AS METÁFORAS DA *NATURALIDADE* E DA *ARTIFICIALIDADE* NAS PRÁTICAS DA VOZ EM PERFORMANCE

Barbara Biscaro
Professora Colaboradora na Universidade do Estado de Santa Catarina.
Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina
barbara.biscaro@gmail.com

Resumo

O presente texto busca refletir sobre os estudos em práticas vocais a partir do binômio natural *versus* artificial. O raciocínio tecido aqui busca em diversos autores e autoras do século XX, sendo estes/as teóricos da voz ou artistas de teatro, os registros de como cada pesquisador/a concebe e utiliza as metáforas de naturalidade e artificialidade da voz em cena. Tais concepções abarcam noções de treinamento, visões de mundo, objetivos estéticos e formas de registro da vocalidade da cena, elementos estes que são engendrados no texto a fim de evidenciar e problematizar os paradoxos de uma escrita acadêmica sobre o corpo do artista da cena.

Palavras-chave

Voz. Natural. Artificial. Práticas Vocais.

Abstract

This text intends to think about the vocal practices studies regarding the natural versus artificial binomial. The reasoning developed here pursuits in several authors of the XXth century, being those voice researches and theatre artists, the registers of how each researcher conceives and uses the naturalness and artificiality metaphors of the voice in performance. Such understandings embrace training notions, points of view, aesthetical goals and forms of registering the vocality in performance, elements whose are connected in the article with the finality of problematizing the paradoxes of an academic writing about the artist's body in the scene.

Keywords

Voice. Natural. Artificial. Vocal Practices.

Para iniciar uma reflexão acerca das diferentes facetas que a palavra **treinamento** pode ganhar quando falamos especificamente de voz em cena, devo partir do meu próprio contexto. Durante toda a escrita da minha tese de doutorado, perguntei-me incessantemente se as vozes dos "mestres" que tanto estudei através da palavra escrita eram uma real referência para meu percurso como atriz ou cantora, vozes de atores e atrizes ao longo do século XX, perdidas para sempre na falta de seus registros audíveis (e na impossibilidade de eu estar no aqui-agora de certos acontecimentos teatrais). A voz, enquanto sonoridade, dissolve-se no ar poucos segundos depois de proferida, sobrando apenas aquilo que se fala ou escreve sobre ela.

Em meu processo de pesquisa, busquei confrontar as palavras das literaturas acerca do treinamento vocal com minhas experiências reais, com as vozes que efetivamente ouvi, com os desafios que vivi física e emocionalmente. Incapaz de achar respostas definitivas, encontrei um emaranhado de paradoxos. Sem vontade de dissolver as contradições, teço um raciocínio que buscará esmiuçar alguns desses paradoxos através das metáforas usadas para conceituar as vozes em cena. Tais metáforas estão presentes em diversas literaturas sobre o treinamento para atores e atrizes do século XX, palavras tais como naturalidade, organicidade, instrumentalização do corpo, profundidade. O presente texto vai se debruçar especificamente sobre o binômio naturalidade/artificialidade, mas em minha tese de doutorado está disponível uma reflexão mais completa, para aqueles ou aquelas que desejam se aprofundar nesta reflexão.

É importante identificar o quanto o acesso a diferentes concepções vocais em meu contexto (formação universitária, sul-americana de herança europeia) formam um emaranhado de conceitos e palavras escritas sem a base da experiência vocal-auditiva dessas vozes. Existem diversos fatores que permeiam a formação de um ator ou atriz, e não necessariamente somente o tempo que se passa em sala de ensaio. Nesse processo de identificação das minhas diversas identidades físicas e vocais, alguns fatores me perpassam: ser brasileira, ter aprendido certas técnicas e práticas através de pessoas que aprenderam com pessoas, que por sua vez aprenderam com outras pessoas. Dar-me conta de que fui orientada a conhecer mais detalhadamente (em teoria, vale frisar) a prática vocal de um polonês chamado Jerzy Grotowski, do que as concepções de vocalidade na cultura dos índios brasileiros – e assim olhar de frente para o colonialismo arraigado em minha formação. Percebo que meu processo de treinamento se deu por muitas tentativas e erros, por uma intuição insistente e não necessariamente por uma formação clara em alguma linha técnica ou estética definida.

