Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal

Francesca Della Monica¹

Ernani Maletta²

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Os autores partem da premissa de que a ação vocal, seja cantada ou falada, exige do intérprete a ressignificação pessoal de múltiplos parâmetros próprios dela – relacionados à entonação, ao ritmo e à dinâmica da fonação – para a criação de uma dramaturgia da voz que se estabelece em função da necessidade pessoal que provocou a escolha de cada um desses parâmetros, feita por ele próprio ou mesmo por outra pessoa. Nesse sentido, para a promoção dessa dramaturgia vocal, destacam a imprescindibilidade de se considerar esses parâmetros não apenas como fenômenos relacionados ao *tempo*, mas também como elementos que se transformam e se ressignificam em função do *espaço* no qual o sujeito fonador se encontraria ao agir. Afirmando, então, que os espaços que intervêm significativamente na dramaturgia da voz são múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos, e que para além de sua dimensão física e visível, apresentam-se também como espaços não visíveis, mas possíveis, como espaços de relação, lógicos, míticos e históricos, Della Monica e Maletta evidenciam os conceitos e características próprios de cada uma dessas dimensões espaciais, destacando como a polifonia que estas estabelecem, na medida em que se apresentam discursiva e simultaneamente, atua na promoção de uma dramaturgia para a ação vocal própria de cada situação cênica que se pretende criar.

Palavras chave: ação vocal, espaço, tempo.

Abstract: The authors start from the premise that the vocal action, sung or spoken, requires of the interpreter a personal resignification of multiple parameters – related to intonation, rhythm and dynamics of speech – for creating a dramaturgy of the voice that is established on the basis of personal need that led to the choice of each of these parameters, made by itself or even by someone else. In this sense, to

¹ Artista, pedagoga e pesquisadora italiana. Conduz uma pesquisa original sobre as diversas possibilidades da voz no âmbito teatral contemporâneo, por meio de uma metodologia própria. É considerada uma das maiores especialistas na Europa, com um sólido conhecimento tanto das técnicas tradicionais quanto das experiências experimentais e de vanguarda – fruto de uma formação eclética que reúne a Filosofia, a Arqueologia, a Música, o Teatro e as Artes Visuais. Em seu percurso artístico, destaca-se o encontro com John Cage, que compôs e adaptou alguns *solos* para a sua voz. A partir de 2010, estabeleceu uma parceria artística e pedagógica com o artista e pesquisador brasileiro Ernani Maletta, trabalhando continuamente também no Brasil, em colaboração com diversos grupos e artistas cênicos, entre os quais se destacam o diretor Gabriel Villela e o Grupo Galpão.

² Diretor cênico e musical, ator, cantor e professor do Curso de Graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. Doutor em Educação, sua pesquisa acadêmica focaliza a *vocalidade* e a *musicalidade* da *polifonia cênica*. É reconhecido pela intensa participação na criação de diversos espetáculos de Teatro em âmbito nacional e internacional, entre os quais se destacam os trabalhos realizados com os Grupos Galpão (Belo Horizonte) e Clowns de Shakespeare (Natal), bem como com os diretores Gabriel Villela (São Paulo) e Federico Tiezzi (Itália). Vem atuando ativamente na Itália desde 2011, tanto na criação quanto na formação artística, fruto do pós-doutorado realizado nesse país, com a colaboração de Marco De Marinis, ao lado da renomada artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, com quem, desde então, estabeleceu uma parceria artística e pedagógica.

promote this vocal dramaturgy, highlight the indispensability of considering these parameters not only as phenomena related to time, but also as elements that are transformed by the space in which the speaker or singer is for acting, having then a new signification. Affirming, then, that the spaces involved significantly in the vocal dramaturgy are multiple and have different philosophical directions, and that in addition to their physical and visible dimension, they are also non-visible spaces, but possible, spaces of relationship, logical, mythical and historical spaces, Della Monica and Maletta present the concepts and characteristics of each of these spatial dimensions, highlighting how the polyphony that these discursive and simultaneous dimensions establish, works for promoting a vocal dramaturgy for each scenic situation that is intended to create.

