

Caminhos da Voz

Mayra Montenegro de Souzaⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, Natal/RN, Brasilⁱⁱ

Resumo - Caminhos da Voz

O presente artigo se propõe a narrar uma trajetória de formação, pesquisa e atuação na área de voz para o teatro. A atriz/pesquisadora descreve o início de sua carreira artística e como a voz sempre esteve presente como elemento primordial de sua história. Evidencia a importância da técnica vocal e do estudo da musicalidade para criação de partituras corpóreo-vocais. Sobre musicalidade, há o diálogo com a tese de Jacyan Oliveira (2008) e a dissertação de Eleonora Montenegro (2001). O termo *corpo vocal* é utilizado no artigo conforme tese de Daiane Jacobs (2015). A atriz/pesquisadora discorre também sobre as relações entre corpo vocal, identidade, emoções, questões de gênero e sotaque, com base nas obras de Janaína Martins (2008) e Alexander Lowen (1982) e na sua experiência como docente da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. De maneira sucinta, trata do processo de criação do seu solo “Violetas” a partir da metodologia da Mimesis Corpórea (Hirson, 2012 e Colla, 2006) e a importância desse processo para as suas pesquisas no âmbito da voz. Por fim, nos apresenta sua hipótese para a sua pesquisa de doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina, que inicia no segundo semestre de 2020, esperando que tal pesquisa possa inspirar outras mulheres em seus caminhos da voz.

Palavras-chave: Corpo Vocal. Processo de Criação. Feminino. Memória. Mimesis Corpórea.

Abstract - Paths of the Voice

This article proposes to narrate a path of formation, research and performance in the field of voice for theater. The actress/researcher describes the beginning of her artistic career and how the voice has always been present as a primary element of her history. She highlights the importance of vocal technique and the study of musicality for the creation of a the actor's score, with the body and the voice. About musicality, there is the dialogue with the thesis of Jacyan Oliveira (2008) and the dissertation of Eleonora Montenegro (2001). The term *vocal body* is used in the article according to the thesis of Daiane Jacobs (2015). The actress/researcher also talks about the relation between vocal body, identity, emotions, gender issues and accent, based on the works of Janaína Martins (2008) and Alexander Lowen (1982) and on her experience as a professor of the Theater Graduation at the Federal University of Rio Grande do Norte. She briefly discusses the process of creating her solo “Violetas”, from the methodology of Corporeal Mimesis (Hirson, 2012 and Colla, 2006) and the importance of this process for her research in the field of voice. Finally, she presents her hypothesis for her doctoral research at the State University of Santa Catarina, which begins in the second half of this year.

Keywords: Vocal Body. Creation Process. Feminine. Memory. Corporeal Mimesis.

Resumen - Caminos de Voz

Este artículo propone narrar una trayectoria de formación, investigación y performance en el campo de la voz para el teatro. La actriz/investigadora describe el inicio de su carrera artística y cómo la voz siempre ha estado presente como elemento primordial de su historia. Destaca la importancia de la técnica vocal y el estudio de la musicalidad para la creación de partituras cuerpo-vocales. Sobre la musicalidad, se dialoga con la tesis de Jacyan Oliveira (2008) y la disertación de Eleonora Montenegro (2001). La expresión *cuerpo vocal* se utiliza en el artículo según la tesis de Daiane Jacobs (2015). La actriz/investigadora también analiza las relaciones entre el cuerpo vocal, la identidad, las emociones, el género y el acento, a partir de los trabajos de Janaína Martins (2008) y Alexander Lowen (1982) y de su experiencia como docente en la Licenciatura de Teatro en Universidad Federal de Rio Grande do Norte. En resumen, se trata del proceso de creación de tu solo “Violetas” basado en la metodología de Mimesis Corpórea (Hirson, 2012 y Colla, 2006) y la importancia de este proceso para tu investigación en el campo de la voz. Finalmente, presenta su hipótesis para su investigación de doctorado en la Universidad Estadual de Santa Catarina que comienza en el segundo semestre de 2020, esperando que dicha investigación pueda inspirar a otras mujeres en sus caminos de voz.

Palabras clave: Cuerpo Vocal. Proceso de Creación. Femenino. Memoria. Mimesis Corpórea.

As primeiras vozes

A minha primeira mestra da voz, da palavra cantada e falada, foi a minha avó materna, dona Wilma. Ela tinha o sonho de ter sido artista, mas nunca pôde realizá-lo. Sua satisfação foi ver uma de suas filhas tornar-se cantora e atriz. Minha mãe, Eleonora, recebeu esse nome da minha avó em homenagem a uma atriz italiana, Eleonora Duse.

Eleonora iniciou sua carreira declamando poesia, depois se formou no Conservatório de Música da Paraíba, Instituto Superior de Educação Musical - hoje, Escola de Música Anthenor Navarro - e foi aluna da primeira turma do Curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal da Paraíba (nas habilitações em Música e em Artes Cênicas). É atriz, cantora, dramaturga, diretora. Conheceu meu pai, Buda Lira, fazendo teatro, nos anos setenta, e eu nasci nesse grupo, formado por meus pais, tios e tias paternos e amigos. Minha mãe, nossa diretora, conduzia nossos treinamentos corpóreo-vocais a partir de sua formação em música e teatro, e com o que trazia de suas experiências na *EITALC - Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe*, com o *Odin Teatret* e com Luís Otávio Burnier.

