

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
GRADUAÇÃO EM TEATRO

JACIARA ARGUELLO MARSCHNER

ASSOMBRA(SOM)

vergonha e medo da voz e suas possibilidades em sala de aula de teatro

Belo Horizonte

2023

JACIARA ARGUELLO MARSCHNER

ASSOMBRA(SOM)

vergonha e medo da voz e suas possibilidades em sala de aula de teatro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial para a obtenção
do título de Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio Tadeu Pereira

Belo Horizonte

2023

RESUMO

Este artigo se dedica a investigar os motivos que provocam e contribuem com o sentimento de medo e vergonha, notado nos estudantes de teatro, com sua própria voz. A partir de entrevistas com professores de voz e canto e da monitoria realizada nas disciplinas Estudos Vocais e Musicais A e na Oficina de Improvisação Vocal e Musical, do curso de graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, proponho uma reflexão sobre possíveis razões que tornam o trabalho com a voz um campo tão sensível, propício a traumas, inseguranças e medos. Este trabalho ainda realiza um paralelo com o universo mal-assombrado. Uso como metáfora o *monstro* para dar ênfase ao medo e o pavor da descoberta da voz que percebi em minha trajetória e que observei em estudantes de Teatro. O *monstro vocal* também foi utilizado como um possível dispositivo, experimentado na monitoria em disciplinas de voz, para conduzir um trabalho vocal com os alunos e alunas de teatro.

Palavras-chave: voz; vergonha vocal; monstro vocal; estudos vocais.

AGRADECIMENTOS

À todas professoras e professores de voz que me inspiram a ter coragem e me acompanham nessa jornada de soltar a voz no mundo: Letícia Afonso, Ana Hadad, Francesca Della Monica, Ernani Maletta, Eugênio Tadeu, Andrea Amendoeira, Andrea dos Guimarães, Maurílio Rocha.

As alunas e alunos que confiaram suas vozes e seu tempo às ideias e fantasias que conduzi nas aulas em que fui monitora durante a minha graduação.

Também a minha irmã e a minha mãe que dividem as mesmas canções e sonhos comigo.

Monstros da autora

Figura 1 - Jaciara com medo



Fonte: Foto tirada por Arami Arguello, 2003.

Todo texto é um enigma; toda encenação, toda direção de ator uma aceitação partilhada do desconhecido.

Jacques Lassalle (2010, p.7)

Este trabalho foi concebido a partir de uma pergunta que me fiz na árdua tarefa de decidir sobre qual tema eu me dedicaria a investigar e escrever para encerrar minha trajetória na graduação em Teatro: “O que me assombra?”. Assombração de acordo com o dicionário Michaelis, é “Pavor, susto ou terror, causado por alguma coisa inexplicável ou desconhecida.”¹ No contexto da pergunta que inicio esse trabalho, entendo assombração como: o que me provoca, o que me é misterioso, o que me persegue em minha trajetória, o que me é desconhecido e assusta, o que me faz fugir de medo, mas misteriosamente me persegue por desejo. Como resposta, não poderia escrever sobre outra coisa mais misteriosa, maravilhosa, e assombrosa, na minha opinião, do que a voz.

Fui uma criança que sofria muito com pesadelos durante o sono. Era toda espécie de monstros, fantasmas, assombrações que insistiam em me perseguir durante as noites. Com o tempo, aprendi algumas estratégias, usadas no sonho, a fim de escapar de finais trágicos. Para isso, fazia-se necessário que eu convencesse os monstros a não me fazerem mal, que criasse algum modo de conseguir a empatia e “amolecer” os corações daquelas criaturas. A estratégia efetiva era cantar do jeito mais bonito ao meu alcance, como uma espécie de encantamento, fazendo com que gostassem de mim o suficiente para deixarem de ser um perigo à minha pessoa.

Esse pesadelo resume bem a maneira como a voz é central na minha vida e dos meus medos e assombrações. Por esse motivo, ele (o pesadelo), monstros e criaturas assombrosas

¹Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/assombracao>>
Acessado em: 04 de outubro de 2023.

conduzirão, metaforicamente, este trabalho. Esse modo de escrita, a partir de metáforas, foi a maneira que eu encontrei de “tornar o indizível visível” (JEHA, 2007, p.18) e me desafiar a escrever, de forma poética e lúdica, sobre possíveis relações entre medo e voz, que foram sendo notadas antes e durante a minha trajetória na graduação em Teatro e do meu interesse na pesquisa em voz.

Desde o nascimento do bebê, a voz é essencial para sua sobrevivência, manifestando ao outro alguma necessidade urgente, como o choro ao sentir fome ou dor, e também poder dar sentido ao mundo e às suas subjetividades a partir da linguagem. De acordo com Eugênio Tadeu² (2012), “a voz é, de alguma forma, uma extensão corporal que vai em direção ao outro. [...] Nela, está implícita e expressa a intimidade de uma pessoa” (p.63). É com minha voz que eu digo meu nome e que eu pergunto o seu (*da outra pessoa*). Usando a linguagem, especialmente a voz, que eu abro uma porta para dentro da subjetividade do outro e mapeio o que nos é comum e o que nos difere como sujeitos, conhecendo assim, quem é o outro e quem eu sou.

Na minha infância, a voz começa a ser assunto relevante, pois não se tratava apenas do momento em que comecei a me comunicar por meio de palavras, mas também de uma época em que tive que aprender mais de uma língua. Sou brasileira, filha de um pai gaúcho e uma mãe paraguaia, no entanto, fui alfabetizada na Alemanha, sendo o alemão minha língua materna. Somente aos oito anos de idade, voltando a morar no Brasil, que o português passa a ser uma língua que eu consiga entender e me comunicar. Lembro-me bem de angústias em ser obrigada a falar em outra língua, voltar a aprender a me comunicar do zero, um processo muito solitário que me isolava das outras crianças. Naquele período minha comunicação verbal era restrita ao entendimento de minha irmã e de meus pais, únicos que compreendiam o que eu precisava e o que eu tinha para dizer. Vem-me, com muita nitidez, a memória assombrada da minha primeira escola no Brasil, em que me vi tendo o dobro de dificuldade que meus outros colegas, não conseguindo traduzir um simples aviso no quadro com nome das matérias que eu teria na escola.

Nessa época, também comecei a ouvir minha mãe conversando com minhas tias e primas na sua língua materna, o espanhol e o guarani, nas nossas visitas ao Paraguai. Em específico, a língua guarani marca muito a minha trajetória. Apesar de ser uma língua que eu não sou fluente, sendo a primeira geração na família da minha mãe que não é falante de guarani, foi essa língua que me deu o nome “Jaciara³” e que nos levou para tantos lugares diferentes. Nossas mudanças foram conduzidas pela pesquisa que minha mãe divide com os indígenas falantes de guarani e kaiowá, e o dicionário que sonhou e escreveu do kaiowá para o português.⁴ Foi também, por meio da língua guarani, que se tornou possível uma relação de parceria e amizade entre ela e a comunidade indígena de Dourados⁵, que é a cidade onde minha família mora até hoje.

² Eugênio Tadeu Pereira é professor aposentado do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Integrante do Grupo Serelepe.

³ A tradução do guarani para o português é Jasy/Jaci/Jacy é Lua, e Ara significa tempo.

