



Rascunhos

v.4 n.4 Edição Especial - Setembro 2017

ISSN: 2358-3703

[Dossiê]:

ENCONTRO COM MAUD ROBART
RENCONTRE AVEC MAUD ROBART



Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA | IARTE | EDUFU

v.4 n.4 Edição Especial - Setembro 2017

ISSN: 2358-3703

Organização e curadoria desta edição:

Fernando Aleixo

Maria Thais

ENCONTRO COM MAUD ROBART
RENCONTRE AVEC MAUD ROBART

Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica

38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Diretor IARTE

Cesar Adriano Traidi

Editor Chefe

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Editores

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)

Mara Leal (UFU - Brasil)

Curadoria / Organização

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

Maria Thais (USP - Brasil)

Conselho Editorial

Paulina Caon (UFU - Brasil)

Clara Angelica Contreras (Universidad Distrital Francisco José de Caldas – Colômbia; UFU - Brasil)

Ana Carneiro (UFU - Brasil)

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFS - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

Ana Carolina Paiva (SME – RJ)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

Diagramador

Italo Gabriel | Bolsista GEAC-IARTE

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em

artes cênicas / Universidade Federal de Uberlândia

Instituto de Artes. Vol. 4, n.4 (2017) - Uberlândia:

EDUFU, 2017.

v.

Semestral

ISSN 23583703

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes - Periódicos . I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7



SUMÁRIO / TABLE DES MATIÈRES

[Dossiê] **PARTE I - ENCONTRO COM MAUD ROBART**

PREFÁCIO

Eduardo Okamoto, Fernando Aleixo e Maria Thais5

TRANSFORMAÇÃO PELA DANÇA: Maud Robart e o Yanvalou Haitiano

Pablo Jiménez.....10

O SELO DO ÚNICO NA PEDAGOGIA DE MAUD ROBART

Fernando Montes19

O QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO? EU ESTOU FAZENDO COMO O PEIXE! COMO?

Thibaut Garçon.....25

O LUGAR É O “TEACHER”

Steve Bottacin30

ENCONTRO COM MAUD ROBART: Intercâmbio na Universidade Estadual de Campinas

Eduardo Okamoto41

ENTRE OS SILÊNCIOS DAQUELA SALA BRANCA | Coletivo Balagan

Flavia Teixeira, Leonardo Antunes, Maurício Schneider e Natacha Dias51

UM BOM ENCONTRO

Tiche Vianna61

A NATUREZA DA VOZ É ÁGUA

Alba Lírío & Nara Keiserman.....70

[Dossier] **PARTE II - RENCONTRE AVEC MAUD ROBART**

PRÉFACE: Rencontre Avec Maud Robart

Eduardo Okamoto, Fernando Aleixo e Maria Thais	84
TRANSFORMATION PAR LA DANSE: Maud Robart et le <i>Yanvalou</i> Haïtien	
Pablo Jiménez.....	90
LE SCEAU DE L'UNIQUE DANS LA PÉDAGOGIE DE MAUD ROBART	
Fernando Montes	99
QU'EST-CE QUE TU FAIS ? JE FAIS LE POISSON ! PARDON ?	
Thibaut Garçon.....	105
« LE LIEU EST LE <i>TEACHER</i> »	
Steve Bottacin	110
RENCONTRE AVEC MAUD ROBART: Échanges à l'Université d'État de Campinas	
Eduardo Okamoto	121
ENTRE LES SILENCES DE CETTE SALLE BLANCHE Coletivo Balagan	
Flavia Teixeira, Leonardo Antunes, Maurício Schneider e Natacha Dias	131
UNE BONNE RENCONTRE	
Tiche Vianna	141
LA NATURE DE LA VOIX EST CELLE DE L'EAU	
Alba Lírío & Nara Keiserman.....	150



PREFÁCIO: Encontro com Maud Robart

*Eduardo Okamoto
Fernando Aleixo
Maria Thais*

A linha norteadora desta publicação é traçada por um movimento que leva da prática à reflexão, e desta à conceituação. Em se tratando do trabalho de Maud Robart não poderia ser diferente. A essência do modo como a pesquisadora haitiana definiu para transmissão do seu trabalho cultiva, entre outros, a noção de transdisciplinaridade, buscando uma visão multidimensional e multireferencial do mundo, da ciência e das artes.

O desafio que assumimos com esta publicação é, sobretudo, não partirmos de um olhar referenciado nos paradigmas sob os quais apoiamos nossas práticas artísticas e pedagógicas, ou seja, faz-se necessário ampliarmos as perspectivas para lançar luz a uma prática que não se traduz em palavras, mas em *ATO*. Assim, é pressuposição deste material os temas: arte e vida, tradição, formas tradicionais e ruptura, escrita e oralidade, resistência e resiliência. Contudo, esses tópicos não constituem eixos ou capítulos deste dossiê, mas sim uma essência transversal que perpassa os artigos e depoimentos que seguem.

Neste sentido, apresentamos aqui diferentes contribuições elaboradas a partir de vivências e encontros com o trabalho de Maud Robart, compondo um panorama em que artistas e pesquisadores compartilham reflexões sobre a própria experiência na relação com a pesquisadora haitiana. Assim, cada texto apresenta um ponto de vista específico e constitui ao mesmo tempo um todo, cujo itinerário é a vivência do compartilhamento do trabalho de Robart.

Mais especificamente, os materiais que seguem são, por um lado, provenientes dos encontros realizados no Brasil no ano de 2014, promovidos em

parceria pelas Universidade Federal de Uberlândia, Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas. Nesta ocasião, foram realizados ateliês e encontros semipúblicos com Maud Robart. Por outro lado, temos ainda contribuições de profissionais que mantêm relações de trabalho e pesquisa com Maud, como é o caso de Thibaut Garçon, Steve Bottacin, Pablo Jimenez e Fernando Montes - autores estes que participam desta publicação.

Do ponto de vista temático e metodológico, o trabalho de Maud nos convida a um olhar renovado voltado a conceitos caros à *pesquisa em arte*. Dentre eles, chama a atenção especialmente o entendimento acerca da tradição e das formas tradicionais. Neste contexto, a tradição é entendida como algo a-histórica (anistórica) que, segundo Robart, pertence a todas as idades e encontram-se em todas as tradições através das quais a vida se manifesta. Da tradição emergem formas tradicionais: o candomblé, o vodu, etc. A tradição talvez possa ser descrita pelas palavras do escritor africano Tierno Bokar, como:

[...] a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. (HAMPATE BÁ, 1975: 1).

Notamos igualmente que uma característica do pensamento Moderno – que se propagou durante todo o século XX – é a polarização tradição *versus* ruptura, tomando os termos como distintos (um e outro) ou como unidades opostas e inconciliáveis (um ou outro). Porém, há o estar *entre* polaridades estabelecendo entre elas jogos, tensionamentos, passagens. Ou seja, a permanência na origem, nos modelos fornecidos pela tradição e, ao mesmo tempo, a vivência das transformações contemporâneas colocando a tradição em relação ao homem que vive hoje. Enfim, a tradição é entendida aqui como uma espécie de núcleo comum que, ao mesmo tempo, antecede e viabiliza o diferente e a diferença.

Como se vê, ainda que o trabalho de Maud Robart esteja ancorado na tradição (via uma forma tradicional em particular: o vodu haitiano), suas práticas colocam o

praticante - o homem contemporâneo - numa jornada transformadora: a criação artística pressupõe um trabalho *sobre si*. Este voltar *para si* é resgate e conexão: ancestralidade, ritualidade, espiritualidade, sensibilidade e, enfim, potência criadora. A este respeito, nós observamos uma concepção homóloga entre arte e vida na qual as *formas de ser* e as *formas de se expressar* não são paralelas, mas correspondentes e estabelecem entre si fluxo ininterrupto. A vida se apresenta como um valor supremo (como é compreendido pelas formas tradicionais de culturas africanas, ameríndias, orientais, etc.) e não como *vida ordinária*, cotidiana, banal. E a arte é, antes, via de conhecimento e, como afirma Maud, uma “modalidade criativa cósmica”, que integra, portanto, a vida; é, talvez, um processo no qual se faz um apelo à vida. Deste modo, as formas de ser e de expressão da arte são vistas como *ato*, formas de *ação* e não como *conceitos*; e elas exigem um *saber fazer* pois não existe arte sem artesanaria.

A observação de sua trajetória permite reconhecer a coerência e a força constituída no seu caminho: Maud Robart nasce no Haiti, uma ilha com dupla influência cultural. De um lado a cultura francesa, colonial – com sua estrutura social e institucional burguesa - e, de outro, a cultura popular de matriz africana marcada pela violência do regime escravocata. Uma sociedade dividida, separada culturalmente pelos interesses de uma mentalidade colonial que impregnava, inclusive, a mentalidade do povo.

Maud Robart sinaliza que seu percurso de pesquisa começa nas experiências fundadoras ligadas à cultura de seu país de origem - o Haiti, onde ela se engaja de forma direta e não acadêmica em um processo de exploração dos cantos do ritual vodú afro haitiano.

Em parceria com o artista polivalente Jean-Claude Garoute - Tiga - ela funda no início da década de setenta o grupo Saint-Soleil, mantendo-se na sua direção até 1982 quando parte do Haiti. Foi no processo de construção de sua casa, num terreno situado em um vilarejo sem água e sem luz que o trabalho do Saint

Soleil tomou forma - a partir do convívio com as famílias do lugar, com os operários da obra guiados por Tiga, que atuava como “arquiteto” -, e que se romperam as fronteiras entre os diferentes saberes e artesanias. Após o fim da obra, Maud e Tiga convidam os camponeses a se expressarem por meio de materiais diversos (argila, lápis, etc.). Sem qualquer diretiva técnica, o ato criativo nasce do convívio e do ritmo individual e se desdobra em narrativas, cantos e danças, dando origem a um coletivo que não se definiu por uma linguagem artística (teatro, pintura, canto ou dança), mas por meio de um *processo*, uma condição expressiva que Tiga chamou “estado de arte”.

Durante este período o fazer artístico do Saint Soleil, realizado em um ambiente natural, preferencialmente isolado, revelava uma faculdade ancestral do povo haitiano: celebrar a vida. Entre 1972-1976 os membros, abertos às relações (consigo mesmo, com o outro, com o mundo), dando *tempo ao tempo* para o desenvolvimento de uma criação processual que transformou o cotidiano dos camponeses. O movimento Saint Soleil operou voluntariamente em uma quase confidencialidade que Robart qualificou de *pesquisa anônima*.¹

Personalidades culturais ou artísticas marcantes, entre elas André Malraux² e Jerzy Grotowski, ficaram interessados pela singularidade desta experiência ao ponto de viajarem até a casa do Saint Soleil para encontrar os dois fundadores e líderes do movimento: Tiga e Maud Robart. A primeira viagem do encenador polonês Jerzy Grotowski ao Haiti marca o início de uma colaboração com Maud Robart, o que resultará - durante dezesseis anos entre 1977 e 1993 - nas missões de estudos e pesquisas sobre as formas tradicionais de teatro e ritual, programas realizados no Haiti, na Polônia, nos Estados Unidos e, finalmente, na Itália sob a direção de Grotowski.

¹ Maud denomina, em francês, "anonymat recherché".

² André Malraux (1901-1976) escritor, homem político e intelectual francês que realizou uma extensa reflexão sobre as artes do mundo inteiro. A propósito do Saint Soleil ver seu livro *La Métamorphose des Dieux*. L'Intemporel, Paris, Gallimard, 1976, capítulo 11, pp. 313-43.

Na ocasião destes encontros ocorridos no Brasil em 2014, Maud Robart nos disse:

Um elemento essencial liga todas as etapas do meu percurso de pesquisa até o período atual: é a vivência estruturante dos ritmos e cantos de tipo arcaico do vodu. Deste sentimento de vida, e desta percepção da vida em nós, germinam interrogações as mais fundamentais: *O que é ser um homem? Como lutar por sua liberdade?*

A ambição deste projeto (que toma a *liberdade* como parâmetro e princípio) transparece de algum modo no trabalho de Maud Robart.

Podemos afirmar que uma contribuição importante que a experiência com Maud Robart nos apresenta é a possibilidade de refletirmos sobre uma tendência que temos de tudo espetacularizar, ou seja, de tornar todo e qualquer processo público (a ciência, a religião e, claro, a arte). Em seu trabalho diversamente a busca ou a construção da liberdade é um processo pessoal e até secreto que demanda uma atitude ao mesmo tempo rigorosa e amorosa. Resistir não é se opor! É manter uma ação discreta que Maud demonstra nas relações com o Haiti, com o vodu, com o Saint Soleil, com Grotowski, e que permanece no trabalho atual.

O que podemos apreender da sua trajetória e da *simplicidade* da sua prática é que devemos cuidar para não "te separares de ti mesmo. É melhor que o fique separado do mundo, do que tu separado de ti mesmo" (HAMPATE BÁ, 1975: 11).

Referências:

LA RICERCA DI MAUD ROBART: L'ORIZZONTE ARCAICO E ATEMPORALE DEL CANTO INTEGRATO. Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spettacolo 77. gennaio-marzo, 2006.

HAMPATE BÁ. *A Tradição Viva* – as características da cultura tradicional africana, suas múltiplas facetas, a oralidade, mitologia, religiosidade e formas de expressão. in Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1977.



TRANSFORMAÇÃO PELA DANÇA: Maud Robart e o Yanvalou Haitiano

Pablo Jiménez

Tradução:

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

Agradecimentos:

O autor e os editores reconhecem e agradecem a valiosa contribuição prestada por Vicente Santos Mendes e Maria Lyra no processo de tradução e revisão desta versão.

RESUMO

Este texto é a versão adaptada da introdução da minha tese “Transformação pela dança: Maud Robart e o *Yanvalou* haitiano” (JIMENEZ, 2014, p. 1-9). Eu o revisei por ocasião da publicação bilingue “Encontro com Maud Robart”. Este documento apresenta as minhas pesquisas sobre o papel da dança yanvalou e dos cantos vodu afro-haitianos no trabalho de Robart. Meus argumentos destacam o fato de que a exploração singular que ela desenvolve é uma janela para uma visão mais profunda e mais ampla do ser humano e da criatividade. Eu explico como nas pesquisas de Robart a forma, tal como articulada na dança ou no canto, é a expressão das dinâmicas entre as pulsões da consciência criadora do sujeito e as suas respostas a essas mesmas pulsões. Robart dá a essas pulsões de consciência criadora o nome de *élan*. Minha pesquisa explora o pensamento e o trabalho dessa artista, assim como suas conexões respectivas com algumas noções que dizem respeito ao corpo e à percepção, como as que são apresentadas na fenomenologia moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Dança haitiana; Maud Robart; Fenomenologia da dança; Vodu; Yanvalou.

* * *

Maud Robart nasceu em Port-au-Prince, no Haiti, onde viveu até a idade de trinta e seis anos. Ela vive atualmente na França onde dá prosseguimento às suas pesquisas. Eu participo do seu trabalho desde 1987 e desenvolvi com ela uma relação humana muito forte. Como professora e amiga, Robart me permitiu entrever um aspecto da arte que é estritamente ligado à Vida e à aspiração do espírito humano pela liberdade. Minha pesquisa acadêmica abrange as seguintes áreas: 1) minha experiência pessoal relativa ao trabalho de Robart, ao mesmo tempo como participante direto e como pesquisador, 2) a pesquisa e a pedagogia de Robart, 3) uma análise dos elementos práticos e ideológicos do seu trabalho numa perspectiva fenomenológica.

A pesquisa de Robart é uma forma de desconstrução em virtude da qual ela extraiu cantos do vodou haitiano do seu contexto religioso para situá-los no âmbito de uma exploração rigorosa e penetrante, contrariando assim a visão que considera o “tradicional” como desligado da vida moderna e associado a um saber obsoleto. As questões que os artistas contemporâneos enquanto criadores e disseminadores da cultura podem levantar sobre a relação entre a criação, a tradição e a modernidade, encontram nesta pesquisa sua resposta numa reavaliação do que Robart chama de a “fundação arcaica da cultura”. Ela utiliza a palavra “arcaica” não no sentido de ultrapassado, mas no sentido de fonte ou de origem atemporal. A palavra "arcaica" vem do grego *archê* (*principium* em latim). *Archê* se refere [aquilo que causa movimento] e domina, ao que assume o comando ou a iniciativa, um elemento gerador do ser e/ou o princípio primeiro de todo conhecimento (CASSIN, 2014. p. 851). Para Robart, a fundação arcaica da cultura é a experiência direta, pré-reflexiva e vivida, que é também independente do tempo histórico.

Trabalhando com os cantos rituais afro-caribenhos, Robart tenta penetrar na sonoridade complexa desses hinos como ferramentas orais para a transmissão de um tipo de conhecimento que transcende as fronteiras do tempo e da cultura. Ela considera o ritmo como uma forma de precisão viva que liga o ritmo individual de uma pessoa ao ritmo do movimento do universo, através do canto e do movimento

corporal. Sua prática artística destaca igualmente a importância da implementação de um contexto pedagógico adequado para permitir integrar ao modo de vida multicultural moderno um tal trabalho, que é mais próximo das práticas arcaicas míticas.

O yanvalou é uma dança pertencente ao rito Rada que poderia ser considerado como a liturgia central da religião vodu no Haiti. Cabe destacar que Maud Robart não se interessa pela abordagem folclórica do yanvalou ou dos cantos; seu interesse é voltado para a descoberta do sentido original puro deles. Ela afirma que seu objetivo é o de se conectar ao que precede o canto e a dança, ao que se manifesta de si mesmo sob a forma do canto e da dança (ROBART, 2013, 19 de janeiro). Ela explicou esta afirmação, de maneira mais aprofundada, durante uma das nossas conversas:

Os cantos e o yanvalou são tesouros para mim. Eles reforçam a relação que tenho comigo mesmo e com as minhas origens. Eles me conectam acima de tudo com a Origem. A Origem, para mim, é o espaço (no interior e no exterior de nós mesmos) que é separado do tempo histórico. Esse tesouro de cantos e danças é mais antigo que a cultura que os gerou. Eles abrem para mim aspectos mais amplos e mais sutis da condição humana e o lado selvagem da criação. Esta é a razão pela qual eu gosto de desenvolver essa pesquisa com pessoas de todas as nacionalidades e de todas as culturas a fim de explorar, com um conjunto representativo da nossa humanidade, uma maior variedade de ocasiões de saudar, de provar, de experimentar – mesmo a partir de sensações fugazes – a plenitude da vida. Esses momentos mágicos são ricos em sensações, em percepções e proporcionam um grande sentimento de liberdade. O tesouro ao qual me refiro deve ser abordado com respeito e com um rigor comparável ao aplicado em pesquisas científicas. (ROBART, 2014, 17 de fevereiro).

No cerne das suas pesquisas, Robart desenvolveu sua própria pedagogia e também compartilhou seu trabalho, internacionalmente, através das oficinas e das conferências na Europa e nas Américas. É importante mencionar que suas pesquisas não têm como perspectiva o espetáculo público. Ao contrário, esse

trabalho é estruturado visando à uma experiência de participação direta para pessoas que assumem apreendê-la do interior através da prática.

A pedagogia de Robart se propõe a descobrir os princípios intrínsecos das artes tradicionais pelo viés da experiência subjetiva direta. Valendo-me dos ensinamentos de Maud e do meu próprio envolvimento em suas pesquisas, tomei consciência de que é preciso abandonar a atitude de observador distante, abandonar também todos os preconceitos, ideologias e conceitualizações, para se chegar à uma imersão na plena participação. O que significa que o sujeito participante deve trazer, para o interior da prática, todos os seus recursos pessoais – espírito, corpo, coração e sentidos – para dar a essas instâncias a liberdade de se impregnar da riqueza e da unicidade da experiência *sous-la-main*¹ que se apresenta a ele.

Robart trabalha com grupos de pessoas com modos de vida diversos por meio de estruturas elaboradas nas quais a dança se combina ou alterna com cantos num dado espaço/tempo. Ela explica que seu objetivo não é enfatizar a produção de formas dançadas ou cantadas, mas pesquisar as pulsações da consciência criadora para as quais o corpo é o instrumento, o veículo. Nos meus textos a respeito do trabalho de Robart, eu utilizo as expressões “pulsação da consciência criadora”, “pulsações criadoras” e “*élan* interior de criação” para me referir a fenômenos articulados, tais como: ações rítmicas, oscilações ou vibrações perceptíveis e aptas a serem encarnadas pelo sujeito graças a uma consciência concentrada e sutil – atividade típica de uma consciência interior pré-reflexiva. Robart dá o nome de *élan* a essas pulsações, esses impulsos, mas na verdade o *élan* é aquilo que dá o impulso, que provoca essas oscilações. Esse dinamismo não se limita às pulsações físicas ou corporais que podem ser inibidas por manipulações mentais. Essas pulsações estão ligadas às raízes de um tipo de saber que luta para emergir da profundidade da

¹ Nota do autor: *Être sous la main* é uma expressão fenomenológica introduzida por Heidegger. É uma modalidade de experiência na qual o sujeito fica totalmente comprometido com a sua atividade e com as suas interações com os objetos do mundo; fenomenologicamente falando, não há diferença entre ele, enquanto sujeito, e os objetos com os quais ele interage, há apenas a experiência da sua tarefa em curso.

consciência humana e desvendar a superfície da realidade. Esse *élan* pode levar aquele que dança a viver a experiência da vida na sua plenitude e na sua profundidade e a expressá-la pelas vibrações rítmicas do seu corpo. O *élan* se aproxima da ideia de *spanda* do Xivaísmo da Caxemira (JIMENEZ, 2014, p. 129-132). *Spanda* é uma palavra do sânscrito que pode ser traduzida de várias maneiras. De acordo com o Dicionário Conciso da Filosofia Indiana, *spanda* significa vibração, palpitação, pulsação e automovimento. Ela é utilizada para descrever o princípio soberano do movimento do universo e também o aspecto reflexivo da consciência divina (GRIMES, 1996, p. 298).

Robart declara que a sua intenção é “tornar efetivas as qualidades essenciais de uma forma antiga de criatividade que afirma a identidade da arte com a vida” (TINTI, 2006, p. 1-208). Essas qualidades essenciais incluem aspectos específicos do canto e da dança que é possível captar graças a um tipo de sensibilidade que exige do participante uma atitude vigilante, ao mesmo tempo flexível e aberta. Essas qualidades incluem elementos cinestésicos e vibracionais acessíveis somente através de uma prática intensa, uma atenção contínua e uma disposição para se adaptar à situação presente tanto quanto iminente. Exemplos de objetos de atenção são os cantos e as danças executados por Robart, as vozes e os movimentos dos outros participantes, o espaço de trabalho e suas ressonâncias assim como o conjunto das sensações corporais, as emoções e as pulsações interiores da pessoa.

O trabalho de Robart encontra o seu lugar legítimo na pesquisa em dança, porque ele canaliza o dinamismo do dançarino num processo particular de incorporação da dança. Processo esse que se refere aqui à uma série completa de ações em que a dança não é somente a forma visível, mas também a evidência de um esforço para mobilizar e harmonizar as pulsações criativas da vida; pulsações que não se reduzem às ações mecânicas e cinestésicas do corpo. A palavra "vida", neste contexto, engloba a totalidade do ser dotado do poder de transcender as limitações do ego e de se expressar no sentido mais amplo do termo. Sob esse aspecto, a dança,

enquanto processo, pode permitir gerar uma nova percepção de si, uma transformação da identidade e do modo de agir do sujeito (*agency*).

A fenomenologia existencial² é uma parte importante da minha pesquisa, pois ela toca na questão da análise da percepção da experiência vivida. O elemento da percepção no trabalho de Robart requer uma atenção particular porque ele está ligado a um tipo de consciência voltada, ao mesmo tempo, para o fenômeno no mundo que cerca o sujeito e para o mundo da sua experiência subjetiva interior.

Uma das questões cruciais relativas ao trabalho de Robart, concerne a sua contribuição efetiva na área da dança ou na dos estudos sobre a representação cênica (*Performance Studies*). Pela minha prática, aprendi que toda abordagem utilitarista, que esperasse encontrar num aspecto qualquer do trabalho de Robart um método orientado para o espetáculo ou, ainda, que pretendesse ver nele um pretexto para teorização, sem ter dele uma experiência direta substancial, poderia conduzir a uma interpretação errônea do seu trabalho. No mais, nem mesmo uma experiência ou uma intuição significativa, vividas durante as oficinas, podem bastar para se considerar especialista em sua pesquisa. Há muitos anos que eu trabalho diretamente com Maud, fazendo pesquisas rigorosas sobre suas atividades, e sei agora que é gradualmente que a profundidade do seu trabalho se revela à minha consciência.

