

## A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro

Istéfani Pontes da Costa <sup>i</sup>

Ernani de Castro Maletta <sup>ii</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil <sup>iii</sup>

**Resumo - A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas para a disciplina de Expressão Vocal no Teatro**

Istéfani Pontes, com base em sua experiência docente e com a colaboração de Ernani Maletta, apresenta princípios e procedimentos que possam orientar a criação de estratégias pedagógicas voltadas à Expressão Vocal no âmbito da formação do ator. Fundamentada principalmente nas propostas da pesquisadora italiana Francesca Della Monica a respeito das *dimensões espaciais da voz* e do estudo da palavra em cena, Pontes descreve sua prática docente nos últimos cinco anos, organizada sinteticamente em cinco momentos, cuja análise permitiu-lhe identificar os princípios e procedimentos ao final apresentados como uma contribuição para os estudos sobre a Ação Vocal nos processos de formação teatral.

**Palavras-chave:** Expressão Vocal, Francesca Della Monica, Princípios e procedimentos, Formação de ator, Teatro.

**Abstract - Vocal Action at Play: possible methodological strategies for the discipline of Vocal Expression in Theater**

Istéfani Pontes aims at introducing principles and methods that can guide the creation of pedagogical strategies for Vocal Expression in actor training and development. Said work is based on the authoress's teaching experience and is done with the collaboration of Ernani Maletta. This project is built mainly on the proposals of Italian researcher Francesca Della Monica regarding the spacial dimentions of the voice and the study of the spoken word in drama, whereby the authoress describes her teaching experience in the last five years, succinctly divided into five moments. This analysis allowed the authors to identify the principles and procedures hereby presented as a contribution to studies regarding vocal action in dramatic training and development processes.

**Keywords:** Vocal Expression, Francesca Della Monica, Principles and methods, Actor training and development, Theatre.

## Uma informação inicial

Este artigo diz respeito diretamente à experiência docente de Istéfani Pontes da Costa. Por isso, em sua escrita preferimos usar predominante a primeira pessoa do singular, por meio da qual ela se refere, de maneira mais justa, à sua atuação como professora e às estratégias pedagógicas que propôs a seus alunos, principalmente ao longo dos últimos cinco anos. Ernani Maletta, seu colaborador nesta escrita, vem acompanhando seu percurso, tanto formativo quanto profissional, desde 2012, quando foi seu professor no Curso de Graduação em Teatro da EBA/UFMG pela primeira vez. Nessa ocasião, Pontes se integrou ao LiberaVox/CNPq - grupo de pesquisa sobre a vocalidade e a musicalidade da polifonia cênica, liderado por Maletta, por meio do qual conheceu as propostas de Francesca Della Monica, que viria a se tornar uma de suas principais referências quanto aos estudos vocais para a cena teatral.

Assim, em alguns trechos do texto, o uso da primeira pessoa do plural se justifica, na medida em que ambos compartilham determinadas afirmações que vão além da singularidade da atuação de Pontes. O mesmo se diz para o uso da voz passiva, pois, tendo em vista que certas proposições são fruto de um trabalho coletivo, julgamos mais justo não identificar um sujeito em particular.

## Contextualizando o tema

Desde o meu ingresso no curso de Graduação em Teatro da UFMG, no ano de 2010, confronto-me com o tema da voz no Teatro, que, com base na minha experiência como atriz e pesquisadora, apesar de ser considerado fundamental não se mostrou suficientemente sistematizado. A maioria dos cursos, pesquisas e textos aos quais tive acesso, de modo geral, possuíam seu foco no trabalho do movimento corporal do ator e no desenvolvimento de suas capacidades de atuação e improvisação. Mesmo que essas práticas incluíssem a emissão sonora da voz, quando o assunto se referia à expressão vocal do ator, na maioria das vezes, e com raras exceções, as técnicas e estudos me pareciam mais voltados para a voz *cantada*, em detrimento da sua voz *falada*, e eu não percebia uma atenção específica ao fenômeno vocal por meio de uma metodologia própria das Artes da Cena.