⁴ A versão do virtual do dicionário está disponível gratuitamente no site da editora javali: <https://www.editorajavali.com/dicion%C3%A1rio-kaiow%C3%A1-portugu%C3%AA>

⁵ O estado Mato Grosso do Sul é o segundo estado com maior população indígena do Brasil (IBGE, 2010) em que Dourados tem a maior reserva indígena do país, com cerca de 17 mil indígenas (CAVALCANTE; MOTA, 2019, p.19). Também fica próxima à fronteira do Paraguai, portanto as línguas guarani e espanhol são muito presentes na cidade.

Em 2017, na UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, cursando a graduação em Artes Cênicas (2017 e 2018) que eu me deparei, de maneira mais sistematizada, com o estudo da voz falada e cantada. Naquele período, Ana Hadad⁶ foi minha professora na disciplina de Expressão Vocal. Em suas aulas, tive contato com o método da Francesca Della Monica⁷, que também é a linha metodológica utilizada por Hadad. A sensação que eu tinha em suas aulas, é que ela “puxava o nosso tapete”, conduzindo os alunos para lugares desconhecidos da própria voz, em que, muitas vezes nos sentimos vulneráveis com esse “monstro desconhecido”. No entanto, a sua condução também nos gerava segurança no processo, de que ela sabia para onde nos direcionar, e como acolher os alunos caso tivessem alguma reação emocional aos exercícios vocais.

Em uma de suas aulas eu inesperadamente tive um acesso compulsivo de choro. O enunciado do exercício era simples: cantar alguma música *a capella*. A maneira como ela ia conduzindo o exercício, pedindo para usar meu registro de fala, contar e não cantar, especialmente pensando na minha turma como interlocutora, me fez entrar em contato com bloqueios e sentimentos que eu não sabia nem sequer que possuía.

A sensação era de extrema vulnerabilidade, como se eu estivesse despida diante de uma plateia. Durante o exercício, repeti algumas vezes que não ia conseguir fazer da maneira que ela me provocava a emitir som, sem ao menos ter tentado realizar o exercício. Também me desculpava por qualquer som que soava “estranho” aos meus ouvidos e que não estava de acordo com minhas expectativas. O nível do choro foi tamanho que os soluços não me permitiam mais cantar, e tive que esperar me acalmar para retomar o exercício no fim da aula. Assim que finalmente consegui concluir a canção, toda a turma veio em minha direção, alguns colegas com o rosto cheio de lágrimas, e, num abraço, fui acolhida.

Mesmo, a princípio, que a minha reação ao exercício tenha sido dolorosa e a minha performance também não atendeu metade das minhas expectativas, essa foi uma das experiências mais importantes de voz que eu vivenciei até o momento. A sensação que permaneceu daquele episódio foi de orgulho de ter insistido e chegado ao final do exercício, enfrentando toda espécie de pavor e medo que me tomou durante a canção, e ainda por cima ser acolhida pela minha turma. Também foi naquele momento que eu tive dimensão do tamanho do medo, da assombração e do monstro, que é ouvir a própria voz e deixar-se ser ouvida.

Cinco anos depois, eu e Ana Hadad voltamos a conversar sobre esse episódio numa entrevista, que foi conduzida por mim, para este trabalho (informação verbal⁸):

Eu acho que é muito importante que o aluno não desista [...] eu sempre tento incentivar que ele avance. Por exemplo, ele teve algum bloqueio na nota ou numa canção específica, começou a chorar, eu sempre tento fazer com que ele continue mais um pouco, depois disso ele pode parar. [...] Mas eu acho muito importante ele não parar na hora do gatilho, porque eu acredito que, se ele interromper o exercício abruptamente, esse episódio pode virar um trauma. [...] Eu procuro mostrar e dizer que ele não tá sozinho, que é difícil mesmo, falo “concordo com você, é muito

⁶ Ana Faria Hadad Vianna é pesquisadora do trabalho vocal e textual de artistas da cena, diretora de textos, professora de teatro e canto popular, atriz e cantora.

⁷ Artista, pedagoga e pesquisadora italiana, Francesca Della Monica conduz uma pesquisa sobre as diversas possibilidades da voz e musicalidade no âmbito teatral contemporâneo, por meio de uma metodologia própria.

⁸ VIANNA, Ana Hadad. Ana Hadad: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

difícil". Tento não invalidar a angústia, e sim tornar visível a angústia, não inviabilizar o que aconteceu e falar "ah isso não é nada, continua". Digo que eu sinto a mesma coisa ou que eu já passei por aquilo e afirmo que eu me sinto apta a conduzi-lo nessa situação.

Continuei meus estudos de voz em Ouro Preto com Letícia Afonso⁹ na Escola Samba Preto. Minhas reações emocionais de bloqueio e choro continuaram acontecendo durante esse período com minha nova professora. Era incomum ter uma aula em que eu não tivesse um acesso de choro durante alguma canção. Passamos quase todos os encontros conversando sobre esse sentimento, tentando atividades que pudessem trabalhar os meus bloqueios com a voz, criando relação de confidênciа e confiança entre aluna e professora e um espaço de autoestima onde eu fazia aula.

Foi a voz que também me levou a Belo Horizonte. Vim para a capital, em 2019 incentivada a continuar meus estudos em voz na Casa da voz, espaço que Ana Hadad mantém nessa cidade, com aulas particulares de canto. Nessa época, decidi ficar em Belo Horizonte e realizar a transferência para UFMG, onde também tive contato com professores importantes na minha trajetória de teatro, música e pedagogia, como Ernani Maletta, Eugênio Tadeu, Maurilio Rocha e outros tantos professores na Escola de Música onde passei a realizar, também, uma formação complementar. Posteriormente, segui minhas aulas de canto com outras professoras, como Francesca Della Monica, Raísa Campos, Andreea Amendoeira e Andreea dos Guimarães.

Durante minha graduação, tive oportunidade de fazer preparação vocal e musical de dois espetáculos, Etnologia da solidão e O Lustre, com direção de Antônio Hildebrando, também pude realizar monitoria das disciplinas de Estudos Vocais e Musicais A e Oficina de Improvisação Vocal e Musical, que foram fundamentais para elucidar o conhecimento que eu tinha adquirido em todas as experiências descritas acima.

Nesse percurso, testemunhei muitos outros alunos e alunas que também demonstraram estarem assombrados pela própria voz, tendo bloqueios e dificuldades nas aulas e apresentações que exigem uma certa exposição da voz. Isso também foi confirmado nas entrevistas que eu conduzi para esse trabalho, sendo corriqueiro o relato que os e as estudantes não gostam da própria voz, e que sentem pavor principalmente nos momentos de ouvi-la gravada ou quando precisam cantar em público. Nesses momentos, a alteração do estado físico e emocional pode ser tão brusca, que ter um bom desempenho sonoro parece até uma questão de vida e morte: o corpo fica em estado de alerta, o coração costuma acelerar, a respiração fica desritmada, a mão suada, a voz embargada, as pernas tremem, o corpo paralisa. O estado físico de pavor de cantar em público pode ser muito parecido com o estado físico de medo e ameaça, como se o ato de cantar fosse, também, deparar-se com um monstro gigantesco e ameaçador que deve ser enfrentado.

Quando falo em monstros e assombrações neste trabalho, me refiro a situações diferentes, mas que, de alguma maneira misteriosa se correlacionam, já que a metáfora "monstro" permite "[...] desmembrar a tessitura da realidade e entrelaçá-la de novo de maneiras das mais caprichosas, emparelhando homem e mulher ou ser humano com fera." (Jeha, 2007, p.21)

⁹ Letícia de Oliveira Afonso é graduada em Música pela UFOP. Atualmente é professora de canto da Escola de Música e Casa de Arte Samba Preto. Regente do coral Samba Preto. Professora de canto na escola de música Daniel Bahia.