Resulta dessa tomada de consciência que o trabalho de Robart não pode culminar num espetáculo público, mas se revela ser a oportunidade para viver de maneira particular, pessoal e direta a incorporação da dança e do canto. Robart insiste no fato de que a exploração pura da dança e do canto é como uma janela que

² A fenomenologia existencial é uma corrente filosófica inspirada por Martin Heidegger, Soren Kierkegaard e Edmund Husserl. Ela descreve a experiência subjetiva humana como algo que reflete valores pessoais, objetivos, ideais, intenções, emoções e relações. A fenomenologia existencial se interessa pelas experiências e ações do indivíduo em vez da sua conformidade e do seu comportamento. O indivíduo é visto como um sujeito ativo ou criativo e não mais somente um objeto da natureza. Em outros termos, o sujeito existencial não é simplesmente passivo ou reativo, submetido à influência do meio, mas um ser proponente que possui experiências anteriores e que é capaz de interpretar o sentido da sua existência e das suas relações com os outros em um meio social (THORPE & HOLT, 2008).

se abre para uma visão ampliada e mais profunda do ser humano e da criatividade. Sua abordagem da forma na dança ou no canto amplifica a experiência vivida, indo além das concepções herdadas culturalmente, as quais impõem uma representação do corpo como ferramenta do intelecto na criação de formas. No contexto de suas pesquisas, o corpo não é visto como objeto limitado no tempo e no espaço, mas como um vetor de relação: uma interface que nos conecta com o mundo externo percebido pelos nossos sentidos assim como com o nosso mundo interior subjetivo. É uma porta aberta sobre nosso presente, nosso passado e nosso futuro, em direção a todos os seres e ao que há de mais mundano e de mais sagrado no ser humano.

No trabalho de Robart, o corpo pode ser percebido como um ponto onde todas as linhas de percepção e de experiência se entrecruzam, um centro de participação holística, um ponto de *assemblage*³ ou um ponto de concentração de mente, de alma e de matéria. Pois, o corpo não é um habitat rígido no espaço, mas um processo contínuo de mudança e de adaptação, um encontro dinâmico de opostos: o mental e o físico, expansão e contração, inspiração e expiração, o alto e o baixo, movimento e repouso, *le soi et le nom-soi*⁴, profano e sagrado, conhecido e desconhecido. A interação desses opostos não se manifesta segundo uma linha plana, mas em ondas sucessivas, em flutuações contínuas ou em fenômenos rítmicos dançados ou cantados.

Para Robart, essas formas são a afirmação de uma dualidade generativa que consiste numa pulsação interior, assim como na resposta correspondente. Como vimos anteriormente, Robart dá às pulsações o nome de *élan*. O *élan* é mais que um impulso físico ou cinestésico: trata-se, aí, de fervor e de uma vontade de ir além da nossa condição humana limitada, em direção à liberdade. É uma propulsão para o Absoluto (ROBART, 2014, 22 de março). Dança e canto são simultaneamente apelo e resposta a esse apelo. O apelo corresponde à necessidade inata de retornar à nossa

³ NT: *Assemblage* = reunião de elementos diversos.

⁴ Nota do autor: em inglês "*the Self and the Nom-self*".

natureza transcendental. A resposta se expressa através das formas fugazes que o nosso corpo é capaz de deixar acontecer. Devido à efemeridade dessas formas todos os aspectos do ser são atualizados. É por essa razão que nesse processo nós não podemos nos focar somente nas formas ou nos deixar levar por cogitações, mas devemos sim nos centrar no apelo em si e na sincera e humilde resposta que damos a ele. Nesta situação, a forma vai além dela mesma levando a uma tomada de consciência da interdependência de todas as coisas na vida e também a de um elo com a realidade transcendental.

Os esforços feitos para ultrapassar a forma, assim como a tomada de consciência do fato de que ela é em si a expressão do poder criativo da vida, podem engajar a pessoa em um processo de transformação da sua identidade e do seu modo de agir. Uma tal transformação não é uma experiência religiosa ou psicológica extrema e passageira, como um estado de possessão num ritual vodu, mas uma mudança contínua e sutil da relação com a vida e com a arte.

As pesquisas de Robart são baseadas certamente em cantos e danças do rito Rada, entretanto é importante destacar que não há, no seu trabalho, eventos de possessão como encontramos nos rituais vodu. No mais, eu nunca ouvi Robart falar de “possessão”, nem testemunhei nas oficinas casos como os simulados nas produções hollywoodianas. Mas eu a vi acolher e canalizar, durante os cantos e as danças, manifestações de expressão individual, espontânea e sincera, que podem frequentemente ter raízes em uma experiência pré-reflexiva, dissociadas de manipulações mentais egotistas.

Para Robart a possessão não é um jogo e também não poderia se tornar o meio de se tirar proveito das qualidades espetaculares de uma experiência humana tão profunda e pura como pode sê-lo um autêntico evento de possessão. O fenômeno chamado "possessão" é a expressão externa da vida interior, não limitada a um tempo ou a uma cultura específica, e se encontra, portanto, desviado quando é manipulado para fins de espetáculo. Existem transformações sutis da consciência do

indivíduo no trabalho de Robart, mas a pessoa permanece sempre lúcida e vigilante; a consciência está sempre ali, presente a todo instante, reforçada e ampliada pela intenção constante de atingir a encarnação integral do canto e da dança.

Referências

CASSIN, Barbara. **Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon**. Princeton: Princeton UP, 2014. 17-22. Print.

GRIMES, John A. **A Concise Dictionary of Indian Philosophy Sanskrit terms Defined in English**. New, rev. ed. Albany: State University of New York Press, 1996. (P 298). Print.

JIMENEZ, Pablo. **“Transformation Through Dance: Maud Robart and Haitian Yanvalou”**. MA Thesis. University of Hawaii at Mānoa, 2014. Honolulu: Hawaii, 2014

ROBART, Maud. **Phone conversation**. Jan 19, 2013

_____. **Skype conversation**. February 17, 2014

_____. **Skype conversation**. March 22, 2014

THORPE, Richard, and HOLT, Robin. **The Sage Dictionary of Qualitative Management Research**. London : SAGE, 2008. Print.

TINTI, Luisa. **"La Ricerca di Maud Robart."** Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spetacolo 77. January - March (2006): 1-208. Rome, Italy. Print.

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



O SELO DO ÚNICO NA PEDAGOGIA DE MAUD ROBERT

Fernando Montes

Tradução para o Português:

Gabriela Amado

Agradecimentos:

Os organizadores da publicação e o autor agradecem a Gabriela Amado pela preciosa colaboração no processo de tradução.

RESUMO

Este relato traz reflexões sobre certos princípios que regem o trabalho de investigação realizado por Maud Robert. Quem, segundo o autor, conseguiu extrair o essencial de sua tradição afro haitiana, para levá-lo, sem falsificação, para além do seu contexto étnico-religioso específico. A experiência do selo do único na pedagogia de Maud Robert é descrita neste texto como o surgimento da “*Beleza da Presença*”.

PALAVRAS-CHAVE: Presença; consciência; energia; corpo; Maud Robert.

* * *

A prática de Maud Robart se situa num terreno singular, em que a complexa simplicidade, que é a sua marca, converte-se ela mesma no instrumento através do qual o artista ou o ator é lançado de imediato a confrontar-se. E, assim, ele se enfrenta com o seu diletantismo no ofício e, simultaneamente, com outro ainda mais inapreensível, o seu diletantismo no desenvolvimento do seu potencial humano. Este dispositivo oferece ao mesmo tempo a oportunidade de perceber o caminho para ultrapassar esses dois níveis de amadorismo. Ao menos este foi o desafio que o ensinamento de Maud Robart impôs ao meu percurso pessoal.

Eu conheci a Maud no verão de 1988 na Itália, quando tinha 22 anos, durante uma oficina de seleção no Workcenter de Jerzy Grotowski.¹ Foi ali que descobri, pela primeira vez, um sistema de formação do ator baseado na relação entre o ritual e o teatro, e entre o ritual e o trabalho pessoal do ator.²

Na Colômbia, a mestiçagem sociocultural é fruto de fontes étnicas tão variadas, que era difícil para mim encontrar um lugar no meio desse eclético de

¹ Maud Robart colaborou periodicamente com Jerzy Grotowski de 1977 a 1993, em diferentes programas: “Teatro das Fontes”, “Objective Drama” e também no Workcenter of Jerzy Grotowski, desenvolvendo e aprofundando sempre suas próprias investigações enraizadas na sua tradição. A presença de Maud Robart, assim como os elementos que ela selecionou para esse trabalho prático, nutriram a investigação de Grotowski convertendo-se em uma das fontes mais fecundas desses períodos antes mencionados.

² Cito a informação que recebi ao ser aceito como integrante do Workcenter: “O objetivo do CENTRO DE TRABALHO DE JERZY GROTOWSKI é transmitir a alguns indivíduos da geração mais jovem as conclusões práticas, técnicas, metodológicas e criativas ligadas ao trabalho que Grotowski desenvolveu durante quase 30 anos. (...) Os aspectos técnicos elementares do funcionamento do Centro são os seguintes: Relação precisão / organicidade. Relação tradição / trabalho pessoal. Relação ritual / espetáculo (...)”. (WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI. Pontedera, Itália, 1988, p. 43) (tradução nossa)

No original: «L’objectif du CENTRE DE TRAVAIL DE JERZY GROTOWSKI est de transmettre à quelques individus de la génération la plus jeune les conclusions pratiques, techniques, méthodologiques et créatives liées au travail que Grotowski a développé durant presque trente ans. (...) Les aspects techniques élémentaires du fonctionnement du Centre sont les suivants: Relation précision / organicité. Relation tradition / travail personnel.

Relation rituel / spectacle. (...)» (WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI. Pontedera, Itália, 1988, p. 43)

influências discordantes. Sem levar em conta a cor da minha pele, não sabia se minhas origens eram brancas, negras ou indígenas; sentia-me “bastardo” e desenraizado, afogado na *náusea da época*. Escutando e vendo Maud cantar, experimentei um “chamado” profundo em mim... que ao mesmo tempo procedia de muito longe... então vi que minhas raízes se encontravam além dessas diferenças. Enquanto se desdobrava essa consciência em mim, fora só estava Maud, vestida de branco, movendo-se em concordância com a energia interior do canto. Sua voz e seu movimento faziam o espaço respirar; e eu me sentia submerso em uma beleza que nunca antes tinha percebido: beleza impessoal que emanava de algo que eu só poderia transcrever como o encontro da força da vida com a luz da consciência; uma vibração que despertava em mim uma origem desconhecida, e me reconhecia nela.

Esta experiência de unidade, de se converter em uma só coisa com o espaço, com o outro, consigo mesmo e com isso que os transcende, é uma experiência que o selo do único deixou gravado no meu coração; eu a vivenciei como o surgimento da “*Beleza da Presença*”.

Passei quatro anos como membro do grupo guiado por Maud Robart no Workcenter, trabalhando intensamente ao seu lado.

Lembro a primeira vez que praticamos a marcha *Yanvalou*³ com ela. No início estava focado na observação de seus pés, que pareciam executar algo muito simples, dois passos para a esquerda e dois passos para a direita, avançando tranquilamente pelo espaço... Isso era tão familiar para um bailarino de salsa! Mas ao invés da facilidade esperada, parecia que tinha grilhões nos pés, e suave muito. Depois, quando consegui ver de outra maneira a forma como Maud desenvolvia o exercício, vi que existia essa onda, esse fluxo de energia que atravessava o seu corpo, e, claro,

³ O *Yanvalou* é a dança de base praticada durante os ritos Rada no Vodou Afro Haitiano. Caracteriza-se por um movimento rítmico ondulatório que se propaga ao longo da coluna vertebral e se irradia pelo corpo a partir de um relaxamento dos ombros e da caixa torácica.

minha primeira reação automática foi a de querer reproduzi-la, martirizando torpemente minha coluna vertebral. E então começou a tortura: minha cabeça dizia uma coisa, meu corpo fazia outra, dentro dessa contradição não conseguia seguir minhas sensações mais elementares; sob o efeito dessa enorme tensão não podia escutar nem ver nada... Nesse combate entre *a vida que te quer dançar* e o pequeno eu tirano que, como sempre, quer apropriar-se de toda a experiência para o seu próprio benefício, escutei a voz de nossa guia que dizia a outro participante: “Não manipule nada, é preciso deixar que se faça por si mesmo”. Este conselho, que estava destinado a outro, converteu-se em uma chave para mim, e na medida em que aprendi a ter confiança em minhas sensações, sem interpretá-las, deixava-me levar por esta forma que Maud tinha de habitar o *Yanvalou*, e fui transpassado pela intuição de que nesse fluxo de movimento existia um caminho para enraizar-se e que esse caminho era direto, pavimentado de ações simples.

Compreendi que não era *fazendo suar o pequeno eu* que a energia podia liberar-se. Foi assim que, de uma forma que não posso descrever, comecei a soltar o controle; quanto mais me abandonava, mais advinha um firme processo de abertura. Um dia, desde a parte baixa do meu ventre, começou a emergir um calor poderoso, liberando uma onda de vitalidade ascendente. Tive a experiência muito precisa de um jorro de vida abarcando todas as dimensões do meu ser. Nesse momento minha consciência já não estava ligada ao juízo, nem à racionalidade; flutuava suavemente, no espaço; movimento, conhecimento e felicidade formavam um só corpo pulsante. Agradeço à vida por ter-me feito escutar sua pulsação no coração do trabalho de Maud.

O exercício do *Yanvalou* foi muito importante para desvelar minha forma de atuar no instante. Ajudou-me a enxergar o que estava bloqueado aqui ou ali, o que obstaculizava a respiração, e o que me impedia de “deixar fazer” ao meu corpo ou

mais precisamente ao meu *corpo-ser*... Converteu-se em um campo de exploração dentro do qual encontrava indicações precisas que concerniam aos aspectos que eu precisava trabalhar, polir, para avançar na lucidez em todos os planos. Para mim era o “exercício radiografia”. Graças a ele, descobria a objetividade. Com frequência tinha a impressão de partir em *yanvalou* para a conquista de minha autonomia e, paradoxalmente, me ensinava também algo da ordem da humildade.

Ao voltar ao meu país, esta formação ligada a experiências estruturantes continuou nutrindo minhas investigações na arte; mas admito também que com a necessidade de tomar as rédeas de meu próprio caminho, encontrei-me apanhado pelo sistema, imerso no redemoinho de dinâmicas divergentes e submetido às condições vigentes de uma cultura contemporânea mercantilista, erigida sobre a hipervalorização do ego. Então descobri – além do efeito determinante que o encontro com Jerzy Grotowski provocou em mim – que a aprendizagem tangível, a que me sustentava como profissional de teatro, provinha das incalculáveis horas de trabalho que passei junto a Maud. Fui percebendo gradualmente, apesar das numerosas contradições que forjaram esse percurso, que o conteúdo vivo que fecundava minha concepção de arte se encontrava inscrito nos princípios que regem o acesso aos instrumentos utilizados por ela, mas sobretudo, na maneira como Maud atua através deles, com uma ética inquebrável. Uma ética erigida instintivamente sobre a imperiosa necessidade de servir a vida.

Depois de 25 anos de trabalho ininterrupto tento me manter sobre a senda que me permita, a minha vez, servir à vida através da arte. Uma viagem que deve empreender-se e reiniciar-se a cada dia, já que o itinerário não é fixo. E acreditar que podemos nos apropriar dele definitivamente, seria muito banal.

Seu trabalho me impeliu a questionar-me sobre a função da arte, sobre a noção da dignidade do homem no contexto contemporâneo. Maud esclareceu-me

sobre o rigor que é necessário ter com a utilização de diferentes técnicas tradicionais, sendo hoje tão acessíveis a todos e cuja utilização é estimulada e, com frequência, pervertida por um efeito crescente de moda.

Hoje tenho a sensação de que ela conseguiu extrair o essencial de sua tradição afro haitiana, para levá-lo, sem falsificação, para além do seu contexto étnico-religioso específico.

Cada vez que reencontro a Maud, apesar do tempo transcorrido, sou tocado pela “Beleza da Presença” que emerge do seu trabalho. Uma presença silenciosa que me murmura o sentido do que é ser um “ser humano”. Seu trabalho é cada vez mais simples, depurado, cheio de impulsos vivos e assim mais exigente e direto.

Um nível de competência alto no qual se conjuga a “paradoxal coincidência” dos opostos, uma arte rara.

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



O QUE VOCÊ ESTÁ FAZENDO? EU ESTOU FAZENDO COMO O PEIXE! COMO?

Thibaut Garçon

Tradução para o Português:

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

Agradecimentos:

Os organizadores da publicação e o autor registram um especial agradecimento para as senhoras Ana Wegner e Lise Belperron pela colaboração preciosa no processo final da tradução deste texto.

RESUMO

O autor deste texto evoca algumas impressões de seu percurso ao lado de Maud Robart sem omitir as dificuldades encontradas durante a sua aprendizagem. Emerge daí a noção de "justo esforço"¹ que ele descobre no ritmo de sua caminhada. Este "justo esforço" é a chave dos cantos que animam esta prática, o salto para a liberdade do artista.

PALAVRAS-CHAVE: Cantos; Maud Robart; Transmissão; Experienciar; Aprendizagem experiencial.

* * *

¹ A noção de justo esforço, como causa eficiente e ferramenta de transformação da pessoa, encontra-se em muitas antigas sabedorias tradicionais. Dentro destas tradições – onde o saber-fazer, saber-viver e saber-ser são indissociáveis – esta noção intervém em todas as situações da vida. O ensinamento de Maud Robart oferece uma pista prática, através dos cantos do vodu afro-haitiano, para experienciar este princípio do trabalho no ato de cantar. De fato, no âmbito da arte ritual, é a favor do justo esforço que a performance pode tomar forma, se encarnar nas energias do corpo, alcançar o seu objetivo e trazer sentido aos participantes que se submetem a ele. A fórmula a seguir resume bem o que está em jogo: manter-se com vigilância no processo, ser ao mesmo tempo ator e servo. Nesta aparente contradição, o justo esforço e o dom total do artista se reforçam mutuamente. [Tirado de um diálogo entre Maud Robart e Thibaut Garçon, no outono de 2015]

O que você está fazendo? Eu estou fazendo como o peixe! Como?

Meu encontro com Maud Robart já vem acontecendo há quase 15 anos. Um verdadeiro itinerário!

Quando eu descobri essa prática, devo confessar que me senti intimidado, até mesmo perdido diante da sua singularidade. Eu, o típico Francês, vindo do país das "Preciosas Ridícula²", com a sua cultura intelectual, seus modos de vida modernos, seu espírito cartesiano...

Estonteado, durante a minha primeira oficina com Maud, eu não sabia como reagir ao que ela propunha; ficava ali, boquiaberto. Mas, às vezes era preciso responder a ela; eu ficava então na posição do peixe que esqueceu o seu elemento natural, a água, e que agita as nadadeiras em todas as direções, sem nem saber mais o que está fazendo. Um peixe um pouco cego, um pouco surdo.

Nessas mesmas circunstâncias, paradoxalmente, uma emoção de uma grande clareza me elevava algumas vezes muito além dos meus pequenos problemas pessoais. Lá dentro, bem no fundo de mim, uma paz jamais experimentada antes se encarnava. Um silêncio... Tudo ao redor respirava mais sutilmente, meus sentidos pareciam renovados, eu renascia para a vida.

No término desse primeiro encontro, eu voltei para casa, em Paris, eufórico, orgulhoso dessa experiência inesperada, o olhar arrogante, o nariz empinado, com a impressão de perceber o mundo diferentemente e certo de ter me apropriado, de uma vez por todas, dessa vivência. Eu tinha o sentimento de ter me tornado especial!

Mas após alguns dias, esse sentimento indescritível me deixou, ali esgotado, numa esquina! Desembriagado eu não compreendia porque tudo tinha o ar tão

² Referência à peça de teatro escrita por Molière, "Les Précieuses Ridicules", que evoca bem, nos tempos atuais, alguns aspectos "policiados" dos usos e costumes da sociedade francesa.

banal ao meu redor, porque o meu trabalho de ator me parecia subitamente tão enfadonho, porque a minha consciência tinha se tornado tão encolhida.

Oh, como eu estava frustrado por ter deixado escapar esse estado de graça! Mas curioso, intrigado pela beleza, integridade e despojamento provocador desse trabalho, decidi então voltar à fonte.

Mais tarde e até hoje, essa busca me acolheu, me moveu, me sacudiu, me empurrou, me pegou de novo. Mas, sobretudo, me fez crescer como artista e como pessoa. Aos poucos, eu tomava a consciência de que, do estado experimentado no final do primeiro estágio, eu não era nem o autor, nem o proprietário, mas ele me vinha sobretudo das condições que Maud Robart tinha sabido criar para permitir que esse patrimônio de cantos e de danças vodu afro-haitiano se expressasse.

Lembro-me de uma outra oficina em que passei nove dias sem fazer nada, a não ser observar o trabalho. Meu corpo estava imerso nas vibrações dos cantos, na onda dos movimentos. À noite, dormindo, minha memória física me substituía e eu repetia inconscientemente, na minha cama, o que eu tinha vivido durante o dia.

Toda manhã eu voltava lá para observar mais, para ouvir mais. Depois, no décimo dia, Maud finalmente me convidou para cantar com o grupo. Em um segundo todo o meu sistema psicofisiológico se auto-organizou para me tornar disponível para os ritmos e as melodias. Estranhamente, esse longo trabalho de ouvinte tinha entreaberto em mim a porta dos cantos.

Ao longo dos anos, eu aceitei estar ali, fazer exatamente o que era para ser feito, dar a resposta apropriada a cada instante. Assim, eu consegui integrar a noção do "justo esforço" através de uma transmissão sutil, esclarecida, desses elementos rituais oriundos de uma tradição muito antiga.

Os cantos, por exemplo, são repetitivos com estruturas rítmicas definidas e melodias precisas. Os cantos demandam uma grande escuta do outro, do espaço que nos cerca; eles demandam que estejamos relaxados, que respiremos, que

observemos. Mais do que "querer fazer": o caminho é sentir, renovar essa sensação, perceber cada sílaba que esculpe nossos lábios, ter consciência dos sons, captar os lugares onde o canto quer ressoar, sua trajetória em nós e fora de nós. É um trabalho constante de atenção que nasce no meio de todas as coisas, entre o conhecimento e a descoberta, a aprendizagem e a "desaprendizagem", o esforço e o não esforço, entre o eu e o mundo, suas lembranças e o instante, entre complexidade e simplicidade. E, finalmente, quando chegamos a aceitar sermos ancorados bem no meio dessas oposições, esses cantos nascem para a vida. Assim, aquele que se abandona se torna o precioso receptáculo do seu próprio jorro.

Devo dizer também que Maud Robart não traduz sempre seus cantos, somente quando a conjuntura a demanda. Ora, sondando um pouco as minhas lembranças, a cada vez que ela explicou as letras dos cantos, o significado não me surpreendeu. Na sua própria maneira de fazê-lo, ela consegue restituir a essência desses hinos, seus traços distintivos. Começando sempre por cantar simplesmente, sem floreado ou particularidade de espécie alguma que viessem perturbar o espírito do canto, Maud se presta a ele como se para lhe oferecer uma oportunidade de expressar livremente sua plena natureza, através dela.

Na prática, quando esse "justo esforço" para acolher esses cantos em nós se realiza, eles se tornam subitamente uma matéria viva.

Não somos mais nós que respiramos, "Isso" nos respira.

Não somos mais nós que ressoamos, "Isso" ressoa.

Neste instante, minha consciência surpreendida observa esse fenômeno, os cantos parecem me contar sua origem, me religar ao grande corpo do mundo e à todas as gerações que eles não cessaram de animar, desde os tempos remotos.

O mais inusitado para mim é a impressão, renovada a cada vez, de que esse ato é infinitamente natural. Ele não tem nada de especial nem de prodigioso. Ele não tem nada da performance artística, tal como é concebida frequentemente hoje,

fundada na imagem formatada da vedete içada sobre um pedestal para que explorem a sua celebridade, na grande feira do *star-system*. Não, nós não somos esse produto fabricado, esse "artista-star", quando deixamos viver esse fluxo de sons e de ritmos que vai e vem, ao seu próprio sabor, por todas as gargantas do nosso corpo, nos lava de nossos condicionamentos e nos recoloca na nossa inocência.

Em nossa condição de inatos, nós estaríamos mais à imagem da árvore, sem espera, sem vontade própria, crescendo constantemente na sua missão, vertical.

Quando eu me dou o tempo de aguçar o meu ouvido, até as pedras falam comigo.