Então, com o intuito de sustentar a pertinência do trabalho vocal em todos os âmbitos do fazer teatral, mas de forma adequada aos princípios e às necessidades do Teatro, há alguns anos eu me propus investigar possíveis diretrizes que possam orientar os trabalhos de formação do ator por meio da minha atuação docente em disciplinas voltadas à Expressão Vocal, integrante dos currículos de cursos técnicos e livres de Teatro com os quais tive e tenho contato profissional. Assim, perguntei-me: quais seriam os princípios e os procedimentos no estudo da Ação Vocal que orientariam, substancialmente, a criação de estratégias pedagógicas para o trabalho do ator com a voz falada? A relevância desse assunto no campo do Teatro configura-se, então, na contribuição que representam as técnicas de Ação Vocal para potencializar os recursos didáticos nos processos de formação do ator.

A propósito do termo Ação Vocal, vale comentar que o conheci por meio da leitura do livro *Voz, Partitura da Ação*, escrito pela pesquisadora Lúcia Helena Gayotto. Nesse texto, a autora evidencia que a voz é um dos elementos ativos fundamentais para o ator e, por isso, deve

interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela encenação e na relação com público. [...] Neste contexto, os enfoques do trabalho de voz - necessidades básicas para o palco, saúde dos atores e a construção dos personagens - fundem-se, sendo viabilizados e priorizados pela noção de que a voz é uma ação que faz diferença àquilo que está sendo encenado (Gayotto, 2015, p. 16).

A ideia de Ação Vocal é, hoje, amplamente difundida no que diz respeito ao trabalho vocal como elemento criativo na cena teatral.

Antes de iniciar a reflexão acerca da importância da Ação Vocal nos processos teatrais, faz-se necessário evidenciar sucintamente algumas propostas de Francesca Della Monica, que, neste artigo, é a principal referência. A propósito, cabe ressaltar que, em minha formação artística/acadêmica, dois outros pesquisadores - Helena Mauro<sup>1</sup> e Ernani Maletta - têm fundamental importância no que diz respeito ao trabalho vocal em cena, cujo detalhamento ultrapassaria os limites deste texto. Contudo, ambos se fazem presentes mesmo que implicitamente, nos princípios e procedimentos que serão apresentados.

---

<sup>1</sup> Helena Leite Mauro é artista, pesquisadora e professora, mestre pela Universidade Federal de Minas Gerais, com formação em Música, Teatro, além de estudos em Dança. Seu foco de pesquisa é a busca de um trabalho vocal que esteja integrado ao processo orgânico de atuação, considerando o ator em sua totalidade. Indicamos a leitura de sua dissertação de mestrado intitulada *A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*, 2011.

Della Monica, grande artista e pesquisadora italiana, é reconhecida por versar sobre a *problemática da voz*, priorizando a preservação da *identidade vocal* do sujeito fonador, em oposição ao trabalho predominantemente muscular e às técnicas voltadas a modelos estéticos específicos, características bastante comuns às escolas tradicionais de Canto Lírico, por exemplo. Destaca-se no meio musical pela peculiaridade da voz que possui, caracterizada por uma riqueza tímbrica, flexibilidade e força extraordinárias. Ela dispõe de um virtuosismo técnico capaz de realizar, com maestria, complexas passagens súbitas entre notas extremamente agudas e graves, fortes e suaves, e de um som áspero/gutural para outro leve/límpido. Consequentemente, construiu um percurso artístico de grande relevância, tendo sido parceira de músicos como John Cage - que compôs e adaptou alguns solos para sua voz -, Sylvano Bussoti, Aldo Clementi, Daniele Lombardi, entre outros. É também 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 (Maletta, 2011).

Dentre os vários princípios fundamentais da proposta de trabalho vocal de Della Monica, que se referem precisamente às necessidades do ator no que diz respeito à *criação*<sup>2</sup> Vocal cênica, destacam-se as dimensões espaciais da voz. A pesquisadora italiana evita se referir à ideia de *projeção vocal*, uma vez que a noção de *projeção* está diretamente ligada apenas à emissão frontal da voz - fenômeno que costumo compartilhar com meus alunos, dizendo-lhes que se está “lançando” a voz em um ângulo de 360º.