Também porque a necessidade de recorrer a essa metáfora, de acordo com Julio Jeha, é uma maneira de organizar e entender o nosso próprio caos e o da natureza (Op. Cit., p.7).

Portanto, monstro dará corpo aos sentimentos de medo, pavor e vergonha do julgamento alheio, que costumam causar bloqueio nos alunos ao fazerem o exercício de cantar em público. Também uso o monstro para me referir aos sons monstruosos que costumam ser considerados feios, inadequados, indesejados, ruídos, proibidos, errados, desafinados. Por último, também me refiro à qualidade da voz, que foi sendo descrita por algumas entrevistas com professores de voz, como um lugar desconhecido e misterioso, que não costumamos ter conhecimento e controle em determinadas situações.

Por meio deste trabalho, me dedico a investigar tendo as seguintes perguntas: O que causa pavor e assombra os alunos no momento de cantar e ouvir a própria voz? Como fazer as pazes com o que nos assombra ao que diz respeito à própria voz? E também, o que o próprio monstro tem para nos ensinar, dentro da sala de aula, sobre canto e a nossa voz?

A primeira parte do artigo, se propõe a identificar possíveis motivos que provocam o sentimento de vergonha e o medo que estudantes de teatro têm com a voz falada e cantada. Para isso, realizei uma série de entrevistas com professores e professoras de canto e voz, que fizeram parte da minha trajetória, com o intuito de incluir suas reflexões e experiência sobre esse tema. Já na segunda parte do artigo, me dedico a desenvolver o que me impulsiona a usar a metáfora monstro vocal e o universo mal-assombrado como dispositivo para trabalhar a vergonha, o medo e exercitar uma postura de maior liberdade vocal.

Descrevo também a minha experiência dentro de sala de aula, como monitora das disciplinas de Estudos Vocais e Musicais A e na disciplina de Oficina de Improvisação Vocal e Musical, na condução de exercícios relacionados a esse tema, pensando que “trabalho de formação vocal do ator, é também um mergulho no desconhecido que deve ser partilhado por professores e alunos, pois não se trata apenas de transmissão de conhecimentos, mas sim de descobertas coletivas nas experiências de criação.” (Carvalho, 2014, p.82)

É importante ressaltar que nem sempre existe absoluto consenso nas reflexões dos/das entrevistadas. Aliás, essa diversidade é bem-vinda neste trabalho, pois não se pretende encontrar uma única visão e sim contribuir com a qualidade misteriosa, de suspense, e sua característica assombrosa, que a incoerência sobre esse tema possibilita e que permeiam a escrita deste trabalho.

Deparando-se com o monstro vocal¹⁰

Um dos exercícios da aula do Maurilio Rocha¹¹, da disciplina Estudos vocais e musicais A, que eu tenho acompanhado como monitora, é uma gravação de um pequeno texto, escolhido por cada estudante. As gravações são ouvidas em público, na sala de aula, permitindo que a turma tenha a experiência da sua gravação ter espectadores e receber as impressões dos e das colegas sobre o trabalho realizado. Costuma ser uma atividade que rende muita discussão

¹⁰ Conceito que está sendo desenvolvido pela autora, e será mais bem sistematizado em trabalhos futuros.

¹¹ Maurilio Andrade Rocha é professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG onde leciona na graduação (Licenciatura e Bacharelado em Teatro) e na pós-graduação (Mestrado e Doutorado em Artes).

sobre a performance de cada colega, mas principalmente sobre a experiência de se ouvir por meio da gravação.

Algumas pessoas da sala ficam ansiosas, fecham os olhos, seguram a mão de uma amiga ou amigo ao ouvir-se em público, causado pelo sentimento de vergonha e julgamento. Outros falam do estranhamento de ouvir sua voz gravada, como algo curioso, sem reconhecer por completo aquilo que entendem e ouvem como sua própria voz. Maurilio Rocha comenta (informação verbal)¹² que os seus alunos costumam ter uma relação muito difícil com a própria voz, tanto a falada quanto a cantada, mas ao seu ver “o nível de maior rejeição é quando eles ouvem a própria voz gravada”.

Aproveitei essa situação, para pedir que os alunos descrevessem em um papel como é sua própria voz, na intenção de conhecer a relação e a intimidade que eles têm com ela. Não foram dadas muitas indicações sobre quais características deveriam ser levadas em conta na descrição, dando a liberdade de cada um apropriar-se do anunciado, realizando a escrita de acordo com o que interpretam como “voz” à sua maneira, e do que consideram relevante ao realizar a descrição.

Muitos alunos demonstraram ter dúvidas sobre como é a própria voz, escrevendo frases como: “Potência escondida”, “um segredo, um abismo de loucura”, “descobrimentos e camadas sem exploração”, “com possibilidades a serem exploradas”, “uma voz com uma potência talvez escondida”, “não sei definir a voz”. Também apareceram as frases “fraca, tem medo de errar, desafinada” e “estranha?! feia?!”. Ao que parece, os alunos ou qualificam a própria voz de maneira depreciativa, sendo que ninguém da sala usou adjetivos apreciativos ao comentar da própria voz, ou têm muitas dúvidas sobre como ela é e quais as suas possibilidades.

Figura 2



Fonte: ilustração da autora.

¹² ROCHA, Maurilio Andrade. Maurilio Rocha: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

As próximas citações das entrevistas serão referenciadas por meio da identificação do autor(a) entre parênteses, para não comprometer a fluidez da leitura com excesso de nota de rodapé. A referência completa de cada entrevistado e entrevistada se encontra no final do artigo, na parte de “referências bibliográficas”.

Nas entrevistas realizadas com as professoras, pesquisadoras e cantoras Ana Hadad Vianna, Francesca Della Monica, Letícia Afonso e Andrea Amendoeira, sobre questões acerca da relação que seus alunos e alunas têm com a sua própria voz, fica evidente como é generalizada uma percepção depreciativa. De acordo com as professoras, seus alunos e alunas costumam não gostar da voz que têm:

Eles nunca gostam da voz. A maioria acha a própria voz muito ‘esganiçada’, é o termo que eles usam, ‘esganiçada’. (Vianna)

Especialmente as pessoas menos experientes geralmente são as pessoas que não gostam da própria voz, [...] têm uma escuta da própria voz que é uma escuta de julgamento, que acontece realmente em contextos que são de uma dimensão de censura da própria voz [...].¹³ (Della Monica)

Andrea Amendoeira ressalta que em sua experiência, seus alunos têm uma postura de depreciação com a própria voz, principalmente ao se ouvirem em gravação.

