



ENTREVISTA ERNANI MALETTA: TEATRO, CORPO E VOZ

Por Henrique de Oliveira Lee



Convidamos o Professor Ernani Maletta para uma conversa sobre a articulação entre criação artística e pesquisa acadêmica. Além de professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG, Maletta é músico, regente, ator, cantor e diretor vocal. Recebeu quatro indicações para o prêmio Shell nos anos de 2001, 2002, 2007 e 2013.

De início ele nos contou sobre a história de sua carreira artística e acadêmica, sobre as principais parcerias, tanto no âmbito artístico quanto no acadêmico. Entre os vários pontos de interesse tocados por essa narrativa, destacamos o fato de uma pessoa com múltiplos talentos e atividades trazer como marca crucial de sua identidade profissional experiências vividas num estabelecimento público de Educação Fundamental, o extinto *Colégio Municipal de Belo Horizonte*. Falou-nos ainda sobre sua tese de doutorado, *A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas*, na qual pensamento e a prática criativa de nove teóricos/encenadores do século XX são vistos pelo viés da noção de polifonia. Esta fala pode contribuir para desfazer o mal-entendido quanto ao suposto problema da integração voz/corpo. E também ensejou a oportunidade para que Maletta expusesse um pouco mais sobre sua proposta de uma metodologia para criação e apropriação musical para atores. Através da noção de partitura cênica, nosso entrevistado destacou aspectos da interação entre música e teatro, cujo desenvolvimento em maior fôlego podemos ver em seu artigo neste mesmo número do periódico *Polifonia*. Por fim, deu-nos informações sobre seu trabalho de pesquisa junto ao grupo que coordena e que está cadastrado no CNPQ sob o título *Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica*.

ENTREVISTA

Lee – A nossa primeira questão é uma tentativa de compreender sua trajetória artística e acadêmica, mas talvez seja importante ressaltar que esta pergunta tem suas raízes em uma curiosa constatação: para nós, nos estudos literários é bastante comum que um professor de literatura não tenha que possuir, necessariamente, uma experiência em criação literária – o trabalho de crítico e leitor profissional parece ter se tornado um ofício apartado da atividade de criação -, enquanto que os professores das escolas de artes parecem estar mais propensos a entrelaçar de modo mais consistente a teorização e a atividade de criação. É claro que essas afirmações possuem, ambas, tantas exceções que de modo algum diria que são regras, mas tendências observáveis em breves buscas curriculares nestas duas áreas. Enfim, saber sobre a sua trajetória artística e acadêmica extrapola aqui o âmbito de uma mera apresentação curricular, pois nos fornece elementos para pensar questões mais amplas relacionadas à articulação entre as atividades de artista, educador e pesquisador. Você possui graduação em Matemática, concluída 1985. Em 2000 tornou-se professor do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes da UFMG. Em 2005 obteve o título de doutor em Educação, com uma tese cujo fôlego se deixa facilmente entrever pelo fato de ter sido um trabalho de mestrado que, no exame de qualificação, recebeu recomendações para torna-se um trabalho de doutorado. Ao mesmo tempo, vemos que seu trabalho artístico vem recebendo premiações importantes desde 1976. Enfim, o que você pode nos contar sobre a articulação destes ramos de atuação na sua trajetória?

Maletta – O entrelaçamento de atuações diversas sempre caracterizou a minha trajetória. Sou professor e artista desde criança, fruto de um projeto pedagógico desenvolvido nos meados dos anos 1970, no extinto *Colégio Municipal de Belo Horizonte*, do qual eu era aluno. Um dos fundamentos desse projeto era a ideia de que os alunos, antes da interferência do professor, deveriam compartilhar os conhecimentos adquiridos por conta própria, por meio da pesquisa. Aqueles que se destacavam em algum campo do conhecimento, eram estimulados a ajudar os colegas em dificuldade. Aos 11 anos, em cima de um banquinho de madeira para alcançar a parte alta do quadro negro, dei minha primeira aula de Matemática para quase quarenta colegas.