Aos quatro anos de idade, eu decidi estar em cena com eles e atuei até os treze, pois, com o ingresso de minha mãe como docente na Universidade Federal da Paraíba, a produção de espetáculos foi transferida para os laboratórios com os discentes de artes cênicas. Em todos esses trabalhos que participei, vi a preocupação da minha mãe com a autenticidade da voz e a verdade com que as palavras eram ditas. Nada podia ser dito gratuitamente, mas as palavras tinham que ser, uma a uma, saboreadas, cheias de musicalidade e de intenções claras. Da mesma forma, cada gesto deveria ser vivo e preciso, pois as palavras não pertenciam apenas à voz, mas a todo o corpo. A música se fazia presente o tempo todo, independente da presença da canção, executada por instrumentos ou vozes. Havia ritmo nas cenas, havia a pulsação de cada personagem. Todos os sons, palavras, gestos e pausas iam construindo uma grande partitura sonora e o espetáculo se tornava o que ela chama de *sinfonia teatral*.

Em minha dissertação de mestrado, falando sobre minha infância, recordo:

Em casa, eu cresci ouvindo minha avó e minha mãe cantarem, contarem histórias e declamarem poesias todos os dias. Lembro das palavras da dançarina indiana Sanjukta Panigrahi que, falando de seu ofício, dizia que dançar cotidianamente, mesmo para si, é uma necessidade, como comer e beber (Souza, 2012, p. 48).

No final da adolescência, sem saber bem qual caminho seguir, fiz vestibular e cursei alguns semestres de Psicologia. Nesse período, minha mãe havia retornado da Bahia, onde concluiu seu mestrado. Sua dissertação intitulada *A Alma das Palavras - A Voz Enquanto Imagem das Palavras: Uma Proposta de Leitura e em Cena-Ação* sistematizou um processo de criação que sempre acompanhei de perto, no qual a construção teatral é feita a partir da relação entre imagens sonoras, ações corpóreo-vocais, e a *música individual*¹ do ator/atriz experimentador (a). *O Último Verso* foi seu trabalho prático, construído em laboratório paralelo à escrita. Assistir a esse espetáculo foi arrebatador para mim, dando-me a certeza do que buscava: desejava continuar fazendo teatro.

Primeiros solos - Graduação e Mestrado

Saí da faculdade de Psicologia e do emprego de professora de inglês e decidi fazer novo vestibular, dessa vez para o extinto curso de Educação Artística. Finalizei o curso com a habilitação em Música, para complementar a minha formação - não acadêmica - como atriz. Revisitando minha história, e percebendo então o quanto a expressão vocal sempre foi primordial em minha vida, concluí minha graduação ministrando o componente curricular de Técnica e Expressão Vocal no Curso de Iniciação para Atores, promovido pela prefeitura de Cabedelo - PB, fazendo dessas aulas a base do meu Trabalho de Conclusão de Curso. A partir de então, surgiu o desejo de me aprofundar nesse tema.

No meio da graduação tive uma filha, Gabriela “cravo e canela”. Depois de concluir o curso, a necessidade de nos sustentar era mais importante que continuar estudando. Comecei a cantar na noite, em barzinhos, clubes, casamentos, formaturas e até velórios; fazia animação de festas infantis; dei aula de expressão vocal para crianças e adolescentes; participei de alguns espetáculos em João Pessoa, mas sem me fixar em nenhum grupo de teatro; e o que mais surgisse de oportunidade.

Em 2010, decidi vir para Natal - RN para estudar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e concluí o mestrado com

¹ “Eleonora Montenegro (2001) chama de *música individual* todas as pulsações e ritmicidades que o indivíduo traz dentro de si; a música de suas lembranças, sonhos, medos e desejos mais profundos, suas experiências gravadas em seu corpo, que irão influenciar na construção de suas partituras físicas e vocais” (Souza, 2012).

uma dissertação intitulada *O Ator que Canta um Conto: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator*.

Minha dissertação trata da busca pela musicalidade do corpo vocal² do ator/atriz, tendo em vista a minha formação e experiência nas duas áreas. Compreendo que o teatro e a música são regidos, de certa forma, pelas mesmas bases: ritmo, melodia, dinâmica, harmonia, textura, timbres. Jacyan Oliveira afirma que parâmetros musicais estão presentes na organização de diversos fenômenos artísticos, especialmente o teatro. Sobre tais aspectos musicais ela diz:

Considerando o teatro como uma 'obra composta', uma imbricação de várias linguagens, não seria tolice considerar que estes elementos constituem também a poética do texto verbal, do jogo do ator, dos movimentos físicos, da disposição e uso do cenário, do uso da iluminação, - e, por que não, também da incidência da música na cena. Enfim, propriedades do som e elementos componentes da música são pressupostos como organizadores da musicalidade de qualquer evento estético, incluso e principalmente nas artes cênicas (Oliveira, 2008, p. 25).