Quase nunca gostam. [...] Eles dizem, “Ah a minha voz é muito feia, ou é fanhosa, ou é estranha ou é anasalada, ou ela é esganiçada, ou uma pessoa que me conhece, um amigo, fala que minha voz é feia.” Normalmente as pessoas não gostam de se ouvir, principalmente em gravação, acham que tá tudo ruim. Até porque eu acho que elas não percebem a voz como elas a percebem durante a fala. A voz ouvida por dentro, enquanto se fala, é diferente da voz gravada, porque faltam elementos ali, elementos acústicos.¹⁴ (Amendoeira)

Na opinião de Amendoeira, o estranhamento que os alunos sentem ao ouvir sua voz gravada e que difere da maneira como elas a ouvem no cotidiano, está relacionado à diferença acústica que ocorre dentro do corpo da pessoa que emite o som, de como o som se comporta fora do corpo e é ouvido pelas pessoas ao redor. Isso de fato ocorre pela maneira como as parciais¹⁵ graves e agudas do som vocal se propagam dentro do corpo e fora dele. De acordo com Johan Sundberg (2018), ouvir-se durante a fala, proporciona uma compreensão da voz com tonalidade mais grave, pois pela natureza das ondas sonoras com comprimento mais longas e frequência mais baixas, possuem uma distribuição mais homogênea em seu corpo, chegando com mais destaque na orelha de quem vocaliza do que os que o ouvem de fora¹⁶. Da mesma maneira, a reflexão sonora também tem um papel importante na percepção do som (Sundberg, 2018). Quem emite o som, ouve-se não apenas pela via aérea, mas também pela via óssea. A condução do som pelo esqueleto, também privilegia sons com frequências baixas, diferindo da percepção de alguém que ouve o som apenas pela via aérea.

¹³ DELLA MONICA, Francesca. Francesca Della Monica: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

¹⁴ AMENDOEIRA, Andrea. Andrea Amendoeira: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

¹⁵ “parcial: som senoidal contido em um espectro acústico. Nos sons periódicos, os parciais são harmônicos, ou seja, a frequência do parcial de número “n” corresponde a “n” vezes a frequência fundamental.” (SUNBERG, 2018, p.306)

¹⁶ As ondas com comprimentos mais longas, como é o caso de parciais graves, não conseguem contornar os obstáculos da maneira como as parciais agudos conseguem, sendo concentradas e direcionadas pela boca de quem vocaliza. Isso faz com que a pessoa que emite o som, tenha uma impressão diferente das pessoas que estão ao redor, pois as ondas de som mais grave

Letícia Afonso (2023) também relata em entrevista,¹⁷ que os alunos e alunas costumam dizer que não sabem cantar, que são desafinados e não têm projeção na voz. Já na sua percepção, essas questões dizem mais respeito ao que se ouviu de terceiros, do que dificuldades reais de seus alunos e alunas. Da mesma forma, Francesca Della Monica relata que a percepção que se tem da própria voz é, geralmente, decorrência do que outras pessoas dizem sobre ela. Ana Hadad e Maurilio Rocha acrescentam, em seus comentários, que essa avaliação negativa da voz vem acompanhada de comentários de retaliação vocal sofridos por alguns de seus alunos durante a infância:

Eram muitas questões ouvidas de outros professores, inclusive dos colegas, da família, tudo isso é uma memória que fica registrada no corpo, na alma e no espírito. (Afonso)

Mas olha, é muito estranho isso, porque as vezes eles falam que não gostam a partir de palavras de alguém, professores, pessoas que disseram a eles, ‘ah sua voz é nasal’, ‘nossa sua voz é muito aguda’, ‘nossa, sua voz não é sua voz’, as vezes é uma autopercepção, mas às vezes eles falam na voz de alguém que julgou a voz deles. (Della Monica)

Existem diversos relatos sobre uma espécie de retaliação vocal na infância, então muitas histórias de uma liberdade vocal quando criança, seguida de comentários de terceiros que falavam “ah voz de taquara rachada” ou qualificam a voz da criança de alguma coisa ruim, ou recriminava e reprimiam de alguma forma essa voz na infância. Esse tipo de relato é muito comum. (Vianna)

A grande maioria tem muita rejeição na voz cantada, porque teve reforço negativo da família, ou alguém falou que a pessoa canta mal[...] (Rocha)

Andrea dos Guimarães, no entanto, relata¹⁸ que os seus alunos do curso de canto popular na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), que têm mais experiência no quesito de tempo de estudo da voz, geralmente costumam gostar da própria voz, diferentemente do público das suas aulas particulares, em que é mais recorrente alunos terem o primeiro contato com a voz cantada. Guimarães também constata que, ao incentivar seus alunos a se gravarem cantando, no primeiro momento, a grande maioria, da EMESP e das aulas particulares, têm reações negativas e dizem que não gostam de se ouvir. O exercício de se gravar, na sua experiência, ajuda no desenvolvimento técnico do aluno, e também com que o aluno e aluna aprendam a gostar dessa voz, se aproximando e apropriando dela, construindo uma relação de aceitação, pois:

As pessoas sempre têm o desejo de ter outras vozes, de ter uma voz parecida com outros artistas que as pessoas admiram. ‘Mas, peraí, qual é a **sua** voz? Como é que é essa voz? Como ela se desenvolve?’ (Guimarães, grifo da entrevistada)

Além do estranhamento da própria voz gravada suceder pela diferença sonora que existe em ouvir a si emitindo o som, e ouvir uma gravação da própria voz, a percepção sobre a

¹⁷ AFONSO, Letícia de Oliveira. Leticia de Oliveira Afonso: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner

¹⁸ GUIMARÃES, Andrea dos. Andrea dos Guimarães: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

qualidade do som emitido, parece estar relacionada com a maneira que o outro a entende e a assimila. Nos relatos das entrevistas, é possível perceber que os alunos, especialmente os que têm menos tempo e experiência no estudo da voz, costumam definir a própria voz a partir de como os outros a descrevem. É preciso ressaltar, no entanto, que mesmo que o ato de dizer e ouvir não é um ato de uma única pessoa, pois se concretiza com a recepção e o entendimento de um interlocutor, ambas pessoas estão inseridas em um “sistema de escuta culturalmente apreendido” que Eugênio Tadeu Pereira cunhou com o nome de “*escutabilidade*” (Pereira, 2012, p.136). Portanto, vocalizar é sempre um exercício relacional, mas está imerso em significados e padrões culturalmente prescritos.

A maneira como terceiros qualificam a voz é definida a partir de um determinado julgamento de valor que cada sociedade define o que é “belo” e o que é “feio”, acompanhando uma espécie de modelo de beleza vocal. Quinteiro, comenta sobre a existência de “modelos vocais” que ainda perduram e assombram os alunos até hoje, 30 anos após a publicação da reflexão da autora.

A partir das observações que fizemos ao longo do nosso trabalho com os profissionais da voz e da fala, temos percebido - e com muita clareza- que as pessoas querem ter uma determinada voz especial. Constatamos também o quanto esse desejo está estigmatizado por modelos vocais que se sucedem no desenrolar do tempo, por modismos influenciados por estereótipos contínuos, alimentados por fantasias vocais [...] (Quinteiro, 1989, p.43)

Maurilio Rocha, ressalta que esses modelos vocais ainda são bastante desejados, inclusive pelos seus alunos e alunas de teatro. Rocha, considera que a voz é um campo muito sensível e de muita rejeição da própria voz, pois parte de uma busca frustrada para alcançar um modelo de beleza, especialmente quando se trata de cantar. Em seu depoimento, ele menciona a necessidade de criar um campo de acolhimento, lembrar seus alunos e alunas, quando realizam exercícios vocais, que não estão competindo e sendo avaliados no *The Voice*, que não é um curso de música, e relembrar aos estudantes que todas as vozes são legais e bem-vindas, especialmente no teatro.