O treinamento da voz em performance, durante todo o século XX na Europa, foi marcado por um desejo de libertar a voz da instância do texto dramático: a voz do ator/atriz não seria mais somente o veículo para a compreensão plena de um texto, mas sim substância em si, fonte de teatralidade. Porém, sempre mantive em mente que tais tensões entre escritura e voz tomam outra proporção em face de eu nascer e morar em um país sul-americano que sempre enfrentou questões como o analfabetismo, ou o parco acesso da população a bens culturais. Venho de um contexto no qual a encenação dos "textos clássicos" não representa necessariamente uma opressão (pois eu raramente os vi encenados), buscando um pensar a cul-

tura na constante dualidade colonizador/colonizado. Lutar por uma voz "orgânica" e "livre" dos moldes do passado seria assumir uma revolta que não é necessariamente minha? Seria uma constante atualização de mitologias consolidadas no além-mar? Pensar essas questões, para mim, fez-se importante para uma aproximação mais complexa com o passado e o presente das vozes em *performance* em meu contexto específico. Fui e sou constantemente atravessada por essas questões, pelas técnicas e práticas com que tive contato em minha formação e pelo que me apontaram como o "bom" caminho.

A tensão entre escritura e voz encerra também a questão do registro. Assim como escrever sobre o treinamento do ator ou da atriz encerra o problema de transformar em palavra conhecimentos que acontecem no corpo. Os estudos acerca da notação musical e suas transformações contêm um problema similar ao desafio do registro das vozes: a partitura, como instância de registro da música ocidental, passou por diversas transformações ao longo dos séculos. Registrar o som musical é um problema análogo ao registro do som vocal nas manifestações teatrais. Assim como o texto dramático, que na sua possibilidade de durar no tempo, ganha autoridade máxima no campo teatral, o registro escrito da música em forma de partitura ganha a autoridade de ser a "música" em si. Mas a partitura, assim como o texto, é apenas um registro, um resquício do som vivo, da expressividade de corpos e de vozes (e seus procedimentos).

A autoridade que essas instâncias ganharam, principalmente no período do século XIX, foi intensamente questionada durante o século XX. Pois, como conta Paul Zumthor, pesquisador suíço, em outros períodos da cultura ocidental, como no período medieval, a inacessibilidade do registro escrito fazia de sua "leitura" uma tarefa nem sempre clara: o registro escrito era um mapa, através do qual a pessoa desvendaria com maior ou menor fidelidade aquela substância feita de sonoridade vocal/musical. "A leitura era a ruminação de uma sabedoria" (Zumthor, 1993, p. 105), explica Zumthor. A leitura rápida e silenciosa foi algo que surgiu muitos séculos depois da disseminação da escrita: a voz era a substância que conferia realidade e inteligibilidade aos símbolos impressos no papel; até meados do século XIII a leitura era invariavelmente em voz alta – apenas no século XV começaram os primeiros decretos de proibição da leitura em voz alta nas bibliotecas das universidades, por exemplo.

As vocalidades de diversos teatros do século XX não obedeceram a uma sistematização escrita de sua sonoridade, como no campo musical. Com os registros em vídeo, é possível ouvir as sonoridades vocais de algumas pesquisas. A não preocupação de um registro fiel talvez tenha passado pelo fato de que aquelas sonoridades vocais diziam respeito a procedimentos específicos, levando em alta consideração as pessoas e as particularidades práticas daqueles processos. Ou seja, não se prestavam a uma reprodução, e continham em si uma intangibilidade e impermanência características de uma cultura oral, transmissível no vivo da prática. Ou seja, essas vozes chegam até o presente através ou de práticas que ainda sobrevivem (e que sofreram modificações ao passar dos anos) ou de descrições, registros escritos e estudos teóricos. A reconstituição dessas vozes está vetada, pois desde o início não se prestaram a aceitar a mediação de um intérprete, como no caso dos registros escritos