Como exercício prático do mestrado, construí a contação de histórias *De Janelas e Luas*, com a direção de Eleonora. Esse exercício cênico é uma "história-sinfonia", na qual experimentei a manipulação de parâmetros musicais, entrelaçando-os, combinando-os, transformando-os conjuntamente para a construção das partituras corpóreo-vocais. Através do canto das palavras, das imagens e ações, cria-se um ambiente novo, transporta-se o espectador para o universo da história. Neste exercício, a voz ultrapassa as palavras simbólicas, ao mesmo tempo em que intensifica sua força.

Como resultado, descobri uma voz que é *Música*: possui melodias, ritmos, dinâmicas e timbres, pode subir, descer, parar, permanecer, correr, gritar, sussurrar - é uma voz que dança; *Corpo*: a voz como "a parte invisível do corpo" (Barba, 1991, p. 56), fruto dos impulsos de todo o corpo; e *Ação*: ela afeta, atinge, transporta e transforma, agindo sobre mim mesma e sobre o espectador.

² O conceito *corpo vocal* é utilizado aqui baseado na tese de doutorado da Prof.^a Dr.^a Daiane Dordete Steckert Jacobs: *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance* (2015). Em sua tese, a autora buscou o termo corpo vocal nas obras de Paul Zumthor, Lúcia Helena Gayotto e Adriana Cavarero, e o utiliza com a compreensão de que a voz em cena é "produção de corporeidade afetiva", corpo e voz como sendo uma unidade, com uma "singularidade mutante, a partir da perspectiva *queer* de não fixação de identidades" (p. 23).

Formando um coro - Experiências Pedagógicas

Durante a pesquisa de mestrado, deparei-me com o desafio de ensinar o que estava pesquisando. Ministrei uma oficina, auxiliei na preparação vocal de dois grupos de teatro que estavam montando espetáculos e realizei um estágio docência. Transformei essas experiências no quarto e último capítulo da dissertação, refletindo acerca de meios para ensinar algo que antes fazia apenas de forma empírica e intuitiva.

Tracei caminhos possíveis para tal realização através não apenas de minha prática, mas também do estudo das práticas de alguns encenadores do século XX, em especial Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Aliei esses conhecimentos com a teoria musical, usando como base o sistema tonal³ e com os métodos de Educação Musical conhecidos durante a graduação, principalmente o método de Émile Jaques-Dalcroze, pois se fundamenta na educação musical a partir das vivências corpóreo-vocais. Por fim, o jogo e a improvisação estiveram também presentes. Nesse sentido, a obra da autora norte-americana Viola Spolin foi de grande ajuda, e essa contribuição em minha pesquisa devo à minha orientadora, a Prof.^a Dr.^a Vera Lourdes Pestana da Rocha⁴. Com relação ao aspecto musical, o auxílio do Prof. Dr. Eli-Eri Moura⁵ como coorientador foi imprescindível.

Em 2012, após a conclusão do mestrado, atuei como professora substituta no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, suprimindo a necessidade do Curso por um docente na área de expressão vocal. No segundo semestre de 2013, passei no concurso para integrar o quadro de professores efetivos. Ministro, especialmente, os seguintes componentes curriculares: Práticas Vocais I, II, III e IV; Canto para Atuação e Música na Cena.

³ Sistema musical que surgiu no século XVII e imperou até o final do século XIX, início do século XX, mas que ainda permanece bem vivo no Ocidente, nas músicas sacra, popular, folclórica e tradicional.

⁴ Professora atualmente aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, tendo atuado por mais de trinta anos na área de arte-educação e ensino de teatro.

⁵ Compositor, regente, pianista, flautista (flauta doce) e o primeiro professor de Composição da Universidade Federal da Paraíba. Fez diversas trilhas para teatro, ópera e cinema. Atua principalmente nas áreas de música contemporânea, linguagem musical, técnicas composicionais, música desfragmentada, música e temporalidade, harmonia tonal e sistemas musicais.

As vozes de dentro

Em cada um desses componentes, ao longo desses oito anos, venho me deparando com discentes que apresentam dificuldades diversas com relação às suas vozes. As dificuldades físicas já eram esperadas, resultantes do uso forçado e excessivo da voz. As soluções para problemas como esses já me eram conhecidas. Busquei, desde o princípio, promover nas aulas a consciência do aparelho vocal e uso adequado da voz tanto para a fala como para o canto. Além disso, recomendo sempre a consulta com fonoaudiólogos(as) especialistas da área.

Mas outras dificuldades me surpreenderam e têm sido mais difíceis de lidar, como a não aceitação da própria voz, a baixa autoestima, o constante julgamento de si e bloqueios para a soltura da voz sem aparente causa fisiológica. Frases como: “minha voz é feia”, “eu não tenho voz para cantar”, “eu tenho problemas com a minha voz” são frequentes no primeiro encontro, em que cada discente se apresenta e revela suas expectativas com relação ao primeiro componente curricular que cursam comigo.

Muitas vezes a não aceitação da própria voz tem relação com os padrões de expressão de gênero impostos pela família, cultura e sociedade. Homens com a voz mais aguda e/ou com expressão considerada mais feminina relatam frequentemente terem sofrido *bullying* na escola ou algum tipo de pressão na família para mudarem o seu jeito de se comportar e de falar. Da mesma forma acontece com mulheres com vozes mais graves e/ou expressão considerada mais masculina. Mulheres relatam também que são podadas na sua expressão, acusadas de “falarem demais”, “falarem muito alto” ou se expressarem de forma “exagerada”.

