



ENCONTRO COM MAUD ROBART: intercâmbio na Universidade Estadual de Campinas

Eduardo Okamoto¹

Resumo

As atividades de intercâmbio entre Maud Robart e artistas e pesquisadores brasileiros reunidos em três universidades (UNICAMP, USP e UFU) tiveram seu início na cidade de Campinas, especialmente no distrito de Barão Geraldo. Ali, realizou-se uma palestra pública (ou encontro, como preferiu nomear a pesquisadora franco-haitina) e um workshop prático com duração de seis dias com os seguintes participantes: o Grupo de Estudos da Atuação (coletivo de pesquisas coordenado por mim no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP e que é intergrado por Cadu Ramos, Tess Amorim, Vanessa Petrongari, Virgílio Guasco e Lucas Marcondes); duas atrizes da Cia Teatro Balagan (Natacha Dias e Flávia Teixeira); dois integrantes do Barracão Teatro (Tiche Vianna e Ésio Magalhaes). Aqui, procuro uma certa tradução (para usar uma palavra frequentemente utilizada durante estes encontros) para este intenso processo de intercâmbio artístico. Como se verá, na tentativa de maior fidelidade às práticas de trabalho, procurarei me ater à descrição das experiências, permitindo que delas emergja uma sabedoria. Não espere, portanto, análises teóricas ou a tentativa de tornar conhecimento científico aquilo que se apresentou a mim como um saber sensível. Insistirei em não racionar senão como durante o trabalho: com o corpo em ação ou em situação de experiência. Não permitir que o pensamento se antecipasse às experiências e permitir que delas mesmas se realizasse um potencial de aprendizado, foi um objetivo constante.

Palavras-chave: Maud Robart; intercâmbio; canto; experiência.

¹ Ator e professor da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Presença como premissa

Eu começo pelo fim. Uma das últimas atividades de Maud Robart na cidade de Campinas foi um encontro público com pesquisadores da Universidade Estadual de Campinas. A introdução do texto pelo encerramento das atividades é mais que jogo de palavras e ideias. Trata-se da tentativa de restituir o fio de Ariadne que permite a narrativa das experiências. Neste encontro, estabeleceram-se com grande clareza para mim os profundos processos de aprendizado e tensões (pessoais, socioculturais, históricas e outras de naturezas diversas que não se excluem de intensos processos como os vividos na primeira semana de outubro de 2014).

Ainda na fase de preparação deste encontro público, Maud Robart apresentou uma série de condutas a serem observadas: limite de 40 participantes; cartas-convite individualizadas acompanhadas de breve currículo da pesquisadora endereçadas às pessoas convidadas; apresentação destas cartas acompanhadas de documento de identificação no momento de entrada no local do encontro; impossibilidade de registros fotográfico, sonoro, vídeográfico (ao que, em Campinas, ele acresceu: preferencialmente, não se façam nem mesmo anotações).

Às vésperas da chegada de Maud Robart em Campinas, eu me debatia com estas condições que me pareciam excessivas e, de certo modo, me pressionavam no contexto acadêmico em que trabalho e que financiava o intercâmbio: como – inquietava-me - posso, por exemplo, limitar a entrada de pessoas numa palestra que justamente justificaria o uso de verba pública e democratizaria o acesso a saberes? Não seria esta, afinal, uma das funções da Universidade Pública? Neste momento preparatório, perceba-se, eu ainda não trabalhava sobre os relacionamentos humanos e experiências, mas fundamentalmente sobre as imagens pelas quais eu tentava antecipá-los: o uso de recursos públicos, a universidade, a recepção a uma pesquisadora importante que muito admiro, etc. No dia do encontro, porém, entendi. Tudo destinava-se ao fortalecimento do princípio fundamental do trabalho (talvez da vida mesmo): a presença. Robart não queria palestrar, não queria responder questões sobre sua história e biografia ou sobre o passado (inevitável era a curiosidade de parcela expressiva dos pesquisadores acerca de sua experiência com o diretor polonês Jerzy Grotowski). Ela queria, ao contrário, encontrar diretamente as pessoas, tentar forjar o sentido que as fazia estarem juntas no próprio ato de se encontrarem. Por isso o número reduzido de participantes. Por isso uma organização do espaço em roda que não indiciasse uma relação hierárquica entre a audiência e

ela. Por isso a certeza do convite chegar àqueles que facilmente pudessem se identificar não com uma proposta de pesquisa, mas com a proposição de uma experiência. Por isso a necessidade de não se registrar nada senão pelo corpo: a confiança de que a memória se constrói no ato de se deixar atravessar pelas coisas, o que é muito diverso de tentar registrar algo que viabilizasse experiências futuras.