Keywords: vocal action, space, time .

À pergunta sobre o significado dos termos *fanopeia*, *logopeia* e *melopeia*, ingredientes considerados essenciais à composição poética, Ezra Pound responde que representam, respectivamente, a dança das imagens, do pensamento e da melodia que acontecem entre as palavras.³ Estamos falando de música, de vocalidade e sobretudo de dramaturgia. Trabalhar com a voz de atores e cantores significa principalmente fazer uma operação de dramaturgia, tanto no que tange à palavra cantada quanto à falada.

A ação de cantar uma canção ou dizer um texto exige, do intérprete, a ressignificação, a seu modo, de cada intervalo, de cada duração, de cada pausa, bem como a decisão entre preservar uma tonalidade ou optar pelas modulações. Obriga-o a encontrar a necessidade pessoal que provocou a escolha de cada um desses parâmetros, relacionados de modo geral à entonação, ao ritmo e à dinâmica da fonação, feita por ele próprio ou mesmo por outra pessoa

Cantar não significa necessariamente afinar alturas, mas emprestar o corpo ao pentagrama, despertar o processo da memória que vai interrelacionar aquilo que vivemos, o nosso imaginário e o nosso “ser” àqueles signos escolhidos, assim como, de modo contrário, o fluxo da memória ativado pela palavra abre as portas sensoriais... instigando o corpo a se fazer presente na matéria vocal.

Ultrapassando a receita poundiana, consideremos outros ingredientes que se percebem

³ POUND, 2006, *passim*.

na alquimia teatral. O fato que **o corpo não reconhece o tempo** e não responde a ele, **mas sim ao espaço**, coloca-nos, por exemplo, frente à necessidade de encontrar uma *Pedra de Roseta*⁴, a fim de que o gesto vocal possa traduzir os parâmetros do som, que é um evento tipicamente temporal, em instrumentos funcionais à própria dinâmica.

De fato, entre dois eventos sonoros, que tenham ou não alturas definidas e precisas – vale ressaltar que para a palavra falada, tanto quanto para a cantada, deve ser considerado o parâmetro da afinação, dado que cada vogal, ontologicamente, carrega em si uma frequência determinada –, não existe apenas um intervalo de tempo... mas um espaço no qual o corpo entra e ativa o processo da memória... que, como já foi dito, é *conditio sine qua non* à *ressignificação atorial* do texto.

Os espaços que intervêm significativamente na ação sonora e na dramaturgia da voz são múltiplos e de diferentes sentidos filosóficos. Para além de sua dimensão física e visível, apresentam-se múltiplos outros casos, como espaços não visíveis, mas possíveis, espaços de relação, lógicos, periféricos. Nesse aspecto, uma questão fundamental a ser colocada para o sujeito fonante, seja ele ator, cantor, professor ou advogado, refere-se ao espaço no qual ele se encontraria ao agir.⁵

Se, para um ator, a primeira resposta é prevalentemente ligada ao espaço de observação da plateia, para um professor à sala de aula e para um advogado ao tribunal, para o cantor, com as devidas exceções, frequentemente o espaço não é o objeto do pensamento ou de uma ação consciente e acaba por se reduzir à dimensão de um recinto individual de auto-escuta, não se referindo a uma instância comunicativa.

⁴ Originalmente, *Pedra de Roseta* é um fragmento de um monólito do Egito Antigo, no qual há um texto que foi decisivo para a decifração de hieróglifos egípcios. Metaforicamente, a expressão é usada para se referir àquilo que se mostraria imprescindível para a solução de uma questão.