Além disso, ao longo do curso, tenho testemunhado pessoas assumindo a sua identidade transgênera. Na observação que fiz até aqui, em todos os casos, a aceitação e expressão de sua própria identidade fez com que tais discentes melhorassem consideravelmente seu desempenho corpóreo-vocal em sala de aula.

Ainda há muito o que preciso pesquisar e saber sobre as relações entre vocalidade e gênero, e suas repercussões nas artes da cena. Começo essa jornada com os estudos de Judith Butler, filósofa estadunidense que está entre as principais teóricas contemporâneas do Feminismo e da Teoria *Queer*. Suas obras me auxiliam na compreensão de gênero - não como uma manifestação do corpo “natural”, mas como uma performatividade construída por atos, gestos atuações, meios discursivos. Não como uma escolha, mas como a repetição de normas anteriores que nos constituem, e que não podemos descartar por vontade própria (Butler,

2016). Em seguida, ganhei de presente do próprio autor o livro *Bonecas Falando para o Mundo: identidades 'desviantes' de gênero e sexualidade no teatro*, resultante da tese de doutorado do Prof. Dr. Rodrigo Dourado⁶. Analisando quatro espetáculos teatrais, o autor observa como em tais produções a performance teatral expõe a performance de gênero que constitui os sujeitos, e “a crueldade e a dor produzidas por esse poder que instala o medo, bem como a exclusão e a ininteligibilidade às quais são submetidos os que não se enquadram na norma” (Dourado, 2017, p. 141).

Considerando sermos seres únicos, que nos constituímos e construímos por nossas vivências, memórias, emoções, dores e alegrias diárias de toda uma vida, como não pensar nas consequências que as amarras, limitações e violências que nossa sociedade nos impõe geram nesse corpo vocal? Não é possível classificar e aprisionar o corpo vocal de alguém apenas por aspectos biológicos, mas psicológicos, sociais, culturais, educacionais. Pois “a vocalidade revela várias dimensões de uma pessoa em construção constante na interação entre seu corpo vocal e o mundo” (Jacobs, 2015, p. 66).

A consciência e reconhecimento da singularidade de cada corpo vocal tem norteado minhas práticas em sala de aula, me fazendo subverter inclusive a classificação vocal⁷ que aprendi na minha graduação. Na disciplina de Canto para Atuação, por exemplo, os naipes⁸ não são mais divididos entre vozes masculinas e femininas, mas levando em consideração as necessidades de cada música, de cada arranjo⁹, e como cada voz pode se adequar a tais exigências.

O sotaque é uma questão menor, mas também é um tema que tem surgido ao longo do processo. Alguns discentes procuram imitar sotaques, principalmente do sudeste, dos atores e atrizes das novelas, e de cantores(as) famosos(as), como se o sotaque potiguar fosse “errado” para a cena. Ou, o que é pior, forçam uma caricatura de “sotaque nordestino”, como

⁶ Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado é professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco. Desenvolve pesquisa na área de performatividade e teatro contemporâneo; sexualidades e teatro; identidades e teatro; estudos queer. É também tradutor, dramaturgista e fundador do Grupo de Teatro de Fronteira, que atua em Recife - PE.

⁷ A classificação das vozes para o canto surge na música clássica europeia e na ópera, dividindo as vozes masculinas e femininas e subdividindo-as em pelo menos seis categorias, de acordo com as qualidades da voz (a extensão e tessitura que são, respectivamente, o alcance máximo da voz e a região em que a voz tem maior qualidade de emissão; o peso; as notas de passagem, que dizem respeito à passagem de um local de ressonância nas cavidades do corpo para outro, etc.). As vozes masculinas geralmente são divididas entre tenores, barítonos e baixos; as vozes femininas entre sopranos, mezzo-sopranos e contraltos.

⁸ A divisão das vozes dentro de um coral.

⁹ A composição musical para cada naipe de um coro (ou para naipes de instrumentos), resultando em uma organização rítmica, de harmonia e contraponto.

frequentemente é feito em novelas e filmes nacionais, que não levam em consideração as particularidades dos diferentes sotaques dos nove estados do Nordeste.

Nesse sentido, ainda há uma escuta subalterna em relação ao eixo Rio-São Paulo como sendo o lugar de validação, o lugar do artista que alcançou o sucesso. Infelizmente, ainda é prática comum para um artista nordestino no sudeste, a “neutralização” do seu sotaque, para conseguir personagens que não sejam limitadas aos estereótipos dos nordestinos. Porém, esse suposto sotaque neutro foi historicamente construído a partir de um ideal de unidade que não existe, a partir de um processo civilizatório, colocando uma forma de falar como sendo superior à outra, mais “cultura”, “erudita”, mais “evoluída”. Assim, quando se determina um modo de dizer, é também uma forma de “determinar quem pode ousar dizer” (Vieira, 2020, p. 83).