Foi também aos 11 anos que, na mesma escola, entrei para o *Coral Professor Guilherme de Azevedo Lage*, vivendo – e abusando aqui da hipérbole, que me é característica – uma espécie de epifania: a polifonia para mim se revela, em sua forma musical, entrando definitivamente no meu vocabulário e na minha vida. Aos 13 anos, atuei pela primeira vez como regente coral – dessa feita, por um motivo nada pedagógico: nossa maestrina enfrentou um grave problema pessoal na hora exata de uma apresentação do grupo. Para aquela escola, naquele momento, não era inusitado que uma criança regesse o grupo. O premiado fui eu. Muito mais tarde percebi que naquele dia eu não havia regido apenas um coral, mas havia começado a ampliar a ideia de polifonia, entrelaçando duas vozes que me compunham: a Música e a Matemática. Sem



saber, eu já me aproximava do antigo conceito grego de *mousiké* – que é hoje um dos fundamentos da minha pesquisa –, segundo o qual Música e Matemática não se distinguem.

Com 18 anos, fundei, como regente titular, a versão feminina do referido Coral, uma vez que este, por pertencer à eclesiástica *Federação Internacional dos Meninos Cantores*, era exclusivamente masculino. Pouco depois, sem interromper minha atividade musical como regente de corais e professor particular, eu me formei em Matemática pela UFMG – após uma breve passagem pelo Curso de Engenharia Elétrica, que naquele momento era o carro chefe da revolução tecnológica; no entanto, a experiência contínua do ofício do professor já havia determinado a minha escolha. Concluí uma especialização em Matemática Superior e fui professor dessa disciplina por quase 15 anos, em diversas escolas públicas e particulares de ensino básico, médio e superior. No final dos anos 1980, retornei à universidade como aluno do Curso de Graduação em Regência, na Escola de Música da UFMG, onde fiquei por dois anos – naquele momento, minha atração pela academia era significativamente menor que o desejo de “fazer arte” e pela necessidade de ganhar dinheiro.

Também no final dos anos 1980 passei a ser, em Belo Horizonte, um dos representantes do movimento de renovação do Canto Coral, então capitaneado pelos Maestros Marcos Leite (Rio de Janeiro) e Samuel Kerr (São Paulo). A ideia era romper com o formalismo do nosso canto coral, fortemente influenciado pelo modelo europeu. Além de arranjos vocais inovadores e de um repertório que valorizava a música popular brasileira, uma das principais características desse novo canto coral era a utilização de recursos cênicos em suas apresentações, principalmente no que se refere à movimentação dos cantores, inclusive durante a execução das músicas – o que justifica, portanto, a denominação de Coro Cênico, que passou a identificar os grupos do gênero.

No início dos anos 1990, o Grupo *Voz & Companhia*, por mim fundado, já se estabelecia como uma das referências de Coro Cênico em âmbito nacional. A nossa ideia de polifonia coral, então, já abrangia muitas outras vozes para além das melodias musicais, definindo-se como um entrelaçamento de vozes discursivas que, igualmente, produziam sentido, por meio do movimento dos cantores, da iluminação, dos figurinos e dos objetos cenográficos.

O reconhecimento do meu trabalho como uma referência artística da polifonia cênica guiou-me inevitavelmente para os caminhos do Teatro, inicialmente ao lado do Grupo *Galpão* e do diretor Gabriel Villela – artistas que, naquele momento, já eram reconhecidos em âmbito internacional. A partir do ano 2000, com a minha entrada para a UFMG como professor do Curso de Graduação em Teatro – naquele momento denominado Artes Cênicas –, essa pesquisa ganhou sua face acadêmica, de um lado, pela minha atuação no ensino, como professor da graduação, e, na extensão, como professor e coordenador de diversas edições do Festival de Inverno da UFMG; de outro, por ter se transformado na minha pesquisa de doutorado.

Quanto a isso, não posso jamais deixar de evidenciar o privilégio de ter sido um dos principais sujeitos de minha própria investigação, tendo como objeto de pesquisa a minha própria produção artística e pedagógica ao longo de

mais de quinze anos de intensa atuação. Nesse aspecto, é imprescindível destacar a atuação cuidadosa, corajosa e competente da minha então orientadora no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFMG, Professora Ângela Imaculada Loureiro de Freitas Dalben, que reconheceu em minha “quase finalizada” dissertação de mestrado o potencial que me permitiu fazer a passagem direta para o doutorado.