A primeira das múltiplas *dimensões espaciais* propostas pela artista italiana, envolvidas na Ação Vocal, é o *espaço físico*, seja ele *visível ou não visível*. A respeito disso, Della Monica e Maletta nos dizem:

O primeiro tipo de espaço ao qual todos são levados instintivamente a utilizar é o físico. Todavia, qualquer um de nós age em um espaço do qual se vê apenas uma parte: um espaço que parece ser aquele que a vista consegue alcançar. É como se o espaço real fosse apenas aquele que vemos. Porém, [...] podemos notar que os nossos sentidos e o nosso corpo percebem e estão inseridos em um espaço não visível aos olhos, mas real e fundamental, que é o espaço atrás de nós, acima de nós e aquele periférico no que diz respeito à vista (Della Monica; Maletta, 2015, p. 12).

---

<sup>2</sup> Neste artigo, exploramos o uso da vogal A maiúscula, no interior das palavras *criação*, *experimentação*, *espacialização* e *visualização*, como uma forma de evidenciar a participação ativa vocal nos processos criativos.

No que diz respeito às outras dimensões espaciais, temos:

#### O espaço de relação

Um espaço, além daquele físico, inexoravelmente experimentado por nós, é o espaço de relação, que é designado e estabelecido no âmbito de uma ação do sujeito fonante que se conecta ao próximo, aos interlocutores. Esse espaço relacional pode ser simples ou complexo, em função da quantidade e da qualidade da interlocução. [...]

#### O espaço lógico-projetivo

Outro espaço fundamental na dinâmica vocal e gestual é, sem dúvida, aquele que se denomina lógico-projetivo, ou poético, ou seja, aquele determinado pela construção do discurso verbal, musical ou coreográfico. A complexidade das arquiteturas que compõem elementos simples, como palavra, som, gesto ou movimento, em sintaxe verbal, musical e coreográfica, de fato, envolve tempos e espaços de ações capazes de contê-las e representá-las.

#### O espaço da história e o espaço do mito

[...] Entende-se por espaço da história aquele em que a palavra, considerada sobretudo na sua peculiaridade verbal, age em uma dimensão do logos, não perturbada pelos afetos e emoções; [...] Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, quando o como se diz é mais importante que o que se diz. [...] As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades.

#### A paisagem vocal

Ainda compondo a complexidade e a convivência de todos os espaços até agora apresentados, temos a paisagem vocal - expressão que se refere diretamente à paisagem sonora (soundscape) de Murray Schafer -, ou seja, o grande espaço que revela, de modo pessoal e subjetivo, as peculiaridades do nosso modo de perceber e conceber a fisicidade do mundo, a relação, a lógica, o mito, o pleno, o vazio, o tempo. Um espaço feito dos nossos "curtos circuitos" mentais, das nossas associações imaginativas, da nossa memória, da nossa "literatura" e da nossa "poesia". É a realidade desse último espaço que compreende e compõe todos os outros - sem, porém, homogeneizá-los - que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética (Della Monica; Maletta, 2015, p. 13-17).

Segundo Della Monica, nosso corpo (incluindo a sua produção vocal) é capaz de se ampliar/espacializar de uma forma extraordinariamente maior quando visualizamos mentalmente essas dimensões/espaços e desejamos ocupá-los plenamente com nossa manifestação vocal, alcançando todos os possíveis interlocutores. Para ela, o propósito de alcançar os interlocutores e a *visualização* de imagens são pontos-chaves para o trabalho com a voz falada e, posteriormente, com o texto. No que diz respeito aos interlocutores possíveis, julgamos importante ressaltar que Della Monica os identifica como *diretos* - isto é, aqueles a quem direcionamos nosso olhar -, ou *indiretos*, que são todos os outros com quem podemos nos relacionar, mesmo sem contato visual.

## Delineando uma proposta metodológica para a disciplina Expressão Vocal

Com base em leituras de textos de diversos pesquisadores da voz e da cena, nas entrevistas com Ernani Maletta, Francesca Della Monica, Helena Mauro que realizei para minha monografia<sup>3</sup> defendida em 2015, bem como em minha experiência como professora de Expressão e Técnica Vocal no curso técnico de Teatro do Cefart/Palácio das Artes<sup>4</sup> e nos cursos livres de Teatro da ELA/Arena da Cultura<sup>5</sup>, esbocei uma possível organização dos processos metodológicos que foram por mim desenvolvidos ao longo dos últimos anos, por meio dos cinco momentos que se seguem.