Quando a vida corre assim, sem obstáculo, em cada uma das ramificações do meu ser, o peixinho se põe a nadar com facilidade, na gratidão.

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



"O LUGAR É O *TEACHER*"

Steve Bottacin

Tradução para o Português:

A primeira versão desta tradução foi realizada por Vera Bernardes e Equipe; posteriormente após primeira revisão o trabalho de tradução foi realizado por Fernando Aleixo, Teresa Marreiros da Costa e Silva, e Steve Bottacin.

Agradecimentos:

Steve Bottacin agradece a Teresa Marreiros da Costa e Silva, a Manuel da Costa e a Germain Dufour.

RESUMO

O autor deste texto, participante principiante, acompanhou uma sessão conduzida por Maud Robart, numa capela consagrada e carregada de história. Testemunho deste encontro entre a prática em curso e a igreja, ele tenta traduzir em palavras sua experiência direta, nesse espaço singular, nesse momento preciso. Várias questões são colocadas — e deixadas em aberto — sobre a natureza e os desafios da linha de pesquisa desenvolvida por Maud Robart, tais como eles podem ser percebidos por um aluno em início de aprendizagem. De maneira indireta, esse texto ilustra um dos elementos mais sutis verificados por essa pesquisa: a "função criadora" de certos lugares.

PALAVRAS-CHAVE: Canto; lugar; Maud Robart; processo; transmissão.

* * *

O lugar é o *teacher*

A Capela Saint Roch¹, em Liège (Bélgica) acolheu uma sessão de trabalho conduzida por Maud Robart. O lugar e a prática entraram em ressonância, selando um encontro, testemunhado aqui por um participante principiante.

Terça-feira, 24 de agosto, segundo dia da sessão:

Cerca das onze horas da manhã, Maud Robart entra na capela. Estou lavando com água uma pequena balaustrada que separa o coro da nave, onde trabalhamos. A intenção é limpar diariamente o espaço de trabalho bem como outros elementos do lugar. Não se trata de uma lavagem meramente doméstica, mas de uma lavagem com água fria e um pano: trata-se de retirar a poeira que pode impedir de respirar livremente, tornando-se um elemento tão perturbador como um ruído. Lavar é também cuidar do lugar que nos acolhe, é honrá-lo. Uma imagem me ocorreu em seguida: é como o "lava-pés" da igreja.

Os participantes da sessão de trabalho só chegarão lá pelas 16h. Maud pergunta o que poderia fazer para ajudar e eu respondo que posso muito bem continuar sozinho, porque talvez ela quisesse apenas estar ali, no lugar. Este meu comentário a faz sorrir. Prossigo, então, com a minha pequena tarefa, diante do coro, de costas para a nave, onde Maud dá alguns passos.

Após alguns minutos passados no silêncio, um canto é entoado, seguido de outros momentos de silêncio e de outros cantos. Sem me virar, esforço-me por ser mais discreto, mais atento, para não perturbar a ação nem a presença de Maud. Tal significa continuar a minha tarefa, evitando movimentos bruscos, ruidosos ou

¹ É uma igreja de aparência modesta, com o interior muito despojado, carregada de história. Originalmente, o local era um abrigo. No século XVI, "Les Frères Cellites" (os "Irmãos Cellites"), uma comunidade de laicos piedosos, ergueram-no entre o convento e o hospício, fundado por eles, para doentes mentais, "La Licorne". Ali eram acolhidos todos os que, expulsos de toda parte, estivessem na rua. Entre eles, as vítimas da peste que, dizia-se, São Roch protegia e curava.

mecânicos. Torcer o pano de maneira a que o som da água não perturbe o canto e, talvez, até entre em ressonância com ele e se introduza nos seus silêncios.

No início, é necessária uma tensão muscular, um controle, uma contenção nascida do receio de errar. Depois, à medida que os meus esforços e a minha apreensão diminuem, sinto-me agindo de um modo mais fluido. Encontro outras maneiras de utilizar as mãos, de me colocar face à balaustrada, de torcer o pano. Tenho consciência de uma modificação progressiva, de um deslizar para outra qualidade de presença e de ação. O meu sentimento é que, de certa maneira, isso está ligado ao canto e à presença de Maud.

Num determinado momento, é como se o ato de lavar pudesse até tornar-se numa dança ou num segundo canto silencioso: uma ação repetitiva e calma, ligada à voz de Maud que se desdobra no espaço. Essa possibilidade aparece, mas não se realiza imediatamente ou, antes, eu ainda não a realizo: pensamentos vêm entrepor-se, encobrir esta consciência clara do que estou fazendo.

No entanto, aos poucos, as duas ações parecem efetivamente entrar em relação, como ocorre com duas vozes cantando juntas e que procuram unir-se, enrolar-se uma na outra. Há a sensação de que um acordo ocorreu ou está ocorrendo — que é preciso saborear permanecendo vigilante, pois o canto evolui, o pano escorrega na balaustrada, tudo continua mudando a cada instante.

De repente, sinto um convite interior a permitir que a lavagem se faça: deixar de ser aquele que lava para ser aquele através de quem uma intenção de lavar essa balaustrada se realiza. Tal tem quase o valor de uma injunção, firme e doce, de mim para mim mesmo, como se algo em mim, que me conhecesse bem e que soubesse melhor do que eu, me indicasse a etapa seguinte. Uma certeza, uma decisão, um consentimento acabam de nascer num certo nível da minha consciência.

A partir daí, por alguns segundos ou alguns minutos, apesar de correntes de pensamentos parasitas, eu deixo-me conduzir pela ação de lavar a balaustrada. Experimento, então, uma impressão de facilidade e de simplicidade pois a tarefa, de certo modo, executa-se por si própria: quanto a mim, não faço mais do que lhe emprestar o meu corpo. A minha consciência permanece disponível para observar ao mesmo tempo o que faço e aquilo que me cerca. Sinto-me como um viajante embarcado num coche, olhando pela janela: esse coche é o meu próprio corpo, progredindo no ritmo da sua tarefa em direção à extremidade da balaustrada.

Em breve, não há mais pensamentos, ou poucos: fica a observação, clara e tranquila, do que se oferece às minhas percepções, ao mesmo tempo que a ação se prossegue. Experimento exatamente a mesma coisa que noutros momentos no trabalho com Maud Robart, quando deixo de ser aquele que canta para ser aquele que é animado pelo canto, quando deixo de ser aquele que anda para ser aquele que é levado pelo andar. Nesses momentos, já não sou intérprete ou ator, tornando-me passageiro do andar ou instrumento do canto que se desdobra na sua estrutura específica: sonora, rítmica, respiratória... Começo então a sentir que a estrutura de cada canto requer ou chama uma ação adequada do corpo. Poder-se-ia mesmo dizer que cada canto, para ser cantado, requer ou chama um corpo específico. Quando isso acontece, o canto encarna-se em quem canta, sem, no entanto, o reduzir a nada: deixando-o existir nessa estrutura, no lugar que é o seu, ou seja, consciente e livre para observar o que se passa em si e à sua volta.

É muito difícil para mim *deixar tal coisa acontecer* quando canto com Maud. Com efeito, essa experiência vai de encontro às representações ocidentais do ato de cantar, que são de dois tipos: por um lado, a representação do canto sagrado (ou erudito), considerado preciso e puro, mas "sem corpo"; por outro lado, a do canto profano, considerado como a expressão bruta de emoções espontâneas, o corpo agitado por movimentos aparentemente livres — na realidade, frequentemente mecânicos. Parece-me, assim, ter que escolher entre duas opções: o que seria a precisão (fixa, desencarnada) e o que seria o natural (desordenado, "selvagem").

Prisioneiro dessas representações, hesito entre uma busca rígida da precisão (sem vida) e uma demonstração exterior de empenho físico (também sem vida). Num caso como no outro, permaneço alheio ao canto, ao andar ou a qualquer outro elemento do trabalho.

Claro, a minha ação de lavar a balaustrada não se torna imediatamente estruturada nos seus mínimos detalhes, como o são os cantos transmitidos por Maud. Mas, na minha percepção, esta ação mudou radicalmente de natureza. No começo, era uma tarefa rotineira; agora, nela ressoa a vida do canto: é reanimada à distância por ele, tal como um pêndulo em repouso que oscila na proximidade de um outro em movimento. Algo me foi comunicado ou transmitido: não somente uma maneira de me mover ou de respirar, mas, muito mais profundamente, uma qualidade íntima de fazer, que é um *laisser-faire*. No entanto, desde o início, estou de costas para Maud, sem olhar para ela e sem cantar.

No momento preciso em que chego à extremidade da balaustrada, o canto para. É difícil dizer quanto tempo se passou. Sentindo a necessidade de escutar ativamente o silêncio e o lugar, imobilizo-me. Tenho a intuição de que há, ali, de repente, algo a descobrir. Exteriormente, a capela não mudou, mas o espaço me parece diferente, habitado por uma vibração nova. Algo em mim está à espreita, como apanhado, à busca da origem desse silêncio e dessa vibração.

Essa imobilidade silenciosa e paradoxalmente muito ativa dura um certo tempo, este também difícil de ser avaliado. É uma experiência que creio reconhecer, por tê-la vivido por vezes no final do trabalho sobre os cantos, quando Maud nos convida a sentarmo-nos e a ficar imóveis antes de deixar a sala, cada um ao seu ritmo.

Talvez compelido por uma associação de ideias, ligada a essa lembrança de sensações passadas, experimento então a necessidade de ir me sentar numa das cadeirinhas de palha dispostas ao longo das paredes da nave, o balde de água (que

serviu para a limpeza) colocado diante de mim. Uma vez sentado, ponho as mãos sobre os joelhos, retomando uma posição que exploramos regularmente, com a espinha dorsal erguida. Estou muito calmo. Mais uma vez, tenho a impressão de que tudo isto acontece por si próprio.

Subitamente, as coisas mudam. Nessa posição, percebo os pensamentos que voltam. Começo a pensar em tudo o que acaba de me acontecer e fico estupefato por ter sido "agido" dessa maneira, por me ter tornado brinquedo de um processo que não conheço. A intensidade e a novidade da experiência mergulham-me numa mistura de perplexidade, de medo e de raiva. A que é que eu me submeti? E a que me submeto, ainda, neste momento, nesta posição que, de repente, me aparece como um jugo, como algo de imposto?

Guardo a lembrança de todo o processo que me conduziu e da alegria experimentada ao ser transportado assim, mas, agora, vejo aí um angustiante e intolerável atentado ao meu querer. Tomado por uma espécie de pavor, recuso-me categoricamente a perder de novo o controle dos meus atos. Algo em mim se rebela. O meu corpo torna-se rígido e a minha mente ativa-se freneticamente, a procura da resposta para uma pergunta que rodopia em vão na minha cabeça: "O que é que está acontecendo comigo?"

O que acabei de viver não se parece comigo, não corresponde ao que sei ou penso saber de mim. Concluo, portanto, mentalmente, que algo diferente se apropriou de mim. Na defensiva, é em termos de "domínio" que eu analiso agora o efeito do canto de Maud Robart sobre a minha ação de lavar a balaustrada. Ao mesmo tempo, o encantamento sentido no decurso desta ação não desapareceu, e permanece a intensidade inabitual da minha relação com o lugar e com o silêncio.

Perturbado por essa experiência interior contraditória, fico sentado sempre na mesma posição. Esta mantém-me talvez numa estrutura psicofisiológica que me impede de me identificar totalmente com o fluxo dos meus pensamentos e das

minhas associações inquietas: a posição mantém-me desperto, na fronteira entre aceitação e recusa do processo em curso.

Neste estado-limite, uma certa noção do tempo, mais clara, vai reaparecendo aos poucos. Passam-se alguns minutos. Em seguida, ainda com a sensação de ser conduzido, mas de uma maneira cada vez menos firme, como se o processo tivesse chegado ao fim, recupero uma relação mais habitual comigo mesmo e com o espaço.

Assim, esta viagem inesperada na companhia de Maud Robart é pontuada por um retorno ao que está lá, na maior simplicidade. Nenhum efeito espetacular acontece. Nada é retirado ou acrescentado ao que se encontra (ou ao que percebo) na capela. Se algo mudou, no final da viagem, fui eu mesmo, sem que possa dizer exatamente em quê. As palavras "aliviado" ou "expurgado" me vêm à mente. Talvez, eu simplesmente tenha sido, também, lavado, desempoadado interiormente.

Levanto-me, pego o balde e apresso-me a sair da nave. Nesse momento, Maud, sentada no canto oposto ao meu (não me tinha apercebido disso) levanta-se por sua vez e aproxima-se de mim. Em poucas palavras, exprime a sua própria experiência: "uma pulsação, que experimentei assim que entrei na capela esta manhã, fez jorrar cantos, assim como o desejo muito forte de marcar o *yanvallow*. É a melhor maneira, para mim, de entrar em relação com este lugar e de responder ao seu apelo.² "

Assim, um encontro acaba de ocorrer, de maneira direta, entre a prática de Maud Robart e a capela: um contato que não tem nada de fortuito, nem de anedótico. Não se trata, aqui, de uma tentativa superficial de misturar "tradição católica ocidental" e "tradição animista afro-caribenha", numa mestiçagem pitoresca

² O *yanvallow*, andar muito particular, é um elemento importante do trabalho de Maud Robart. Hoje, parece-me um “andar-pulsação” ao longo da qual o corpo inteiro desdobra-se, depois repousa-se, desdobra-se, repousa-se, alternadamente, no ritmo de pequenos passos ligados a uma oscilação orgânica da bacia. O todo acarreta uma ondulação natural da coluna vertebral, o que não é indicado provocar de maneira voluntária.

com a qual a cultura moderna se satisfaz. A experiência que acaba de ser vivida é de uma outra natureza.

A minha maneira de formular as coisas seria dizer: a eficácia do canto encontra a eficácia do lugar. Para mim, de fato, os cantos de Maud (todos cantos rituais) e a capela (lugar de recolhimento e de oração) são duas formas de arte atuantes, concebidas para operar uma mudança em quem vem ao seu contato: a sua função é a de revelar algo ao participante, de elevá-lo ao que, com prudência, poderíamos chamar um outro nível de existência. É nesse sentido que falo de eficácia³.

Em termos poéticos, vem-me a mente a palavra francesa "*vaisseaux*" para definir a natureza da capela e dos cantos transmitidos por Maud. Essa palavra que etimologicamente designa "um pequeno vaso", ressoa em francês com sentidos diversos (canal por onde passa o sangue, volume arquitetônico, veleiro de alto mar) que se adicionam sem esgotar a realidade pressentida. Rica também em referências míticas ou legendárias, "*vaisseau*" contém uma mina de associações que indicam uma direção para o meu coração, a minha imaginação e a minha memória⁴.

Em termos mais racionais, o que emerge é uma pergunta: como é que o canto e o lugar interagiram em mim? Como explicar a minha experiência de um espaço e de um silêncio tornados vivos? Eu poderia evocar as "propriedades atuantes" da capela e dos cantos transmitidos por Maud. Mas que propriedades são essas? Poder-se-iam descrever de uma forma científica? A experiência que eu vivi tornar-se-ia legitimada ou, ao contrário, esvaziada da sua magia?

³ Tratando-se da capela, essa eficácia não está ligada a uma arquitetura destacável, nem mesmo a uma acústica particular (embora esta seja de boa qualidade). O lugar distingue-se sobretudo pelo seu despojamento, sua falta de tratamento especial e, na minha percepção, por uma qualidade de presença ou uma irradiação singular.

⁴ Tal como a palavra "coche", utilizada anteriormente, a palavra "*vaisseau*" me reconecta com elementos da minha infância. O trabalho com Maud Robart pode, então, fazer ressurgir lembranças, comportamentos, nuances emocionais pertencentes à um "repertório" (particularmente alegre) que tínhamos esquecido completamente.

Vivendo a transformação de uma atividade rotineira em um ato completo, o meu sentimento foi o de ser conduzido por uma intenção, uma estrutura, um processo. Eu atribui a origem desse fenômeno ao canto de Maud. Ora, ela própria diz ter respondido ao apelo de uma outra presença: a do lugar. Até onde recuar para encontrar a causa primeira daquilo que me modificou? Em termos racionais, como em termos poéticos, estamos perante algo que se esquia.

"Le lieu est le *teacher*" ("O lugar é o *teacher*"), dirá Maud. O sentido e as implicações desta frase são profundos e múltiplos. Que se deve entender? Terá sido a ação desse "*teacher*", desse "mestre" - seja ele quem for - que transformou a minha maneira de agir? Terá sido o que eu vivi, alternadamente, como uma dádiva e como uma ameaça?

A minha ambiguidade e a minha ignorância diante desse enigma são talvez típicas da civilização que me moldou. O homem ocidental em mim, tido por impor os seus propósitos e as suas categorias a tudo o que o cerca, fica, ao mesmo tempo, fascinado e receoso pela experiência descrita e pelas questões que ela coloca. Receio e fascinação são, talvez, as duas faces de uma mesma tela, erguida entre o que é ensinado aqui e o que me foi ensinado até aqui.

No fundo, não estarei sendo convidado a uma radical confrontação com a minha própria identidade? O fato é que, ao longo do trabalho com Maud Robart, a minha relação com o que é, com o que faço e com o que sou, foi sendo profundamente modificada. A minha mente deixa de me reconhecer e deve então postular que fui "agido", que "um outro alguém está ali".

Mas, afinal, quem está ali, quem age, quem respira nesses momentos em que me exponho a esta prática? É alguma coisa ou alguém que se sobrepõe a mim ou, ao contrário, é o meu verdadeiro Eu que retoma o seu lugar, que está "de volta a casa"?

"Je retourne chez moi" ("Regresso a casa"): Maud pronunciou esta frase um dia, num dado momento do trabalho. Não era nem uma indicação técnica, nem uma imagem. Era como traduzir por palavras a natureza de uma reviravolta em direção a uma nova maneira de ser, no próprio cerne do ato que realizávamos naquele momento. A frase surgiu dela como um sinal, colocando-nos na pista de uma outra atitude (física, mental, interior), possibilitada e solicitada pelo processo em curso.

Qual é, então, este *"chez soi"* ("minha casa") aonde regressar? A resposta a esta pergunta já não pode ser verbal ou conceitual. Parece-me que ela é forçosamente da ordem do ser. No que me diz respeito, aqui onde me encontro, ela manifesta-se sob a forma de uma contradição concreta, vivida: a coexistência de um sim e de um não.

O ocidental em mim gostaria de desfazer o nó, de resolver a contradição, mas uma outra atitude é possível:

Consideremos os momentos-mudança da aurora e do crepúsculo, de meio-dia e de meia-noite. Eles estão no cerne de um vai-e-vem. Daí, a sua força. Você liga os seus aparelhos elétricos, colocando em contato um polo positivo e um polo negativo. O Ser Supremo também resplandece onde há conjunção. Claro, Ele está sempre ali, mas é você que o perde constantemente. Uma oportunidade de captá-lo oferece-se nesses momentos de interação entre dois dinamismos opostos. Quem sabe quando é que um tal Momento revelará a sua natureza? Esteja pronto para o encontro, sem falta. Para cada pessoa, tal ou tal desses Grandes Momentos será mais adequado ao seu estilo de abordagem. O momento de seu nascimento não influencia a sua vida? É importante para si detectar esse Momento decisivo. Ele permite-lhe entrar na corrente da sua vida, naquilo a que podemos chamar a sua Grande Peregrinação. (MA ANANDAMOYI, 1995, pp.76-77)

Contra toda lógica, estas palavras parecem sugerir que o lugar da confrontação é o lugar da resolução. Elas convidam a não evitar a contradição e parecem atribuir um grande valor ao que, na minha experiência em companhia de Maud, abre a porta ao enigmático.

Por hora, como iniciante empenhado há pouco nesta linha de pesquisa com Maud Robart, posso apenas testemunhar o seguinte: invariavelmente, experimento a modificação que essa prática opera como uma elevação da minha própria natureza. A cada sessão de trabalho, no decurso e no final de uma viagem exigente, onde facilidades e dificuldades, frustrações e realizações vão e vêm, me é dado fazer a experiência direta de uma presença, de uma atenção, de uma simplicidade, de uma leveza e de um ardor renovados... para, finalmente, sentir descer sobre mim uma paz maior.

Esta paz não é nem relaxamento, nem sono, nem inação e também não é um recolhimento confortável em mim mesmo. É um agir vigilante, tranquilo e preciso, de acordo com, em presença de e ligado a tudo o que ali está: seres, espaço, objetos. Um agir vigilante, tranquilo e preciso no qual tudo participa, num mesmo tempo, num mesmo fôlego e, talvez, numa mesma consciência.

Referências

MA ANANDAMOYI, **Vie en Jeu**. textes réunis et traduits par Jean-Claude Marol, Paris, Accarias Editions, L'Originel, 1995, pp.76-77.

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



ENCONTRO COM MAUD ROBART: Intercâmbio na Universidade Estadual de Campinas

Eduardo Okamoto

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.

* * *

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, construção¹.

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

¹ 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.

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, 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



ENTRE OS SILÊNCIOS DAQUELA SALA BRANCA

Flavia Teixeira
Leonardo Antunes
Maurício Schneider
Natacha Dias
(Coletivo Balagan)

RESUMO

Nos seis dias de trabalho na Casa Balagan, Maud Robart e seu assistente Thibaut Garçon foram nossos guias em uma travessia silenciosa. Por meio de poucas palavras eles nos orientaram e nos conduziram de maneira sutil e precisa ao encontro de nós mesmos, do outro, do ritmo, do espaço e do canto. Não pretendemos aqui descrever exercícios ou posturas específicas, nem mesmo relatar em detalhes esta experiência, uma vez que as características do trabalho são da ordem do impalpável e do indelével. O que podemos e queremos partilhar são lampejos, fragmentos de imagens e memórias que ecoam ainda hoje em todos nós, que temos partilhado nos últimos dois anos um processo de criação no nosso lugar comum, a Cia Teatro Balagan.

Ao longo dos últimos anos, e especialmente durante o processo de criação para o espetáculo *CABRAS – cabeças que voam, cabeças que rolam*, ficou evidente para a Cia Teatro Balagan o desejo de verticalizar a pesquisa que sempre esteve presente em seu cotidiano de trabalho e em todas as suas criações anteriores: o Canto de Tradição. Para nós, o Canto de Tradição não é somente um elemento de composição cênica, mas principalmente fonte onde reconhecemos premissas fundamentais do projeto poético, artístico e pedagógico desta Cia. Nos cantos tradicionais, percebemos uma dimensão coral que está presente em toda a nossa trajetória, que nos permite entrelaçar as vozes individuais à consciência coletiva e, desse modo, potencializar a cena enquanto expressão múltipla da *pólis*. O contato da Cia Teatro Balagan com o trabalho de Maud Robart é construído ao longo dos anos, por meio de vários encontros, sempre movido por este anseio artístico.

Esse texto é, portanto, como um sonho que tivemos juntos.

PALAVRAS-CHAVE: Maud Robart; Balagan; silêncio.

* * *

“Não temas – disse Kumbhakarna – mantém a calma. Contempla os males aumentados por estarmos acordados e sujeito à razão. Minha única lei são os sonhos...”

Ramayana - Srimad Valmiki

“O silêncio é um lugar que precisa ser habitado.”

Maud Robart

A morada do silêncio, esse espaço que Maud Robart nos convida a habitar, parece ser como um gigante adormecido: devemos nos mover silenciosamente pela sala sem despertá-lo, cantando baixo para que assim possamos habitar no silêncio de seu sono, seus sonhos. Talvez por isso que mesmo as palavras que nos conduziam, proferidas por Maud, são difíceis de se recordar. Mas ainda é possível sentir, com a memória da pele, a quentura do ar que nos atravessava, como um simpático desconhecido que nos convidava a não fazer nada. Ser apenas, sem esforço ou prostração de inércia, algo pulsante entre o que existia fora e o que cada um carregava dentro.

Os cantos que cantamos durante a oficina fazem parte da cultura do Vodou Haitiano, e tais músicas estão fortemente enraizadas na cultura africana que, por sua vez, é marcada pela oralidade, pela força da palavra proferida, pela relação intensa entre mito e canto, aspectos caros a todo trabalho da Cia Teatro Balagan.