das sonoridades musicais: “a escritura constitui uma ordem particular da realidade; exige a intervenção de **intérpretes** (no duplo sentido da palavra) autorizados” (Zumthor, 1993, p. 110), explica Zumthor sobre o nascimento do conceito de intérprete. Como se concedem essas autorizações, definindo os porta-vozes dessas culturas vocais de teatros de outros locais e outros tempos? Pode o exercício da leitura e compreensão conceitual das vozes em cena conduzir a essa autorização?

Falar/escrever sobre as vozes em *performance*

Muitas vezes em discussões acerca das práticas e das estéticas do corpo-voz em *performance* aparecem adjetivos como verdade, eficácia, organicidade, naturalidade, verossimilhança, artificialidade, etc. Estas palavras, muito mais do que adjetivar o corpo-voz, se referem aos objetivos, finalidades e abordagens de práticas específicas e de modos de ver e ouvir os resultados dessas práticas. Por exemplo, qual o critério que estabeleceria uma suposta distinção entre corpos-vozes naturais e por consequência verdadeiros, de corpos-vozes artificiais e por consequência falsa?

Os conceitos como naturalidade ou organicidade do corpo são definidos através de parâmetros pessoais, culturais ou sociais. Hubert Godard, rolfista, dançarino e pesquisador do movimento, escreve: “cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos” (Godard, 2002, p. 11). A proposta, portanto, é perceber que em cada ambiente específico em que se inserem práticas vocais-corporais, cria-se uma mitologia particular, que estabelece critérios de acordo com seus procedimentos e suas finalidades.

Das vozes cantadas nos séculos X ao XIV, vozes desaparecidas que nunca ouviremos, restaram registros escritos. Paul Zumthor exemplifica alguns: das vozes salmodiadas pelos homens jovens que cantavam a liturgia nas Igrejas se esperava “*vox rotunda, virilis, viva et succinta* (uma voz redonda, viril, viva e firme)” (Zumthor, 1993, p. 134). As vozes que não eram reguladas pelas regras da Igreja descritas como “a evocação das vozes sibilantes ou tonitruantes de histriões, vozes ‘alpestres’, comparáveis ao rumor de um asno ou ao mugido do gado, causa de toda ‘falsidade vocal’ {*omneque vocum falsitatem*}” (Zumthor, 1993, p. 134-135). As vozes da poesia narrativa em língua vulgar que engendravam fórmulas de emissão das vozes recitadas/cantadas que evocavam “[...] mais geralmente a doçura dos sons, em latim *suavis, dulcis*, em francês *suave, doux*, e o equivalente em outras línguas, como o *dulce cantar*, especialmente frequente em espanhol” (Zumthor, 1993, p. 135).

Existiriam versões de vozes únicas e universais que expressariam de modo “exemplar” a virilidade, a falsidade, a doçura ou a suavidade? Acho que não. Mais interessante ainda é pensar que essas características se formam relacionalmente, ou seja, se manifestam no conceituar as vozes de acordo com um quadro mais amplo: na opinião do clérigo, a voz firme e redonda do cantor da liturgia era o parâmetro de verdade que permitia afirmar que a voz do histrião, sibilante como a voz dos animais, se revestiria de falsidade. Mas se invertermos a equação, o histrião poderia classificar como

artificial essa voz distante do seu cotidiano, excessivamente "redonda e viril" dos cantores da liturgia, atribuindo a verdade à sua sonoridade vocal.

Ou seja, ouvir as vozes em cena ou ler os discursos sobre as vozes deve levar em consideração o ponto de vista daquele que escuta e também daquele que vivencia a vocalidade. Ampliando um olhar/escuta das vocalidades em *performance* na atualidade, paira a necessidade de identificar essas mitologias corporais-vocais recorrentes, a fim de criar um discurso dedicado à identificação da diversidade das vozes e dos modos de conceituá-las – levando em consideração de que a grande maioria das referências de estudos em vocalidade no campo acadêmico se constitui de vozes que eu nunca ouvi ou provavelmente nunca ouvirei ao vivo, efetivamente em *performance*.