### Primeiro momento

Por meio de jogos teatrais, nos termos da metodologia proposta por Viola Spolin, pretende-se desenvolver a noção da presença cênica, jogo coletivo e os aspectos vocais individuais em relação ao espaço, ao colega e à situação de jogo. São enfatizadas as construções de ações vocais e as descobertas de vocalidades extracotidianas durante o jogo. Tendo em vista que, para desenvolver habilidades referentes à Ação Vocal, o aluno-ator precisa experimentar a liberdade criativa, os jogos teatrais se revelam uma excelente estratégia. A Profa. Ingrid Koudela, quando se refere à sugestão de Spolin de “que o processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos”, ajuda-nos a ratificar essa afirmação:

Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias ao jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo (Koudela, 2013, p. 43).

---

<sup>3</sup> Monografia apresentada para a conclusão do Curso de Teatro da EBA/UFMG em 2015, intitulada *O estudo de texto no Teatro a partir das pesquisas de Helena Mauro, Ernani Maletta e Francesca Della Monica: princípios e procedimentos para os processos de formação do ator*.

<sup>4</sup> Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, fundado na década de 1970 e sediado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG.

<sup>5</sup> Escola Livre de Artes Arena da Cultura, formato atual do reconhecido Programa Arena da Cultura, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte/MG que desde 1998 tem como meta a descentralização cultural, oferecendo cursos e oficinas nas nove regiões administrativas da cidade.

Com os exercícios, tem-se o objetivo de investigar as características do jogo como potencializadores de elementos teatrais, tais como: relação, comunicação, espontaneidade, organicidade, verossimilhança, desejo/escolha/necessidade, voz falada, voz cantada, palavra, timbre, desbloqueio mental etc.

Fundamentando o planejamento das aulas também na metodologia de Viola Spolin sob a perspectiva dos *Jogos Improvisacionais*, são propostos exercícios que agem como disparadores e aguçadores do trabalho vocal, uma vez que, ao colocar o corpo “em função” do jogo, despertam-se possibilidades de uso da voz no espaço, como vocalizações, sonoridades e palavras (Spolin, 2005). Esses jogos se iniciam com vocalizações e se finalizam com o uso da palavra, pois penso que essa sequência colabore para uma melhor compreensão da relação corpo/palavra/comunicação em cena, uma vez que a voz se entrelaça na ação cênica com mais propriedade, consciência e uma interlocução real.

Também neste momento, chamo a atenção dos alunos para que busquem alcançar, com sua manifestação vocal, todos os possíveis *interlocutores*, que, como vimos, Della Monica identifica como diretos e indiretos.

### Segundo momento

Praticam-se exercícios sobre as *dimensões espaciais da voz*, segundo as bases filosóficas de Francesca Della Monica, associados a *jogos de exaustão*, embasados nas pesquisas de Jerzy Grotowski. Segundo esse grande mestre, ao se chegar em situações físicas limítrofes, cria-se um ambiente propício para a atuação, sendo este uma porta de entrada para as energias potenciais que se encontram “paralisadas” dentro de cada um.

Como nos ensina o mestre polonês, exercícios e jogos que proporcionam ao aluno acessar um estado de limite da exaustão física possibilita uma imersão em si mesmo e uma busca de algo que lhe seja pessoal, uma vez que as defesas psíquicas tornam-se mais maleáveis. Trata-se da prática de “queimar energia” do corpo e se libertar do pensamento racional, para então se atuar no campo do intuitivo. Tatiana Motta Lima, em seu livro, citando François Kahn<sup>6</sup>, apresenta-nos uma possível explicação para os termos “queimar energia” e “exaustão”:

---

<sup>6</sup> Ator e diretor francês, que trabalhou com Grotowski no Teatro Laboratório de 1973 e 1980.

*Queimar energia* estava relacionado, então, tanto a um tempo longo de dedicação ao trabalho, a uma ação, quanto também “ao fato de se estar consciente do que se passa”. Segundo Kahn, “o cansaço faz com que o controle mental se transforme, deixa passar mais facilmente uma série de coisas: a intuição, a intuição física... O cansaço é um elemento que permite encontrar certas coisas, com a condição de estar consciente do que se passa; isso é sempre importante, estar consciente. Manter a consciência é a chave”. [...] Mas não há dúvida que a exaustão colocava o participante em um lugar de risco, de desafio e de superação (Motta Lima, 2012, p. 269-270).