Diante de tudo isso, minha primeira ideia foi muito simples, mas que tem apresentado resultados surpreendentes: a de propor um “pacto” com cada nova turma. Nesse pacto, ninguém poderia mais dizer frases de autodepreciação durante as aulas e elas seriam substituídas por frases afirmativas, como: “eu vou conhecer melhor a minha voz”, “eu sou livre para cantar”, “eu tenho capacidade para usar bem a minha voz”, ou, ainda, “eu vou me divertir enquanto solto a minha voz”. Geralmente o pacto é mantido e, ao longo dos semestres, algumas dessas dificuldades vão sendo superadas. Compreendi então que o meu papel como “a professora de voz” do Curso iria muito além de ensinar a técnica vocal tradicional ocidental, com o objetivo de que falassem bem um texto ou cantassem com afinação e projeção. Necessitava pensar em tudo o que está envolvido na produção da voz e em tudo o que está registrado nesse corpo vocal.

Para o psicanalista Alexander Lowen, a voz reflete a identidade do ser e o bloqueio de qualquer sentimento afeta a expressão vocal de uma pessoa. Por isso é preciso trabalhar esse desbloqueio através da soltura do próprio corpo vocal: “uma vez que a voz está tão intimamente relacionada ao sentimento, sua liberação envolve a mobilização de sentimentos reprimidos, além de sua manifestação por meio do som” (Lowen, 1982, p. 239). Para Lowen, “quando a voz da pessoa está solta, ela vem do coração” (1982, p. 240).

Em artigo para a *ILINX - Revista do Lume* (2017), falo sobre o processo de criação do espetáculo “Violetas” (sobre o qual falarei mais a seguir) e reflito acerca da voz dentro desse processo. Sobre a relação entre voz e ser, cito Janaína Martins, que relaciona de forma profunda a nossa consciência ao som e diz que “a voz é o eco do nosso ser e estar” (Martins,

2008, p. 37). Nesse artigo, falo também que “o fluxo do som da voz em nosso corpo ‘sacode’ as imagens, as memórias, os sons, a música que habita o corpo, ampliando a consciência e possibilitando a reconstrução poética de todo esse imaginário de dentro para fora” (Souza, 2017, p. 43).

Assim, eu descobria a cada semestre o porquê de vozes contidas, das respirações curtas, da dificuldade dos discentes em gritar a plenos pulmões, a dificuldade de se apropriar de um texto com verdade, com o coração. Havia, em especial, uma discente que não conseguia parar de quebrar o nosso “pacto” inicial e falar frases do tipo que combinamos que estavam “proibidas”. Em uma conversa, ela me revelou uma situação traumática que viveu na infância: ela deveria cantar na escola, em uma apresentação de final de ano, e não conseguiu, “travou”. Ela lembra que os colegas riram dela e que, até aquele momento, a sua família também ria da situação e dizia constantemente para ela que sua voz era inadequada. Ela me dizia que se via como alguém inferior, insegura, indecisa, dependente, alguém que não tinha voz no sentido de ter assertividade e autoconfiança.

Essa conversa me fez entender, de uma vez por todas, que eu precisava buscar mais estratégias para desbloquear caminhos do corpo para a voz. O caminho do corpo não me era desconhecido, mas, apesar de compreender e afirmar sempre que voz é corpo, como professora eu ainda estava tratando a voz de forma separada do corpo, muito presa à técnica vocal aprendida na graduação. Comecei a utilizar treinamentos vivenciados em meu primeiro grupo de teatro: minha família. Fui tentando unir tais treinamentos com a técnica vocal. Os exercícios vocais, que geralmente eram feitos sem nenhuma movimentação, agora passavam a integrar as movimentações intensas do treinamento corporal.

O método Dalcroze, tão importante nesse sentido, foi repensado por mim a partir de então de uma forma mais profunda, não mais só como uma maneira de ensinar parâmetros musicais, mas de trabalhar o ser de forma integral: pensamento, sentimento e corpo. A sua ginástica, a *Eurrítmica*, envolve-nos por inteiro e promove uma harmonização entre o que erroneamente achamos que está separado: corpo e voz, corpo e mente, pensamento e emoção, consciente e subconsciente, subjetividade e objetividade. Dalcroze valoriza uma experiência de aprendizagem em que se diga “eu sinto”, não apenas “eu sei” (Caldwell, 1992).

Outra resolução foi a de não mais trabalhar com a palavra no primeiro semestre, mas dedicá-lo inteiramente à soltura do corpo vocal. Lembrei assim do treinamento proposto por Jacques Lecoq em sua escola: “O conjunto das primeiras experiências visa a atrasar o

surgimento da palavra. As instruções de interpretação silenciosa levam os alunos a descobrir esta lei fundamental do teatro: é do silêncio que nasce o verbo” (Lecoq, 2010, p. 68). Assim, no primeiro semestre, buscamos o som da voz, a música da voz, libertando-a das limitações semânticas, do seu “sarcófago impresso” (Schafer, 1991) e assumindo até mesmo uma “função encantatória [...] onde tudo que não seja simples presença seja abolido” (Zumthor, 2010, p. 179).