Ao invés de fazer dessas vozes nunca ouvidas os parâmetros de comparação e leitura das vozes ouvidas em meu cotidiano, gostaria de compreender um pouco mais das metáforas encerradas em seus discursos e mitologias corporais-vocais, ampliando os modos de discussão e posicionamento dessas vozes nos estudos em vocalidade.

Naturalidade e artificialidade da voz

Ideias de naturalidade e artificialidade vocal foram e são exploradas fortemente nos discursos do corpo-voz na cena, das mais variadas formas. Não existindo uma definição única de "naturalidade" vocal, estes são aspectos que devem ser vistos relativamente, porque na maioria dos discursos uma determinada naturalidade está colocada em oposição a uma determinada artificialidade da voz.

A evocação de uma voz natural remete à atribuição de uma "natureza" da voz. Procura manter uma conexão com seus aspectos físicos ou orgânicos, sustentando inclusive que exista uma **voz natural** em cada indivíduo; em algumas abordagens, esse natural se refere a uma voz "pura" sem as amarras e tensões que a sociedade e a cultura vão impor ao corpo (partindo de uma ideia de corpo intrinsecamente natural e orgânico): que é o caso, por exemplo, da busca por uma voz natural da preparadora vocal e pesquisadora britânica Kristin Linklater. Por outro lado, o adjetivo natural atrelado à voz às vezes procura manter a conexão da voz cênica com uma hipotética naturalidade da voz "cotidiana". A pesquisadora e professora de canto Daniela Battaglia Damiani escreve:

> É preciso varrer a mentalidade que impõe um formar uma voz impostada, eliminando ou esquecendo a voz natural. É preciso afirmar que a voz impostada já está e que precisamos pouco a pouco fazê-la sair à luz. Esta visão respeita a natureza e a unicidade de cada um (Damiani, 2005, p. 340, trad. nossa).

A primeira vez que meu pai me ouviu cantar, a única coisa que me perguntou foi "por que você não canta com a sua própria voz?". Muitas pessoas associam uma "verdade" ou naturalidade do canto à habilidade de um cantar aproximado da voz falada – excluindo quase que automaticamente uma abertura dos ouvidos para vocalidades que se distanciam dessa voz ligada ao cotidiano.

No teatro, o conceito de naturalidade vocal geralmente está atrelado aos modos de enunciação do texto. Cada época e cada contexto possuem parâmetros para designar uma ideia de naturalidade; geralmente a naturalidade

está associada a uma característica positiva, ligada a uma ideia de "verdade" e a artificialidade a um defeito na enunciação, associada à falsidade (mas isso não é absoluto, como será visto mais adiante).

Principalmente a partir do século XX, uma ideia predominante de atuação ligada a um realismo (iniciada no teatro e reforçada no cinema e na televisão) começou a ser usada como padrão para a escuta das vozes em *performance*. A pesquisadora vocal Silvia Davini, a respeito do realismo na cena, explica:

> Mesmo que o realismo não possa ser responsabilizado por uma suposta decadência da vocalidade em *performance*, é verdade que tampouco abriu, dentro de sua produção e reflexão estética, um espaço para a consideração dos temas vinculados à voz e à palavra em *performance*. As propostas vinculadas ao realismo no teatro restringem a necessidade da técnica vocal à conservação de uma voz sã e apta para as altas intensidades, como se a produção de altas intensidades, em si mesma, não interferisse nos estilos vocais e verbais resultantes em *performance* (Davini, 2007, p. 41, trad. nossa).