⁵ A discussão sobre as dimensões espaciais da ação vocal, que se inicia neste parágrafo, refere-se diretamente ao texto *Intorno agli spazi dell'azione vocale*, de autoria de Della Monica e Maletta, publicado no livro *Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi*, cujas referências se encontram ao final artigo. O conteúdo desse texto, escrito originalmente em italiano, encontra-se aqui, de forma adaptada, traduzido para o português.

O espaço visível e o espaço físico

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, ainda limitados a essa primeira dimensão espacial, a mais simples, 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. É óbvio que essas diversas *porções* de espaço, que de todas as formas nos cercam, **determinam ações e significados dramáticos profundamente diferentes.**

O espaço visível que está diante de nós sempre corresponde a uma dimensão do presente, do imediato, do real e, sucessivamente à aquisição de uma *maturidade de visão*. O espaço que está atrás de nós, por sua vez, relaciona-se a uma dimensão remota e da possibilidade. O espaço periférico, visível quando se olha de esguelha, leva-nos finalmente às razões acessórias e portanto, frequentemente, às derivações poéticas do discurso – o mesmo vale para o espaço acima e abaixo de nós.

Ver um espaço e “senti-lo” são duas ações muito diferentes: perceber o espaço apenas com os olhos limita o meu corpo a uma ressonância predominantemente frontal, enquanto sentir o espaço e, portanto, relacionar-se com a globalidade das dimensões acima descritas, estende a ação ressonante do corpo a toda a sua superfície. Trata-se de disponibilizar todas as cavidades de ressonância do corpo para a sua ação amplificatória, em virtude de uma reação ao espaço. E não apenas. De fato, **a exposição a espaços de grandes dimensões e a horizontes remotos determina fisiologicamente uma reação de abaixamento da laringe**, já no momento do ataque, como se o corpo aumentasse a própria disponibilidade e a própria receptividade, no que diz respeito a uma dimensão que alarga os próprios limites, além do visível.

A partir da diferença entre *espaço visível* e *espaço possível*, pode-se esclarecer melhor a peculiaridade das seguintes expressões: *projeção da voz* e *especialização da voz*.

Geralmente, por projeção entende-se a ação de direcionamento da voz em direção a um ponto ou em direção a um setor espacial visível e bem definido, com a intenção mais ou menos consciente de fazer chegar, ao interlocutor, a palavra, dita ou cantada, porém limitada a esse espaço. Em vez disso, quando se fala de espacialização, faz-se referência à reação corpórea ao espaço fisicamente “possível”, indiscutivelmente mais amplo e capaz de incluir todos os interlocutores que se pretende atingir, e não apenas aqueles que a vista consegue alcançar.

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 colega ao próximo, aos interlocutores. Esse espaço relacional pode ser simples ou complexo, em função da quantidade e da qualidade da interlocução.

Em um espaço físico há também um espaço relacional, no qual podem agir, simultaneamente, dinâmicas comunicativas diferentes. O espaço físico, então, torna-se repleto de pessoas presentes **em estado de escuta**; a palavra, o som e o gesto começam a sair de um recinto solipsístico para alcançar uma **dimensão de compartilhamento**. A voz, como gesto de relação, deverá distanciar-se da própria margem de autoreferência, na qual cada um se refere e fala consigo mesmo, e com um movimento “fluvial” aportar na outra margem, aquela da comunicação com os outros.

Já antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurar..., o corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto. Isso é tudo aquilo que deve acontecer antes do ataque vocal e é por isso que cada emissão nos fala de alturas, de intensidades, de timbres, mas também de espaços, de proxêmicas⁶, de inclusões ou de exclusões. **A reação corpórea e mental ao espaço de relação, assim como aos outros tipos de espaço, deveria sempre antecipar o gesto vocal e permanecer além deste último, incluindo os**

⁶ O termo se refere ao “estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram.” (HOUAISS, dicionário eletrônico)

silêncios e dando significado a eles. Tudo isso é evidente no diálogo, no qual o espaço que liga os interlocutores não desaparece no alternar-se do dizer e do escutar.