Cabe reiterar a importância da minha parceria com o *Galpão* e com Gabriel Villela, que são capítulos fundamentais desse trabalho, o que evidencia uma característica muito significativa da minha atuação profissional: o entrelaçamento das minhas atividades artísticas, pedagógicas e investigativas, que têm a polifonia como princípio comum. Essa parceria se estende, em 2006, para o Grupo de Teatro *Clowns de Shakespeare*, de Natal/RN, que adotou a minha metodologia como o seu fundamento criativo e pedagógico, e em 2011, para o renomado diretor do teatro contemporâneo italiano, Federico Tiezzi, que conheci por ocasião do meu pós-doutorado, realizado na Itália, em 2010/2011, em colaboração com a grande artista e pesquisadora italiana Francesca Della Monica – com quem também estabeleci uma parceria artístico-acadêmica – e com o Professor Marco De Marinis, da *Università di Bologna*, uma das principais referências teóricas dos estudos teatrais da atualidade. Essa experiência representou um divisor de águas em minha vida pessoal e profissional, permitindo-me ampliar a minha pesquisa e aplicar minha metodologia em âmbito internacional.

Lee – Sobre a sua tese intitulada A Formação do Ator para uma Atuação Polifônica: Princípios e Práticas, gostaria que você a contextualizasse em linhas gerais e nos indicasse a que corresponde à ideia de “polifonia” no ato teatral.

Maletta – A discussão apresentada em minha tese se refere à identificação de princípios e práticas que fundamentem a criação de estratégias metodológicas para a formação do ator, com base na premissa de que o teatro, por ser uma arte de natureza polifônica, exige do artista cênico uma *atuação polifônica*.

A semiologia teatral já considerou devidamente a natureza intersemiótica do teatro, ao evidenciar que o discurso teatral não é apenas verbal, mas também gestual, plástico e musical. Portanto, coexistem várias instâncias discursivas que, entrelaçadas, compõem o discurso teatral, o que nos leva precisamente ao conceito de polifonia. A propósito, em minha tese faço questão de apresentar esse conceito não como propriedade exclusiva da Música, mas como igualmente legítimo de outros campos do conhecimento – entre os quais, destaco a formulação que Mikhail Bakhtin faz dele na Literatura. Assim, apresento a polifonia como a característica de discursos que incorporam dialogicamente diversos pontos de vista. O autor do discurso pode fazer falar várias vozes. Vale dizer, a polifonia refere-se à faculdade de um discurso incorporar e estar tecido por outros discursos, apropriando-se deles de forma a criar um discurso polifônico.

Desse modo, afirmo a natureza polifônica do Teatro na medida em que o discurso teatral, preservando-se autônomo, é composto por diversos discursos



expressivos simultâneos e equipolentes. Dessa forma, o conceito de atuação polifônica se refere à apropriação, por parte dos atores, dos múltiplos discursos expressivos propostos pelos profissionais criadores do espetáculo, para construir assim o seu discurso de atuação. Em outras palavras, o ator, tendo incorporado os fundamentos que permitem a compreensão desses diversos discursos artísticos, é capaz de se apropriar das várias vozes autoras destes e atuar polifonicamente.

Apresenta-se, então, a questão central que impulsionou a pesquisa: quais seriam os princípios e práticas orientadores da formação do ator para uma atuação polifônica?

Para identificar esses princípios, que concluem minha tese, apresento o pensamento e a prática criativa, pelo viés da polifonia, de nove encenadores do século XX – Konstantin Stanislávski, Vsevolod Meierhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Robert Lepage e Bob Wilson –, como referência para a análise de minha própria prática artística, sustentada por então quinze anos de atuação contínua em âmbito nacional e internacional.

Lee – Ainda sobre sua pesquisa, gostaria que que você situasse para nós, leigos, o que seria uma partitura cênica. Conte-nos também um pouco sobre a forma como a entrevista com o ator Paulo José foi utilizada na composição da tese.

Maletta – O conceito de partitura é geralmente relacionado à Música, como o seu registro escrito, visual, como um gráfico que permite sua escrita e leitura. Entende-se que a Música consegue fazer esse registro de modo preciso, mas certamente há limites, pois existem inegavelmente nessa arte questões imponderáveis que não se registram. De todo modo, a Música se aproxima dessa precisão.