Esta colocação de Davini enfatiza que muitos atores, atrizes ou diretores e diretoras não levam nem mesmo em consideração que a necessidade de se falar em um volume muito alto interfere diretamente no padrão de fala e na capacidade de executar desenhos vocais considerados "naturais" ou "coloquiais". O uso dos microfones solucionou esse problema da estética vocal "realista"; além de tudo, a referência cada vez mais forte da voz "cinematográfica" dita os padrões de um conceito específico de "naturalidade" da voz do ator, compartilhado não só entre atores e diretores: o público passa a estabelecer os padrões de "naturalidade" vocal de acordo com essa vocalidade ouvida na televisão e no cinema como critério para julgar as vozes teatrais. Com isso, o fenômeno acústico da voz, suas limitações, sua capacidade de transbordamento da voz cotidiana, suas possibilidades tímbricas/sonoras e os desenvolvimentos técnicos foram explorados em um tipo de manifestação cênica tida como experimental – pois essas vocalidades parecem "artificiais" a ouvidos ligados ao parâmetro de naturalidade imposto por uma vocalidade "cotidiana" como imagem de **verdade da voz**.

A noção de artificialidade na voz em *performance* também foi cultivada por pesquisadores da área teatral. Isabella Irlandini (2013), pesquisadora vocal, aponta estéticas teatrais que reivindicaram uma artificialidade da voz como recurso poético. Irlandini fala sobre as concepções de Alfred Jarry em sua peça emblemática, *Ubu Rei*:

> A artificialidade da voz acompanha a artificialidade plástica do ator-máscara: uma voz-máscara e monótona. É interessante que Jarry fale em emissão vocal, e não em dizer um texto. A emissão vocal de uma personagem vai muito além das suas falas, visto que inclui as emissões paralinguísticas que compreendem os aspectos não verbais na comunicação verbal, como o tom de voz, o ritmo da fala, o volume de voz, as pausas, o uso de onomatopéias, interjeições e gritos (Irlandini, 2011, p. 111).

Nesse caso, os procedimentos de "artificialização" da voz se encaixam em um processo de artificialização do corpo do ator, de seu rosto através da máscara, a fim de engendrar, através do teatro, uma crítica à sociedade e à arte de seu tempo. O distanciamento proposital da "realidade" traria eficácia à sátira empreendida por *Ubu Rei*. Já no campo do Teatro

de Animação, Irlandini aponta:

> Parece ser unânime, nesses autores, que a busca de procedimentos que alteram a voz no Teatro de Animação surge a partir dessa fenda entre voz humana e boneco-objeto. A voz humana é elemento característico da identidade do ser humano, e a diferença de forma e tamanho entre o boneco-objeto e o ser humano é chave para o desenvolvimento de artifícios vocais que alteram ou deformam a sonoridade da voz quotidiana falada (Irlandini, 2013, p. 104).

Ou seja, a artificialidade da voz nesse campo teatral é vista como uma condição para uma diferenciação necessária entre a voz "humana" e a voz do boneco-objeto. Irlandini frisa que "artificialidade, deformação, estilização, caracterização, simulacro, convenção, máscara vocal são termos usados pelos autores para descrever procedimentos da voz usados no teatro de animação" (Irlandini, 2013, p. 106). Ou seja, a busca pela artificialidade pode ser adotada como um procedimento estético para a vocalidade em *performance*, como uma abordagem que se opõe, questiona ou satiriza o próprio conceito de naturalidade.

A ideia de artifício é recorrente na vocalidade musical. Um exemplo seria a estética do *bel canto*, em seu auge entre os séculos XVII e XIX na música ocidental europeia. A infinidade de ornamentos, *apoggiaturas*, *trillos* e melismas das árias de ópera serviam ao propósito de mostrar a potência vocal e os dotes técnicos do cantor. A voz, propositalmente afastada de qualquer referência cotidiana, era uma demonstração de poder. Heloísa Valente comenta:

> As vozes barrocas resultam de um treino espartano que, no fim das contas, não visa outra coisa senão a exibição de um virtuosismo triunfante e artificioso, dissimulando todo e qualquer esforço físico. O que interessa no malabarismo vocal do castrado é a natureza privilegiada do cantor, assexuado como um anjo, mas que conduz a voz para um gênero de sedução para o qual o corpo está privado. Floreios, saltos de oitava, *tremoli*, *vibrato* de cabrito... saíram de vozes mutiladas, assexuadas, levando ao delírio os ouvidos da época. No fundo, a essência do *bel canto* não era outra coisa senão impor à música vocal uma série de técnicas de enunciação artificiais, as mesmas impostas aos instrumentos, com a finalidade essencial de suprimir o ruído, a periodicidade, as irregularidades dos sons (Valente, 1999, p. 136).