Opto por essa prática como ambiente de experimentação corporal (tanto do movimento do corpo pelo espaço quanto da produção sonora vocal) para descobrir e explorar novos lugares da voz, qualidades vocais e timbres. O objetivo é que o aluno se desafie a descobrir as regiões míticas da voz, explorar lugares fora da zona de conforto, sair do seu lugar comum e buscar um corpo extracotidiano que produza um som vocal também extracotidiano. Estudamos esse processo, que eu nomeio de *o despertar da voz*, por meio de dois direcionamentos:

1. Construções corporais não racionais, em que se busca a interação do movimento do corpo com a produção de sons, palavras, ritmos, ações, aspectos verbais e não verbais do discurso, ao mesmo tempo em que se investigam a comunicação e suas formas de relação com o jogo. Investiga-se o oposto da construção lógica e pragmática do pensamento racional, ou seja, trata-se de uma investigação que se baseia na subjetivação e na intuição corporal.
2. O estudo de timbres gutural, metálico, anasalado, oral, entre outros, produzidos em regiões agudas e graves, através do jogo com a palavra, bem como a descoberta de possibilidades de características que identifiquem, singularizem cada voz, ou seja, evidenciem *como é* a voz de cada aluno: como ela se transforma, para onde ela vai no corpo e no espaço, o que ela sugere etc. A respeito disso, Della Monica sempre reitera nas oficinas e laboratórios que ministra: “A voz é *quem* você é, *como* você é, e *como* você se expressa no mundo; com seus defeitos e qualidades. Sua voz é você. A sua voz nos conta sobre você e o que ela representa...”<sup>7</sup>. Essa é uma das formas pelas quais Della Monica aborda a ideia da *identidade vocal*.

---

<sup>7</sup> Anotações de Workshops que Della Monica conduziu no Brasil entre 2012 e 2015, intitulados: *A dimensão espacial e gestual da voz - Módulos I e II*, e *Módulo Aprofundamento para Professores*.

Ainda neste momento, pela intensidade exaustiva das aulas com jogos, intercalo-os com os exercícios propostos por Della Monica em suas oficinas e laboratórios que, em sua maioria, são compostos pela emissão de vogais e fonemas, em progressões cromáticas de trechos das escalas diatônicas menores e maiores. A emissão sonora vocal é associada a uma ação corporal de expansão, que traduz as diversas imagens mentais, suscitadas por Della Monica, relativas à espacialização da voz. Esses exercícios possuem duas formas: a emissão sonora pode ser contínua - como no *legato*, que Della Monica denomina “linha” -, ou intermitentes, em *staccato*, por ela denominada “ponto” (Vianna, 2014).

### Terceiro momento

Exercícios e jogos práticos são propostos para que se desenvolvam parâmetros, habilidades e recursos que atuam na obtenção das diversas qualidades vocais, tais como: respiração, altura, volume, ritmo, timbre, intencionalidades, velocidades, pausas, silêncios, ações, subtexto, pontuação, imagem e sentido etc. Esses exercícios são baseados na minha experiência formativa e criativa, que inclui, além das propostas de Della Monica, Maletta e Mauro, os ensinamentos de outros pesquisadores que se dedicam ao estudo teatral e vocal, como Grotowski (1987) e Eugenio Barba (1995), quanto ao *treinamento energético do ator*; Pereira (2015), que desenvolve exercícios lúdicos para a formação vocal do ator; e Schafer (1992), que apresenta a noção de “paisagem sonora” e de sonoridades ordinárias.

Com esses exercícios, objetivamos trabalhar a descoberta dessas qualidades no movimento do corpo e sua produção sonora vocal, além de experimentar as suas possíveis relações com outras ações da criação cênica. Durante a prática, os alunos experienciam e ordenam essas qualidades na ordem que desejarem, criando múltiplos significados cênicos e ampliando as possibilidades do discurso na cena.

### Quarto momento

Processos de criação e expressão cênicas são investigados, com foco na composição de uma cena pessoal de cada aluno, por meio de textos teatrais clássicos, dramaturgias contemporâneas e/ou textos de nossa autoria. Com base no estudo desenvolvido ao longo dos três momentos anteriores, os alunos serão instigados a utilizar suas descobertas pessoais como motor de criação cênica, fazendo uso de qualidades vocais para a composição. Nesse processo, será valorizado o aprofundamento na significação das falas, das ações vocais e das

concepções de cenas, tornando-as orgânicas, verdadeiras, potentes, carregadas de signos e buscando o entendimento pleno do texto/palavra.