Em 1996, a diretora artística da Cia. Balagan, Maria Thais, participou de uma oficina com Maud, promovida pelo Festival Internacional de São Paulo, organizado por Ruth Escobar. Desde então cultivaram o desejo do reencontro, mantido por meio de cartas ou amigos comuns. Em 2008, como curadora do Encontro Internacional de Artes Cênica/Ecum, Maria Thais convidou Maud Robart para participar da mesa “Tradição e transmissão na cena emergente” (Belo Horizonte), e para ministrar uma Oficina durante o mesmo evento. Essa aconteceu na Casa Balagan (São Paulo), e dela participaram os atores da Cia Antonio

Salvador e Beatriz Sayad. Em novembro de 2011 a diretora da Balagan pode mais uma vez realizar uma oficina com Maud, dessa vez em Casperia (Rieti), Itália. Em outubro de 2014, a Balagan concretizou o desejo de receber a artista haitiana e seu assistente Thibaut Garçon para uma oficina de seis dias reunindo todos os atores da Cia.

Durante o trabalho com Maud, ela propunha que a via de acesso aos conteúdos abordados nos cantos não se desse pela lógica, como a compreensão das letras, mas que acontecesse através do ritmo e da vibração próprios do canto, que deve desposar nosso corpo, nossa respiração, nossos movimentos. O ritmo deve ser como as batidas do coração, o nosso lugar de encontro conosco e com o outro. Nesse sentido, o rigor com que Maud nos conduzia reforçava uma imagem que temos experimentado nas últimas pesquisas da Cia Balagan, e que se refere às diferenças entre o canto e a palavra. Enquanto essa última é direta, dirigida sempre a alguém que está presente, o canto pode nos conectar com as ausências, atravessar mundos e nos religar às coisas que não podemos (ou já não sabemos) perceber. E, nesse processo, a vibração que ocorre em cada corpo se expande para fora dele.

A própria forma como éramos convidados a adentrar no canto era sempre um convite para o outro, pois seu aprendizado se dava sob uma dinâmica de pergunta-resposta que evoca a forma de transmissão conforme acontece na maior parte das culturas ancestrais. Sentíamos-nos embalados por um coletivo, onde todos os corpos deveriam poder pulsar como um só, em um ritmo pertencente a todos, o que nos fazia vibrar coletivamente. Nesse sentido, embora tenha dito que sua prática não era teatro, Maud nos presenteou durante sua visita com alguns momentos nos quais pudemos, mais do que nunca, nos reconhecermos como um coletivo teatral em sua real potência. Reunindo criadores que trabalham juntos há oito anos e outros que se somaram ao atual projeto há dois anos, o grupo se viu envolvido por vibração comum na qual o ato criador não se dava *a priori*, não consistia em uma projeção de ideias, não almejava algo além de si mesmo. Ao contrário, a criação nascia da nossa presença plena, manifestava-se como aliança anônima, impunha-se sobre os nomes

próprios, os projetos individuais e as banalidades cotidianas que também envolvem o ofício no teatro. Lembrava-nos que o projeto desta Cia é extrapolar o teatro enquanto representação para vivenciá-lo como espaço consagrado à presentificação das memórias e das histórias dos homens e seres que vieram antes e que virão depois de nós. O teatro enquanto ato de pertencimento, fundado na verdadeira relação e, por meio disso, e só por causa disso, capaz de gerar frutos que alimentam tanto quem realiza quanto quem desfruta daquela ação.

“Quando nasci deram-me um nome. Toda vez que alguém o pronuncia, uma espiral me chama para fora. E essa escuta me lembra de quem eu sou: um movimento infinito.”

Tal empreitada exige delicadeza no trato com o corpo, com o outro e com o espaço. Maud, por exemplo, referia-se ao chão como uma “grande face” que precisa ser tocada com delicadeza. Isso nos fez perceber que, muitas vezes, em nossa prática com danças em que o ritmo é elemento condicional da estrutura do movimento (como acontece em todas as danças da tradição afro-brasileira, muito presente em nossa investigação) enfatizamos o tônus das pernas a fim de exteriorizar o ritmo, ao invés de simplesmente abrir espaços internos para que ele se manifeste em todo o corpo e nos sirva como ponte para aumentar a nossa capacidade de comunicação entre as instâncias de dentro e de fora. Com essa sutileza, parece-nos que é possível perceber concretamente que o ritmo e o silêncio estão contidos um no outro.

Primeira roupa

“Chegamos e caminhamos pelo espaço tentando guardar a memória do que ele e nós somos o início de tudo. O primeiro momento onde o trabalho é orientado com precisão pelo Thibaut (sempre com os olhos atentos da Maud) nos conduz a um esvaziamento e ampliação da consciência. Com ele pulsamos caminhos que constroem um espaço rítmico. E através dele passeamos pelas trilhas da respiração, corpo, coração e movimento. Ele organiza e amplia as percepções corporais. O

trabalho é de autoconhecimento e construção de um pulso de vida comum. É só o início, é um pedido de licença para o trabalho que está por vir”

Segunda roupa

“Com os ouvidos do tamanho de nossos corpos saímos habitando o silêncio e trocamos de roupa. Ao cruzar os limites entre a troca de roupas, nós e a sala, é nítido que algo se alargou tanto no nosso interior quanto no que diz respeito ao mundo exterior. As premissas são claras: cantar justo, engajamento, sustentar o ritmo - pulsação da vida/ do mundo, respeito pelo corpo, pelo o outro e pelo espaço”

O cuidado de Maud para preservar o silêncio soava-nos como um convite para que ele se fizesse presente. E é somente através da quietude conquistada que a canção podia se revelar. Ao calarmos, abríamos espaço para a escuta de matérias concretas, ao estabelecer o silêncio a canção se fazia presente. Adentrávamos como caçadores em um território desconhecido, onde o silêncio de nossos passos nos guiavam para uma estrutura circular na qual, aos poucos, revelavam-se curvas e espirais. Era necessário percorrer esses trajetos em fila, preservando a mesma distância entre um corpo e outro. Assim, a mesma trilha percorrida em instantes diferentes por cada um dos componentes do grupo, num ritmo que não era de ninguém, mas que deveria ser reconhecido e experimentado por todos. Nesse trânsito, os corpos habitavam provisoriamente cada ponto do espaço e a sala parecia se reconfigurar, como se estivesse cheia de portas invisíveis pelas quais entrávamos e saíamos continuamente, e, paradoxalmente, o nosso existir dependia exclusivamente da ação de atravessá-las, na aceitação de continuamente saber deixar de ser.

Dentro deste sonho coletivo, que buscamos concretizar aqui em forma de palavras, o esforço de recordar o trabalho com Maud surge carregado de imagens, cheiros, sons, cores e estímulos dos mais diversos. Por isso, é curioso perceber que o silêncio, conforme o recordamos do trabalho era branco. Mas não o branco

unificador, absoluto. Era, na verdade, como se houvesse muitas tonalidades desse “branco-silêncio”, distinguidos por nós como fazem os esquimós do ártico, que sabem reconhecer brancos diferentes em cada pedaço do gelo, o mais fino e o mais espesso, aquele que sustém um corpo ou aquele que não se deve pisar...

Também os povos indígenas brasileiros conseguem discriminar muitos tons de verde diversos do que nosso olhar urbano sabe perceber. Eles diferenciam, por exemplo, a tonalidade do verde que revela se uma planta está em um estágio bom para ser utilizada.

Após aqueles dias de trabalho com Maud e Thibaut, começamos a desconfiar que nossa percepção de silêncios também poderia ser moldada de maneira bem semelhante, por meio da experiência da relação com o espaço.

Em roda, preparados para começarmos a cantar, era como se Maud antes de nos ensinar um canto novo tentasse nos apresentá-lo pelo seu silêncio. Arriscamos a dizer que era possível reconhecer o ritmo do próximo canto segundos antes de ele ser entoado. Ou como se Maud já estivesse cantando e nos convidando a cantar com ela, ali mesmo, dentro do silêncio que antecede o som.

Pela qualidade do silêncio nos intervalos entre um canto e outro, parecia-nos que o espaço já estava tomado pelo som e, a um certo ponto, precipitava-se sob a forma de ondas sonoras e ritmos. Como um copo que se enche de silêncios até transbordar em música. Algo como as estalactites que se formam nas cavernas, parecendo surgir do nada. Ou ainda, para voltar ao teatro, como quando temos a possibilidade de desfrutar daquilo que V. Meyerhold definiu como *a forma que se precipita em conteúdo*.

A forma como precipitação do conteúdo. O canto como precipitação do silêncio. Duos indissociáveis, um fruto do outro.

E, conforme a oficina se desenrolava, percebíamos que o adentrar neste silêncio/ritmo em potência tornava a respiração mais livre pelo corpo, que respondia ao silêncio escutado e se preparava para o som: a respiração ficava mais fluida, abrindo pontos e espaços no corpo – como que liberando tensões desnecessárias – pelos quais o som poderia percorrer mais livremente, suavemente, sem obstáculos.

Suavemente. Percorrer.

E ao percorrer suavemente, o canto, agora já entoado e ouvido por todos, podia **abrir espaços**, tanto no corpo quanto fora dele.

Mais espaços.

Atrás do corpo.

No topo da cabeça,

ou no próprio espaço acima dela.

E entre.

Entre eu e os outros.

Entre nós todos em roda

e a sala.

E havia também o silêncio pausa que anunciava que não viria agora outro canto. Como se escutasse o silêncio, ou melhor, a pausa, dentro do próprio silêncio, anunciando que dali, daquele silêncio, não viria outro canto porque era necessário também abrir vazios no espaço para que algo novo o tomasse.

Aos poucos percebemos que a prática física sempre guiada por Thibaut e Maud no início de cada encontro também nos levava à mesma sensação de abertura

e desbloqueio: de um corpo pronto e aberto para deixar que os ritmos escondidos no silêncio pudessem se materializar em som, em canto. Ao cantarmos com Maud, essa sensação experimentada durante a primeira parte da prática era resgatada, ou permanecia conosco durante todo o dia.

Espaços no corpo, na coluna e na percepção.

A mesma sensação de “pré-existência” ocorria nos movimentos em grupo, que pareciam se aproveitar dos fluxos e correntes presentes naquela sala há muito tempo. Como se percorrêssemos labirintos imaginários que existem no ar, no espaço vazio. De novo aqui a precipitação: ***a forma e o movimento como uma precipitação do vazio do espaço.***

Com o passar dos dias, ficava cada vez mais evidente que mais do que nos transmitir uma sequência de exercícios pré-definidos, Maud e Thibaut estavam ali juntos, desenvolvendo e descobrindo no tempo presente, a partir do encontro com o nosso grupo de atores, quais caminhos percorreríamos – todos – durante aqueles seis dias de oficina. Não era apenas nós, atores, que estávamos “fazendo” o trabalho, pesquisando, ou mesmo aprendendo algo novo. Ainda que desenvolvam este trabalho há muitos anos, eles também pareciam estar ali engajados em um exercício de descoberta conosco, atentos e sensíveis a tudo o que aqueles instantes únicos estavam oferecendo.

A cada dia, conforme ficávamos mais familiarizados com a prática e, portanto, mais fluentes nos movimentos, nosso desafio parecia ser, dentre outros, descobrir como acessar e se manter nestes labirintos imaginários.

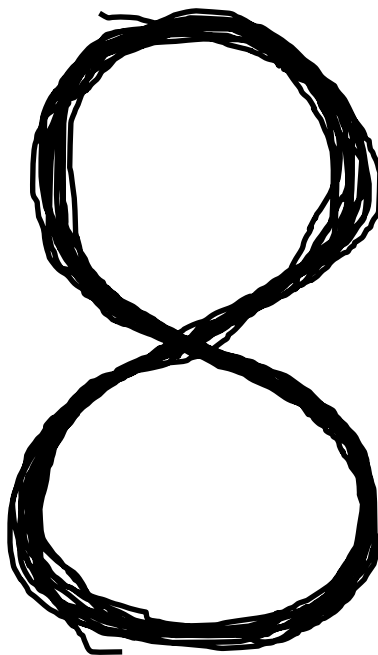
De algum modo este também nos parecia um elemento chave para toda aquela prática. A repetição do trabalho, dia após dia, parecia tornar os nossos sentidos mais apurados – mais apurados para ouvir o silêncio e para sentir o vazio.

Não nos referimos, obviamente, à repetição mecânica em que terminamos desconectados justamente por reproduzirmos algum exercício do mesmo modo, infinitas vezes. Mas à repetição a partir de uma escuta fina, atenta e sujeita às alterações mais sutis de cada dia, capaz de perceber como aquele grupo estava junto a cada dia específico.

O fato de repetirmos um mesmo canto ou um mesmo movimento coletivo ao longo dos dias de oficina, do modo como nos era proposto, parecia contribuir para criar também uma memória daquele canto ou movimento na sala de trabalho.

Imantávamos o silêncio e o espaço vazio.

Como se construíssemos formas sutis que ali permaneceriam, mesmo após um dia de oficina, mesmo depois que deixássemos a Casa Balagan. E no dia seguinte, ao retornarmos pela manhã, poderíamos acessar mais uma vez estas formas que teriam passado a noite ali, escondidas em meio ao silêncio e ao vazio, à nossa espera.



E a cada dia que retornávamos ao trabalho havia um diálogo a se estabelecer entre os nossos desejos, os nossos corpos e a vontade daquele espaço imantado. Por vezes resistíamos e ainda que tentássemos buscar a delicadeza e a precisão em cada gesto, algo não se movia, nada acontecia. Talvez a nossa escuta e disponibilidade não fossem suficientes, ou uma série de fatores que não conseguíamos distinguir com clareza. Outras vezes, no entanto, éramos pegos de surpresa e, levados pela corrente que ali havia, nos esquecíamos das nossas próprias recusas internas e fluíamos. E isso nos fazia lembrar que não podemos controlar os fatores de uma experiência. Como Maud dizia “**a experiência é algo que acontece**”, não se pode exigir que ela ocorra sempre.

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



UM BOM ENCONTRO

Tiche Vianna

RESUMO

Trata-se do depoimento da atriz, diretora e pesquisadora Tiche Vianna sobre a experiência vivenciada em 2014, no ateliê "Introdução à exploração do canto vibratório" conduzido por Maud Robart, realizado no Barracão Teatro, em Campinas, distrito de Barão Geraldo.

PALAVRAS-CHAVE: Canto, vodu afro-haitiano, Maud Robart, tradição.

* * *

Introdução

Um bom encontro, segundo Luiz Fuganti¹, inspirado pelo filósofo Spinoza, é tudo aquilo que nos potencializa. Nós, artistas pesquisadores do Barracão Teatro, podemos afirmar sem margem de dúvida, que nosso encontro com Maud Robart foi um destes encontros extremamente potencializadores, não só por nos fazer ver que na simplicidade reside a grandeza dos gestos transformadores, mas por nos trazer a dimensão da esfera simbólica, no exercício da paciência e da persistência na repetição cotidiana da concentração.

Entre atores e atrizes (dos mais jovens aos mais velhos) todos tínhamos experiência suficiente para sabermos que concentrar é uma chave primeira em nosso trabalho teatral. Para Maud, porém, pouco importava o quanto soubéssemos e o que trazíamos em nossa bagagem. Importava quem éramos em cada segundo de nossa existência e o que fazíamos para alcançar nosso objetivo, que nada mais era do que cantar, mas cantar com tamanha presença que cada presença somada à outra, transformasse aquele lugar em um ambiente afetivo, pleno de imagens geradoras de infinitas sensações.

Nenhum de nós conhecia a língua dos cantos e não traduzíamos as letras. Nós repetíamos o que ouvíamos e nos esforçávamos em entender as palavras tal qual eram pronunciadas por Maud. Eu levei algum tempo para perceber que também isso pouco importava, pelo menos naqueles dias em que entrávamos em contato, pela primeira vez, com os cantos do vodu afro-haitiano. O que importava acima de tudo, era que algo profundo, autêntico e extremamente humano nos acontecesse; algo que nos fizesse experimentar o sentido da vida e a percepção de sua plenitude, mesmo que por um instante.

¹ Luiz Fuganti é filósofo autodidata, fundador da Escola Nômade de Filosofia.

Um convite inesperado, um outro espaço revelado.

Quando Eduardo Okamoto² nos perguntou se teríamos interesse em ceder o espaço do Barracão Teatro para que Maud Robart ministrasse seu ateliê: "Introdução à exploração do canto vibratório", através de um parceria estabelecida entre três universidades (UFU, UNICAMP e USP), aceitamos imediatamente, embora houvesse certa preocupação. Conhecíamos a exigência de Maud quanto às qualidades de um espaço físico e o Barracão Teatro, embora seja um espaço cênico, é um local sem nenhum isolamento acústico, o que certamente interferiria no trabalho.

Um dia antes do início do curso foram feitos ajustes necessários com rotundas brancas cobrindo as paredes escuras; e no dia seguinte, ao chegarmos ao Barracão Teatro, entrávamos em um local totalmente inédito para nós que éramos habituados a frequentá-lo cotidianamente.

Maud ministrou seu curso ao lado de Thibaut, ator que a acompanha há muito tempo em encontros regulares destinados a transmitir sua prática. No curso, Thibaut foi responsável pela preparação corporal que antecedia a prática do canto vodu.

A transformação de nosso espaço físico não se deu apenas pela transformação material das pequenas adaptações. O modo de nos receber, de estabelecer sua primeira comunicação conosco, iniciar o trabalho físico, fazer um intervalo para troca de roupas e início da segunda parte, onde todos vestidos de branco, elegantes, com as mulheres usando saias, dava àquele lugar uma dimensão sagrada. Apesar de estarmos em um dia comum, num bairro comum, com todos os rumores de uma vida de cidade ativa de trabalhadores, era como se o Barracão Teatro tivesse se tornado um templo. Havia silêncio como se a rua ao nosso redor compreendesse que o que se

² Eduardo OKAMOTO é ator e professor na Unicamp.

passava ali merecia o silêncio. Pouquíssimas vezes tivemos que aguardar alguns instantes para que os barulhos mais altos, como o carro que passa vendendo produtos de limpeza anunciando suas mercadorias, cessassem. Para nosso alívio, estes sons nunca coincidiam com o momento do canto.

Em nosso primeiro dia de trabalho, Maud pediu que caminhássemos pelo espaço e o observássemos como se o víssemos pela primeira vez. Pareceu-me que naquele momento todos nos entregamos, coletivamente, ao desconhecido, em um exercício de plena confiança. Iniciamos uma prática extremamente rigorosa, sem muitas explicações e muito exigente.

O que nós fizemos no primeiro dia, nós fizemos todos os demais dias: as mesmas sequências físicas de preparação do corpo antes do canto. Somente as melodias variavam de acordo com as escolhas de Maud, que parecia selecioná-las segundo o que se processava entre nós e que a inspirava.

A repetição pode parecer, a princípio, algo sem graça, sem curiosidade e pode até estimular o desinteresse. Aos poucos, porém, percebíamos que repetir, cada vez com maior exatidão, presteza, precisão, nos fazia derrubar alguns obstáculos que, via de regra, nos impedem de nos dedicarmos ao momento presente. Em primeiro lugar, a pretensão: ninguém era melhor que ninguém, ninguém tinha que mostrar nada a ninguém, nem seu pior nem seu melhor lado.

O que Maud nos mostrava era que fazer algo acontecer *entre* nós pressupunha fazer algo acontecer *em* nós, ou seja, de ir procurar no fundo de nós mesmos esta capacidade de mergulhar verticalmente em um trabalho, sem esperar qualquer resultado para que os outros pudessem admirar. Os resultados foram vividos por cada um.

Esta prática revelava algo inédito para nossa consciência, mas provavelmente evocado de um conhecimento ancestral que nos habita e que de alguma maneira

nunca oferecemos espaço para que se manifeste, tamanha nossa necessidade humana e artística de sermos espetaculares.

O trabalho com Maud não queria o espetáculo, queria o que de humano nos faz existir.

Sobre o rigor e o canto

O rigor de Maud e Thibaut era admirável para alguém que como eu coordena, dirige e orienta trabalhos artísticos, que procuram gerar acontecimentos de dentro para fora do ser, através do teatro. Eles, entretanto, não visavam nada de teatral, pediram inteireza, presença e entrega.

Ser rigoroso pressupõe exigir de si e do outro. As palavras de Maud pareciam algumas vezes extremamente duras, principalmente para os mais jovens, mas como esculpir a matéria já condensada sem alguns golpes de formão? E não são unicamente estes golpes que seriam capazes de arrancar os excessos cristalizados e indesejáveis, para que a imagem se revele na madeira ou na pedra?

Sem nos melindrarmos, nos colocávamos todos à disposição do que nos era pedido, procurando fazer da melhor maneira possível o que nos era indicado, pois compreendíamos que isso faria de nós, doze pessoas singulares, de diferentes experiências, um corpo integrado, capaz de dialogar por intermédio do canto e dos movimentos.

A partir do momento que fazíamos do rigor a nossa meta, percebíamos que entre nossos corpos algo acontecia. Nossos tempos se transformavam, nossas urgências se acalmavam, nos harmonizávamos de uma tal maneira que começávamos a nos deixar invadir por sensações que, a partir daí, começaram a se tornar mais perceptíveis.

Diante da firmeza das exigências, surgiam os cantos com delicadeza, numa harmonia de encanto, às vezes como se fossem mantras, às vezes convocações. Não entendíamos nada do que cantávamos pois as letras eram uma espécie de linguagem dialetal e, mais uma vez, tínhamos que nos deixar envolver por aquele som e dar-lhe mais sentido que significação.

Maud fala pouco sobre a história dos cantos vodú. Para reforçar a qualidade da presença e a abertura natural dos sentidos, ela não encorajava nenhuma aproximação intelectual com o que era proposto. Eu a observava cantar e via o quanto ela jogava cantando, como uma criança, assumindo livremente a inocência de sua diversão, e era prazeroso vê-la, escutá-la e imitar o som. Neste instante o grupo adquiria alguma intimidade, que não se repetia em mais nenhum outro momento. Aqui, éramos um coro, partes de um mesmo todo, ligados por um ato comum. As distâncias entre nossos corpos no espaço era a mesma, o tempo de deslocamento também, os pés que iniciavam os movimentos estavam sempre do mesmo lado - direito ou esquerdo -, e a direção era dada por um dos nossos orientadores. Nossos movimentos eram absolutamente silenciosos, como se o peso desaparecesse de nosso corpo e apenas a fluidez fazia a passagem de uma coisa a outra, sem sabermos onde habitava o começo e o fim, como se fôssemos apenas meio, passagem, transição.

Era neste corpo que o som se produzia, era este o corpo que cantava, parecia que para libertar a alma aprisionada!

As coisas simples da vida

O que se passou no Barracão Teatro nestes dias não foi nada que pudesse ser anunciado como um resultado brilhante de alguma proposta totalmente inovadora e excepcional. O que aconteceu foi tão somente uma prática de exploração dos efeitos

do canto, no ato de cantar, sobre nosso imaginário. Quantas vezes já não fizemos isso, de alguma maneira? Mas o que me surpreendeu, e penso nisso até hoje, é que a simplicidade, uma das coisas mais difíceis de se alcançar, é, de fato, o grande objetivo deste trabalho. E ao chegar perto disso e se entregar a isso, realmente, é como mergulhar em um estado de natureza primeira: estar vivo e estar vivo aqui, agora. Apenas isso bastaria para dar sentido à existência humana. Todo o resto seria invenção, ficção.

Estar presente, em ação, pois trabalhávamos para criar uma relação na qual a percepção de si e do outro era o impulso para a construção de um coletivo harmônico, extremamente ativo na realização de percursos determinados no espaço, me dava a sensação de tocar ligações internas potentes e transformadoras, totalmente desconhecidas, embora existentes.

Esta experiência me colocou em um lugar que não costumo frequentar diariamente: o lugar da espiritualidade! Mas que ninguém se confunda: neste caso a espiritualidade não tem relação nenhuma com religião.

Parece que nossa vida, cotidianamente, acontece de uma maneira, que nos pede para olhar para o futuro e nos coloca um passo adiante, sempre adiante do que está aqui e agora! Mas ali, naquela sala toda branca, onde fazíamos todos os dias as mesmas coisas para depois iniciarmos um canto que não conhecíamos, nem entendíamos, e a propósito do qual não tínhamos explicações, mas que, no entanto, exercia sobre todos nós a força e o fascínio de ousar a experimentação do contato e todas as consequências que ele pudesse gerar sem que, para isso, algo espetacular tivesse que acontecer.

Estávamos apenas nós, sem identidade ou importância especial.

Talvez estas sensações sejam semelhantes, ou próximas, daquelas que nos fazem sentir os ritos sagrados, as celebrações. Os próprios cantos poderiam se assemelhar à função de mantras, ladainhas e tantas outras canções religiosas, que

servem para nos "re-ligar" à espiritualidade, à expressão sensível do que não se explica com palavras.

Isso tudo me fez pensar que a expressão artística inevitavelmente passa por este mesmo lugar; e o artista por mais que possa dominar suas técnicas, só dará sentido a elas quando se permitir ser afetado para poder afetar, e talvez isso nada mais seja que confiar na própria capacidade de receber o que chega até você, sem se preocupar com o que vai sair e sem medo de viver o que poderá te causar.