As "técnicas de enunciação artificiais" seriam necessariamente algo negativo? Os malabarismos vocais dos cantores causavam indignação nos compositores e críticos mais "sérios": porque o corpo deveria servir à música, e não ao fetiche e ao prazer acústico-físico da voz. Interessante notar que o artificialismo associado ao *bel canto*, na escrita de Valente, também se refere à dissimulação do esforço físico que tal canto impunha ao cantor. O que ocorreu com a vocalidade barroca é que os recursos sonoros e acústicos do canto se tornaram bem mais interessantes aos compositores e aos cantores (e ao público também) do que as palavras em si – assim como os madrigais da Renascença colocavam a engenhosidade da harmonia, dos intervalos e dos contrapontos acima das palavras do texto. Ou seja, uma falta de inteligibilidade do texto na direção de uma valorização "acústica" da voz. Um evidente "descaso" com a palavra proferida é um dos sinais de um suposto esvaziamento de sentido da vocalidade cantada, principalmente em uma sociedade que baseou a função da voz em uma ideia de **Verbo** primordial,

com raízes em conceitos religiosos e morais; outro sinal seria a multiplicação excessiva dos ornamentos vocais deturpando o propósito da música em si – rendendo acusações de artificialismo vocal. Vale à pena notar que a música *pop*, nesse início de século XXI, usa de forma recorrente o artifício vocal – principalmente na música norte-americana – na qual cantoras mostram todo o seu potencial vocal em longos ornamentos, agudos e notas longas adotando formas similares à pirotécnica do canto barroco no topo de uma *playlist* de sucesso.

Um afastamento do corpo-voz cotidiano empreendido por alguns pesquisadores teatrais do século XX, tais como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Eugenio Barba, entre muitos outros (e outras), vai desafiar essa noção de "naturalidade" na cena. É interessante notar que, na prática, é possível observar que cada pessoa possui uma concepção pessoal do que seria a "naturalidade" vocal ou a "artificialidade", referente aos seus padrões de escuta e contato com as vozes. Seria possível afirmar que a voz de Caetano Veloso é mais "verdadeira" do que a de Maria Callas? Ou que Elis Regina canta com naturalidade, diferentemente da voz impostada de Cauby Peixoto? Essas comparações parecem estranhas, mas persistem no imaginário auditivo-vocal das pessoas: vozes com as quais estamos mais acostumados, estilos musicais que nos agradam tendem a ser mais "naturais" do que aquelas vozes às quais não estamos acostumados ou não encontramos prazer ouvindo? A exposição massiva a certas vozes e estilos musicais não "naturalizaria" certas vocalidades no cotidiano das pessoas?

A expressão de uma "verdade" através da voz natural muitas vezes está atrelada ao seu conteúdo semântico organizado pelas palavras – reforçando uma noção de que a voz serve ao propósito da comunicação de pensamentos. Abstração vocal, musicalidade, onomatopeia, línguas inventadas, ruído e outros recursos sonoros que se afastam da voz cotidiana geralmente são acolhidos em um universo extra-cotidiano explorado por certas poéticas teatrais e musicais na contemporaneidade.

No campo das pedagogias vocais, a proposta da pesquisadora britânica Kristin Linklater[1] é uma "libertação da voz natural". Linklater escreve um livro emblemático em 1976, intitulado *Freeing the natural voice*. A autora explica:

> Essa abordagem da voz é feita para libertar a voz natural e, por consequência, desenvolver uma técnica vocal que sirva à liberdade da expressão humana. A assunção básica do trabalho é que todos possuem uma voz capaz de expressar, através de duas a quatro oitavas de alcance de frequência naturais, qualquer gama de emoção, complexidade de humor e sutileza de pensamento que ele ou ela experimente (Linklater, 2006, p. 7, trad. nossa).