#### **Quinto momento**

Roda de conversa, que é proposta ao final de todas as aulas ministradas, para discutirmos e refletirmos sobre os exercícios praticados. As perguntas geralmente feitas aos alunos são: de que forma o exercício modificou a sua Ação Vocal hoje? Como o seu corpo e sua voz estavam no início da aula e como estão ao final? Os jogos atingiram os objetivos desejados? Em caso negativo, quais seriam as suas sugestões? Por exemplo: o que faltou ou que poderia ser aprimorado na aula, no jogo ou em você para que conseguisse realizar o exercício de uma forma interessante?

Essas são perguntas essenciais para mim, pois, a partir delas e por meio das reflexões, dúvidas e sugestões dos alunos, posso modificar continuamente os planos de aula, perceber o que faltou em minha didática e o que eu precisaria fazer nos planejamentos dos jogos para melhorar as próximas aulas, bem como avaliar minha atuação como docente.

#### **Concluindo com a apresentação dos possíveis princípios e procedimentos investigados**

O aperfeiçoamento, a análise e a contínua sistematização dessa proposta metodológica, acima descrita, estendeu-se por alguns anos e, ao longo desse processo, percebi em meus alunos uma significativa mudança em relação às suas percepções quanto ao trabalho vocal. Em nossas rodas de conversas ao final das aulas, sempre recebi considerações pertinentes a respeito dos exercícios vocais e sobre como estes os auxiliavam em certas dificuldades que possuíam no que diz respeito aos seus limites e à espacialização da própria voz.

Tendo em vista a complexidade desse tema e sua análise, há muito ainda o que investigar. Contudo, concluo este artigo destacando a seguir os princípios e procedimentos que já considero possível elencar como fundamentais, como primeiros resultados da pesquisa até então realizada.

**Princípios:**

1. ter consciência dos parâmetros e recursos corporais que constituem e alteram o fenômeno sonoro vocal;
2. fazer uso de imagens associadas à emissão sonora vocal, como um procedimento fundamental, para ampliar o sentido e as possibilidades comunicativas da palavra;
3. ter consciência da *espacializAção vocal*, durante a emissão sonora vocal, a partir do estudo das diversas *dimensões espaciais da voz*;
4. evidenciar a Ação Vocal como uma das vozes da polifonia cênica, igualmente importante nos processos de criação teatral - e mesmo em vocalizações nas quais a palavra não se encontra explícita;
5. experimentar, explorar e descobrir as potencialidades da voz por meio das orientações que são propostas pelos jogos teatrais, em um espaço de experimentação livre e sem julgamentos;
6. ter consciência da relação do corpo com o espaço no qual se está emitindo o som da voz, bem como da presença dos interlocutores diretos, indiretos, a fim de que aquele que fala (ou emite outro tipo de vocalidade) possa alcançar um maior número de espectadores no espaço que ocupa;
7. possuir noções básicas de gramática (semântica e sintaxe) do idioma no qual o texto foi escrito.

**Procedimentos:**

1. exercícios que trabalhem com a estrutura/construção de ações vocais em jogos teatrais coletivos e individuais;
2. jogos teatrais que estimulem a vocalização e grunhidos diversos, em relação com o espaço e com os interlocutores em jogo;

3. jogos teatrais que estimulem a comunicação não lógica com os interlocutores em jogo, em relação com o espaço em sua totalidade - como, por exemplo, o *grammelot*<sup>8</sup>;
4. jogos teatrais que estimulem a comunicação por meio do uso da palavra/texto, considerando-se todo o espaço e todos os interlocutores em jogo;
5. exercícios que associem o texto a movimentos corporais e verbos de ação;
6. jogos de exaustão que provoquem nos alunos a criação de imagem/memória, que possam ser resgatas no momento da criação do seu discurso de atuação;
7. exercícios que promovam a sensibilização do corpo dos atores, para que percebam as mudanças corporais durante a emissão sonora vocal;
8. exercícios que estimulem a compreensão da noção de espacialização de forma sensorial;
9. exercícios de ação/reação e escuta, que estimulem a consciência de aspectos sonoros importantes para a fala.