Outras questões também apareceram durante as entrevistas, relacionadas a esse monstro sonoro, relacionadas ao sentimento de vulnerabilidade e exposição que as pessoas têm ao cantar, falar ou se ouvir em público. Além do medo do julgamento, de não atingir um padrão de performance vocal considerado culturalmente como “bonito”, a voz parece ter um aspecto de descontrole, em que nem sempre temos domínio do que revelamos, tanto no aspecto do que o outro ouve, quanto do que dizemos. Lançar a voz deriva de uma intimidade extrema. Pereira (2015, p. 53), a partir de Behlau & Pontes, afirma que essa intimidade é ocasionada pelas dimensões que o público pode deduzir ao ouvir a voz, tanto de aspectos biológicos, psicológicas e socioeducacionais, de quem a emitiu, pois “é sua história vocal, constituída no percurso da vida, que se apresenta no tempo presente. É o ser biológico, psicológico e social que somos que se manifesta em sua sonoridade, desvelando-nos.” (Pereira, 2015, p.53).

Della Monica enfatiza essa característica de intimidade de duas formas, no aspecto sexual que ela considera que a voz possui, e no quesito de um compartilhamento de elementos que constituem o nosso subconsciente:

Eu sempre ressalto o fato que a laringe é um órgão sexual secundário, então a voz é realmente um lugar de muita intimidade, de nudez, de nudez extrema, a

ponto de se sentir mais despido se expressando com a voz, do que sem roupa alguma. A voz, também tem muitas camadas de significados que são significados também subconscientes, de memórias, de traumas. Fora a nossa comunicação mais lógica e verbal, a voz também tem partes não verbais, extra verbais, paraverbais, que nos mostra totalmente. Também é um lugar de memórias íntimas, que nem sempre a gente quer compartilhar com as outras pessoas. (Della Monica)

Ana Hadad, também atribui a intimidade como uma característica da voz. Em seu relato, ela considera que alguns episódios de choro ao cantar em público, que ela testemunhou, muitas vezes decorre do sentimento de exposição de uma intimidade que é compartilhada com outros, que às vezes ocorre de maneira inesperada e surpreende os alunos e alunas durante a execução de sua performance. Em suas palavras:

O choro que eu testemunhei foi choro de emoção mesmo, [...] da pessoa encontrar-se na própria voz e se surpreender com ela e ter medo do que ela estava descobrindo e se sentir exposto/exposta, porque era algo muito da intimidade dela, que nem ela mesmo sabia o que era aquilo e já tava sendo compartilhado com os outros. (Vianna)

A voz tem um outro aspecto, que considero importante pontuar neste artigo, que é o aspecto da manifestação do sujeito. Durante a entrevista, Vianna destacou um conceito de voz, também muito enfatizado no trabalho de Ernani Maletta¹⁹, na perspectiva de que voz não é só som: “é aquilo que eu quero dizer, que eu pensei e que é resultado do meu pensamento, a forma como eu vejo o mundo e como eu sintetizo meu olhar sobre o mundo e transformo em palavras. É muita coisa.”

De maneira semelhante, essa característica da voz, também aparece no livro “Erguer a voz: pensar como uma negra, pensar como uma feminista” de bell hooks (2019). Na leitura dessa obra, temos um entendimento que relações de opressão e dominação também atravessam o campo da voz, especialmente no caso de pessoas subalternizadas. hooks rememora como na nossa sociedade patriarcal e racista, espaços públicos são dominados majoritariamente por vozes de homens brancos, em detrimento às vozes de mulheres negras. Para a autora, o silenciamento dessas mulheres atua como estratégia de dominação, desumanização e fragmentação do sujeito. Como resposta a esse sistema de opressão, hooks propõem erguer a voz sem medo, como um “ritual de iniciação em uma transição de objeto para sujeito.” (Pinheiro e De Paula, 2019, p.145.)

Considero esse aspecto importante, pois enfatiza os múltiplos desafios que os professores e professoras e seus alunos e alunas enfrentam ao trabalhar a voz em sala de aula. Ao mesmo tempo, também sublinha o aspecto emancipatório, de liberdade, que a voz desempenha, sendo a linguagem central no processo de auto recuperação do oprimido e afirmação do sujeito, de acordo com hooks, pois “encontrar uma voz é parte essencial da luta libertadora – um ponto de partida necessário para o oprimido, o explorado -, uma mudança em direção à liberdade” (hooks, 2019, p. 55).

¹⁹ Ernani de Castro Maletta Professor do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Desenvolve conceito de atuação polifônica para a formação do artista cênico.

Assombra(som)

*minha bela monstruosidade
meu exercício de inventora*

(Susy Shock, 2021, p.95)

De acordo com o Dicionário do folclore brasileiro, o verbete “Assombração” é definido como: “Terror pelo encontro com entes fantásticos, aparição de espectros, ato de espavorir-se; casa mal-assombrada, onde aparecem almas do outro mundo. Uma assombração, um grande medo. **Rumores, vozes, sons misteriosos**, luzes inexplicáveis.” (CASCUDO, 1984, p.82, grifo meu) Nessa definição, destaco a maneira como o som é um aspecto central na manifestação dessas criaturas fantásticas. Sussurros, mensagens ocultas em músicas, gritos, barulho de correntes, instrumentos tocando sozinhos, costumam ser veículos principais de aparição das assombrações.

A artista Vivian Caccuri destaca a criação do fonógrafo como um belo exemplo da natureza assombrada do som e sua relevância na manifestação do universo fantasmagórico. Criado em 1877 por Thomas Alva Edison, “[...] o aparelho levantava dúvidas sobre uma natureza ‘demoníaca’ da tecnologia: seriam aquelas inofensivas gravações de pessoas reais ou expressões diabólicas que encontraram um canal de comunicação através do fonógrafo?”²⁰. Na opinião de Caccuri, atualmente, os dispositivos de som, transmissão de rádio e gravações, ainda são tecnologias que levantam desconfiança e suspeções mal-assombradas. A venda de *ghost boxes*²¹, espécie de equipamento de captação de escutas paranormais, são os equipamentos “caça fantasmas” mais vendidos e utilizados por quem consome esse tipo de conteúdo.

Nas entrevistas também apareceram, de maneira inesperada, algumas frases que caracterizam o som com elementos que podem ser interpretados como assombrosos, como uma espécie de ser fantasmagórico. Leticia Afonso comenta que o “canto é uma conexão direta com a alma”, já Ana Hadad comenta que a voz é “quase uma entidade, quase um espírito que habita na pessoa”. A palavra *medo* também aparece na maioria das entrevistas, como resposta emocional e física ao cantar em público: “você começa a tremer, fica trêmula, você sente calafrio, você sente calor, você sente tremor, você fica com **medo**, é um monte de coisa junta.” (Amendoira, grifo meu)

Della Mônica relata que, ao realizar um trabalho mais profundo com a voz, “abrem-se canais que ficaram fechados um grande tempo, e quando a gente abre de novo aqueles canais de expressão, quando uma voz chega em lugares proibidos, pela educação, pela censura, então algo que ficou preso vai se libertando.” Esse *algo* que vai se libertando, me soa semelhante a sensação que Afonso descreve nas suas primeiras experiências com canto, aos 8 anos de idade, que apesar de terem sido assustadoras, revelaram a ela alguma relação entre canto e poder: “Eu sabia que estava diante de um grande poder. Quando você está diante disso é *assustador*. Porque você fala ‘uau, o que é *isso* que mora dentro de mim’ é muito *assustador*. Então você se *assusta* pela potência.” (grifos meus).

²⁰CACCURI, Vivian. Assombrologia: como falar com fantasmas. Fritness, 2023. Disponível em: <https://viviancaccuri.substack.com/p/assombrologia-como-falar-com-fantasmas> Acesso em: 14, out de 2023.