A partir de 2013, passei a ir todos os anos aos cursos de fevereiro do Lume Teatro¹⁰, e trazia sempre para a sala de aula uma adaptação do que havia aprendido, focando no trabalho com a voz. Os cursos com Carlos Simioni, especialmente, foram fundamentais para uma maior compreensão prática do corpo da voz, da vibração energética dessa voz e, por fim, da importância de trazer a palavra por último nesse processo, para que ela nasça com a força e das intenções do corpo, vencendo clichês e padrões culturais. A esse respeito, Simioni diz: “[...] a voz já é corpo, é lógico. Mas é preciso ativá-la, é preciso saber o mecanismo dela dentro do seu corpo” (Simioni apud Stein, p. 76). Em seus cursos, ele procura construir esses mecanismos com os participantes antes mesmo que emitam sons e, por último, trabalha a intenção, sem preocupar-se com a palavra:

A língua está muito ligada ao pensar. [...] O fato de dar cursos me deu muita consciência do meu trabalho, porque, ao mesmo tempo que eu ia ensinar, eu percebia que quando eu usava a palavra antes de ter todo um trabalho de corpo, imediatamente pelo conhecimento, pelo mecanismo de você falar de uma maneira vinda do intelecto. Por mais que você usasse o corpo, que tivesse alguns parâmetros de corpo que eu dava, na hora de se soltar a palavra, tudo isso ia por água abaixo (Simioni apud Peclát, 2019, p. 415).

A Memória da Voz e o Projeto Voz Feminina

De 2014 a 2016, vivenciei um processo de criação cênica, utilizando como matéria-prima as memórias que me ligavam à minha avó materna, em um projeto que realizei inicialmente sozinha e que intitulei de *Memória da Voz*. Mais tarde, minha mãe se uniu a mim nessa homenagem à sua mãe e assumiu a assistência de direção, a iluminação e a sonoplastia. O meu objetivo era, na verdade, criar um curto e simples exercício, contando apenas a “parte boa” da história. Porém, esse processo me levou a mergulhar de maneira mais profunda, não apenas na história da minha avó, mas na minha própria história, bem como me levou a pensar

¹⁰ Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, o Lume é formado por sete atores/atrizes-pesquisadores(as) e se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte da atuação.

na história de tantas outras mulheres. A memória de sua voz e um reencontro com a minha própria voz foram os fios condutores desse processo de criação, que me proporcionou uma intensa reconexão individual.

Sob a direção de Raquel Scotti Hirson (Lume Teatro), o processo criativo teve como base a metodologia da Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra¹¹. O espetáculo nasceu com o nome de *Violetas*, no final de 2016. *Violetas* é o nome do salão de beleza em Campinas-SP onde fiz a minha primeira entrevista para criação de uma matriz durante o curso de Mímesis Corpóreo Lume Teatro, em 2014. Foi uma surpresa encontrar no salão uma mulher paraibana como eu. Ela trabalhava lá como manicure. Muito jovem, ela me relatou dificuldades suas e de sua mãe, com relação à uma submissão forçada, negação de seus direitos e desejos e silenciamento de suas vozes por parte do seu pai e do seu ex-marido.

Saí dali com o coração aflito, refletindo sobre a condição da mulher nessa sociedade. O nome do salão ficou também na minha cabeça, lembrando de Violeta Parra¹², de Violeta Arraes¹³, de Violeta Formiga¹⁴... Lembrei do apelido de minha avó, Vivi. Percebo que, mesmo com todas as oportunidades que tive e tendo conseguido trilhar um caminho diferente, muito da história de minha avó se repetiu na minha. Começo a ler mulheres, entrevistar mulheres e entendo que há muito mais feminismos que preciso conhecer, há muitas outras camadas a serem investigadas e expostas na história de minha avó, na minha história, nas histórias de muitas outras mulheres. “Somos todas violetas”, pensamento que me acompanhava fortemente durante todo o processo.

Eu estava vivenciando precisamente o que tentava ministrar para os meus alunos: desbloqueando caminhos em meu corpo vocal, reconhecendo e desenvolvendo a minha

¹¹ A Mímesis Corpórea é uma das linhas de estudo dentro do Lume Teatro, um meio particular do Lume para o desenvolvimento de matrizes físicas e vocais através da observação de ações corpóreo-vocais de pessoas encontradas no cotidiano, bem como de ações estanques, como fotos e quadros, de monumentos, animais, etc. Como continuidade da pesquisa da Mímesis Corpórea, Raquel Scotti Hirson desenvolve o que ela chamou de Mímesis da Palavra, uma forma de transformar palavras em ações corpóreo-vocais. A cada palavra ou frase selecionada, uma imagem se forma no pensamento, e se torna corpo, se torna ação. “A mesma gama de possibilidades se dá no corpo, que repoeitiza a poesia, que pensa a poesia em ação, que adentra em campos de intensidade a cada nova imagem dançada, recriando poesia, re-poetizando, recriando poesia no corpo, corpoetizando” (Hirson, 2012, p. 150).

¹² Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967). Compositora, cantora, artista plástica e ceramista chilena, considerada a mais importante folclorista e fundadora da música popular chilena.