Compartilhar, mais do que teorizar.

Aos cinquenta anos, eu posso dizer que não faço cursos para buscar respostas. Faço cursos para encontrar as perguntas que ainda não fiz, e este trabalho me permitiu viver o tempo sem pressa, viver um ato sem querer significá-lo para poder senti-lo, viver o rigor sem a rigidez, receber mais que propor e afirmar mais do que questionar.

Em plena era da informação, foi importante romper o cotidiano de atividades do Barracão Teatro e dedicar-me a não ter o que dizer. Ao falar sobre isso agora, me dou conta de que esta narrativa pode ser uma tentativa de explicar o inexplicável.

Quando me foi feito o convite para escrever sobre esta experiência, meu desejo era compartilhar impressões e sensações sobre o trabalho com Maud e Thibaut. Não pretendo mais do que isso, pois o caráter deste texto é realmente o de um testemunho. E neste caso, faço presente por meio destas palavras meu testemunho sobre o encontro entre a arte e o rito, o canto e as tantas vozes capazes de preservá-lo ao longo do tempo, em uma experimentação humana de dimensão incomensurável.

Revisitar esta experiência, agora com algum distanciamento, me permite perceber que sou incapaz de repetir qualquer um daqueles cantos pois minha memória não me restitue nada sobre elas. Mas as imagens que se formam em mim trazem de volta as sensações físicas de minha presença em um determinado espaço, num determinado tempo.

Sorrio quando revejo estas imagens. Um sorriso malandro de quem plantou um segredo em algum lugar de si, mas não desenhou o mapa. Não há como saber do caminho, ou compartilhá-lo, sem refazê-lo!

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



A NATUREZA DA VOZ É ÁGUA

Alba Lírio
Nara Keiserman

RESUMO

Relato de experiências vividas no workshop com Maud Robart assistida por Thibaut Garçon, parte do V Interfaces Internacional Intercâmbios em Artes Cênicas: Voz e Rituais. Está organizado por temas e imagens (que envolvem questões ligadas à voz), as quais são expostas segundo o ponto de vista de cada uma das autoras e de acordo com suas práticas pedagógicas, artísticas e espirituais. Essa opção libera-as de um pensamento único, abrindo para eventuais e alvissareiras contradições e embates de ideias, enriquecedoras para a discussão sobre a natureza da voz. Para identificação das vozes de cada uma das autoras, são colocadas as suas iniciais ao início de cada parte. **PALAVRAS-CHAVE:** Voz, ritual, técnica, espiritualidade.

* * *

1. Duas Introduções

N.K.¹: Confesso minha impossibilidade de uma reflexão consistente sobre a experiência que vivi no Workshop-Retiro com Maud Robart em outubro de 2014, em Minas Gerais. Ofereço um depoimento necessariamente de um ponto de vista estritamente pessoal. Correndo o risco de obscuridades e pieguices, lanço-me numa escrita na primeira pessoa. Vou usar da rememoração e das minhas poucas anotações, que também foram fruto de rememoração, já que não estávamos autorizados a nenhum tipo de registro, como fotos, filmagem, gravação ou anotações durante as sessões de trabalho. Ali, é viver ou viver e registrar no corpo-memória. Acredito que tomada pela autoridade de Maud, só comecei a fazer anotações após o terceiro dia e, claro, fora da sala de trabalho. Anotei objetivamente o que fazíamos na primeira parte: o trabalho corporal com Thibaut Garçon. Revivia minha experiência com Maud e escrevi o que isso me trazia, as rememorações despertadas, os novos vislumbres. Mas, uma escrita feita de rememorações, a quem interessa? Então, começo com um “A Quem Interessar Possa”.

A.L.²: Tendo em vista o relato da minha aluna e amiga Nara Keiserman, eu penso que a ressonância é de fato um atributo físico do som e da voz, mas não uma qualidade intrínseca em se tratando de afetos. É preciso que o vento sopra a favor e que muita sinergia esteja acontecendo para aquilo que transforma um fenômeno em comunicação afetiva tenha lugar. Concluo, então, que o meu encontro com Nara, na relação de professora-aluna-professora, foi uma dessas felizes situações de ressonância que resultou, depois de quase dois anos de convívio musical, na minha viagem à Uberlândia, numa proposta para participar do Workshop-Retiro com Maud Robart, sugestão acatada pelos organizadores do evento, devido, com toda certeza, à confiabilidade da professora da UNIRIO. A oportunidade me trouxe

¹ N.K - Nara Keiserman

² A.L - Alba Lírio

grande alegria e muita curiosidade com relação aos meus pares, uma vez que meu atual ambiente de trabalho e mesmo de pesquisa, embora dê cursos e workshops, não tem sido costumeiramente o acadêmico. Na realidade, imaginar o meu encontro com Maud Robart, corifeia mítica dos programas de pesquisa sobre os cantos rituais (ou vibratórios) conduzidos por Jerzy Grotowski, me assustava menos do que encontrar com os professores de quem eu seria colega por alguns dias e com os quais me entrosei suave e naturalmente pela via da entrega incondicional ao trabalho.

2. Pensando por imagens, com alguma cronologia:

2.1.

A.L.: Como Nara, que deu o título deste texto, gosto de pensar que a natureza da voz é água. É imersos nela que estamos quando ouvimos os primeiros sons do corpo e da voz materna. É através da água que o som se propaga para criar outros sons e outros corpos. É por ela que algumas das mais lindas melodias do mundo habitam essa Terra e inspiram os homens. São a sua fluidez, sua permeabilidade e transparência, sua força e seu poder que nos subjugam até que as reconheçamos e, possivelmente, manifestemos no corpo e na voz essas mesmas qualidades. Associar simbolicamente a água às emoções só faz aproximá-la ainda mais da voz em sua sensibilidade aos estados de humor. Falar dos cantos vibratórios e evocar a água me faz lembrar uma máxima indiana relacionada ao Dhrupad, uma das formas mais antigas de canto sagrado da Índia, segundo a qual aquele que tem na voz a força de 100 búfalos caminhando dentro d'água é que possui autoridade para cantar. A imagem que faço do corpo da voz é exatamente a de um búfalo dentro d'água.

N.K: Sempre quis ser cantora ou artista de cinema. Cantava o dia inteiro. Brincava de ter um apito na garganta, porque assim soavam as cantoras de ópera que meu Pai ouvia. Ou de imitar o rangido das portas. Muito tempo depois, cantava bossa-nova imitando Nara Leão (Eu achava minha voz mais bonita que a dela).

Anos 70, fiz aula de canto lírico com Therezinha Röhrig, em Pelotas; canto popular com Pepe Castro Neves nos anos 80 no Rio de Janeiro. Em 2013, sempre precisando cantar para ser feliz, encontrei minha mestra Alba Lírio. Mestra e amiga à primeira vista. Confiança total, afinidade, entrega. Ela manda e eu faço. Ela fala, eu acredito. Quando Sílvia Nakkach³, em Master Class pronunciada no Espaço Companheiros das Artes, de Alba Lírio, em maio de 2015, disse que “a natureza da voz é água”, entendi o que Alba me faz fazer/viver quando cantamos juntas nas suas aulas, em responsório. Sou tomada por uma sensação muito concreta de fluidez, da percepção do ar percorrendo meu corpo todo e invadindo minha mente, produzindo imagens que são unas com o som projetado no espaço.

2.2.

A.L.: Quando os cantos rituais chegaram à minha vida como ferramentas de trabalho e pesquisa eu já os vivenciava nos rituais festivos indígenas e afro-brasileiros que frequentava em diferentes tribos, terreiros⁴ e comunidades religiosas no Brasil e fora. Apesar de a música e a dança terem sido desde muito cedo minha fonte de inspiração artística e minha prática espiritual, deparava-me por vezes com novas formas de perceber aquelas cerimônias, não conseguindo evitar aqui e ali uma apreciação e um prazer estéticos que as aproximava de uma encenação dramática. Até hoje me fascina observar um corpo “virado no santo”, como ele atua nessas condições, ouvir a voz de um velho pajé⁵ entoando uma reza de cura entre uma e outra baforada de cachimbo, as chamadas dos boiadeiros juntando o gado, ou o canto das devotas em procissão. É que magnetismo tudo isso gera sobre uma assistência comprometida! Para mim, durante essas experiências, rompem-se as fronteiras que

³ Fundadora da The Vox Mundi School of the Voice e professora no California Institute of Integral Studies (CIIS), ambos em São Francisco, California – USA.

⁴ Local onde se realizam cultos afro-brasileiros, candomblé, umbanda...

⁵ Líder espiritual (e cultural) de uma tribo indígena.

separam as noções de terreiro e palco, sagrado e profano, espectador e ator; encontram-se todas na unidade, entendida aqui como um lugar para além da dicotomia, como um conceito do yoga clássico. Ainda sob o prisma da voz, tive, quando jornalista, passagens muito enriquecedoras por duas emissoras de rádio e, mais do que ir atrás do furo de reportagem, me interessava redigir a notícia para ouvir a narração do locutor. Nas transmissões externas, aguardava a hora de entrar ao vivo para experimentar o prazer de criar uma realidade, transubstanciar os sentidos, relacionando-me com a voz como uma substância orgânica protolinguística com a nobre missão de transmutar a matéria impalpável em uma força tão poderosa e concreta, capaz de construir uma imagem na mente do ouvinte. Mais do que nas palavras, o sentido para mim estava no processo fonético até a manifestação do som. Nesse tempo não conhecia ainda Paul Zumthor, mas a obra do mediavalista especializado em poesia oral foi chegando até mim, assim como outras, para avaliar minhas opiniões, entre as quais a de que há um “teatro da palavra ilegível, anterior à escritura, em que o signo não se separou ainda da força”. (Zumthor, 2010, p.61). Naquela época não sabia por que aquela coisa toda me entusiasmava tanto. Muito menos que eu viria a contribuir para a construção, no âmbito do Projeto Vox Mundi⁶, de uma metodologia de educação vocal.

N.K.: Descobri a espiritualidade na infância, graças à minha Mãe, judia espírita kardecista. Tive certeza do mundo espiritual na vivência do mundo hippie. Falávamos em “saúde do Pai Espiritual”, meditávamos com “I am here and now”, éramos macrobióticos, morávamos em comunidade, e tudo isso fazia sentido para mim. Mais tarde, filhos e “vida real”. A espiritualidade mantida como princípio de vida. Já com netos, e algumas andanças pela Umbanda, pelo Budismo de Nitiren Daishonin, pelas meditações do Osho, consultas com Astrologia, Tarô, Terapia de Vidas Passadas, Alinhamento Energético, Constelação Familiar, Transmissão do Retorno à Fonte, chego à Siddha Yoga. Estive por muito tempo procurando um

⁶ Um empreendimento artístico-cultural e educacional, fundado em 1988, pela musicista Silvia Nakkach, EUA, para a pesquisa, promoção, difusão e ensino dos cantos tradicionais das matrizes indígenas e afro-brasileiras, da Índia e do Tibet em sua relação com a contemporaneidade.

lugar, uma casa, um templo. Conversava com amigas, pesquisava na internet. Carmela Soares, amiga de muito tempo, colega na UNIRIO, dizia sempre que eu devia ir fazer Meditação “naquele casa grande, bonita, de pedra, que fica na esquina da São Clemente com Conde de Irajá, tão pertinho da sua casa, você vai adorar. Vou na próxima quinta-feira. Vamos?” Eu nunca podia. Curso de Transmissão do Retorno à Fonte, com Serafim Vieira, organizado por Mônica Losada, minha colega no curso de Guardiões do Fogo Sagrado, ministrado pelo Mestre Alex Fausti. Mônica me mostra um livro, em cuja contracapa estava a foto de uma guru indiana. Olhei, tremi e comecei a chorar (Oxum⁷). Era Gurumayi Chidvilasananda, a guru viva da linhagem de Siddha Yoga. Dia seguinte, quinta-feira, fui à Casa da Conde de Irajá. Acolhida com carinho, mas sem certo exagero que gera desconfiança, fui conduzida para a sala de recepção aos novos. Algumas poucas explicações do que ia acontecer, descemos para a sala onde ia iniciar o que se chama Programa. Neste, há uma pessoa que é o Anfitrião, uma espécie de mestre da cerimônia, que vai indicando cada momento do que vai ser vivido. Neste dia, a Anfitriã era a minha amiga Carmela. Aprendi que cada Programa é composto de Canto e de Meditação. Cantei (não é o que eu mais gosto de fazer na vida?). E meditei. Ao final, Carmela me levou para conhecer a Casa. Fomos a uma outra sala: silêncio, penumbra e a imagem do guru Bhagawan Nityananda. Sentei-me e contemplei. Tremendo, chorando, ouvi uma voz masculina dentro de mim: “Demorou, hein?”. A vivência da prática espiritual invadiu minha sala de aula. Dou aula de Movimento para Atores desde sempre baseada em princípios da abordagem somática do Corpo. Com os estudos da *Leitura Corporal* de Nereida Fontes Vilela, os ensinamentos do *Fogo Sagrado* com Mônica Oliveira e da *Linguagem Orgânica* do Alex Fausti, meu trabalho em sala de aula e na Pesquisa institucional que desenvolvo na UNIRIO (*Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual*) foram totalmente tomados por isso tudo e investidos numa prática que passei a chamar de Corpo Infinito e sobre o que tenho dado palestras, realizado demonstrações, escrito artigos e capítulos de livro.

⁷ Divinidade afro-brasileira.

2.3

N.K.: 2009, *Seminário Internacional Grotowski 2009: uma vida maior do que o mito*, organizado na UNIRIO, Rio de Janeiro, por Tatiana Mota Lima. Estavam lá, entre muitos outros, Ludwik Flaszen, François Kahn e Fernando Montes. Palestras, Mesas, Oficinas. Na fala de Montes, o relato emocionado do momento em que conheceu Maud Robart. Descreve-a como a vivificação de Oxum. Eu, filha de Oxum, choro. E quero ardentemente (com as carnes ardendo) conhecer Maud Robart. Janeiro de 2013: Banca de Concurso Público para Provimento de Cargo de Professor no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Como vinha fazendo sempre que convidada para alguma Universidade, aproveitei a visita para apresentar minha experiência como performer em *No se puede vivir sin amor*, com textos de Caio Fernando Abreu. Na palestra que antecede a demonstração, a exposição dos princípios espiritualistas que guiam o trabalho da cena. Conheci o professor Fernando Aleixo que, pouco tempo depois, convidou-me para ministrar um módulo na disciplina que coordenava dentro do Programa DINTER (Doutorado Interinstitucional) UFU-UNIRIO. A proposta foi que eu desenvolvesse com os alunos as experiências do Corpo Infinito, numa carga horária diária de quatro horas, em três dias. Trabalhamos muito mais do que doze horas. Num dos encontros, depois de praticarmos os Mantras dos Chakras, Aleixo me disse que estava trazendo Maud Robart para um workshop. Respondi imediatamente que queria estar lá.

- É um grupo fechado! Me disse Fernando.

- Me coloca nele, respondi.

Troca de e-mails, eu reforçando meu desejo absoluto de estar no workshop e indagando da possibilidade da presença de Alba Lírio, que já havia manifestado grande interesse em conhecer o trabalho dos cantos vibratórios. Tudo confirmado, Alba e eu apresentaríamos nossas Palestras Demonstrações e, um dia depois partiríamos para uma fazenda com outras oito pessoas, onde tudo iria acontecer.

Aqui está o que aconteceu: eu vi Maud pela primeira vez no hall do hotel onde nos encontramos para dali partir para a fazenda onde ocorreria o Workshop-Retiro. Impressionaram-me sua postura, sua elegância e seus cabelos grisalhos trançados em um lindo coque arrumado na altura da nuca. Não tremi, não chorei. Admirei. A fazenda era linda. Fomos conhecer o espaço onde aconteceria a oficina. Momento tenso, com Maud evidenciando em atitude e poucas palavras seu descontentamento com o lugar. Insistia que não havia sido o combinado. Percebi ali alguns sinais do que estava por vir: rigor, exigência, respeito extremado pelo próprio trabalho e pelo que ia ser vivido por todos. Alguns ajustes, Maud pareceu não inteiramente satisfeita, mas aceitando o que estava sendo oferecido. Até ali, parecia que ela ainda não tinha nos visto, ou olhado. Estava dedicada a preparar o ambiente onde seríamos acolhidos e presenteados com aquilo que tinha para nos oferecer. Pensei muito sobre isso durante todo o tempo. O que ela tinha para oferecer? Até compreender que minha pergunta estava com o vetor invertido. A pergunta era: o que eu havia ido buscar lá? Oxum? Sempre sabemos a resposta certa, mesmo quando não pronunciada e é a mais óbvia e simples de todas: estamos sempre em busca de nós mesmos, refletidos nos outros, buscando no outro as minhas próprias referências. Então, o que de mim Maud me trouxe? Não só Maud, evidentemente, mas o convívio com aquelas outras oito ou mais pessoas, cada uma mergulhada nos acontecimentos “respectivos”: retro, pros, intra, extra. Nos dois primeiros dias, minha atividade mental era mais intensa que minha possibilidade de escuta sensível que o trabalho exigia. Pegava-me distraída olhando a paisagem ao redor. Não havia paredes, a sala se abria para um lindo gramado com árvores e flores. Via cavalos que passavam ao longe, vozes e risos que vinham da casa, o som distante, mas presente, da cachoeira. Pegava-me olhando, admirando Maud: seus gestos, seu penteando, sua trança. Somente no terceiro dia minha mente se aquietou e fui tomada pelos sons que Maud nos fazia cantar, sem sabermos o que cantávamos nem para quem. Aos poucos, meus ossos começaram a ecoar minha voz, meu corpo enfim estremeceu. Definiu-se um lugar de meditação, em que o presente se manifesta como eternidade e o tempo congela no instante.

A.L.: Logo no primeiro dia de trabalho com Maud, constatei que estava convidada para explorar aquele território meu conhecido - o dos rituais - mas provavelmente sob um novo ângulo. A condição que me impus para estar inteiramente presente, esvaziada de qualquer informação prévia ou juízo de valor, foi buscar a inocência do aprendiz. E entrei. Tudo simples, nada fácil, sempre o mesmo, cada vez mais. Uma fórmula que costuma funcionar, mas que testa a cada instante o aparelhamento psicofísico do participante. Tudo acontece no espaço entre o sim e o não, entre o pouco e nada, entre o vivo e o morto, um espaço, diga-se de passagem, que pode ficar cada vez mais estreito. Paradoxalmente, é neste processo de estreitamento que reside a força da presença. Sendo música, em vários momentos me entusiasmavam as belas melodias cantadas e eu relaxava na contenção dos espaços entre, preenchendo-os de emotividade e expressão. Atenta como um guardião de tesouros, em momentos assim a mestra intervém chamando de volta à estrutura pedido atenção à afinação, a expressividade, à forma em que se insere o canto, à organicidade do movimento do corpo, à respiração, aos sons pronunciados corretamente, ao coro, aos pés, às mãos, aos joelhos, ombros, pescoço etc.

2.4.

A.L.: O aprendizado dos cantos de tradição, da maneira com que nos transmite Maud Robart, levanta a questão da relação mestre-aluno que deverá ser construída à luz de uma ética impecável e de valores altamente morais. Quando se trata de culturas tradicionais e de conhecimento popular, o título de mestre é um reconhecimento quase sempre de natureza subjetiva, conferido por um grupo social para alguém, quase sempre mais vivido em anos do que a maioria dos membros daquele grupo, que detém um saber específico, que será então transmitido oralmente. Logicamente que a transmissão oral exige ouvidos atentos e mentes despertas e focadas num único ponto. Portanto, dispensa explicações o fato de no estatuto moral dessas formas de organização socioculturais existirem valores como

respeito à ancestralidade, aos mestres, suas linhagens e saberes, pressupostos básicos para a transmissão dos conhecimentos. Esses conhecimentos, portanto, por mais antigos que sejam, são atualizados e revitalizados no ato da transmissão. Eles trazem a pulsação da vida, o gene da energia criadora. Eu acredito que os cantos propostos por Maud ofereceram a possibilidade de experimentar esta pulsação e esta energia. Desde o primeiro dia do workshop, ficou acordado que não poderíamos gravar os cantos e de preferência escrever apenas impressões pessoais nos períodos de descanso. Não sigo partituras no meu trabalho musical, mas uso e abuso de gravadores quando me deparo com material novo e novas maneiras de cantar. Estávamos ali, de fato, como fazem os estudantes na Índia, até hoje, mesmo nos conservatórios e faculdades de música: aprendendo de ouvido, por intermédio do professor. Nessas horas a metáfora ajuda bastante também. Os cantos de tradição são criaturas sonoras, são combustíveis renováveis a cada “viagem”, são usinas de energia e fonte de vida. São soberanos e elegem seus súditos. No último dia, com o coração aberto e os sentidos bem aguçados, eu vivi uma doce sensação de familiaridade com tudo aquilo. Eu percebi que algo novo habitava cada célula do meu corpo; especialmente as do cérebro, creio, pois enviavam mensagem para o meu corpo e minha voz, que resultavam em uma dança e um canto orgânicos e genuínos. Constatei, naquele momento, que estávamos todos com um brilho mais intenso no olhar. Entendi que jamais esqueceria aqueles cantos, mesmo se não lembrasse de todas as melodias e palavras. Encontrando-me certa vez por acaso com Maud, na cozinha, disse-lhe que um dos cantos cantado naquele dia tinha me transportado como um grande navio negreiro ao tempo da escravidão; parecia-me que aquela canção era velha conhecida minha, que entrava pelos meus ouvidos, ativava a memória corporal e me colocava em marcha. Em andamento muito lento, meu corpo se curvara, eu marcava o pulso com os pés, embora eles saíssem muito pouco do chão (ou talvez nem saíssem), cotovelos e punhos suavemente articulados, ondulando-se lentamente de um lado a outro como se outra coisa não pudesse estar fazendo. Do conteúdo semântico do canto, eu compreendia apenas raros trechos, traços-vestígios sem dúvida da língua francesa, mas tudo o que era dito no dialeto

desconhecido fazia sentido e meu canto soava natural, suave e melodioso. Repetimos inúmeras vezes e, pronto, eu, canto, escravo, outros, mestra, pássaros, mata, terra, céu, todos presentes: Um. Surge a beleza, rendo-me à emoção estética, não luto contra a lágrima. Maud me faz uma pergunta só: "O que é que você aprendeu com isso?" Respondi sem pensar: "Gratidão". E ela disse: "*C'est ça!*"

N.K.: Na rememoração ativada para este momento da escrita ainda me ocorre que para cumprir um ritual é preciso acreditar (sim, tudo se baseia num sistema de crenças) na sua potência, na sua eficácia para se alcançar um determinado fim, um propósito, que pode estar num nível ainda vago de consciência, algo como num espaço da consciência inconsciente. Acredito que essa fé é o suporte para uma atitude de disponibilidade, de não resistência reativa e isso parece tornar-se mais acessível quando se compreende, com Swami Muktananda (2005) que a mente se localiza não no cérebro, como imaginam os ocidentais, mas no coração. Meu pensamento nasce no meu Chakra Cardíaco, o da Amorosidade, que se encontra no espaço onde a respiração se funde, antes da expiração. O que vivi ali entrelaça-se com naturalidade com o que tenho aprendido e experimentado nas práticas da Siddha Yoga, em que se considera, entre outras maravilhas, que se deve honrar o canto, ouvir com intenção o som e o silêncio entre os sons, que Deus existe na forma de Som e de Prana, que o canto é o indestrutível Som de Deus. Remete-me também às palavras do encenador russo Anatóli Vassiliév:

O que está implícito no ritual? A precisão absoluta da presença física. No espaço macrocósmico, um gesto físico cósmico de precisão milimétrica! (...) É quando este gesto físico de precisão absoluta é como "transplantado" para a vida de Deus, que o homem se comunica com Sua Imensidão. Tal é o ascetismo dos monges chineses Shaolin, dos monges gregos no Monte Athos. Todos os dias eles se exercitam no rigor do antigo canto bizantino. Para eles, o gesto físico do verbo está no som. (VASSÍLIEV, apud FRITSCH, 2015).

* * *

2.5.