²¹Disponível em: <<https://www.ghoststop.com/ghost-box/>>

Da mesma maneira, Viana também relata que a voz pode: “assombrar a gente na hora que entramos em contato com *isso* na frente do outro.”²² (grifos meus). *Isso, algo*, parece figurar não só uma sensação, mas corporificar um *ser* que *mora dentro da pessoa*, que está preso e é libertado no ato de cantar, que possui tamanho, que tem força, que assusta, que assombra e que é liberado ao acessar lugares proibidos, pela educação, pela censura.

Os monstros figuram aquilo que viola os limites culturais e morais da sociedade que os imagina e os inventa, fazendo com que o monstro, de acordo com Julio Jeha (2007), desempenhe um papel importante de mantenedor de comportamento e regras sociais:

A coesão interna depende de uma visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que “as coisas são assim” e não de outra maneira e “é assim que fazemos as coisas por aqui”. As fronteiras existem para manter medida e ordem; qualquer transgressão desses limites causa desconforto e requer que retornemos o mundo ao estado que consideramos ser o certo. O monstro é um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais. (Jeha, 2007, p.20)

Atravessar essas fronteiras com a voz a partir de um trabalho mais profundo, como a experiência descrita por Afonso, Della Monica e Vianna, é transgredir os limites de comportamento vocais que estamos acostumados. Como dito por Jeha, transgredir o que nos é imposto pela sociedade, pode causar desconforto e nos colocar diante desse estratagema monstruoso, que nos censura e compele a voltar a comportamentos mais habituais e triviais.

Figura 3



fonte: ilustração da autora

Por outro lado, o monstro na literatura também figura aquilo que é necessário vencer, superar, confrontar, para que se alcance alguma espécie de tesouro, conhecimento, superação de si. De acordo com o dicionário dos símbolos: “O monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo. Ele intervém nesse sentido em diversos ritos iniciáticos. Cabe ao sujeito passar por provas, dar a medida de suas capacidades e de seus méritos”(Chavalier e Gheerbrant, 1991, p. 615). O monstro, portanto, é simultaneamente o guardião do tesouro e a pista da trajetória que o herói deve seguir para encontrar o tesouro. É essa interpretação, que a meu ver, também sugere que o trabalho da voz, que a princípio pode ser um lugar aterrorizante e monstruoso para algumas pessoas, é também o tesouro. Ao mesmo tempo em que Letícia Afonso sugere que na sua primeira experiência de cantar em

²² VIANNA, Ana Hadad. Ana Hadad: inédito. Belo Horizonte, 2023. Entrevista concedida a Jaciara Marschner.

público ficou com muito medo, também se surpreendeu com o seu tamanho, sua potência, quase como se cantar fosse um poder.

Daiane Dordete S. Jacobs, em seu trabalho sobre o corpo vocal *queer* em performance, questiona padrões de escuta e produção vocal produzidos por ideologias dominantes. Em seu trabalho, ela também observa uma espécie de mantenedores de comportamento e regras sociais no âmbito das técnicas vocais tradicionais, expresso na classificação e treinamento de cantores por meio da diferença sexual, na classificação das vozes “normais” e disfônicas, e “padronização de uma qualidade vocal normatizada e binarizada [...]” (Jacobs, 2015, p.211).

O conceito de dissonância, nesse contexto, desempenha um papel parecido com a representação do monstro, que proponho neste trabalho, pois também demarcam o limite entre o que é socialmente estabelecido como certo e belo. Jacobs descreve os sons dissonantes como aqueles que não são “[...] eleitos culturalmente para fazer parte da musicalidade (qualidade musical do som) e da vocalidade (qualidade vocal) das sociedades: soam como ruídos, sons desagradáveis, desafinações.” (Op. Cit, p.201). Ao mesmo tempo, a autora utiliza o conceito de dissonância para se “referir às sonoridades que não possuem centralidade de aceitação na produção sonoro-vocal e escuta em determinados grupos sociais, vocalidades marginais.” (Op. Cit., p.201).

Apesar dos dispositivos monstruosos, que chamo de monstro vocal neste trabalho, não terem um objetivo direto de tratar de vocalidades marginalizadas ou atribuir a elas índole de “monstruosas”, provocar os alunos a experimentar sons que cada um atribui ao monstro e ao universo assombrado, é uma maneira de ouvir e produzir vocalidades fora da “índole dominantes” que categoriza vozes boas e vozes não boas (Op. Cit., 2015). Assim como Jacobs desenvolve na sua pesquisa, uma compreensão sobre o conceito de dissonância como um desestabilizador de padrões de escuta e produção vocal, o universo monstruoso e mal-assombrado também pode se servir a isso. Segundo Cohen, o monstro se “recusa a fazer parte da ‘ordem classificatória das coisas’ (2000, p.30), sendo ele a própria diferença feita em carne” [...] ele “oferece uma fuga do hermético caminho, um convite a explorar novas espirais, novos e interconectados métodos de perceber o mundo.” (Op. Cit, p.31). Por isso o monstro vocal pode ser um dispositivo potente para exploração de outras possibilidades vocais, uma postura com menos juízo de valor diante da experimentação e um caminho para uma atitude de liberdade vocal.

O monstro costuma despertar facilmente o interesse das pessoas, pois possui uma natureza simultaneamente que atrai e aterroriza. Essa composição do monstro, de acordo com Jeffrey Jerome Cohen (2000), é o que o torna constantemente popular e que “[...] assegura que o monstro exercerá, sempre, uma perigosa fascinação.” (p.52). Nas aulas que tive oportunidade de conduzir, percebi esse interesse contagiente nos e nas estudantes, ao trazer a temática monstruosa como dispositivo em práticas e jogos de corpo/voz.

Nas aulas de Estudos vocais e musicais A, que eu acompanhei com mais frequência, planejei iniciar um trabalho a partir das vozes mais cotidianas de cada estudante, para conhecer a turma e antes de tudo criar uma relação de confiança mútua. Nos primeiros encontros, enquanto realizavam o trabalho de gravação em áudio de um pequeno monólogo, atividade conduzida pelo professor Maurilio Rocha, sugeri alguns exercícios de percepção e descrição da própria voz, jogos de ritmo e improvisação com os nomes dos alunos e alunas.

Progressivamente, ia trazendo mais jogos “monstruosos”, na intenção de, metaforicamente, gerar uma transformação gradual dos estudantes em monstro, saindo de um corpo/voz cotidiano para explorar um corpo/voz submerso na ficção.

O primeiro jogo monstruoso conduzido, foi o “pega-pega do monstro”, que conheci por meio da professora Bya Braga²³. Observei que automaticamente, a turma que parecia ser bastante tímida, entrou na brincadeira sem precisar de interferência ou de minha mediação. No jogo, quem se tornava o pegador tinha que se transformar em monstro diante de toda a turma. Percebi que na metamorfose alguns corpos se contorciam, modificavam totalmente a maneira de caminhar, a voz ia para extremos agudos ou graves, além da própria atitude do e da estudante, que mudava radicalmente durante a transformação. Na minha percepção, os e as estudantes se mostraram muito mais disponíveis ao virar monstro, abandonando junto ao corpo de ser humano, a timidez que pudessem demonstrar fora do jogo, e assumindo uma postura de coragem e ousadia ao se tornarem monstruosos.