No caso do Teatro, como diz o semiólogo teatral Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (1999), o teatro está longe disso – no verbete “partitura” dessa sua obra, ele fala de uma “impossível partitura cênica”, uma vez que sua natureza intersemiótica e a conseqüente multiplicidade de códigos e signos torna difícil a tarefa de estabelecer uma notação suficiente. Apesar disso, não é rara a utilização do termo entre os diversos criadores, encenadores e teóricos teatrais – independentemente de haver para eles uma definição exata –, como um registro, seja da encenação ou da sequência de ações do ator, muitas vezes com a função de estabelecer uma organização da cena.

No meu caso, na medida em que falo do Teatro como polifonia, faço uma analogia entre a partitura polifônica musical, na qual as várias vozes melódicas são escritas em um sistema, e uma partitura cênica, que sistematiza os diversos discursos criadores da cena – verbais, plásticos/visuais, musicais e gestuais.

Quanto ao Paulo José, assim como outros artistas de cujas vozes eu me aproprio na construção da minha tese, sua experiência me ajudou muito a analisar a minha própria atuação artístico-pedagógica, uma vez que me permitiu ter o distanciamento necessário para identificar, no outro, alguns dos princípios e práticas que eu buscava, e observar que muitos deles

fundamentavam também as minhas próprias propostas. No caso dele, em particular, destaco a leitura musical do texto teatral – que também encontrei na atuação de Bibi Ferreira, outra entrevistada da pesquisa –, que sempre facilitou a minha percepção da musicalidade que é própria do texto teatral, bem como do discurso musical, em cena, como dramaturgia.

Lee – A metodologia de atuação cênica que você desenvolve possui alguns aspectos bem marcantes, por exemplo: O que significa pensar uma técnica que esteja desvinculada de qualquer ideal estético¹? Não acabaria, em alguma medida, esta posição também se tornando uma perspectiva estética?

Maletta – Dependendo do ponto de vista, não há dúvida de que qualquer posição sobre uma questão artística pode ser considerada uma perspectiva estética e eu não vejo o menor problema em se abraçar um ideal estético – a propósito, é exatamente o que eu faço como criador artístico. No entanto, como professor e formador de artistas, o que eu sempre busquei foi uma proposta técnica que não conduzisse meus alunos necessariamente ao meu ou a qualquer outro ideal estético específico, pois não acredito que essa seja a função do professor. Isso eu busco fazer no *Libera Vox*, grupo de pesquisa do qual sou líder e que reúne alunos-pesquisadores que se interessam também pelas minhas escolhas estéticas.

Na verdade, a sua pergunta me fez perceber, mais uma vez, a ambiguidade característica do discurso verbal quando se propõe a traduzir as ideias que temos. Ao escrever que uma técnica estaria *desvinculada de qualquer ideal estético*, gostaria que o leitor entendesse que ela poderia, assim, se vincular – ou de adequar – a todos os ideais estéticos possíveis, contribuindo para que os alunos desenvolvessem habilidades que poderiam servir a qualquer que fosse o caminho que eles viessem futuramente a seguir. Contudo, você me faz perceber que a escolha que fiz das palavras para dizer isso não leva obrigatoriamente todos os leitores ao mesmo entendimento. Talvez eu seja mais preciso se me referir a uma técnica que *não conduza necessariamente a ideais estéticos específicos*. Direi assim daqui pra frente!

Lee – Levando em consideração que a sua metodologia como um elemento que permite ao ator atuar não por meio do virtuosismo técnico individual, mas aproveitando suas limitações e especificidades, como essa concepção de atuação poderia abordar o problema da integração voz-corpo?

Maletta – Em primeiro lugar, é fundamental esclarecer o que entendo por *voz* e por *corpo*. No meu trabalho, considero a *voz* em seu sentido mais amplo, significando *a manifestação do pensamento, a expressão de um ponto de vista particular, de uma individualidade, qualquer que seja o veículo usado para tal* – o que, para mim, inclui a voz humana. Portanto, voz não é exclusiva nem

¹ <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039/3212>



necessariamente um fenômeno sonoro, como geralmente é reduzida pelos dicionários linguísticos ou do campo das ciências médicas.