A.L.: O encontro com Maud Robart ressonava ainda em mim, quando em junho de 2015 eu me inscrevi para participar de cinco dias de oficinas conduzida por Alejandro Tomás Rodriguez.⁸ Voltei a fazer contato com os cantos rituais desta vez como observadora durante quatro dos cinco dias de workshop. Anotei alguma coisa, mas logo percebi que estava perdendo a experiência de aprender a partir daquele lugar. A linhagem estava presente naquele jovem, já se manifestando com grande potencial energético e conferindo-lhe confiança e domínio da linguagem. No quinto dia, pedi para cantar com o grupo, composto em sua maioria por jovens atores e estudantes. Para minha surpresa, lá vieram os cantos, de um a um, e junto com eles as expressões de acolhimento do grupo. Experimentei o pertencimento e a revivificação do ritual naquele momento. Cantamos e dançamos como se fôssemos da mesma tribo. E somos!

N.K.: O *Workshop-Retiro* com Maud Robart e Thibaut Garçon colocou-me de frente com temas que são parte tanto do meu trabalho artístico-pedagógico, quanto da minha existência, camadas, aliás, cada vez mais imbricadas: transmissão oral, relação mestre-discípulo, corpo-memória, corpo perceptivo, Meditação, Som, Prana. Quando me deparo com Mestres como Robart e também com Sotigui Koyaté⁹, percebo uma diferença nítida entre os modos de transmissão adotados pelos dois é referendada pelo próprio conhecimento com que lidam. Cabe ao Griot contar. Cabe à sacerdotisa cantar. A mensagem de Gurumayi para estudo e meditação no ano de 2014 foi: “O som insonoro surge e se dissolve no espaço do silêncio impecável.” É o som que se produz sem a necessidade de duas superfícies batendo uma contra a outra. Essa é a experiência de ouvir OM dentro de si. Os sons dos cantos do vudu

⁸ Ator e professor do Open Program criado por Mario Biagini, diretor associado do Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards.

⁹ Griot de origem africana, ator de teatro e de cinema, fez parte do *Théâtre des Bouffes du Nord*, o grupo de Peter Brook.

afro-haitianos fizeram vibrar em mim a certeza de que o Som é divino e que na prática da Siddha Yoga encontro um caminho para o aprimoramento espiritual e para o encontro com a Consciência do Pai Celestial. Retomo minhas palavras iniciais sobre meu fracasso em estabelecer reflexões que levem adiante o diálogo acadêmico sobre os temas aqui levantados, nas suas relações com as artes da cena. Se, ao invés disso, este depoimento carrega a imagem de uma espécie de um buraco no chão, desenhado pelo meu andar em círculos, reflete pelo menos um aspecto da sensação despertada no meu corpo: o de afundar no chão molhado em espiral, com o olhar voltado para o alto.

A.L.: Trazer essa experiência para o universo acadêmico é um desafio e um movimento que aplaudo entusiasticamente. Percebi que, se de um lado a abertura da universidade para a prática e para o conhecimento adquirido e transmitido fora de seus muros e seus cânones enriquece a pesquisa, abre os horizontes e impulsiona o conhecimento, por outro também se constitui num desafio para artistas e mestres da cultura oral. A contemporaneidade é uma grande aliada da tradição quando se trata de aproximar e difundir distintas formas de pensar, fazer e viver. Como professora volta e meia me pergunto o que aprendi com Maud Robart e como posso agregar o que aprendi ao meu trabalho, já sabendo de antemão que tecnicamente eles contradizem o que se estuda nas escolas de canto. Sobre os cantos de tradição sempre soube, também, que não se deve “chamá-los” fora de contexto e sem que se tenha feito alguma conexão com a linhagem, sob pena de nada se passar. E o que é pior, corre-se o risco de tornar a experiência tola e inconsequente, visto que dentro dos parâmetros musicais, volto a dizer, são estruturas simples e repetitivas. Paradoxalmente, aí está também o seu valor. Nesses momentos de questionamento me vem à lembrança uma passagem com o ator Lima Duarte quando eu fazia o treinamento de canto para alguns integrantes do núcleo indiano da novela “Caminho das Índias”, exibida em 2009 pela TV Globo. Ao final de uma sessão, Lima me puxa num canto e diz: "minha filha eu já fiz quase 60 novelas, já fiz toda sorte de treinamento vocal, mas o que você está trazendo é bem interessante e novo

para mim. Não sei o que é e não sei para que serve, mas te asseguro que se não for para nada está servindo para a minha vida!"

Referências

FRITSCH, Marcus de Almeida. **A pedagogia metafísica de Anatóli Vassiliév**. 2015. 171f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUKTANANDA, Swami. **Mistério da Mente**. Rio de Janeiro: Siddha Yoga Dham Brasil, 2005.

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

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



PRÉFACE :

Rencontre Avec Maud Robart

Eduardo Okamoto
Fernando Aleixo
Maria Thais

Traduction vers le français¹ :

Fernando Aleixo

La ligne maîtresse de cette publication s'inscrit dans un mouvement qui conduit de la pratique à la réflexion, et de celle-ci à la conceptualisation. S'agissant du travail de Maud Robart, il ne pouvait en être autrement. Définie par la chercheuse haïtienne elle-même, l'essence du mode de transmission de son travail cultive entre autres, la notion de transdisciplinarité et tend vers une vision multidimensionnelle et multiréférentielle du monde, de la science et des arts.

Par cette publication, nous assumons principalement le défi de ne pas partir d'un point de vue référencé dans les paradigmes sur lesquels reposent nos pratiques artistiques et pédagogiques, mais d'un nécessaire élargissement de perspectives pour mettre en lumière une pratique qui ne se traduit pas en mots, mais en *ACTES*. C'est ainsi que les thèmes qui sous-tendent la matière de ces textes sont : art et vie, tradition, formes traditionnelles et rupture, écrit et oralité, résistance et résilience. Toutefois, ces concepts ne constituent pas des axes ou des chapitres de ce dossier mais plutôt une essence transversale qui imprègne les articles et les témoignages qui suivent.

¹ Les auteurs remercient Maud et Thibaut pour leur précieuse contribution dans le processus de révision et traduction de cette version de la préface.

C'est en ce sens que nous présentons ici différentes contributions élaborées à partir d'expériences et de rencontres vécues avec le travail de Maud Robart, créant un panorama dans lequel des artistes et des chercheurs partagent leurs réflexions sur leur propre expérience par rapport à la chercheuse haïtienne. Chaque texte présente ainsi un point de vue spécifique et constitue en même temps un tout dont le fil conducteur est l'expérience commune du travail de Robart.

Plus précisément, les textes suivants proviennent, d'une part, des rencontres réalisées au Brésil en 2014, promues en partenariat par l'Université Fédérale d'Uberlândia, l'Université de São Paulo et l'Université d'État de Campinas – à cette occasion, des ateliers et des rencontres semi-publiques furent organisés avec Maud Robart – et, d'autre part, des contributions de professionnels qui gardent des relations de travail et de recherche avec Robart, comme c'est le cas pour Thibaut Garçon, Steve Bottacin, Pablo Jiménez et Fernando Montes – auteurs qui participent à cette publication.

Du point de vue thématique et méthodologique, le travail de Robart nous invite à jeter un regard nouveau sur des concepts chers à la *recherche en arts*. Parmi ceux-ci, la compréhension de la tradition et des formes traditionnelles attire particulièrement l'attention. Dans ce contexte, la tradition est comprise comme quelque chose de non historique (anhistorique) qui, selon Robart appartient à tous les âges et que l'on retrouve dans toutes les traditions dans laquelle la vie se manifeste. De la tradition émergent des formes traditionnelles : le candomblé, le vaudou, etc. La tradition pourrait être décrite, selon les mots de l'écrivain africain Tierno Bokar, comme :

... l'héritage de tout ce que les ancêtres ont pu connaître et qu'ils nous ont transmis en germe, tout comme le baobab est contenu en puissance dans sa graine.
(HAMPÂTÉ BÂ, 1975 :1)

Notons également qu'une caractéristique de la pensée moderne – qui s'est répandue pendant tout le XXe siècle – est la polarisation tradition *versus* rupture,

considérant les termes distincts (l'un et l'autre) ou comme des unités opposées et inconciliables (l'un ou l'autre). Une position intermédiaire est cependant possible *entre* ces polarités, créant entre elles des jeux, des tensions, des passages. C'est-à-dire la permanence dans l'origine, dans les modèles fournis par la tradition et, dans le même temps, l'expérience des transformations contemporaines en plaçant la tradition par rapport à l'homme d'aujourd'hui. En fin de compte, la tradition est comprise ici comme une sorte de noyau commun qui précède et viabilise, à la fois, le différent et la différence.

Comme on le voit, bien que le travail de Maud Robart soit ancré dans la tradition (via une forme traditionnelle en particulier : le vaudou haïtien), sa démarche place le pratiquant - l'homme contemporain - dans une aventure transformatrice : la création artistique présuppose un travail *sur soi*. Ce retour *sur soi* est secours et connexion : ancestralité, rituels, spiritualité, sensibilité et, enfin, puissance créatrice. À ce sujet, nous observons une conception semblable entre l'art et la vie par laquelle les *formes d'être* et les *formes d'expression* ne sont pas parallèles, mais correspondantes et établissent entre elles un flux ininterrompu. La vie apparaît comme une valeur suprême (telle qu'elle est comprise par les formes traditionnelles de cultures africaines, amérindiennes, orientales, etc.) et non comme la *vie ordinaire*, quotidienne, banale. L'art est plutôt une voie de la connaissance et, comme Maud Robart l'affirme, une « modalité créative cosmique » qui intègre par conséquent la vie ; c'est, peut-être, un processus par lequel on fait appel à la vie. De sorte que les formes d'être et d'expression de l'art sont considérées comme des *actes*, des formes *d'action* et non comme des *concepts* ; elles exigent un *know how* car il n'y a pas d'art sans savoir-faire.

L'observation de son parcours permet de percevoir la cohérence et la force qu'elle en a acquises : Maud Robart naît en Haïti, une île sous double influence culturelle. D'un côté la culture française, coloniale – avec sa structure sociale et institutionnelle bourgeoise – et, de l'autre, la culture populaire de matrice africaine marquée par la violence du régime esclavagiste. Une société divisée, clivée

culturellement par les intérêts d'une mentalité coloniale qui imprègne jusqu'à la mentalité du peuple.

Maud Robart signale que son parcours de recherche commence au travers d'expériences fondatrices liées à la culture de son pays d'origine - Haïti, où elle s'engage de façon directe et non académique dans un processus d'exploration des chants du rituel vaudou afro haïtien.

En partenariat avec l'artiste polyvalent Jean-Claude Garoute – Tiga - elle fonde au début des années soixante-dix le groupe Saint Soleil, qu'elle dirige jusqu'en 1982 lorsqu'elle quitte Haïti. C'est au cours de la construction de sa maison, sur un terrain situé dans un village sans eau ni électricité, que le travail de Saint Soleil prit forme – à partir du vivre ensemble avec les familles du lieu, avec les ouvriers du chantier guidés par Tiga, qui faisait fonction d'« architecte » - et que s'abolirent les frontières entre les différents savoirs et savoir-faire. À la fin des travaux, Maud et Tiga invitèrent les paysans à s'exprimer en utilisant divers matériaux (argile, crayons, etc.). Sans aucune directive technique, l'acte créateur naquit de la convivialité, du rythme individuel, et suscita des récits, des chants et des danses, donnant naissance à un collectif non défini par un langage artistique (théâtre, peinture, chant ou danse) mais plutôt par un *processus*, une condition expressive que Tiga appelait « état d'art ».

Durant cette période l'action artistique de Saint Soleil, menée dans un milieu naturel, plutôt isolé révélait une faculté ancestrale du peuple haïtien : célébrer la vie. Entre 1972 et 1976 les membres, ouverts aux relations (avec eux-mêmes, les autres et le monde), donnèrent *du temps au temps* pour le développement d'une création processuelle qui transforma le quotidien de ces paysans. Le mouvement Saint Soleil opérait alors volontairement dans une quasi-confidentialité que Robart qualifie d'*anonymat recherché*.

Des personnalités culturelles ou artistiques marquantes, parmi elles André Malraux² et Jerzy Grotowski, ont été intéressées par la singularité de cette expérience au point d'entreprendre le voyage jusqu'à la maison Saint Soleil pour y rencontrer les deux fondateurs et animateurs du mouvement : Tiga et Maud Robart. Le premier voyage du metteur en scène Polonais Jerzy Grotowski en Haïti signe le début d'une collaboration avec Maud Robart, qui donnera lieu - pendant seize ans entre 1977 et 1993 - à des missions d'études et de recherches sur les formes traditionnelles du théâtre et du rituel, programmes réalisés en Haïti, en Pologne, aux États-Unis et, enfin, en Italie, sous la direction de Grotowski.

À l'occasion de ces rencontres qui ont eu lieu au Brésil en 2014, Maud Robart nous a confié :

Un élément essentiel relie toutes les étapes de mon parcours de recherche, jusqu'à la période actuelle : c'est la vivance structurante des rythmes et chants de type archaïque du vaudou. De ce sentiment de vie, de cette perception de la vie en nous, germent les interrogations les plus fondamentales : *Qu'est-ce qu'être un homme ? Comment lutter pour sa liberté ?*

L'ambition de ce projet (qui prend la *liberté* comme paramètre et principe) transparaît d'une certaine façon dans le travail de Maud Robart.

Nous pouvons affirmer qu'une contribution importante apportée par l'expérience vécue avec Maud Robart est la possibilité de réfléchir sur une tendance que nous avons de tout tourner en spectacle, c'est-à-dire de rendre publics tous processus (les sciences, la religion et, bien sûr, l'art). Dans son travail et de bien des manières la recherche ou la construction de la liberté est un processus personnel et même secret qui suppose une attitude à la fois rigoureuse et amoureuse. Résister n'est pas s'opposer ! C'est maintenir une action discrète que Robart met en évidence

² André Malraux (1901-1976) écrivain, homme politique et intellectuel français qui a mené une vaste réflexion sur les arts du monde entier. A propos de Saint Soleil voir son livre *La Métamorphose des Dieux*. L'Intemporel, Paris, Gallimard, 1976, chap. 11, pp. 313-43.

dans ses rapports avec Haïti, avec le vaudou, avec Saint Soleil, avec Grotowski, et qui se prolonge dans son travail actuel.

Ce que nous pouvons retenir de son parcours et de la *simplicité* de sa pratique, c'est que nous devons être attentif à ne pas « (se) séparer de soi-même. Il vaut mieux être séparé du monde que de soi-même » (HAMPÂTÉ BÂ, 1975 :11).

Références :

LA RICERCA DI MAUD ROBART : L'ORIZZONTE ARCAICO E ATEMPORALE DEL CANTO INTEGRATO. Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spetacolo 77. gennaio-marzo, 2006.

HAMPATE BÂ. *A Tradição Viva* – as características da cultura tradicional africana, suas múltiplas facetas, a oralidade, mitologia, religiosidade e formas de expressão. in Introdução à Cultura Africana. Lisboa: Edições 70, 1977.



TRANSFORMATION PAR LA DANSE :

Maud Robart et le *Yanvalou* haïtien¹

Pablo Jiménez

Remerciements :

La rédaction et Pablo Jimenez tiennent à remercier spécialement Madame Annie Bortayre pour sa contribution généreuse et efficace à la traduction en langue française de ce texte.

RÉSUMÉ

Cet écrit est la version remaniée de l'introduction de ma thèse « Transformation par la danse : Maud Robart et le Yanvalou haïtien » (JIMENEZ, 2014, p. 1-9). Je l'ai révisé à l'occasion de la publication bilingue « Rencontre avec Maud Robart ». Ce document présente mes recherches sur le rôle de la danse yanvalou et des chants vaudou afro-haïtiens dans le travail de Robart. Mes arguments font valoir que l'exploration singulière qu'elle mène est une fenêtre vers une vision plus profonde et plus large de l'être humain et de la créativité. J'explique comment dans les recherches de Robart la forme, telle qu'articulée dans la danse ou le chant, est l'expression des dynamiques entre les pulsions de la conscience créatrice du sujet et les réponses de ce dernier à ces mêmes pulsions. Robart donne à ces pulsions de conscience créatrice le nom d'élan. Ma recherche explore la pensée et le travail de cette artiste, ainsi que leurs connexions respectives avec quelques notions se rapportant au corps et à la perception, comme celles qui sont présentées dans la phénoménologie moderne.

MOTS-CLÉS : Danse haïtienne ; Maud Robart ; Phénoménologie de la danse ; Vaudou ; Yanvalou.

* * *

¹ Traduction en langue française du texte *Transformation Through Dance : Maud Robart and Haitian Yanvalou*

Maud Robart est née à Port-au-Prince, en Haïti, et y a vécu jusqu'à l'âge de trente-six ans. Elle vit actuellement en France où elle poursuit ses recherches. Je participe à son travail depuis 1987 et j'ai développé avec elle une relation humaine très forte. En tant que professeur et amie, Robart m'a permis d'entrevoir un aspect de l'art qui est étroitement lié à la Vie et à l'aspiration de l'esprit humain vers la liberté. Ma recherche académique couvre les domaines suivants : 1) mon expérience personnelle relative au travail de Robart, à la fois comme participant direct et comme chercheur, 2) la recherche et la pédagogie de Robart, 3) une analyse des éléments pratiques et idéologiques de son travail dans une perspective phénoménologique.

La recherche de Robart est une forme de déconstruction en vertu de laquelle elle a extrait des chants du vaudou haïtien de leur contexte religieux pour les situer dans le cadre d'une enquête rigoureuse et pénétrante, à contrepied ainsi de la vision qui considère le « traditionnel » comme détaché de la vie moderne et relié à un savoir obsolète. Les questions que les artistes contemporains en tant que créateurs et passeurs peuvent soulever sur le rapport entre la création, la tradition et la modernité, trouvent dans cette enquête leur réponse dans une réévaluation de ce que Robart appelle la « fondation archaïque de la culture ». Elle utilise le mot « archaïque » non pas dans le sens de démodé, mais dans le sens de source ou d'origine atemporelle. Le mot « archaïque » vient du grec archê (*principium*, en latin). Archê se réfère à [ce qui cause le mouvement] et domine, à ce qui prend le commandement ou l'initiative, un élément générateur de l'être et/ou le principe premier de toute connaissance (CASSIN, 2014, p.851). Pour Robart, la fondation archaïque de la culture est l'expérience directe, pré-réflexive et vécue, qui est aussi indépendante du temps historique.

En travaillant avec les chants rituels afro-caribéens, Robart cherche à pénétrer la sonorité complexe de ces hymnes en tant qu'outils oraux pour la transmission d'un type de connaissance qui transcende les frontières du temps et de la culture. Elle considère le rythme comme une forme de précision vivante qui relie

le rythme individuel d'une personne au rythme du mouvement de l'univers, à travers le chant et le mouvement corporel. Sa pratique artistique souligne également l'importance de la mise en œuvre d'un cadre pédagogique adéquat pour permettre d'intégrer au mode de vie multiculturel moderne un tel travail, qui est plus proche des pratiques archaïques mythiques.

Le yanvalou est une danse appartenant au rite Rada qui pourrait être considéré comme la liturgie centrale de la religion vaudou en Haïti. Il faut souligner que Robart ne s'intéresse pas à une approche folklorique du yanvalou et des chants ; son intérêt est tourné vers la découverte de leur sens originare pur. Elle affirme que son objectif est de se connecter à ce qui précède le chant et la danse, à ce qui se manifeste de soi-même sous la forme du chant et de la danse (ROBART, Jan 19, 2013). Elle l'a expliqué de façon plus approfondie au cours de l'une de nos conversations :

Les chants et le yanvalou sont des trésors pour moi. Ils renforcent le rapport que j'ai avec moi-même et avec mes origines. Ils me connectent avant tout à l'Origine. L'Origine, pour moi, c'est l'espace (à l'intérieur et à l'extérieur de nous-mêmes) qui est séparé du temps historique. Ce trésor de chants et danses est plus vieux que la culture qui les a engendrés. Ils m'ouvrent à des aspects plus larges et plus subtils de la condition humaine et au côté sauvage de la création. C'est la raison pour laquelle j'aime mener cette recherche avec des personnes de toutes nationalités et de toutes cultures afin d'explorer, avec un ensemble représentatif de notre humanité, une plus grande variété d'occasions de saluer, de goûter, d'expérimenter – même à partir de sensations fugaces – la plénitude de la vie. Ces moments magiques sont riches en sensations, en perceptions, et procurent un grand sentiment de liberté. Le trésor auquel je me réfère doit être approché avec respect et avec une rigueur comparable à celle appliquée en recherche scientifique (ROBART, 2014, 17 février).

Au cœur même de ses recherches, Robart a développé sa propre pédagogie et elle a aussi partagé son travail, internationalement, à travers des ateliers et des conférences en Europe et dans les Amériques. Il est important de mentionner que

ses recherches n'ont pas pour horizon le spectacle public. Bien au contraire, ce travail est structuré en vue d'une expérience de participation directe pour des personnes qui assument de l'appréhender de l'intérieur par la voie pratique.

La pédagogie de Robart se propose de découvrir les principes intrinsèques des arts traditionnels par le biais de l'expérience subjective directe. À la faveur des enseignements de Maud et de mon propre engagement dans ses recherches, j'ai pris conscience qu'il faut abandonner l'attitude d'observateur distant, abandonner aussi tous préjugés, idéologies et conceptualisations, pour parvenir à une immersion dans la pleine participation. Ce qui signifie que le sujet participant doit apporter, à l'intérieur de la pratique, toutes ses ressources personnelles — esprit, corps, cœur et sens — pour donner à ces instances la liberté de s'imprégner de la richesse et de l'unicité de l'expérience *sous-la-main*² qui se présente à lui.

Robart travaille avec des groupes de personnes aux modes de vie divers au moyen de structures élaborées dans lesquelles la danse se combine ou alterne avec des chants dans un espace/temps donné. Elle explique que son objectif n'est pas de mettre l'accent sur la production de formes dansées ou chantées, mais de chercher les pulsations de la conscience créatrice dont le corps est l'instrument, le véhicule. Dans mes écrits à propos du travail de Robart, j'utilise les expressions « pulsation de la conscience créatrice », « pulsations créatrices », et « *élan* intérieur de création » pour me référer à des phénomènes articulés tels que : des actions rythmiques, des oscillations ou vibrations perceptibles et aptes à être incarnées par le sujet grâce à une conscience concentrée et subtile — activité type d'une conscience intérieure pré-réflexive. Robart donne le nom d'*élan* à ces pulsations, ces impulsions, mais en vérité l'*élan* est cela même qui donne l'impulsion, qui provoque ces ébranlements. Ce dynamisme ne se limite pas aux pulsations physiques ou corporelles qui peuvent

² *Être-sous-la-main* est une expression phénoménologique introduite par Heidegger. C'est une modalité d'expérience dans laquelle le sujet est totalement engagé dans son activité et dans ses interactions avec les objets du monde ; phénoménologiquement parlant, il n'y a pas de différence entre lui, en tant que sujet, et les objets avec lesquels il interagit, il n'y a que l'expérience de sa tâche en cours. Note de l'auteur.

être inhibées par des manipulations de l'esprit. Ces pulsations sont reliées aux racines d'un type de savoir qui lutte pour émerger des profondeurs de la conscience humaine et percer la surface de la réalité. Cet *élan* peut amener celui qui danse à faire l'expérience de la vie dans sa plénitude et dans sa profondeur et à l'exprimer par les vibrations rythmiques de son corps. L'*élan* rejoint l'idée de *spanda* du *Shivaïsme du Cachemire* (JIMENEZ, 2014, p. 129-132). *Spanda* est un mot sanskrit qui peut être traduit de plusieurs manières. D'après le Dictionnaire Concis de la Philosophie Indienne, *spanda* signifie vibration, palpitation, pulsation et automouvement. Il est utilisé pour décrire le principe souverain du mouvement de l'univers et également l'aspect réflexif de la conscience divine (GRIMES, 1996, p. 298).

Robart déclare que son intention est de « rendre effectives les qualités essentielles d'une forme ancienne de créativité qui affirme l'identité de l'art avec la vie » (TINTI, 2006, p. 1-208). Ces qualités essentielles tiennent à des spécificités du chant et de la danse qu'il est possible de capter grâce à un type de sensibilité qui exige du participant une attitude vigilante, tout à la fois souple et ouverte. Ces qualités incluent des éléments kinesthésiques et vibrationnels accessibles seulement à travers une pratique intense, une attention soutenue et une disposition à s'adapter à la situation présente autant qu'imminente. Des exemples d'objets d'attention sont les chants et les danses exécutés par Robart, les voix et les mouvements des autres participants, l'espace de travail et ses résonances ainsi que l'ensemble des sensations corporelles, les émotions et les pulsations intérieures de la personne.