Nos inícios das aulas, no aquecimento vocal, também comecei a reservar um momento durante exercícios de vocalização para a turma explorar e emitir sons que consideravam “feios”. Escolhi um dos aquecimentos de emissão vocal que o Maurilio Rocha costuma repetir em aula, para explorar os primeiros sons monstruosos. Na versão original do exercício, a turma canta, todos ao mesmo tempo, uma nota longa em uma altura confortável, buscando manter uma consciência corporal durante a emissão. Mesmo que não seja intencional, percebo que esse exercício costuma ter um resultado sonoro bastante afinado, padronizado e homogêneo. Refazer esse exercício, a meu ver, “como se fossemos monstros”, revezando o som considerado agradável com os sons monstruosos, é uma maneira de incluir esses outros sons dissonantes, que costumam ou ser evitados ou não recebem o devido espaço de exploração.

Outra atividade conduzida foi uma adaptação do jogo Narração e paisagem sonora²⁴, aprendida com o prof. Eugênio Tadeu. O jogo acontece em roda, em que um ou dois narradores improvisam uma história, à sua maneira, enquanto o resto da turma constrói a paisagem sonora do ambiente descrito e vice-versa. Com o tempo o jogo pode incorporar falas, trilhas sonoras, e qualquer outro elemento sonoro, dependendo da criatividade e ousadia dos e das jogadores. Depois que a turma apreendeu a brincadeira, comecei a sugerir “motivos” mal-assombrados escritos em um papel, que deveriam ser sorteados no meio da narração e instantaneamente incorporados na história. Os motivos foram escritos pelos próprios alunos e alunas antes da explicação do jogo. Cada um deveria escrever em um papel alguma coisa que sentia medo na infância, a partir de um universo lúdico, na tentativa de evitar o avivamento de alguns traumas que o monstro pode figurar. Esse jogo desafiou os alunos e alunas a pensar em atmosferas sonoras e de como dar vozes ao aparecimento de personagens de filmes de terror, como “Samara”, “Gremlins” “Sara de O Chamado”, de monstros do imaginário popular como “Bicho-papão”, “Chupa Cabras”, “Caboclo d’água”, e monstros subjetivos e imateriais, como “silhuetas misteriosas” e “fome”.

²³ Bya Braga é atriz e diretora teatral. Professora no Curso de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, linha de pesquisa Artes da cena.

²⁴ Paisagem sonora é um conceito criado por Murray Schafer, e se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que compõem determinado ambiente.

A partir desse jogo percebeu-se como a voz, na construção dessa narrativa, e o manuseio de parâmetros sonoros, como timbre, intensidade, velocidade e altura da voz, são essenciais para contribuir com o suspense e ambientação de um jogo de contação de história de terror bem-feita. Baixar e aumentar a intensidade da voz estrategicamente, fazer vozes com timbres estranhos, pausas ou falar mais rápido, são a base para que o terror desempenhe seu papel: assustar, fazer medo. Percebi que a voz na história de terror ganha um papel extremamente relevante, que é o de ser o elemento principal, se não o único, que irá envolver o público na narrativa. A contação deve ser feita de tal forma, a ponto de conseguir fazer com que a ficção contamine a realidade, submergindo o público na história, e por fim, no momento pretendido, provocar medo. É importante ressaltar que apesar de estar situado em um ponto de liminaridade, entre ficção e realidade, é um espaço claramente delimitado (Cohen, 2000, p.27), e como todo o jogo, também chega ao fim, pois “não importa quão desestabilizadora seja a descrição do gigante,[...] o Rei Artur acabará por destruí-lo. O público sabe como funciona esse gênero.”

Figura 4



Fonte: fotos dos papéis com motivos de monstros/assombrações escrito pelos alunos e alunas durante os jogos

Repeti a ideia dos papéis com motivos monstruosos em outra turma, em uma versão que considerei mais ousada, no qual os monstros não apareciam só por meio de uma narração, mas também por meio do corpo e da voz dos e das estudantes. Comecei com um exercício de dança-pessoal, que aprendi com a professora Mariana Muniz²⁵, adaptado à minha versão monstruosa. Antes de iniciar, cada um devia escrever num papel um monstro que “nos interessa brincar”, ressaltando uma ideia de monstro que seja brincável, na tentativa de mais uma vez evitar trabalhar com episódios traumáticos. Os papéis foram embaralhados e cada um sorteou um monstro. De pé, caminhando ou dançando, enquanto tocava a música *Thriller*²⁶ os e as alunas, deveriam lentamente deixar de ser humanos, para, aos poucos, se tornarem o monstro do bilhete sorteado. Durante a música também fui dando alguns estímulos, incentivando os alunos e alunas a imaginarem como era o corpo do monstro, sua cor, sua pele

²⁵ Mariana de Lima Muniz é atriz, diretora teatral e Professora Titular na Pós-graduação em e na Graduação em Teatro da UFMG.

²⁶ TEMPERTON, Rod. *Thriller*. In: Epic Records 1982. JACKSON, Michael. *Thriller*.

ou sua pelagem, se o monstro tem rabo ou asas, qual o tamanho da boca, etc. Também fui sugerindo que os monstros explorarem a maneira como esse corpo dança, como monstros se cumprimentam entre si e como cantam junto a música do Michael Jackson.

Depois desse jogo aproveitei a transformação dos alunos e alunas em monstros, para experimentar a versão monstruosa de um jogo que conheci por meio da Francesca Della Monica: o jogo do tradutor. Originalmente é um *jogo de blablação* de uma língua inventada, no qual a situação ficcional é a entrega de um Prêmio Nobel a um estrangeiro, um primeiro jogador, que agradece ao público em sua língua. O tradutor, o segundo jogador, deve realizar a tradução do agradecimento em português, de maneira simultânea, com a função de dar sentido ao agradecimento. Na adaptação realizada, decidi que a entrega do prêmio no Prêmio Nobel seria uma cerimônia de monstros, em que o jogador que fosse desempenhar o papel do premiado pelo Nobel, entrasse na sala, como monstro que foi sorteado no bilhete, e agradecesse na sua língua monstruosa.

Figura 5



Fonte: Ilustração criada pela autora

Tive um retorno bastante positivo durante os jogos, observando uma transformação significativa da turma, que inicialmente se demonstrava tímida ao cantar ou realizar exercícios vocais, em uma turma disponível ao jogo, explorando vozes e corpos monstruosos com uma desinibição que não se notava anteriormente. A turma se permitiu emitir sons que são considerados “feios”, e inadequados em outros contextos fora do jogo. Nas experimentações, acessaram o extremo grave da sua voz, o extremo agudo, emitem *vocal fry*, experimentam vozes mais empastadas, vozes anasaladas e estridentes, ruídos, vozes com quebras vocais, mais airadas ou menos e sons dissonantes. Tornar-se monstro, no jogo, foi dar espaço para as vozes dissonantes, que deixam de ser uma característica indesejável e se tornaram lugar de interesse e pesquisa.

Considerações finais:

Figura 6



Fonte: ilustração criada pela autora.

O mundo mal-assombrado é um universo abundante, tratando-se de sonoridades. Assim como os monstros, fantasmas e outras assombrações, possuem uma corporalidade e um comportamento fora do comum, “transgressor”, sem coesão. A vocalidade dessas criaturas também se expressa da mesma maneira. Ao conduzir exercícios, usando como dispositivo o universo mal-assombrado e monstruoso, percebe-se um desprendimento de noções como certo e errado, bonito e feio e uma tomada de postura, durante os exercícios, muito mais disponível para exploração de outras sonoridades, e uma atitude de liberdade vocal sem julgamento.