Os encontros públicos contaram com a exibição de dois documentários sobre o trabalho de Robart, seguidos de uma participação, através de uma videoconferência, do pesquisador Pablo Jimenez, da Universidade do Havaí. Jimenez desenvolve há anos estudos sobre o trabalho da pesquisadora haitiana, o que lhe permitiu participar como mediador do diálogo com a platéia.

A provocação estava lançada: estamos todos aqui? A presença, aprendi, não é dada por si, pela materialidade dos corpos (não prescinde desta materialidade, mas também não se limita a ela). Presença pressupõe escolha, atitude, ação, construção².

Estamos todos aqui? Eu não estava: concluo tudo isso porque, naquele dia, estava num hospital, acompanhando a minha esposa que, aos nove meses de gestação, passava por uma versão cefálica externa, uma intervenção médica para ajudar o bebê chegar à posição mais segura para o parto. O aprendizado e as tensões todas que me atravessaram neste processo, insisto, revelaram-se com clareza neste encontro e na minha impossibilidade de nele estar.

Experiência como método

Início o texto com um procedimento pouco usual em meio acadêmico ou científico: reconhecendo a realidade pessoal do pesquisador. Isso é mais que identificar o contexto em que o intercâmbio e, portanto, uma pesquisa se dá. Há método nisso. O que se desprende como análise do trabalho de Maud Robart é que não há aprendizado desvinculado da experiência pessoal do atuante. Toda a sua pedagogia parece sintetizada nestas palavras: presença e experiência. Assim,

² Este conceito, aqui, não tem relação com os estudos de presença tal qual são postulados pela Antropologia Teatral (BARBA, 1994): a eficácia do ator (dançarino, performer etc.) em atrair a atenção do espectador. Presença, neste caso, parece relacionar-se mais com tradições espirituais que buscam um *certo* “despertar” da consciência.

parece-me que a tentativa de tecer generalizações acerca do trabalho é traição aos seus procedimentos. Resta-me distinguir a minha própria perspectiva do processo.

Quando reconheço circunstâncias pessoais com as quais participei do intercâmbio, deixo claro-neste texto a opção por uma abordagem que me aproxima da proposta de Robart: entender como o único aprendizado possível, aquele que se realiza a partir daquilo “que nos vai acontecendo” (BONDÍA, 2002); por extensão, compreender que os processos de construção de saberes se dá muitas vezes de maneira inesperada e até secreta e misteriosa. Entendimento que nem sempre se explica.

Vale dizer que antes mesmo de entrarmos na sala de trabalho, no primeiro dia de atividades práticas, Robart nos alertou: não faríamos teatro; tentaríamos passar por uma experiência a partir de atividades que remeteriam ao teatro ou mesmo que são dele oriundas. Com isso ela parecia pedir menos atenção às situações de representação (o teatro e suas convenções) e mais atenção à realidade das relações: entre os atuantes; entre estes e o espaço; entre eles e os cantos, etc.

Experiência e aprendizado

A despeito do trabalho ser denominado como “Introdução ao Canto Vibratório”, constato que ao longo de todos os dias de trabalho prático Robart não deu uma única indicação acerca de afinação musical ou daquilo que normalmente se denomina técnica vocal (o controle de estruturas anatomo-fisiológicas que permitem a emissão da voz). Antes de iniciarmos os trabalhos, eu de alguma maneira acreditava que se apresentaria para mim uma pesquisa acerca de ressonadores da voz (a esta vibração eu achava que fazia menção o título do *workshop* prático). Porém, a ideia de vibração se estendeu para muito além da abertura de espaços de ressonância acústica: imagens, sensações, afetos.