Le travail de Robart trouve sa juste place dans la recherche en danse, parce qu'il canalise le dynamisme du danseur dans un processus particulier d'incorporation de la danse. Processus qui se réfère ici à une série complète d'actions par lesquelles la danse n'est pas seulement la forme visible, mais aussi l'évidence d'un effort pour mobiliser et harmoniser les pulsations créatives de la vie ; pulsations qui ne se réduisent pas aux actions mécaniques et cinesthésiques du

corps. Le mot vie, dans ce contexte, englobe la totalité de l'être doté du pouvoir de transcender les limitations de l'ego et de s'exprimer au sens le plus large du terme. Sous cet aspect, la danse, en tant que processus, peut permettre de générer une nouvelle perception de soi, une transformation de l'identité et du mode d'agir du sujet (*agency*).

La phénoménologie existentielle³ est une partie importante de ma recherche car elle touche à l'analyse de la perception de l'expérience vécue. L'élément de la perception dans le travail de Robart requiert une attention particulière parce qu'il est lié à un type de conscience tournée à la fois vers le phénomène dans le monde qui entoure le sujet et vers le monde de son expérience subjective intérieure.

Une des questions cruciales relatives au travail de Robart, concerne sa contribution effective au domaine de la danse ou à celui des études sur la représentation scénique (*Performance Studies*). Par ma pratique, j'ai appris que toute approche utilitariste, qui espèrerait trouver dans un quelconque aspect du travail de Robart, une méthode orientée vers le spectacle ou encore voudrait y voir prétexte à théorisation, cela sans en avoir une expérience directe substantielle, pourrait conduire à mal interpréter son travail. De plus, même une expérience ou une intuition significatives, vécues en cours d'ateliers, ne peuvent suffire pour se considérer expert en sa recherche. Cela fait de nombreuses années que je travaille directement avec Maud, menant des recherches rigoureuses sur ses activités, et je sais maintenant que c'est graduellement que la profondeur de son travail se révèle à ma conscience.

³ La phénoménologie existentielle est un courant philosophique inspiré par Martin Heidegger, Soren Kierkegaard et Edmund Husserl. Elle décrit l'expérience subjective humaine comme quelque chose qui reflète des valeurs personnelles, des buts, des idéaux, des intentions, des émotions et des relations. La phénoménologie existentielle s'intéresse aux expériences et aux actions de l'individu, plutôt qu'à sa conformité et son comportement. L'individu est vu comme un sujet actif ou créatif, et non plus seulement un objet de la nature. En d'autres termes, le sujet existentiel n'est pas simplement passif ou réactif, soumis à l'influence du milieu, mais un être proposant, qui possède des expériences antérieures et qui est capable d'interpréter le sens de son existence et de ses relations avec les autres dans un environnement social (THORPE et HOLT, 2008).

Il ressort de cette prise de conscience que le travail de Robart ne peut pas aboutir à un spectacle public mais s'avère être l'occasion de vivre de manière particulière, personnelle et directe l'incorporation de la danse et du chant. Robart insiste sur le fait que l'exploration pure de la danse et du chant est comme une fenêtre qui s'ouvre sur une vue élargie et plus profonde de l'être humain et de la créativité. Son approche de la forme, en danse ou en chant, amplifie l'expérience vécue en allant au-delà des conceptions héritées culturellement lesquelles imposent une représentation du corps comme outil de l'intellect dans la création de formes. Dans le contexte de ses recherches, le corps n'est pas vu comme un objet limité dans le temps et l'espace, mais comme un vecteur de relation : une interface qui nous connecte au monde externe perçu par nos sens autant qu'à notre monde intérieur subjectif. C'est une porte ouverte sur notre présent, notre passé et notre futur, vers tous les êtres et ce qu'il y a de plus mondain et de plus sacré en l'être humain.

Dans le travail de Robart, le corps peut être perçu comme un point où toutes les lignes de perception et d'expérience s'entrecroisent, un centre de participation holistique, un point d'assemblage ou un point de concentration d'esprit, d'âme et de matière. Car le corps n'est pas un habitat figé dans l'espace, mais un processus continu de changement et d'adaptation, une rencontre dynamique d'opposés : le mental et le physique, expansion et contraction, inspiration et expiration, le haut et le bas, mouvement et repos, le soi et le non-soi, profane et sacré, connu et inconnu. L'interaction de ces opposés ne se manifeste pas selon une ligne plate mais en vagues successives, en fluctuations continues ou en phénomènes rythmiques dansés ou chantés.

Chez Robart ces formes sont l'affirmation d'une dualité générative qui consiste en une pulsation intérieure ainsi qu'en la réponse qui lui correspond. Comme on l'a vu précédemment, Robart donne aux pulsations le nom d'*élan*. L'*élan* est plus qu'une impulsion physique ou *kinesthésique* : il s'agit là de ferveur et d'une volonté d'aller au-delà de notre condition humaine limitée, vers la liberté. C'est une propulsion vers l'Absolu (ROBART, 2014, 22 mars). Danse et chant sont

simultanément appel et réponse à cet appel. L'appel correspond à la nécessité innée de retourner à notre nature transcendante. La réponse s'exprime à travers les formes fugaces que notre corps est capable de laisser advenir. À la faveur de l'éphémérité de ces formes tous les aspects de l'être sont actualisés. C'est pourquoi dans ce processus, nous ne pouvons pas seulement nous focaliser sur des formes ou nous laisser prendre par des cogitations, mais devons plutôt nous centrer sur l'appel lui-même et sur la sincère et humble réponse que nous lui donnons. Dans cette situation, la forme va au-delà d'elle-même menant à une prise de conscience de l'interdépendance de toutes choses dans la vie et aussi celle d'un lien avec une réalité transcendante.

Les efforts consentis pour dépasser la forme, ainsi que la prise de conscience du fait qu'elle est en soi l'expression du pouvoir créatif de la vie, peuvent engager la personne dans un processus de transformation de son identité et de son mode d'agir. Une telle transformation n'est pas une expérience religieuse ou psychologique extrême et passagère, comme un état de possession dans un rituel vaudou, mais un changement continu et subtil du rapport à la vie et à l'art.

Les recherches de Robart sont basées certes sur des chants et des danses du rite Rada, cependant il est important de relever qu'il n'y a pas, dans son travail, d'évènements de possession comme on en rencontre dans les rituels vaudou. De plus, je n'ai jamais entendu Robart parler de « possession », ni été témoin dans les ateliers de cas, comme ceux simulés dans les productions hollywoodiennes. Mais je l'ai vue accueillir et canaliser, pendant les chants et les danses, des manifestations d'expression individuelle spontanée et sincère, qui peuvent souvent avoir des racines dans une expérience pré-réflexive détachée de manipulations mentales égotiques.

Pour Robart la possession n'est pas un jeu, pas plus qu'elle ne pourrait devenir le moyen de tirer profit des qualités spectaculaires d'une expérience humaine aussi profonde et pure que peut l'être un authentique évènement de

possession. Le phénomène appelé « possession » est l'expression externe de la vie intérieure, non limitée à un temps ou à une culture spécifique, et se trouve donc dévoyé lorsqu'il est manipulé à des fins de spectacle. Il existe des transformations subtiles de la conscience de l'individu dans le travail de Robart, mais la personne reste toujours lucide et vigilante ; la conscience est toujours là, présente à chaque instant, renforcée et amplifiée par l'intention constante de parvenir à l'incarnation intégrale du chant et de la danse.

Références

CASSIN, Barbara. **Dictionary of Untranslatables : A Philosophical Lexicon**. Princeton : Princeton UP, 2014. 17-22. Print.

GRIMES, John A. **A Concise Dictionary of Indian Philosophy Sanskrit terms Defined in English**. New, rev. ed. Albany : State University of New York Press, 1996. (P 298). Print.

JIMENEZ, Pablo. **“Transformation Through Dance : Maud Robart and Haitian Yanvalou”**. MA Thesis. University of Hawaii at Mānoa, 2014. Honolulu : Hawaii, 2014

ROBART, Maud. **Phone conversation**. Jan 19, 2013

_____. **Skype conversation**. February 17, 2014

_____. **Skype conversation**. March 22, 2014

THORPE, Richard, and HOLT, Robin. **The Sage Dictionary of Qualitative Management Research**. London : SAGE, 2008. Print.

TINTI, Luisa. **"La Ricerca di Maud Robart."** Biblioteca Teatrale. Rivista Trimestrale di Studi e Ricerca sullo Spetacolo 77. January - March (2006) : 1-208. Rome, Italy. Print.

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



LE SCEAU DE L'UNIQUE DANS LA PÉDAGOGIE DE MAUD ROBART

Fernando Montes

RÉSUMÉ

Ce récit engage des réflexions sur certains principes régissant le travail de recherche réalisé par Maud Robart. D'après l'auteur, elle a pu extraire l'essentiel de sa tradition afro haïtienne, pour le porter, sans falsification, au-delà de son contexte ethnique-religieux spécifique. L'expérience du sceau de l'unique dans la pédagogie de Maud Robart est décrite dans ce texte comme l'émergence de « *la Beauté de la Présence* ».

MOTS-CLÉS : Présence ; conscience ; énergie ; corps ; Maud Robart.

* * *

L'approche de Maud Robart se situe sur un terrain singulier dans lequel, la complexe simplicité qui en est la marque, devient elle-même l'instrument au travers duquel l'artiste ou l'acteur est d'emblée poussé à se mesurer. Là, il est confronté à son dilettantisme dans le métier et simultanément à un autre, plus insaisissable encore à cerner, son dilettantisme dans le développement de son potentiel humain. Ce dispositif lui offre aussi l'opportunité de percevoir un chemin vers le dépassement de ces deux niveaux d'amateurisme. Du moins, tel fut le défi que l'enseignement de Maud Robart imposa à mon parcours personnel.

J'ai connu Maud dans l'été 1988 en Italie, à l'âge de vingt-deux ans, au cours d'un stage de sélection au Workcenter of Jerzy Grotowski¹. C'est là, pour la première fois, que j'ai découvert un système de formation de l'acteur basé sur la relation du rituel et du théâtre, du rituel et du travail personnel de l'acteur.²

En Colombie, le métissage socioculturel est le fruit de sources ethniques tellement variées, que j'avais du mal à y trouver ma place dans ce jeu éclectique d'influences discordantes. Sans tenir compte de la couleur de ma peau, je ne savais pas si mes origines étaient blanches, noires ou indiennes ; je me ressentais « bâtard » et déraciné, noyé dans la nausée de l'époque. En écoutant et en voyant Maud chanter, j'ai éprouvé un « appel » profond en moi... qui venait en même temps

¹ Maud Robart a collaboré périodiquement, de 1977 à 1993, avec Jerzy Grotowski dans différents programmes : « Théâtre des Sources », « Drame Objectif » et aussi au Workcenter of Jerzy Grotowski, en continuant toujours à développer et à approfondir ses propres recherches enracinées dans sa tradition. La présence de Maud Robart, mais aussi les éléments qu'elle a sélectionnés pour ce travail pratique ont nourri la recherche de Grotowski, en devenant l'une des sources les plus fécondes des périodes précitées.

² Je cite l'information que j'ai reçue lorsque je fus accepté comme stagiaire au Workcenter : « L'objectif du CENTRE DE TRAVAIL DE JERZY GROTOWSKI est de transmettre à quelques individus de la génération la plus jeune les conclusions pratiques, techniques, méthodologiques et créatives liées au travail que Grotowski a développé durant presque trente ans. (...) Les aspects techniques élémentaires du fonctionnement du Centre sont les suivants :

Relation précision / organicité.

Relation tradition / travail personnel.

Relation rituel / spectacle. (...) » WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI. Pontedera, Italia, 1988, p. 43.

de très loin... alors, j'ai vu que mes racines se trouvaient au-delà des ces différences. Pendant que cette conscience se déployait en moi, à l'extérieur, c'était seulement Maud, vêtue de blanc, qui bougeait en accord avec l'énergie intérieure du chant. Sa voix et son mouvement faisaient respirer l'espace ; et moi, je me sentais immergé dans une beauté que je n'avais jamais perçue auparavant : beauté impersonnelle qui émanait de quelque chose que je pourrais traduire par la rencontre de la force de la vie avec la lumière de la conscience ; une vibration qui éveillait en moi une origine inconnue, et je me reconnaissais en elle.

Cette expérience d'unité, celle de pouvoir devenir une seule chose avec l'espace, avec l'autre, avec soi-même et aussi avec ce qui les transcende, est resté une expérience gravée dans mon cœur par le sceau de l'unique ; je l'ai vécue comme l'émergence de « *la Beauté de la Présence* ».

J'ai passé quatre ans comme stagiaire à l'intérieur du groupe guidé par Maud Robart au Workcenter, travaillant intensément à ses côtés.

Je me rappelle la première fois que nous avons pratiqué la marche *Yanvalou*³ avec elle. Au début je me focalisais sur l'observation de ses pieds, qui semblaient exécuter quelque chose d'assez facile, deux pas à gauche et deux pas à droite, en avançant tranquillement dans l'espace... Une chose qui pouvait sembler si familière à un danseur de salsa ! Mais au lieu de cette aisance espérée, j'avais plutôt la sensation de traîner deux boulets derrière moi, et je transpirais beaucoup. Par la suite, quand j'ai réussi à regarder autrement la manière dont Maud développait l'exercice, j'ai vu qu'il y avait cette vague, ce flux d'énergie qui traversait son corps et, bien sûr, ma première réaction automatique a été de vouloir la reproduire, martyrisant maladroitement ma colonne vertébrale. Et c'est alors que la torture a commencé : ma tête disait une chose, mon corps faisait une autre, dans cette

³ Le Yanvalou est la danse de base pratiquée au cours des rituels Rada dans le vaudou afro-haïtien. Il se caractérise par un mouvement rythmé ondulatoire qui remonte le long de la colonne vertébrale et se propage à travers tout le corps dans un relâchement des épaules et de la poitrine.

contradiction je ne pouvais pas suivre mes sensations les plus élémentaires ; je n'entendais et ne voyais rien sous l'effet d'une tension énorme... Dans ce combat entre *la vie qui veut te danser* et le petit moi tyran qui, comme toujours, veut s'emparer à son seul profit de toute expérience, j'ai entendu la voix de notre guide qui disait à un autre participant : « Ne manipulez rien, ça doit se faire tout seul ! ». Ce conseil qui ne m'était pas destiné devint par la suite une clé pour moi, et au fur et à mesure que j'apprenais à faire confiance à mes sensations, sans les interpréter, je me laissais entraîner par cette manière que Maud avait d'habiter le *Yanvalou*, et l'intuition m'a transpercé que dans ce flux de mouvements il existait un chemin pour s'enraciner et que ce chemin était direct, pavé d'actions simples.

J'ai compris que ce n'était pas en *faisant suer le petit moi* que l'énergie pouvait se libérer. Alors d'une façon que je ne peux pas décrire, j'ai commencé à lâcher le contrôle ; plus je m'abandonnais, plus un processus ferme d'ouverture advenait. Un jour une chaleur puissante commença à jaillir du bas de mon ventre, libérant une onde de vitalité ascendante. Je fis l'expérience très précise d'un jet de vie embrassant toutes les dimensions de mon être. A ce moment ma conscience n'était plus rattachée au jugement, ni à la rationalité ; elle fluctuait doucement, dans l'espace ; mouvement, connaissance et joie formaient un seul corps pulsant. Je remercie la vie de m'avoir fait entendre son battement au cœur du travail de Maud.

L'exercice du *Yanvalou* fut très important pour le dévoilement de ma manière d'agir dans l'instant. Il m'a aidé à voir ce qui était bloqué ici ou là, ce qui faisait obstacle à la respiration, et ce qui m'empêchait de « laisser faire » mon corps ou plus exactement mon *corps-être*... Il est devenu un champ d'exploration dans lequel je trouvais des indications précises concernant les aspects qu'il me fallait labourer, polir, pour avancer dans la lucidité sur tous les plans. C'était « l'exercice radiographie » pour moi. Grâce à lui, je découvrais l'objectivité. J'avais l'impression souvent de partir en *yanvalou* à la conquête de mon autonomie et, paradoxalement, il m'enseignait aussi quelque chose de l'ordre de l'humilité.

Une fois retourné dans mon pays, cette formation liée à des expériences structurantes a continué à nourrir mes recherches dans l'art ; mais j'avoue aussi qu'avec la nécessité de devoir prendre en main mon propre chemin, je me suis retrouvé rattrapé par le système, pris dans le tourbillon des dynamiques divergentes et soumis aux conditions en vigueur dans cette culture contemporaine marchande, érigée sur l'hyper valorisation de l'ego. J'ai alors découvert – au-delà de l'effet déterminant que la rencontre avec Jerzy Grotowski avait provoqué en moi – que l'apprentissage tangible, celui qui continuait encore à me soutenir comme professionnel de théâtre, provenait des incalculables heures de travail que j'avais passées avec Maud. Je me suis graduellement rendu compte, malgré les nombreuses contradictions qui ont forgé ce parcours, que le contenu vivant qui fécondait ma conception de l'art était inscrit dans ces principes régissant l'accès aux instruments utilisés par elle, et plus encore, dans la manière dont Maud procédait à travers eux, avec une éthique insécable. Une éthique érigée instinctivement sur l'impératif d'être au service de la vie.

Après 25 ans de travail ininterrompu, je cherche à me maintenir sur le sentier qui me permettrait à mon tour de *servir la vie* à travers l'art. Un voyage qui doit être entrepris et recommencé chaque jour, puisque l'itinéraire n'est pas fixé. Et il serait tellement vain de croire qu'on pourrait définitivement se l'approprier.

Cette approche m'a poussé à m'interroger sur la fonction de l'art, sur la notion de la dignité de l'homme dans le contexte contemporain. Maud m'a éclairé sur la rigueur qu'il est nécessaire d'avoir dans l'utilisation des différentes techniques traditionnelles, devenues aujourd'hui accessibles à tous et dont l'usage est encouragé, et souvent perverti par un effet de mode grandissant.

Aujourd'hui j'ai la sensation qu'elle a pu extraire l'essentiel de sa tradition afro haïtienne, pour le porter, sans falsification, au-delà de son contexte ethnique-religieux spécifique.

Chaque fois que je retrouve Maud, malgré le temps traversé, je suis touché par « la Beauté de la Présence » qui émerge de son travail. Une présence silencieuse qui me murmure le sens d'être un « être humain ». Son travail est toujours plus simple, épuré, plein d'impulsions vivantes et pourtant encore plus exigeant et direct.

Un niveau haut de compétence dans lequel se joue la « coïncidence paradoxale » des opposés, un art rare.

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



QU'EST-CE QUE TU FAIS ? JE FAIS LE POISSON ! PARDON ?

Thibaut Garçon

RÉSUMÉ

L'auteur de ce texte évoque certaines impressions issues de son parcours au côté de Maud Robart sans omettre les difficultés rencontrées pendant son apprentissage. Il en émerge la notion de « juste effort¹ » qu'il découvre au rythme de son cheminement. Ce « juste effort » est la clef des chants animant cette pratique, le saut vers la liberté de l'artiste.

MOTS-CLÉS : Chant ; Maud Robart ; Transmission ; Expérimenter ; Apprentissage expérientiel.

* * *

¹ La notion de juste effort, comme cause efficiente et outil de transformation de la personne, se retrouve dans beaucoup d'antiques traditions de sagesse. Au sein de ces traditions – où savoir-faire, savoir-vivre et savoir-être sont indissociables – cette notion intervient dans toutes les situations de la vie. L'enseignement de Maud Robart offre une piste pratique, à travers les chants du vaudou afro-haïtien, pour expérimenter ce principe à l'œuvre dans l'acte de chanter. En effet, sur le niveau de l'art rituel, c'est à la faveur du juste effort que la performance peut prendre forme, s'incarner dans les énergies du corps, parvenir à son but et apporter du sens aux participants qui s'y soumettent. La formule suivante résume bien ce qui est en jeu : se tenir avec vigilance dans le processus, en être à la fois l'acteur et le serviteur. Dans cette apparente contradiction, le juste effort et le don total de l'artiste se renforcent l'un l'autre. [Tiré d'un dialogue entre Maud Robart et Thibaut Garçon, à l'automne 2015.]

Qu'est-ce que tu fais ? Je fais le poisson ! Pardon ?

Ma rencontre avec Maud Robart se poursuit depuis environ 15 ans. Tout un itinéraire !

Lorsque j'ai découvert cette pratique, je dois vous avouer que je me suis senti intimidé, voir même perdu devant sa singularité, moi, le bon Français venu du pays des « Précieuses Ridicules² », avec sa culture intellectuelle, ses modes de vie modernes, son esprit cartésien...

Sonné, lors de mon premier atelier avec Maud, je ne savais comment réagir à ce qu'elle proposait ; je restais là, bouche bée. Mais parfois, il fallait bien lui répondre ; j'étais alors dans la position du poisson qui a oublié son élément naturel, l'eau, et qui agite ses nageoires dans tous les sens, sans plus savoir ce qu'il fait. Un poisson un peu aveugle, un peu sourd.

Dans ces mêmes circonstances, paradoxalement, une émotion d'une grande clarté m'élevait quelquefois bien au-delà de mes petits problèmes personnels. Au fond de moi une paix, jamais ressentie auparavant, s'incarnait. Un silence... Tout alentour respirait plus finement, mes sens paraissaient renouvelés, je renaissais à la vie.

Au terme de cette première rencontre, je suis rentré chez moi, à Paris, euphorique, fier de cette expérience inattendue, le regard arrogant, le menton trop haut, avec l'impression de percevoir le monde différemment et certain de m'être approprié, une fois pour toute, ce vécu. J'avais le sentiment d'être devenu spécial !

Mais au bout de quelques jours, ce ressenti indescriptible me planta là, flagada, au coin d'une rue ! Dégrisé, je ne comprenais pas pourquoi tout avait l'air si banal autour de moi, pourquoi mon travail d'acteur me paraissait soudain si fade, pourquoi ma conscience était redevenue si étriquée.

² Référence à la pièce de Molière «Les Précieuses Ridicules» qui évoque, encore bien à l'heure actuelle, certains aspects policés des us et coutumes de la société française.

Oh, comme j'étais frustré d'avoir laissé filer cet état de grâce ! Pourtant curieux, intrigué par la beauté, l'intégrité, le dépouillement provocateur de ce travail, je décidai alors de revenir à la source.

Par la suite et jusqu'à aujourd'hui, cette recherche m'a recueilli, bougé, bousculé, repoussé, ramassé à nouveau mais surtout elle m'a fait croître en tant qu'artiste et en tant que personne. Petit à petit, je prenais conscience que l'état éprouvé à la fin de ce premier stage, je n'en étais ni l'auteur, ni le propriétaire mais qu'il venait plutôt des conditions que Maud Robart avait su créer pour permettre à ce patrimoine de chants et de danses vaudou afro-haïtien de s'exprimer.

Je me souviens d'un autre atelier où j'ai passé 9 jours sans rien faire, sinon à observer le travail. Mon corps était immergé dans la vibration des chants, l'onde des mouvements. La nuit, en dormant ma mémoire physique prenait le relais et je répétais inconsciemment dans mon lit, ce que j'avais vécu la journée.

De matin en matin, je retournais encore observer, encore écouter. Puis le 10^{ème} jour, Maud m'invita enfin à chanter avec le groupe. En une seconde tout mon système psychophysiologique s'est auto-organisé pour me rendre disponible aux rythmes et aux mélodies. Etrangement, ce long travail d'écouter avait entrebâillé en moi, la porte des chants.

Au fur et à mesure des années, j'ai accepté d'être là, de faire exactement ce qu'il faut faire, de donner la réponse appropriée d'instant en instant. Ainsi, je suis parvenu à intégrer, la notion du « juste effort » au travers d'une transmission subtile, éclairée, de ces éléments rituels issus d'une très ancienne tradition.

Les chants, par exemple, sont répétitifs avec des structures rythmiques définies et des mélodies précises. Ils appellent à une grande écoute de l'autre, de l'espace qui nous entoure ; ils nous demandent d'être détendus, de respirer, d'observer. Plutôt que « vouloir faire » : la voie est sentir, renouveler cette sensation, percevoir chaque syllabe qui sculpte nos lèvres, avoir conscience des sons, capter les

lieux où le chant veut résonner, sa trajectoire en nous et hors de nous. C'est un constant travail d'attention qui prend sa source au milieu de toutes choses, entre la connaissance et la découverte, l'apprentissage et le désapprentissage, l'effort et le non effort, entre soi et le monde, ses souvenirs et l'instant, entre complexité et simplicité. Lorsque nous arrivons enfin à accepter d'être ancré au beau milieu de ces oppositions, ces chants naissent à la vie. Ainsi celui qui s'abandonne devient le précieux réceptacle de leur « jaillissance » propre.