Também nesse caso, como consequência do ampliar-se do raio proxêmico da relação, ocorre a reação de abaixamento da laringe. É como se **no corpo de quem age vocalmente se criasse um espaço que finalmente acolhe o interlocutor.** Além disso, 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 a primeira manifestação da emissão vocal, com o consequente aumento da comodidade, da sonoridade, da riqueza tímbrica e da inteligibilidade da palavra, também nas frequências agudas, o que se reflete inevitavelmente no sentido dramático criado.

Um exemplo do espaço de relação é aquele que um ator compartilha com os outros atores no palco que, por sua vez, se entrelaça com o espaço de relação dos atores com o público. Ou então, citando uma situação, que todos nós vivemos na idade escolar, o espaço de relação de um aluno com o professor que o interroga, e outro com os colegas que assistem a essa situação.

É evidente, nos dois exemplos citados, que a projeção predominante da voz em direção a um ou a outro interlocutor coexiste com uma reação amplificadora do corpo a um espaço que compreende ambos. A propósito disso, é evidente que a ação de dirigir o olhar para onde se quer direcionar a voz não é suficiente e tenderá a fragmentar o âmbito de projeção em “fatias espaciais” muito reduzidas.

A falta de uma consciência espacial da ação vocal, como citado na experiência da auto-escuta, determina no sujeito falante uma ressonância quase exclusivamente cranial e um consequente senso de presença corpórea limitado à cabeça, uma emissão introvertida, que não ultrapassa os confins de uma autoreferência. Um fenômeno análogo se observa em quem, por ter conhecimento dos espaços performativos – e muita confiança de que verdadeiramente os conhece –, submete a própria prática vocal a uma escuta contínua que pode acabar se tornando julgadora e muitas vezes censuradora.

O espaço lógico-projetivo

Outro espaço fundamental na dinâmica vocal e gestual é, sem dúvida, aquele que se denomina *lógico-projetivo*, ou *poiético*, 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.

Para poder explicar uma frase composta de sujeito, verbo e complementos nominais e verbais, construída em um tempo verbal do indicativo, deve-se projetar um tempo e um espaço certamente mais limitados, se comparado àqueles necessários para fazer desenrolar uma fraseologia mais complexa, como aquela que se articula com orações principais e secundárias e no modo subjuntivo. No caso do indicativo, de fato, a dimensão temporal é localizada, exclusivamente, no presente, no passado ou no futuro, enquanto, no caso do subjuntivo, são colocadas em relação dimensões espaciais diferentes⁷.

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 proposição primária à secundária, continuará a registrar a permanência e o movimento do sujeito fonador no espaço lógico e na prática atorial, podendo também tornar-se espaço de criação interpretativa. A mesma coisa vale, obviamente, no que diz respeito à organização do discurso musical e coreográfico.

Não é 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. É como se o corpo se fechasse antes do fim do discurso, porque não está acostumado a perceber a

⁷ Note-se esta 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”.

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.

A pobreza do discurso verbal se traduz não apenas na impossibilidade do nosso pensamento de atravessar estratos profundos de significado, mas também em uma estreiteza espacial que, inconscientemente, o nosso corpo passa a sofrer.

O espaço da história e o espaço do mito

Outros espaços que a dinâmica vocal continuamente atravessa são os da *história* e do *mito*: âmbitos esses sobremaneira significativos também na leitura do significado da extensão vocal. 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; quando nos movemos em um âmbito de narração, de argumentação, mas também da cotidianidade tranquila, a nossa gestualidade (vocal e não vocal) se mantêm em um recinto muito restrito e cada fuga deste è estigmatizada, desde a infância, em termos de “incivilidade”.

Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto è, **quando o como se diz é mais importante que o que se diz**. Então o recinto gestual multiplica a sua amplitude e o *mythos* pode encontrar a sua representação⁸. As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades.