Assim, voz é a manifestação dos desejos, dos pensamentos, dos interesses, dos pontos de vista de quem a produz. Por isso, *antes* do surgimento do som, que resulta da vibração das pregas vocais, a voz já está sendo expressa quando as diversas partes de todo o organismo humano (olhos, músculos faciais, mãos, braços, entre outros, bem como qualquer gesto, movimento ou possibilidade expressiva desse organismo), como um todo, alteram-se e assumem posturas e formas adequadas ao sentido daquilo que, por meio disso tudo, já começa a se manifestar. Dessa forma, a voz humana compreende integralmente o ser humano, por meio do som e da manifestação expressiva de todo o corpo.

O *corpo*, por sua vez, é a integralidade dos aspectos que geralmente são qualificados separadamente como físicos, mentais, emocionais, cognitivos, mnemônicos, entre outros – ou seja, no meu entendimento, a voz é uma das dimensões do corpo, compreendendo todos esses aspectos. Trata-se de um conceito complexo que, muitas vezes, é tratado de forma limitada ou mesmo em desacordo com aquilo que se pretende considerar. Vou te explicar melhor... ou, talvez, confundir...

No que se refere ao conceito de corpo, pelo menos no que diz respeito às línguas latinas – até onde me foi possível conhecê-las –, temos um sério problema de carência vocabular. Assim, a tentativa de não reforçar a dicotomia cartesiana, que separa corpo e mente, corpo e voz, corpo e emoção, muitas vezes se frustra, pois que nome dar ao complexo *corpo-mente-voz-emoção-...?* Por mais que encontremos, em certas teorias, os neologismos *corpomente* ou *corpovoz*, essas não são palavras que foram plenamente incorporadas aos dicionários e aceitas de uma forma geral com um sentido precisamente definido.

Por outro lado, poderíamos, numa tentativa de romper com as dicotomias, utilizar o único termo *corpo* como o representante dessa integralidade, mas isso nos acaba criando outra dificuldade: muitas vezes, por razões didáticas ou analíticas, temos a necessidade de nos referirmos, separadamente, a dimensões distintas desse *corpo* – por exemplo, aquela que é própria dos seus componentes visíveis (braços, pernas, cabeça, músculos, órgãos, entre outros) ou aquela que diz respeito aos componentes corporais “não visíveis” (seriam realmente não visíveis?), própria dos sentimentos, ideias, pensamentos e emoções, entre outros. Para tanto, como então se referir especificamente a cada uma dessas dimensões? Corpo visível e corpo invisível? Material e não material? Concreto e não concreto?

Todos esses termos, a não ser que estejam vinculados a uma abordagem teórica que os justifique, seriam questionáveis – eu mesmo o fiz acima – e poderiam se mostrar inadequados, uma vez que emoções e ideias podem ser visíveis, materiais e concretas na medida em que, por um certo ponto de vista, alteram explicitamente a expressão dos membros, órgãos e músculos. Dessa forma, sempre que utilizo o termo *corpo* em meu trabalho, tenho tido o cuidado de levantar as questões que apontei acima, em primeiro lugar dizendo que

compreende a *voz*, além de enfatizar que vou considerá-lo como a integralidade de aspectos físicos, mentais, emocionais, cognitivos, mnemônicos, entre outros. Por outro lado, se for o caso, procuro esclarecer a qual de suas dimensões ou aspectos específicos estou me referindo.

Com base nisso, a “integração corpo e voz” é uma questão que empobrece os conceitos e se mostra totalmente sem sentido: por um lado, porque reduz a voz aos seus aspectos sonoros; por outro, porque sugere exatamente o contrário, isto é, a desintegração do fenômeno corporal, já que separa o som da voz do organismo que o produz. Portanto, a única abordagem que faço do “problema da integração ‘voz-corpo’”, ao qual você se refere em sua pergunta, é para dizer que, conforme as referências e conceitos que sustentam o meu trabalho, esse problema não existe.

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

Lee – As parcerias são também uma marca do seu trabalho. Gabriel Vilela, Grupo Galpão, Francesca Della Monica são algumas das parcerias mais recorrentes. Quais as principais contribuições que cada uma dessas parcerias trouxe para o desenvolvimento da ideia de atuação polifônica? Nesta mesma resposta também gostaria que você comentasse sobre a atuação do Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica.

Maletta – Você me fez duas perguntas sobre temas dos quais eu tenho muito o que dizer. Por isso, mesmo procurando ser conciso, não tenho como escapar de mais uma longa resposta.