Linklater diferencia o conceito de "natural" do conceito de "familiar'. Para ela, o trabalho vocal tem o papel de libertar o corpo do aluno das "[...] tensões adquiridas através do viver neste mundo, assim como defesas, inibições e reações negativas a influências do ambiente [...]" (Linklater, 2006, p. 7, trad. nossa). Sendo assim, as tensões e inibições que distorcem a voz do indivíduo estão contidas em uma voz "familiar" a ele, aquela vivida na cotidianidade. A voz natural seria essa potencialidade inserida no corpo a ser desvendada pelo trabalho técnico: "por isso, a ênfase aqui está na remoção dos bloqueios que restringem o instrumento humano de forma distinta, mas não excluindo

1 Para saber mais acesse http://www.linklatervoice.com/.

o desenvolvimento de um instrumento musical habilidoso" (Linklater, 2006, p. 7, trad. nossa). A pesquisadora acredita que "libertar a voz é libertar a pessoa, e cada pessoa é indivisivelmente corpo e mente" (2006, p.8). Ideias de liberdade permeiam a voz natural de Linklater, que paradoxalmente deve ser treinada para atingir essa potencialidade. A proposta da pesquisadora caminha por uma via contrária: ao invés de "inserir" a técnica no corpo do aluno, a proposta é "retirar" as tensões e amarras adquiridas na vida que bloqueiam uma experiência de vocalidade natural.

Particularmente nunca entrei em contato com o trabalho prático de Linklater. A transcrição de suas crenças sobre a vocalidade em *performance* na palavra escrita gera algumas impressões: antes da voz ser "liberta" pela técnica, ela não seria natural? As influências culturais e sociais amarram o corpo e, uma vez sendo possível se libertar delas, qual corpo emerge? O que seria um corpo desinibido, livre ou profundo? Linklater escreve:

> A fim de demonstrar como esse sofisticado instrumento musical se torna humano na sua resposta ao impulso de comunicar, eu gostaria de colocar que a voz natural funcionaria idealmente para comunicar pensamentos e um contínuo de sentimentos de um ser humano hipotético que é desinibido, sensível, emocionalmente maduro, inteligente e sem censura (Linklater, 2006, p.18, trad. nossa).

Esse **hipotético ser humano** de Linklater, portanto, teria tais características que revelariam um indivíduo de vocalidade "ideal" segundo os procedimentos desse trabalho específico. Concomitante às pesquisas de Linklater, Jerzy Grotowski também empreendia pesquisas vocais em seu grupo, evidenciando em seu discurso ideias de voz natural:

> Vocês podem começar – e é um método válido para todos – com aquelas que são chamadas de vozes artificiais. Desenvolvendo, depois esses exercícios vocês devem buscar uma outra voz, a sua voz natural, e através de impulsos diferentes do seu corpo, abrir esta voz. Não são todos que usam a voz real. Falem em modo natural e através dessas ações vocais naturais, façam agir as várias possibilidades dos ressonadores do corpo (Grotowski, 1970, p. 261, trad. nossa).

Muitos discursos sobre a voz no século XX, em maior ou menor grau, atribuíram valor a um aspecto "natural" da voz. O conceito de organicidade também surge como uma mitologia nos discursos sobre a voz em *performance*. Grotowski, por exemplo, opõe artificial à noção de orgânico:

> Grotowski percebe o paradoxo entre o que chama de linha orgânica e linha artificial. Em tradições orientais como a Ópera de Pekin [*sic*], há uma linha e tonalidade artificial na composição e elementos acrobáticos que veiculam uma imagem visual para o espectador, já a linha orgânica passa por outros canais perceptivos, requisitando certos processos interiores, tanto do ator quanto do espectador (Nunes, 2009, p. 76).