Porém, a cada vez que nos aproximamos das *Colunas de Hércules*⁹, 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

⁸ A respeito disso, vide as considerações de Conrado Bologna em sua obra *Flatus vocis: metafísica e antropologia e metafísica della voce*, com prefácio de Paul Zumthor, cujas referências se encontram ao final deste artigo.

⁹ Esta expressão se refere à necessidade de romper um obstáculo para se alcançar um objetivo. Na mitologia grega, Hércules, em um de seus doze trabalhos, deveria ultrapassar um estreito marítimo. Para tanto, e em função de ter pouco tempo para realizar a tarefa, abriu o caminho com seus ombros, fazendo surgir de um lado um rochedo e de outro um monte, que foram identificados como as *Colunas de Hércules*.

sua vontade e a sua necessidade de correr livremente. A voz, então, freia a sua corrida na terra insegura do paradoxo; o grito, o lamento e o sussurro estrangulam-se na garganta, não encontrando espaço suficiente para delinear expressar a 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.

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, homogeneizar-los – que determina a possibilidade e a verdade do nosso gesto vocal, sua amplitude, sua velocidade, a sua qualidade energética.

O espaço deve, de fato, ser o fundador do gesto vocal e não o contrário, assim como o espaço deve subsistir e sobreviver à vida de cada gesto singular e permitir o nascimento de outros. Tudo isso se torna evidente aos atores e cantores experientes que, no que tange à questão do tempo de execução verbal e musical, sabem que o gesto vocal pode percorrer espaços de diferentes dimensões, exatamente como um dançarino sabe como aumentar ou diminuir a trajetória do próprio gesto em um mesmo lapso temporal.

Enfim, a polifonia dos espaços físicos, de relação, daqueles ligados à história, ao mito e à “paisagem”, que na ação vocal se apresentam discursiva e simultaneamente, juntamente às proximicas definem conseqüentes relações corpóreas, 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 singular, que devem definir uma dramaturgia para a

ação vocal própria de cada uma das situações cênicas que se pretendem criar.

O espaço de relação, por exemplo, põe o corpo vocal do ator em uma encruzilhada de interlocuções diretas e indiretas, que têm o poder de multiplicar o valor da escritura dramática. De fato, sabemos muito bem que uma mesma coisa dita a dois interlocutores se traduz em mensagens diferentes, assim como sabemos que o corpo do ator que fala a mais de um interlocutor ressoa proporcionalmente à amplitude da sua audiência.

Por isso, entram em jogo na reescrita dramática do ator os espaços ultrasensíveis aos quais o corpo cênico reage, determinando as soluções não convencionais do gesto vocal, transformando-o em gesto lírico e enriquecendo a estratigrafia da palavra poética, que, como o vocábulo alemão *dichtung*¹⁰ nos ensina, é um organismo espesso (*dicht*)... que tem internamente muitos e diferentes estratos.

Contudo, na abordagem da espeleologia da escrita teatral, contamos com um fio condutor, resistente e rigoroso, que liga e abraça a cadeia dos elementos contidos na frase, restituindo uma unidade que cada pessoa estabelece diferentemente: é este e não outro aquele que, na fala teatral, vai compor a melopeia pessoal e única, como uma impressão digital, eliminando cantilenas e cadências convencionais, lutando contra o poder agressivo das métricas e dos esquemas fechados das rimas. É assim que conseguimos transformar até mesmo a melodia mais simples em uma fuga a duas ou mais vozes.

Referências

- BOLOGNA, Conrado. *Flatus vocis: metafísica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Intorno agli spazi dell'azione vocale. In: MELLO, L. (Org) *Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi*, Pisa: Titi-villus, 2013, p. 69-72.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

¹⁰ Um das acepções do vocábulo alemão *dichtung* é poesia, poema, e traz em sua formação o vocábulo *dicht*, um adjetivo que significa “espesso”.