O trabalho limitava-se basicamente a uma primeira parte, conduzida por ela, fundada em deslocamentos silenciosos e coletivos pelo espaço (“Nunca acredito no barulho”, dizia ela. “Quando ouço barulho, algo me diz que não entenderam alguma coisa”). Depois, seguia-se um trabalho físico (conduzido por seu assistente Thibaut Garçon) e uma terceira parte constituída de

cantos (derivados do vodu haitiano). Mesmo durante as sessões de cantos não havia pausas para o aprendizado das melodias, devendo os participantes aprendê-las pela experiência da escuta.

Por outro lado, se não dava indicações técnicas, era implacável numa exigência: estarmos presentes, jamais mecanizarmos exercícios ou o canto. Muitas vezes interrompeu o trabalho para nos atentar: estávamos “repetitivos”, “mecânicos” ou “não vivos”. A responsabilidade pelos acontecimentos em sala de trabalho sempre foi coletiva.

Por fim, ela chamava a nossa atenção: os exercícios são sempre os mesmos, assim como se repete parte do repertório de cantos. O desafio é a cada realização de um exercício ou canto aproveitá-la como possibilidade de aprofundamento, nunca de repetição ou estabilização de soluções anteriormente encontradas. Seu assistente celebrou quinze anos de trabalho com ela durante sua estada em Campinas. E, segundo os dois, há 15 anos os procedimentos se repetem para que se aprofunde a *experiência* com eles (ou através deles).

Nestes dias, pude testemunhar a percepção da abertura de muitos espaços para a emissão da voz. Primeiramente, senti o pescoço mais relaxado, assim como a musculatura do meu corpo. Senti-me, enfim, mais organizado fisicamente e – o que me pareceu fundamental – dispensando o uso excessivo de força.

Depois, senti que sensível e imaginariamente os cantos ganharam apoios nunca antes por mim experimentados. Foi como se eu reconhecesse os parâmetros físicos e a dimensão sensível do som. Em um dos dias, por exemplo, um canto me comoveu sobremaneira: fui invadido por imagens em que, pelo canto, eu ninava o pequeno bebê que, naquele momento, ainda estava em formação na barriga da mãe. A experiência do canto, naquele momento, suscitava em mim muitas emoções.

No dia seguinte, porém, esta mesma imagem me fugiu e, por contraste com o dia anterior, foi difícil manter-me vivo na experiência. “Há dias em que os cantos não nos escolhem”, explicou-me Maud ao fim do trabalho. Ela estava certa: aquele canto não poderia vibrar em mim porque eu buscava uma experiência já passada, não uma nova, possível naquele novo instante.

Espaço e disciplina

Também com relação à organização espacial Maud Robart apresentou muitas exigências: sala própria, silenciosa, clara, com assoalho de madeira e com aquecimento, em que, durante os dias de trabalho prático não se desenvolvessem outras atividades. Próximo ao local de trabalho, deveria ser possível o preparo de chá ou café. Deveria sempre haver disponível alguma comida (frutas secas, sementes, biscoitos), sobretudo nos intervalos de trabalho. Os participantes deveriam se apresentar para o trabalho físico com roupas confortáveis e sem estampas. No momento dos cantos todos deveriam trajar roupas brancas. Quando chegou em Campinas Maud Robart ainda acrescentou um novo pedido: doze bancos brancos, preferencialmente iguais, sendo um para cada participante e outros para ela e seu assistente.

Devo confessar que quando me foram apresentadas as condições para garantir um espaço coerente com o trabalho, pensei seriamente em desistir do intercâmbio. Não conhecia uma única sala em Campinas que pudesse atender aos requisitos técnicos apresentados. Ainda que haja muitas salas de trabalho no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, todas elas são negras e não há tratamento acústico em nenhuma delas. O resultado é que o tempo todo se trabalha numa sala ouvindo-se ecos e reverberações vindas de outras. Naquele momento, eu mesmo construía um estúdio de ensaios que, porém, devido a atraso nas obras, acabou sendo concluído apenas três meses depois do trabalho com Maud Robart.

A realização do ateliê só foi possível com a parceria estabelecida com o Barracão Teatro. Nas vésperas de iniciarmos o trabalho, os artistas deste espaço foram capazes de organizarem-no, inclusive rearranjando todas as atividades que lá aconteciam.