¹³ Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau (1926-2008). Socióloga, psicanalista e ativista política cearense. Considerada “embaixadora” dos exilados em Paris durante a ditadura militar, foi também Secretária de Cultura do Estado do Ceará e reitora da URCA. Junto com o marido, criou a Fundação Araripe, sediada no Crato, para preservar a vegetação da Chapada do Araripe. <https://caririrevista.com.br/como-falar-de-uma-flor/> - acesso em 20 de julho de 2020.

¹⁴ Violeta de Lourdes Gonçalves Formiga (1951-1982). Poetisa e psicóloga paraibana, foi brutalmente assassinada pelo marido em 21 de agosto de 1982.

própria voz. Percebo, a partir da prática pessoal, a forte relação entre a voz e o ser. Através da Mímesis Corpórea, ouço as vozes de outras mulheres, seus timbres e suas lógicas, suas respirações e ritmos, pausas e hesitações, entonações e ênfases, e procuro o reverberar dessas vozes em meu próprio corpo vocal. Visto-me de outras e revelo a mim mesma, como diz Ana Cristina Colla: “no outro-eu mesmo, me vejo. Aceito ou renego” (2006, p. 95).

Através da Mímesis da Palavra, encontro dentro de mim as vozes das memórias, ou as memórias gravadas em meu corpo-voz; encontro as vozes das emoções aprisionadas; encontro até mesmo a voz da Mayra-criança: um corpo vocal que simplesmente é, antes de desenvolver tantas máscaras, personas¹⁵ necessárias à vida adulta, mas que podem nos distanciar de nós mesmas, escondendo a totalidade de quem somos.

Desde então, venho experimentando aplicar processos e princípios utilizados na criação do espetáculo em oficinas e cursos de curta duração, bem como em alguns componentes curriculares que ministro no Curso de Licenciatura em Teatro da UFRN e em um projeto de pesquisa chamado *Voz e Teatro*, ligado ao projeto de extensão *Voz Feminina*.

Os projetos *Voz e Teatro* e *Voz Feminina* são coordenados pelas professoras Mayra Montenegro (UFRN) e Eleonora Montenegro (UFPB) e são destinados a discentes e pessoas da comunidade que se identifiquem com o gênero feminino. Desde 2017, vimos trabalhando como um laboratório contínuo de pesquisa e criação corpóreo-vocal a partir dos seguintes temas: Corpo Vocal, Feminino, Memória, Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra. Propiciamos às participantes vivências que facilitem o uso pleno da voz, eliminando tensões corpóreas desnecessárias à sua produção, bem como bloqueios e resistências que impeçam a sua organicidade e plena expressão. Apresentamos a Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra como treinamento corpóreo-vocal e estratégias para a criação; e utilizamos também a prática de Danças Circulares Sagradas como auxiliar no processo de desinibição pessoal, integração grupal, coordenação motora, soltura corpóreo-vocal individual e coletiva.

Refletimos sobre conceitos e questões que envolvem a voz e o feminino no fazer artístico e suas possibilidades formativas, ampliando as práticas que constituíram o processo

¹⁵ “Persona é uma palavra derivada da palavra latina equivalente à máscara, fazendo referência às máscaras dos atores no teatro grego clássico que concediam significado aos papéis que representavam. A persona, na psicologia Junguiana, é o arquétipo associado ao comportamento de contato com o mundo exterior, necessário à adaptação do indivíduo às exigências do meio social em que vive. É a maneira como nos relacionamos com os outros, os papéis sociais, as roupas, o estilo de expressão pessoal. É a imagem que oferecemos ao mundo” (Souza, 2017, p. 41).

de criação de Violetas. Convidamos as participantes a mergulharem em suas histórias, a compartilharem essas histórias entre elas e as transformarem em criação artística.

A discente mencionada anteriormente, que compartilhou comigo um evento traumático de sua infância, passou a fazer parte do projeto. Após alguns semestres, ela me conta que resolveu “tomar as rédeas” de sua vida. Disse para a família que não aceitava mais ser alvo de piadas. Em seguida, muitas outras mudanças positivas ocorreram, não apenas em seu seio familiar, mas nela mesma. Continuo acompanhando a sua trajetória, e não posso deixar de dizer que fazer parte desse processo de crescimento pessoal e profissional é bastante gratificante para mim.

Vozes Violetas - o início do doutorado

O espetáculo *Violetas* foi apresentado, até o momento, em dezessete cidades brasileiras, de oito estados, de quatro regiões do país, além de uma apresentação na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, Áustria. Pude observar que o espetáculo consegue atingir públicos dos mais distintos, como idosos e crianças do sertão da Paraíba até estudantes e professores de diversos países em Viena. As diferentes possibilidades de corpo-voz e as imagens construídas no espetáculo parecem despertar no público as suas próprias memórias, a lembrança das figuras femininas de sua vida, as opressões e aprisionamentos vividos, os afetos construídos e os sonhos guardados.

Muitas são as pessoas que me dizem após o espetáculo: “eu lembrei muito de minha avó” (mãe, tia, irmã mais velha); “eu quero trazer a minha avó para assistir” (ou outra mulher de importância em sua vida). Esse lugar do afeto é revolucionário. A indignação e a raiva são partes de minha história, que me levaram a construir caminhos importantes. Mas o afeto pelas mulheres de minha vida, e o afeto delas por mim, estão no alicerce do meu ser e me impulsionam diariamente. É o afeto que tem movido minhas pesquisas, que traz poesia ao meu olhar e aos meus processos criativos.