A experiência acumulada permitiu-me perceber a grande potencialidade que existe na inter-relação das propostas de Francesca Della Monica com os exercícios coletivos, jogos teatrais e jogos improvisacionais. Em minha prática como docente, pude perceber que há circunstâncias que favorecem a combinação dessas metodologias: o jogo coletivo, espontâneo e livre de julgamento aliado à ampliação das potencialidades da voz, suas *dimensões espaciais* e qualidades sonoras no processo de *experimentação* vocal. Ao combinar essas metodologias e propor caminhos de ensino-aprendizagem no Teatro, expande-se a discussão sobre a importância da prática e do domínio vocal durante a fala do ator em cena e o seu ensino, bem

---

<sup>8</sup> Segundo Dario Fo, “*Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’art* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo” (FO; RAME, 1999, p. 97). De fato, nesse trabalho acima referido, há a substituição de palavras reconhecíveis por sons de diferentes formatos que, mesmo similares aos fonemas dos idiomas conhecidos, criam um idioma inexistente. Como nos diz Fo, na criação dessa linguagem torna-se imprescindível o uso de todo o corpo para se fazer entender, já que as palavras no *grammelot* nunca têm significado em si: o sentido das palavras e das frases só poderá ser entendido pelo conjunto de entonação, ritmo da fala, ações do corpo, linguagem corporal, volume e intensidade dos sons.

como se discute acerca da reverberação dos resultados aqui apresentados no processo de experimentação e criação cênica.

## Referências

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. **Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal**. In: VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, Universidade de Brasília, v.14, n. 1, pp. 09-18, janeiro-junho de 2015.

FO, Dario; RAME, Franca (organização). *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Plexus, 2015.

GROTOWSKI, Jerry. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2016.

MALETTA, Ernani de Castro. **A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal**. Revista Urdimento, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 01, n. 22, pp. 39-52, julho de 2014.

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

MALETTA, Ernani de Castro. *Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator*. Belo Horizonte, 2011. Relatório de pesquisa e de atividades complementares (Pós-Doutorado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MAURO, Helena Leite. *A conexão orgânica corpo-voz-som em processo de atuação, com base em DelsArte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes).

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012

PEREIRA, Eugenio Tadeu. *Práticas lúdicas na formação vocal em Teatro*. São Paulo, HUCITEC. 2015.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIANNA, Ana Faria Hadad. *A Arqueologia do trabalho vocal proposto por Francesca DellaMonica*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/ Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Dissertação (Mestrado em Artes).

Artigo recebido em 15/05/2020 e aprovado em 13/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31569>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Istéfani Pontes da Costa - atriz e pesquisadora teatral, possui como foco de pesquisa a *Ação Vocal*, investigada especialmente nos processos de criação de espetáculos teatrais e em sua atuação como professora de Expressão Vocal. Licenciada na graduação em Teatro da UFMG e no tecnólogo do Teatro Universitário da EBAP/UFMG, aprofundando seus estudos com Francesca Della Monica, em Firenze, na Itália. Ofertou cursos e oficinas de Teatro e, atualmente, é professora de Expressão Vocal no Cefart/Palácio das Artes e na Escola Livre de Artes/Arena da Cultura, ambos Belo Horizonte/MG. [istefani.pontes@gmail.com](mailto:istefani.pontes@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5006309005754406>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-7573>

<sup>ii</sup> Ernani de Castro Maletta - diretor cênico e musical, ator, cantor e professor da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutor em Educação pela FaE/UFMG, dedica-se principalmente à vocalidade e à musicalidade próprias da cena teatral. Em 2016, lançou o livro *Atuação polifônica: princípios e práticas*, em que apresenta seu pensamento sobre a ideia de polifonia cênica, aliada à sua experiência, por três décadas, voltada à formação e à criação cênica. É reconhecido pela intensa participação na criação teatral em âmbito nacional e internacional. Atua ativamente na Itália, tanto na criação quanto na formação artística, ao lado da artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, tornando-se o primeiro brasileiro a participar da criação de tragédias gregas no *Teatro Greco di Siracusa*, um dos mais importantes espaços da arquitetura teatral do ocidente. [ernanimaletta@gmail.com](mailto:ernanimaletta@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0026506533871929>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4026-1446>

<sup>iii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