No dia de sua chegada, Robart e seu assistente visitaram o local e constataram algo que eu já sabia: o espaço era pintado de preto (a despeito disso, o Barracão Teatro, pela seriedade de estudos da linguagem teatral, pareceu-me o local mais apropriado que se poderia conseguir). Assim, foi necessário que se colocassem rotundas brancas em todas as suas paredes para que a sala se aproximasse do ideal desejado.

O que, depois, Maud me disse foi que é sempre difícil encontrar um espaço que atenda a todas às exigências. De qualquer modo, ela pensa que a organização do espaço é a primeira atividade importante de *workshop*: é através desta tarefa que o participante iniciante entra

naturalmente no trabalho e começa a apreender o espírito da pesquisa. Ao mesmo tempo, Robart considera também a necessidade de se adaptar ao lugar; ela não pretende "colonizar o espaço", lhe impor qualquer coisa que não lhe seja intrínseca. Ela jamais reivindicaria que se pintassem as paredes do Barracão, por exemplo, mas pediria que nós pensássemos em possibilidades (como as rotundas brancas) de aproximá-lo dos requisitos solicitados.

Tradição e contemporaneidade

Uma parte importante das sessões práticas eram dedicadas ao canto, extraídos por Maud Robart nas suas explorações diretas no vodu haitiano. Vale nota, porém, que em nenhum momento se pretendeu uma abordagem folclorizante ou museológica desta tradição. Ao contrário, tratava-se da tentativa de se apropriar de determinados princípios das tradições culturais para se estabelecerem bases concretas para a efetivação de um encontro real entre os participantes. Evita-se, assim, a mera representação das *formas* estabelecidas pelo canto destas tradições.

Nos exercícios corporais e nos cantos em língua crioula introduzidos ao longo dos dias de trabalho prático, Maud Robart evitava explicar o caráter dos movimentos e os significados das palavras a fim de que a compreensão do trabalho não se limitasse aos aspectos semânticos do suporte, mas que nascesse da percepção do ritmo, das tonalidades e vibrações geradas.

Quando não revela o significado das letras, Maud abre espaço para que cada atuante tome consciência da sua própria experiência: impulso, sensação, significado, direção. Isso ancora duas percepções importantes sobre o trabalho. Primeiro, a correlação corpo-voz. O corpo em ação, presente, impulsiona a vibração dos cantos em espaços internos (a anatomia da voz e a imaginação) e externos (a sala de trabalho). Os cantos da tradição haitiana estimulam na mesma medida o envolvimento do corpo e da sonoridade, dissolvendo os limites entre linguagens artísticas (dança/canto) para apontar para uma integração do homem. Ou seja, a performance do corpo altera sentidos do canto e, inversamente, a experiência do cantar altera a percepção do corpo. Não seria demasiado falar em corpo-oralidade para buscar sintetizar esta performance.

Além disto, ao buscar um pensamento pautado não pela categorização das linguagens, mas pela sua *experiência em ação* ("*experienciação*" se não for demais forçar a imagem), o trabalho abre espaço não para a mimese da tradição, mas o impulso primordial que a cria e sustenta. Aqui, incluo as livres associações imagéticas realizadas pelo praticante. Assim, o canto tradicional lança o praticante na busca de sua singularidade. Partindo de determinados procedimentos que rigorosamente identificam uma tradição, mas, indo além deles, o atuante busca algo em si mesmo: o canto ecoando em cada corpo, a vida. O trabalho, enfim, reinventa a tradição nas bordas entre memória, imaginação e atualização.

O canto como ato de coragem

Uma única informação nos foi dada a respeito do significado dos cantos em língua crioula: todos falam de coragem. Cantar é alimentar em si a coragem de enfrentamentos de si mesmo, de situações hostis e do mundo.

De fato, o elevado nível de exigência deste trabalho, devolve em igual potência alguma força transformadora. A tradição é assim uma força movente, estando, ela mesma, em movimento. A força da experiência ancestral fazendo-nos perceber o presente e estimulando a invenção de futuros.

A provocação estava lançada e eu a aceitei: estamos todos aqui? Façamos do encontro a concretização de possíveis: os nascimentos todos que são necessários aos homens. Todos!

Referências

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de Atropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade Estadual de Campinas: Revista Brasileira de Educação, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Consulta em 10/06/2015.



Recebido em 07/04/2017
Aprovado em 14/05/2017
Publicado em 08/09/2017