É por meio da brincadeira que é possível “[...] reavivar esse espírito no ator adulto, já com tantas resistências e dificuldades expressivas impostas pela sociedade [...]” (Vargens, 2013, p.5). Tornar-se monstro na brincadeira, portanto, reafirma duplamente um espaço que os alunos e alunas possam transgredir essas imposições, fronteiras e padrões culturalmente impostos, a fim de acessar um repertório mais amplo de expressividade, corporal e sonora, que costumam ser reprimidas e censuradas na vida adulta.

Lembrando que, segundo Julian Jeha, o monstro está diretamente associado à ação de ultrapassar e transgredir as fronteiras estabelecidas pela sociedade.

[...] quer conquistando novos territórios, quer desbravando-os, as fronteiras que controlam nossas vidas também se movem (embora nem de pronto, nem facilmente). O mesmo acontece quando descobrimos ou inventamos algo: nossa visão de mundo tem de acomodar outros seres ou novos fenômenos e isso pode causar incerteza epistemológica. Nossa experiência se baseia em fundamentos epistemológicos e ontológicos; mudanças epistemológicas vão gerar alterações ontológicas, e um acréscimo ontológico vai forçar nosso conhecimento a se expandir. Quando isso ocorre, sentimos que nossas expectativas de ordem- as fronteiras- estabelecidas pela ciência, filosofia, moral ou estética, foram transgredidas. E transgressão geram monstros. (Jeha, 2007 ,p.21)

Propor de virar monstro é justamente propor realizar o que não fazemos cotidianamente, ou o que nunca nem tivemos a oportunidade de imaginar fazer. Isso porque o corpo do monstro é um dispositivo extremamente criativo, pois “o corpo do monstro incorpora — de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia” (Cohen, 2000, p. 26-27). O corpo do monstro não tem coesão, é infinito. Podemos imaginar monstros pequenos, gigantes, com 4 braços, chifres, rabos, com pelo de todas as cores, com mais de uma língua ou até sem boca. Da mesma forma, os sons emitidos por esse corpo monstruoso também são infinitos já que “corpo e voz são indissociáveis e que, consequentemente, procura-se a dilatação da voz e de suas sonoridades nos encaixes posturais do corpo” (Gayotto, 2009, p.766)

Além disso, os jogos monstruosos e mal-assombrados, dão a possibilidade de explorar **sem** medo, situações **sobre** o medo, já que “[...] os monstros dão um rosto (ou não) ao nosso medo do desconhecido[...].” (Jeha, 2007, p.8). Brincar de monstro é uma maneira de se deparar com os medos e a insegurança vocais de uma maneira amena e ficcionalizada. Isso porque o jogo é uma situação lúdica, “demarcada no tempo e delimitada no espaço, é abreviada a seriedade dos erros e dos fracassos, e os jogadores correm riscos que não poderiam correr no dia a dia da vida, uma vez que o experienciado ali é uma situação ficcional.” (Pereira, p.78) O jogo, portanto, é um espaço propício para o encontro com as inseguranças e medos que o monstro vocal representa, pois o jogo garante um espaço seguro, sem riscos.

No universo mal-assombrado, errar só é possível se ao mesmo tempo se acerta, pois o monstro também é a representação do ser que tende ao erro. Tudo aquilo que se costuma qualificar como feio, grotesco, indesejável faz parte da sua natureza e é permitido. Portanto, ser monstro, transgride a noção de bonito e feio, desorganiza a lógica de certo e errado, proporcionando uma convivência com vozes que não atendem a um padrão de beleza. Deparar-se de maneira saudável, brincante com o que nos assombra, seguindo as pistas de onde o monstro está, é também ir ao encontro com o tesouro. Suspeito que essa seja uma possibilidade de caminho para se trabalhar o medo e a vergonha de cantar, e um caminho para uma prática mais livre e criativa com a própria voz.

Por fim, é necessário ressaltar que este trabalho não aborda os inúmeros elementos e temáticas que apareceram estar entrelaçadas ao tematizar voz, merecendo mais tempo para seu desenvolvimento. Futuramente, pretendo realizar entrevistas com os próprios alunos e alunas das disciplinas de monitoria, vozes que acredito serem de extrema importância, mas que aparecem neste artigo por meio da minha observação em aula, discussões sobre as atividades propostas e por meio dos bilhetes escritos pelos estudantes. No entanto, esse é um trabalho inicial sobre a temática. Essas páginas são um primeiro vislumbre, turvo, de uma criatura. O primeiro encontro com o monstro. A primeira tentativa de identificá-lo, de entendê-lo. Quantos braços será que ele tem? Dois? Três? Ele tem rabo, tem chifres? Ele tem boca? Que língua que ele fala? Como ele canta?

REFERÊNCIAS

- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 5^a Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CARVALHO, Dirce Helena Benevides. **A voz cênica no âmbito da formação do ator.** 2014. EDUFU Práticas e poéticas vocais volume 1
- CHAVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomás Tadeu da. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. Expressividade Tetral: Voz “Ao Vivo”. In: FERNANDES, Fernanda Dreux Miranda; MENDES, Beatriz Castro Andrade; NAVAS, Ana Luiza Pereira Gomes 268 Pinto (org). **Tratado de fonoaudiologia.** 2^a. ed. São Paulo: Roca, 2009, p. 766-769
- hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.** Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019. 380 p.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Pequeno Manual de Inapropriações em busca de um corpo vocal queer em performance. In: ALEIXO Fernando (Org) **Práticas e poéticas vocais vol. 1.** Uberlândia: EDUFU, 2014.
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corporeidade e performatividade vocal - reflexões sobre voz e palavra em cena.. In: LIGNELLI, César; GUBERFAIN (Org) **Práticas, poéticas e devaneios vocais.** Rio de Janeiro: Synergia editora, 2019.
- JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: _____ (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.
- LASSALLE, Jacques; RIVIÈRE, J. **Conversas sobre a formação do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2010
- PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro.** 2012. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-30082012-152236. Acesso em: 2023-11-05.
- PINHEIRO, M. de C.; DE PAULA, Y. B. V. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.** Revista Feminismos, [S. l.], v. 7, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/35381>. Acesso em: 1 nov. 2023.
- QUINTEIRO, Eudóxia Acuña. **Estética da voz: uma voz para o autor.** . São Paulo: Summus. Acesso em: 05 nov. 2023. , 1989

SHOCK, S. **Eu, monstro meu.** Revista Periódicus, [S. I.J, v. 1, n. 15, p. 91–97, 2021. DOI: 10.9771/peri.v1i15.44779. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/44779>. Acesso em: 9 nov. 2023.

SUNDBERG, J. **A ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no Canto.** Tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

Entrevistas:

AFONSO, Letícia de Oliveira: depoimento [out. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (44 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.

AMENDOEIRA, Andrea: depoimento [out. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (30 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.

DELLA MONICA, Francesca: depoimento [set. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (20 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.

GUIMARÃES, Andrea dos: depoimento [out. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (60 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.

ROCHA, Maurilio Andrade: depoimento [set. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (20 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.

VIANNA, Ana Faria Hadad: depoimento [set. 2023]. Entrevistadores: Jaciara Arguello Marschner. Belo Horizonte, 2023. 1 arquivo .mp3 (33 min.). Entrevista concedida a escrita deste artigo.