A ideia de *atuação polifônica*, formalizada na minha tese, orienta minha trajetória artística e pedagógica desde os meus primeiros contatos com o teatro. Na verdade, comecei o meu trabalho voltado à preparação do ator de uma maneira privilegiada: na montagem de *A Rua Da Amargura*, segundo espetáculo do *Grupo Galpão*, dirigido por Gabriel Villela. Minha tarefa era fazer o grupo cantar arranjos vocais a várias vozes, já que até então eles se limitavam à famosa “segunda voz”, geralmente em intervalos de terça, próprias das músicas regionais, em particular as mineiras. É interessante comentar que, dependendo da estrutura harmônica da música, essa polifonia a duas vozes não funciona, pois o contraponto entre as melodias não pode se limitar a esses intervalos.

Em *A Rua da Amargura*, Gabriel queria que eles cantassem, na segunda parte do espetáculo, algumas músicas sacras do repertório erudito, como um coral a 4 vozes, para criar um nítido contraste com o repertório da primeira



parte, recolhido das folhas de reis do interior mineiro. No início do meu trabalho com o grupo, como já era a minha expectativa, muitos atores apresentaram a dificuldade – muito comum – em manter com firmeza um discurso musical (a melodia de uma das vozes do arranjo) enquanto estavam em contato com os outros discursos que se davam simultaneamente (as outras melodias/vozes do arranjo). Essa situação, que eu já havia enfrentado diversas vezes, refere-se à habilidade em gerir múltiplas ações discursivas simultâneas, mantendo a atenção em todas sem que se perca a autonomia de qualquer uma delas.

Nas minhas experiências anteriores, quase sempre de forma intuitiva, na sua maioria com pessoas que não tinham maiores pretensões artísticas, eu enfrentei essa dificuldade por meio de exercícios que eu criei ou adaptei, cujo objetivo era dar àquelas pessoas a oportunidade de experimentar corporalmente a execução simultânea de diversas ações discursivas, por meio do canto e do movimento. Foram, então, esses exercícios que eu utilizei no início do trabalho com o *Galpão* em *A Rua da Amargura*. Posso dizer que começou, nesse processo, o salto que eu viria a dar, da intuição para a sistematização dessa estratégia.

Nesse aspecto, Gabriel e o *Galpão* têm uma importância fundamental: foi esse diretor que, percebendo o valor pedagógico da peculiaridade das minhas propostas de preparação e criação musical/vocal para o Teatro – às quais chamávamos de *dinâmicas* – incentivou-me e deu-me oportunidades de aplicá-las; por sua vez, o *Galpão*, há vinte anos, é para mim um privilegiado laboratório contínuo de experimentação e criação de estratégias metodológicas. Foi principalmente no trabalho com eles que eu me dei conta da natureza polifônica do teatro e da similaridade dessa polifonia cênica com a polifonia coral: ambas são entrelaçamentos de múltiplos discursos. Daí, surge a ideia de que, como uma via de mão dupla, cada uma dessas dimensões de polifonia poderia ser uma estratégia para o aprendizado da outra. Polifonia ensinando polifonia.

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

Uma vez que eu tinha acabado de concluir meu doutorado, o encontro com Francesca indicou com absoluta precisão o percurso que eu deveria seguir no que se refere ao desenvolvimento da minha pesquisa pessoal sobre a voz e sobre a musicalidade no âmbito teatral, ou seja, encontrei em Francesca a interlocução perfeita. Foram, então, quatro anos de planejamento para criar um projeto de pós-doutorado, obter uma bolsa de estudos da CAPES, poder me afastar da UFMG e, em 2010, atravessar a ponte que separa a Itália do Brasil – que havia se tornado para mim mais curta, já que tenho, desde 2001, a cidadania italiana.

No decorrer do trabalho, dos estudos e da pesquisa de pós-doutorado ao lado de Francesca, a minha admiração por essa artista e pedagoga tornou-se um verdadeiro encantamento, na medida em que pude acompanhá-la nas suas diversas atividades artísticas e pedagógicas por toda a Itália e, assim, assistir a diversas aulas, seminários e processos de criação artística por ela conduzidos. Conheci alguns dos mais importantes e reconhecidos artistas e instituições italianas. Pude também participar, como professor e artista, de diversos laboratórios e montagens de espetáculos teatrais. A cada dia eu me surpreendia com a sua profunda e ampla sabedoria, não somente dos fenômenos vocais e musicais, mas também de diversos outros campos do conhecimento.