Pessoas diversas que assistem ao espetáculo me relatam os sonhos guardados das mulheres de suas famílias. Outras dizem que nunca pararam para pensar que talvez essas mulheres quisessem ser ou fazer algo diferente, e refletem então sobre o sofrimento e aprisionamento dessas mulheres. Uma mulher me conta que, após assistir ao espetáculo, teve desejo de falar com sua mãe biológica. Ela é filha adotiva, mas sua mãe biológica estava

tentando entrar em contato. O espetáculo a estimulou a se colocar no lugar daquela mulher e pensar nas coisas que ela haveria sofrido para ter tomado a decisão de entregá-la para adoção.

Outra mulher, durante um dos muitos festivais que participamos, nos relata, em uma roda de conversa após o espetáculo, que sua mãe havia se suicidado - ou foi suicidada - por causa das violências que sofria do seu marido. Ficamos chocadas com o relato. Mas ela diz que hoje ousa sonhar e buscar ser o que quer por causa de sua mãe. Os depoimentos e falas seguintes são todos de afeto e para fortalecer umas às outras.

Considero que tais respostas se devem muito à forma como se deu o processo criativo. Sob a supervisão de Raquel, os desbloqueios do corpo vocal, o mergulho na própria história familiar, os afetos, os sonhos, a Mímesis Corpórea e Mímesis da Palavra foram estratégias riquíssimas de investigação, criação e, acima de tudo, de formação de mim mesma. *Violetas* tem ainda inspirado projetos de mestrado e doutorado de ex-alunas e participantes do Projeto *Voz Feminina*.

Por todas essas observações, decidi escrever um projeto de pesquisa de doutorado para melhor compreender os caminhos vivenciados nesse processo. A minha hipótese é a de que os princípios e práticas utilizados na construção do espetáculo, bem como os questionamentos levantados por ele, podem ser inspiradores para muitas outras mulheres artistas, como já tem sido.

Nesse momento, apenas principio o doutorado em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Daiane Dordete Steckert Jacobs. Espero e acredito que descrever e analisar o processo de criação de *Violetas* poderá ser relevante para inspirar outras atrizes a soltarem as suas vozes, fazendo seus gritos, protestos, cantos e poemas de vida serem ouvidos nesse país e quem sabe no mundo. Despertando, assim, outras mulheres a se unirem nesse canto. Não em uníssono, pois temos vozes diversas; mas são justamente as vozes diferentes que criam a harmonia de um coro.

Referências

- BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas, São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1991.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CALDWELL, Timothy & ABRAMSON, Robert M. *Dalcroze Eurhythmics*. Central Michigan University, USA, 1992. G.I.A. Publication, Inc. [Vídeo-aula].
- COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro*. Recife: Sesc, 2017.
- HIRSON, Raquel Scotti. *Alphonsus de Guimarães: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo*. Campinas: PPG Artes da Cena/UNICAMP, 2012. Tese (Doutorado em Artes da Cena).
- JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Possível Cartografia para um Corpo Vocal Queer em Performance*. PPGT/UEDESC, 2015. Tese (Doutorado em Teatro).
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético. Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Senac e Sesc, 2010.
- LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. São Paulo: Summus, 1982.
- MARTINS, Janaína Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho de. *O Ritmo Musical da Cena Teatral. A dinâmica do espetáculo de teatro*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- PHILIPPE, Pedro. Violetas Arraes: como falar de uma flor? *Revista Cariri*, Juazeiro do Norte, 12 de Julho de 2017. Disponível em <https://caririrevista.com.br/como-falar-de-uma-flor/>. Acesso em 10 de agosto de 2020.
- SCHAFFER, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- SIMIONI, Carlos, PECLÁT, Chavannes. Entrevista sobre voz e treinamento vocal com Carlos Simioni. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.34, pp. 405-420, mar./abr. 2019.
- SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. *A Alma das Palavras - a voz enquanto imagem das palavras: uma proposta de leitura e em cena-ação*. Salvador: PPGAC/UFBA, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).
- SOUZA, Mayra Montenegro de. A Voz em Violetas. *ILINX - Revista do Lume*, Campinas, v. 1, n. 12, pp. 40-49, 2017.

SOUZA, Mayra Montenegro de. **O Ator que Conta um Conto**: a manipulação de parâmetros musicais na voz do ator. Natal: PPGARC/UFRN, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

VIEIRA, Laise Aparecida Diogo. A Língua Falada no Teatro e em Telenovelas Brasileiras: um percurso pela história das ideias linguísticas. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, Campinas, v. 23, n. 45, pp. 46-89, jan./jun. 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Artigo recebido em 15/08/2020 e aprovado em 31/10/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli02.33340>

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

ⁱ Mayra Montenegro de Souza - Atriz, cantora, fundadora da Cia. Violetas de Teatro e professora da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela UFPB em 2008, Mestra em Artes Cênicas pela UFRN em 2012 e atualmente Doutoranda em Teatro pela UDESC. mayra.montenegro@hotmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4144275568126443>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8762-581X>

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