Ou seja, o natural ou o orgânico são metáforas que não designam um corpo dado pela biologia (pois em última análise todo corpo é orgânico): são metáforas que procuram associar a experiência da vocalidade a uma experiência prioritariamente perceptiva e interiorizada do corpo – uma tentativa de fazer a voz virar "carne" ao invés de ser a substância da ideia. O propósito aqui não é questionar a eficácia da proposta prática de Linklater ou Grotowski, mas identificar as mitologias dos discursos do

corpo-voz do artista da cena. É fundamental procurar compreender quais ideais estavam acoplados a essa ideia aparentemente genérica de "natural" e "artificial" em cada caso.

A ideia de um corpo-voz natural passa por diversas acepções: voz cotidiana, voz liberta, voz inteligível, voz "verdadeira". Mas a voz tensa, artificial, falsa e ininteligível também constrói estética, refere-se à técnica e tem seu espaço nas poéticas da cena; o que comumente se pensa, em uma perspectiva de "construção" da vocalidade do artista, é que primeiro ele educará a sua voz para que ela seja livre, sana ou perceptiva e depois vai se aventurar nessas sonoridades "falsas" ou "tensas" – partindo desse corpo apto e apoiado por um conhecimento técnico. O que eu me pergunto é se esse seria o único padrão de contato do artista com a sua vocalidade: vozes deslocadas desse padrão "liberto ou são" são perfeitamente capazes de criar vocalidades interessantes em *performance* – porque afinal, tratar o corpo "educado e liberto" vocalmente como o correto e o bom, e o corpo "inibido e inconsciente" como o errado e o mau não seria um modo impregnado de moral para classificar as vozes?

Nossos ouvidos julgam constantemente os corpos-vozes enquadrando-os em padrões pessoais de apropriado e inapropriado. Os padrões de escuta de cada pessoa formam um arcabouço sonoro e conceitual que permite categorizar as vozes de acordo com aquilo que é familiar e reconhecível. As vozes apropriadas e inapropriadas também são construídas relacionalmente: os ambientes e os propósitos definem estas características em relação às sonoridades da voz. Vozes apropriadas para a religião, para a mídia, para a diversão definem não apenas qualidades do som da voz, mas sua inserção na sociedade. As escolhas acerca de quais corpos-vozes serão evidenciados em cena não passam apenas pelas práticas de treinamento, ou por um princípio de eficácia técnica ou do gosto pessoal: passam também por procedimentos e discursos que engendram política, ética e visões de mundo.

Referências

BISCARO, Barbara. *Vozes Nômades*: escutas e escritas da voz em performance. Florianópolis: Tese de Doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro/UDESC, 2015. Disponível em: http://tede.udesc.br/tde_arquivos/20/TDE-2015-06-26T173957Z-2118/Publico/122483.pdf

DAMIANI, Daniela Battaglia. *Anatomia della voce*: tecnica, tradizione, scienza del canto. Milano: Ricordi, 2005.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial: 2007.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In. PEREIRA, R. SOTER, S. Lições de Dança 3. Tradução: Roberto Pereira. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Tradução: Maria Ornella Marotti. Roma: Mario Bulsoni Editore, 1970.

IRLANDINI, Isabella Azevedo. *A voz no Teatro de Animação*: artificialidade e síntese vocal. Dissertação de mestrado. Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina/ PPGT/ UDESC, 2013. Acesso em http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3527 – 21/07/2014 às 15 horas.

_____. *Do sentido ao sensório*: Jarry e Artaud, dois visionários do teatro. In. Revista DAPesquisa. Vol. 9. Florianópolis: UDESC/Ceart, 2011.

LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*: imagery and art in the practice of voice and language. London: Nick Hern Book, 2006.

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: AnnaBlume/UDESC, 2009.

VALENTE, Heloísa A. D. *Os cantos da voz*: entre ruído e silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido: 21/11/2016
Aprovado: 07/12/2016