Não demorou muito para que eu e ela percebêssemos a afinidade entre os nossos pensamentos e propostas de ações pedagógicas, o que facilitou sobremaneira o nosso trabalho conjunto, o intercâmbio de metodologias, de teorias e de procedimentos didáticos. A ideia ampla de polifonia, que é a principal referência da minha prática artística e acadêmica, é também um fundamento para Francesca, na medida em que todos os seus princípios de ação criativa e didática são um entrelaçamento de numerosos conceitos que, por si, significam complexas instâncias discursivas. Penso, sinceramente, que tivemos uma oportunidade única de encontro, como dois pesquisadores que, apesar da distância geográfica que nos separa e da peculiaridade metodológica de cada um, compartilhamos uma filosofia de trabalho, uma energia de atuação e uma concepção da Arte e da formação artística incrivelmente semelhantes.

Finalmente, quanto ao *LiberaVox – Grupo de Pesquisa sobre a Vocalidade e a Musicalidade da Polifonia Cênica*, trata-se de um laboratório criado em maio de 2012, registrado no CNPq e do qual eu sou o líder. Nosso foco é o estudo sobre a ampliação das possibilidades vocais e musicais do artista cênico, entendidas como expressões cênicas e não como apropriações de outros campos artísticos. A voz, nessa abordagem, deve ser considerada não apenas como um fenômeno sonoro, compreendendo, portanto, a manifestação do corpo em sua integralidade.

Busca-se estudar a voz para além do seu uso convencional, em consonância com uma cena contemporânea na qual a palavra não se mostra mais como a principal referência, o que evidencia a dimensão polifônica da ação vocal, que entrelaça discursos musicais, visuais e corporais, bem como a necessidade do equilíbrio entre as dimensões apolíneas e dionisíacas da voz, a favor de uma plena liberdade expressiva que inclua sonoridades e movimentos usualmente reprimidos.

Quanto à questão da musicalidade, afirma-se que os parâmetros identificados como musicais devem ser ressignificados e aplicados a cada campo específico, em particular às Artes Cênicas, conforme suas *matérias-primas* e seus objetivos específicos. Dessa forma, é imprescindível buscar estratégias metodológicas para o aprendizado de parâmetros musicais que, em vez de reproduzirem aquelas utilizadas na formação de músicos, sejam próprias do universo cênico.

Para tanto, propõe-se a experimentação e criação de estratégias metodológicas para a formação e criação cênicas, por meio do entrelaçamento



de duas pesquisas desenvolvidas há mais de 20 anos sobre esse tema: por mim, cujo foco é a musicalidade cênica, e pela artista, pedagoga e pesquisadora italiana Francesca Della Monica, que se refere às múltiplas dimensões expressivas da voz.

Lee – Ernani, eu gostaria de registrar aqui meus sinceros agradecimentos por essa aula em forma de entrevista que você acaba de nos conceder. Foi uma bela oportunidade para conhecer a infância da sua biografia intelectual. É interessante se dar conta que o ensino fundamental tenha sido capaz de deixar raízes tão duradouras na sua trajetória. Para além de todos os seus feitos acadêmicos e artísticos, que por si só já são louváveis, que esta entrevista nos dá a conhecer, eu diria que ela aponta também para um outro tipo de saber. Em todo caso, um tipo de saber que não é redutível a um corpo doutrinal ou teórico, pois trata-se, antes, de um testemunho, dado pela sua própria biografia, da possibilidade concreta de coexistência entre a sistematização acadêmica e arrebatamento estético, entre cooperação científica e amizade, entre a necessidade de sobrevivência e a paixão pela arte. Muito obrigado, Ernani!

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Entrevista realizada em 13/10/2014

Aceita em 23/10/2014

Henrique de Oliveira Lee

Professor do Depto de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFMT. Membro do Grupo de Pesquisa *Lugares de Arte: linguagens, memórias, fronteiras* (CNPq/PROPq-UFMT).

E-mail: holiveiralee@gmail.com

Ernani Maletta

E-mail: ernanimaletta@gmail.com