Je dois vous dire aussi que Maud Robart ne traduit pas souvent ses chants, seulement quand la conjoncture le demande. Or, si je sonde un peu mes souvenirs, à chaque fois qu'elle en a expliqué les paroles, je n'étais pas surpris de leur signification. Dans sa manière même de faire, elle parvient à restituer l'essence de ces hymnes, leurs traits distinctifs. Commencant toujours à chanter simplement, sans fioriture ni particularité d'aucune sorte qui viendraient perturber l'esprit du chant, Maud se prête à lui comme pour lui offrir une opportunité d'exprimer librement sa pleine nature, au travers d'elle.

Dans la pratique, lorsque ce « juste effort » pour accueillir ces chants en nous s'accomplit, ils deviennent soudain une matière vivante.

Ce n'est plus nous qui respirons, « Cela » nous respire.

Ce n'est plus nous qui résonnons, « Cela » résonne.

Dans cet instant, ma conscience étonnée observe ce phénomène, les chants semblent me conter leur origine, me relier au grand corps du monde et à toutes les générations qu'ils n'ont pas cessées d'animer, depuis la nuit des temps.

Le plus inouï pour moi c'est l'impression, chaque fois renouvelée, que cet acte est infiniment naturel. Il n'a rien de spécial ou de prodigieux. Il n'a rien de la performance artistique tel qu'on la conçoit fréquemment aujourd'hui, fondée sur l'image formatée de la vedette que l'on hisse sur un piédestal pour en exploiter la célébrité dans la grande foire du *star-system*. Non, nous ne sommes pas ce produit

fabriqué, cet « artiste-star » lorsque nous laissons vivre ce flux de sons et de rythmes qui va et vient à son gré dans toutes les gorges de notre corps, nous lave de nos conditionnements et nous replace dans notre innocence.

Dans notre innéité, nous serions plus à l'image de l'arbre, lui, le sans attente, le sans volonté propre, il pousse constant dans sa mission, vertical.

Lorsque je prends le temps de tendre l'oreille, même les pierres me parlent.

Quand la vie coule ainsi, sans obstacle, dans chacune des ramures de mon être alors, petit poisson se retrouve en train de nager avec aisance, dans la gratitude.

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



« LE LIEU EST LE *TEACHER* »

Steve Bottacin

RÉSUMÉ

L'auteur de ce texte, participant débutant, a suivi une session conduite par Maud Robart dans une chapelle, toujours consacrée et chargée d'histoire. Témoin de cette rencontre entre la pratique en cours et l'église, il cherche à mettre en mots son expérience directe, dans cet espace singulier, à ce moment précis. Plusieurs questions sont posées — et laissées ouvertes — sur la nature et les enjeux de la voie de recherche développée par Maud Robart, tels qu'ils peuvent être perçus par un élève en début d'apprentissage. De manière indirecte, ce texte illustre l'un des éléments les plus subtils vérifiés par cette recherche : la « fonction créatrice » de certains lieux.

MOTS-CLÉS : Chant ; lieu ; Maud Robart ; processus ; transmission.

* * *

Le lieu est le *teacher*

La Chapelle Saint Roch¹, à Liège (Belgique), a accueilli une session de travail conduite par Maud Robart. Le lieu et la pratique sont entrés en résonance, scellant une rencontre dont un participant débutant porte ici témoignage.

Mardi 24 août, deuxième jour de la session :

Vers onze heures du matin, Maud Robart entre dans la chapelle. Je suis occupé à laver à l'eau claire une petite balustrade qui sépare le chœur de la nef, dans laquelle nous travaillons. L'intention est de laver chaque jour l'espace de travail et d'autres éléments du lieu. Ce n'est pas un nettoyage strictement ménager, mais un lavage à l'eau froide avec une serviette : il s'agit d'enlever une poussière qui peut empêcher de respirer librement et devenir un élément perturbant, comme le serait un bruit. Laver est aussi prendre soin du lieu qui nous accueille, l'honorer. Une image me viendra par la suite : c'est comme « laver les pieds » de l'église.

Les participants à l'atelier n'arriveront pas avant 16h00. Maud demande ce qu'elle pourrait faire pour aider et je réponds que je peux très bien continuer seul, que peut-être elle souhaite juste être là, dans le lieu, ce qui la fait sourire. Je poursuis donc ma petite tâche, face au chœur, le dos tourné à la nef, où elle fait quelques pas.

Après quelques minutes passées dans le silence, s'élève un chant, qui sera suivi d'autres moments de silence, puis d'autres chants. Sans me tourner, je cherche à me faire plus discret, plus attentif, pour ne pas déranger l'action ou la simple présence de Maud. Cela veut dire continuer ma tâche en évitant les mouvements brusques, bruyants ou mécaniques. Tordre la serviette de façon que le son de l'eau

¹ C'est une église d'allure modeste, à l'intérieur très dépouillé, et chargée d'histoire. A l'origine, le lieu est un hospice. Les Frères Cellites, une communauté de laïcs pieux, l'érigent au 16^e siècle, entre leur couvent et l'asile d'aliénés qu'ils ont fondé, « la Licorne ». Ils y accueillent ceux qui trouvent porte close partout ailleurs, entre autres les pestiférés que, dit-on, Saint Roch protège et guérit.

ne perturbe pas le chant et même, peut-être, trouve son accord avec lui, se glisse dans ses silences.

Au départ, cela nécessite une tension musculaire, un contrôle, une retenue née de la crainte de mal faire. Puis, au fur et à mesure que mes efforts et mon appréhension diminuent, je me sens agir d'une façon plus fluide. Je trouve d'autres manières d'utiliser mes mains, de me placer face à la balustrade, de tordre la serviette. J'ai conscience d'une modification progressive, d'un glissement dans une autre qualité de présence et d'action. Mon sentiment est que cela est lié, d'une certaine manière, au chant et à la présence de Maud.

A un certain moment, c'est comme si laver pourrait même devenir une danse ou un deuxième chant silencieux : une action répétitive et calme, en lien avec la voix de Maud qui se déploie dans l'espace. Cette possibilité apparaît, mais elle ne se réalise pas immédiatement, ou je ne la réalise pas encore : des pensées viennent faire écran, recouvrir cette conscience claire de ce que je fais.

Cependant, au fur et à mesure, les deux actions semblent effectivement entrer en relation, comme il arrive à deux voix chantant ensemble de chercher à se rejoindre, à s'enrouler l'une autour de l'autre. Il y a la sensation qu'un accord est survenu ou est en train de survenir — qu'il faut savourer en restant vigilant, car le chant évolue, ma serviette glisse ailleurs sur la balustrade, tout continue de changer d'instant en instant.

Soudain, je ressens une invitation intérieure à laisser le lavage se faire : ne plus être celui qui lave mais celui par qui une intention de laver cette balustrade s'accomplit. Cela a presque la valeur d'une injonction, ferme et douce, de moi-même à moi-même, comme si quelque chose en moi, qui me connaît bien et qui sait mieux que moi, m'indiquait l'étape suivante. Une certitude, une décision, un consentement viennent de se faire jour à un certain niveau de ma conscience.

A partir de là, pour quelques secondes ou quelques minutes, malgré des trains de pensées parasites, je me laisse conduire par l'action de laver la balustrade. J'éprouve alors une impression d'aisance et de simplicité car la tâche, en quelque sorte, s'exécute d'elle-même : je ne fais que lui prêter mon corps, ma conscience restant disponible pour observer à la fois ce que je fais et ce qui m'environne. Je me sens comme un voyageur embarqué dans un carrosse, regardant par la fenêtre : ce carrosse est mon propre corps, progressant au rythme de sa tâche vers l'extrémité de la balustrade.

Bientôt, il n'y a plus de pensée, ou très peu : il y a observation, claire et tranquille, de ce qui s'offre à mes perceptions, en même temps que l'action se poursuit. Je ressens exactement la même chose qu'à d'autres moments dans le travail avec Maud Robart, quand je ne suis plus celui qui chante mais celui qui est animé par le chant, plus celui qui marche mais celui qui est porté par la marche. Dans ces moments, je cesse d'être interprète ou acteur pour devenir passager de la marche, ou instrument du chant qui se déploie dans sa structure spécifique : sonore, rythmique, respiratoire... Je commence alors à expérimenter que la structure de chaque chant veut ou appelle une action adéquate du corps. On pourrait même dire que chaque chant veut ou appelle un corps spécifique pour être chanté. Quand cela se produit, le chant s'incarne dans celui qui chante, sans pour autant le réduire à rien : en le laissant exister dans cette structure, à la place qui est la sienne, c'est-à-dire conscient et libre d'observer ce qui se passe, en lui et autour de lui.

Il est très difficile pour moi de *laisser cela advenir* quand je chante avec Maud. En effet, cette expérience va à l'encontre des représentations occidentales de l'acte de chanter, qui sont de deux types : d'une part, celle du chant sacré (ou savant), supposé précis et pur, mais « sans corps » ; d'autre part, celle du chant profane, censé être l'expression brute d'émotions spontanées, le corps agité de mouvements apparemment libres — en réalité souvent mécaniques. Il me semble ainsi devoir choisir entre deux options : ce qui serait la précision (figée, désincarnée) et ce qui serait le naturel (désordonné, « sauvage »). Prisonnier de ces

représentations, je balance entre une recherche rigide de la précision (sans vie) et une démonstration extérieure d'engagement physique (sans vie également). Dans un cas comme dans l'autre, je demeure étranger au chant, à la marche ou à tout autre élément de ce travail.

Bien sûr, mon action de laver la balustrade ne devient pas aussitôt structurée dans ses moindres détails, comme le sont les chants transmis par Maud. Mais, dans ma perception, cette action a radicalement changé de nature. Au départ, c'était une tâche routinière ; à présent, elle résonne de la vie du chant, réanimée à distance par lui, comme un pendule au repos oscille au voisinage d'un autre en mouvement. Quelque chose m'a été communiqué ou transmis : pas seulement une façon de bouger ou de respirer mais, beaucoup plus profondément, une qualité intime de faire, qui est un *laisser-faire*. Pourtant, depuis le début, je tourne le dos à Maud, sans la regarder et sans chanter.

Au moment précis où je parviens à l'extrémité de la balustrade, le chant s'arrête. Il est difficile de dire combien de temps s'est écoulé. Pris du besoin d'écouter activement le silence et le lieu, je m'immobilise. J'ai l'intuition qu'il y a là, tout à coup, matière à découverte. Extérieurement, la chapelle n'a pas changé, mais l'espace me semble différent, habité par une vibration nouvelle. Quelque chose en moi est aux aguets, comme happé, en quête de l'origine de ce silence et de cette vibration.

Cette immobilité silencieuse et paradoxalement très active dure un certain temps, lui aussi difficile à estimer. C'est une expérience qu'il me semble reconnaître, pour l'avoir quelquefois vécue à la fin du travail sur les chants, lorsque Maud nous invite à nous asseoir et à rester immobiles avant de quitter la salle, chacun à son rythme.

Peut-être mu par une association d'idées, liée à ce souvenir de sensations passées, j'éprouve alors la nécessité d'aller m'asseoir sur une des petites chaises de paille disposées le long des murs de la nef, le seau d'eau qui m'a servi à nettoyer

placé devant moi. Une fois assis, je pose les mains sur les genoux, revenant vers une position que nous explorons régulièrement, l'épine dorsale érigée. Je suis très calme. Encore une fois, il me semble que tout cela s'accomplit de soi-même.

Soudain, les choses changent. Parvenu dans cette assise, je perçois les pensées qui reviennent. Je me mets à songer à tout ce qui vient de m'arriver et suis stupéfait d'avoir été « agi » de cette façon, d'être devenu le jouet d'un processus que je ne connais pas. L'intensité et la nouveauté de l'expérience me plongent dans un mélange de perplexité, de peur et de colère. A quoi me suis-je soumis ? Et à quoi suis-je encore soumis en ce moment même, dans cette position qui tout à coup m'apparaît comme un carcan, comme quelque chose d'imposé ?

Je garde le souvenir de tout le processus qui m'a conduit et de la joie éprouvée à être porté ainsi, mais à présent j'y vois une angoissante et intolérable atteinte à ma volonté. Saisi d'une sorte d'effroi, je refuse catégoriquement de perdre à nouveau le contrôle de mes actes. Quelque chose en moi se cabre. Mon corps se fige et mon mental s'active frénétiquement, cherchant la réponse à une question qui tourne à vide dans ma tête : « Qu'est-ce qui m'arrive ? »

Ce que je viens de vivre ne me ressemble pas, ne correspond pas à ce que je sais ou crois savoir de moi-même. J'en conclus donc, mentalement, que quelque chose d'autre s'est emparé de moi. Placé sur la défensive, c'est en ces termes d'« emprise » que j'analyse maintenant l'effet du chant de Maud Robart sur mon action de laver la balustrade. En même temps, l'émerveillement ressenti au cours de cette action n'a pas disparu, ni l'intensité inhabituelle de ma relation au lieu et au silence.

Troublé par cette expérience intérieure contradictoire, je reste assis, toujours dans la même position. Celle-ci me maintient peut-être dans une structure psychophysologique, qui m'empêche de m'identifier tout à fait au flux de mes pensées, de mes associations affolées : elle me garde en éveil, à la frontière entre acceptation et refus du processus en cours.

Dans cet état-limite, une certaine notion du temps, plus claire, me revient peu à peu. Quelques minutes s'écoulent. Ensuite, avec encore la sensation d'être conduit, mais d'une façon de moins en moins ferme, comme si le processus s'était accompli, je retrouve un rapport plus habituel à moi-même et à l'espace.

Ainsi, ce voyage inattendu en compagnie de Maud Robart se ponctue par un retour à ce qui est là, dans la plus grande des simplicités. Aucun effet spectaculaire ne se produit. Rien n'est ôté ou ajouté à ce qui se trouve (ou à ce que je perçois) dans la chapelle. Si quelque chose a changé, au terme du voyage, c'est moi-même, sans que je puisse exactement dire en quoi. Les mots « allégé » ou « purgé » me viennent à l'esprit. Peut-être ai-je simplement, moi aussi, été lavé, dépoussiéré intérieurement.

Je me lève, reprends le seau et m'apprête à quitter la nef. A ce moment, Maud, assise dans le coin opposé au mien (je ne m'en étais pas aperçu) se lève à son tour et me rejoint. En quelques mots, elle exprime sa propre expérience : « une pulsation que j'ai éprouvée dès mon entrée ce matin dans la chapelle a fait jaillir les chants, de même que l'envie très forte de marquer le *yanvallou*. C'est la meilleure façon pour moi de rentrer en relation avec ce lieu, de répondre à son appel. ² »

Ainsi, une rencontre vient d'avoir lieu, de manière directe, entre la pratique de Maud Robart et la chapelle : une mise en présence, qui n'est pas de l'ordre du fortuit ou de l'anecdotique. Ici, il ne s'agit pas d'une tentative superficielle de mêler la « tradition catholique occidentale » et la « tradition animiste afro-caribéenne », dans un métissage pittoresque dont la culture moderne se satisfait. L'expérience qui vient d'être vécue est d'une tout autre nature.

² Le *yanvallou*, marche très particulière, est un élément important du travail de Maud Robart. Aujourd'hui, il m'apparaît comme une « marche pulsée », au cours de laquelle le corps tout entier se déploie puis se dépose, se déploie puis se dépose, alternativement, au rythme de petits pas liés à une oscillation organique du bassin. Le tout entraîne une ondulation naturelle de la colonne vertébrale, qu'il n'est pas indiqué de provoquer de façon volontaire.

Ma façon de formuler les choses serait de dire : l'efficacité du chant rencontre l'efficacité du lieu. Pour moi, en effet, les chants de Maud (tous des chants rituels) et la chapelle (lieu de recueillement et de prière) sont deux formes d'art agissantes, conçues pour opérer un changement chez celui ou celle qui vient à leur contact : leur fonction est de révéler quelque chose au participant, de l'élever vers ce qu'on pourrait appeler, avec prudence, un autre niveau d'existence. C'est dans ce sens que je parle d'efficacité.³

En termes poétiques, un mot me vient à l'esprit : la chapelle et les chants transmis par Maud sont des « vaisseaux ». Ce mot, qui étymologiquement désigne un petit vase, résonne de plusieurs sens (canal où passe le sang, volume architectural, voilier de haute mer) qui s'additionnent sans épuiser la réalité pressentie. Chargé aussi de références mythiques ou légendaires, « vaisseau » recèle un gisement d'associations qui indiquent une direction à mon cœur, à mon imagination et à ma mémoire.⁴

En termes plus rationnels, ce qui émerge est une question : comment le chant et le lieu ont-ils interagi en moi ? Comment expliquer mon expérience d'un espace et d'un silence devenus vivants ? Je pourrais évoquer les « propriétés agissantes » de la chapelle et des chants transmis par Maud. Mais quelles sont ces propriétés ? Pourrait-on les décrire sous une forme scientifique ? L'expérience que j'ai vécue s'en trouverait-elle légitimée ou, au contraire, vidée de sa magie ?

Vivant la transformation d'une activité routinière en un acte complet, mon ressenti a été celui d'être conduit par une intention, une structure, un processus. J'ai attribué l'origine de ce phénomène au chant de Maud. Or elle-même dit avoir

³ S'agissant de la chapelle, cette efficacité n'est pas liée à une architecture remarquable, ni même à une acoustique particulière (encore que celle-ci soit de bonne qualité). Le lieu se distingue surtout par son dépouillement, son manque d'apprêt et, selon ma perception, par une qualité de présence ou une irradiation singulière.

⁴ Comme le mot « carrosse », utilisé plus haut, le mot « vaisseau » me reconnecte à des éléments de mon enfance. Le travail avec Maud Robart peut ainsi faire ressurgir des souvenirs, des comportements, des nuances émotionnelles appartenant à un « répertoire » (notamment joyeux) qu'on avait complètement oublié.

répondu à l'appel d'une autre présence : celle du lieu. Jusqu'où remonter pour contacter la cause première de ce qui m'a modifié ? En termes rationnels comme en termes poétiques, on se trouve devant quelque chose qui se dérobe.

« Le lieu est le *teacher* », dira Maud. Le sens et les implications de cette phrase sont profonds et multiples. Que faut-il comprendre ? Est-ce l'action de ce « *teacher* », de cet « enseigneur », quel qu'il soit, qui a transformé ma façon d'agir ? Est-ce cela que j'ai vécu tour à tour comme une grâce et comme une menace ?

L'ambiguïté et l'ignorance qui sont les miennes face à cette énigme sont peut-être typiques de la civilisation qui m'a façonné. L'homme occidental en moi, censé imposer ses desseins et ses catégories à tout ce qui l'environne, est à la fois fasciné et effrayé par l'expérience décrite et par les questions qu'elle pose. Effroi et fascination sont peut-être les deux faces d'un même écran, dressé entre ce qui est enseigné ici et ce qui m'a été enseigné jusqu'ici.

Au fond, ne suis-je pas invité à une confrontation radicale avec ma propre identité ? Le fait est qu'au cours du travail avec Maud Robart, mon rapport à ce qui est, à ce que je fais et à ce que je suis, est modifié profondément. Mon mental finit par ne plus me reconnaître et doit alors postuler que je suis « agi », que « quelqu'un d'autre est là ».

Mais, en définitive, qui est là, qui agit, qui respire dans ces moments où je m'expose à cette pratique ? Est-ce quelque chose ou quelqu'un d'autre qui se substitue à moi ou, au contraire, est-ce mon véritable moi qui reprend sa place, qui est « de retour à la maison » ?

« Je retourne chez moi » : Maud a un jour prononcé cette phrase, à un moment du travail. Ce n'était ni une indication technique, ni une image. C'était comme traduire en mots la nature d'un basculement vers une nouvelle manière d'être, au cœur même de l'acte que nous posions à ce moment-là. La phrase a surgi

d'elle comme un signal, nous mettant sur la piste d'une autre attitude (physique, mentale, intérieure), rendue possible et sollicitée par le processus à l'œuvre.

Quel est donc ce « chez soi » vers lequel retourner ? La réponse à cette question ne peut plus être verbale ou conceptuelle. Il me semble qu'elle est forcément du domaine de l'être. En ce qui me concerne, là où je me trouve, elle s'expérimente sous la forme d'une contradiction concrète, vécue : la coexistence d'un oui et d'un non.

L'occidental en moi aimerait trancher le nœud, résoudre la contradiction, mais une autre attitude est possible :

Considérons les moments-bascules de l'aube et du crépuscule, de midi et de minuit. Ils sont au cœur d'un va-et-vient. De là, leur force. Vous branchez vos appareils électriques en mettant en contact un pôle positif et un pôle négatif. L'Être Suprême lui aussi resplendit là où il y a conjonction. Bien sûr, Il est là à tout moment, mais vous le manquez constamment. Une opportunité de le capter s'offre dans ces moments d'interaction entre deux dynamismes opposés. Qui sait quand un tel Moment révélera sa nature ? Soyez au rendez-vous sans faillir. Pour chacun, tel ou tel de ces Grands Moments conviendra mieux à son style d'approche. Le moment de votre naissance n'influe-t-il pas sur votre vie ? Il est important pour vous de détecter ce Moment décisif. Il vous permet d'entrer dans le courant de votre vie, dans ce qu'on peut nommer votre Grand Pèlerinage. (MA ANANDAMOYI, *Vie en Jeu*, textes réunis et traduits par Jean-Claude Marol, Paris, Accarias Editions, L'Originel, 1995, pp. 76-77.)

Contre toute logique, ces paroles semblent suggérer que le lieu de la confrontation est le lieu de la résolution. Il invite à ne pas fuir la contradiction et paraît accorder une grande valeur à ce qui, dans mon expérience en compagnie de Maud, ouvre la porte à l'énigmatique.

Pour l'heure, comme débutant engagé depuis peu sur cette voie de recherche avec Maud Robart, je peux juste témoigner de ceci : invariablement, j'éprouve la modification qu'opère cette pratique comme une élévation de ma propre nature. A chaque session de travail, au cours et au terme d'un voyage exigeant, où vont et viennent facilités et difficultés, frustrations et accomplissements, il m'est donné de

faire l'expérience directe d'une présence, d'une attention, d'une simplicité, d'une légèreté et d'une ardeur renouvelées... pour finalement sentir descendre en moi une plus grande paix.

Cette paix n'est ni relâchement, ni sommeil, ni inaction, elle n'est pas non plus repli confortable sur soi. Elle est un agir vigilant, tranquille et précis, en lien, en accord et en présence avec tout ce qui est là : êtres, espace, objets. Un agir vigilant, tranquille et précis auquel tout participe, dans un même temps, dans un même souffle et peut-être dans une même conscience.

Références

MA ANANDAMOYI. **Vie en Jeu**. textes réunis et traduits par Jean-Claude Marol, Paris, Accarias Editions, L'Originel, 1995, pp.76-77.

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



RENCONTRE AVEC MAUD ROBART : Échanges à l'Université d'État de Campinas

Eduardo Okamoto

Traduction vers le français :

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

RÉSUMÉ

Les activités liées aux échanges entre Maud Robart et les artistes et chercheurs brésiliens de trois universités (UNICAMP, USP et UFU), commencèrent dans la ville de Campinas, plus précisément dans le district de Barão Geraldo. C'est là qu'eut lieu une conférence publique (ou une rencontre, comme a voulu l'appeler la chercheuse franco-haïtienne) ainsi qu'un *workshop* pratique de six jours, avec les participants suivantes : le Groupe d'Études du Jeu de Scène (collectif de recherches coordonné par moi-même au Département des Arts de la Scène de l'UNICAMP, dont faisaient partie Cadu Ramos, Tess Amorim, Vanessa Petrongari, Virgílio Guasco et Lucas Marcondes) ; deux actrices de la Compagnie Teatro Balagan (Natacha Dias et Flávia Teixeira) ; deux membres de Barracão Teatro (Tiche Vianna et Ésio Magalhães). J'essaierai de faire ici une certaine traduction (pour reprendre un mot fréquemment utilisé durant ces rencontres) de cet intense échange artistique. Tout en essayant d'être le plus possible fidèle, comme on le verra, aux pratiques de travail, je m'attacherai surtout à décrire des expériences afin d'en faire émerger une sagesse. Qu'on ne s'attende pas, par conséquent, à des analyses théoriques ou à une tentative de transformer en connaissance scientifique ce qui s'est présenté à moi comme un savoir sensible. Je m'efforcerai de ne pas raisonner, sauf, comme pendant l'atelier, avec le corps en action ou en situation d'expérience. Ne pas permettre que la pensée anticipe les expériences et accepter qu'il en résulte un potentiel d'apprentissage, a été un objectif constant.

MOTS-CLÉS : Maud Robart ; échange ; chant ; expérience.

* * *

Présence en tant que prémisse

Je commence par la fin. L'une des dernières activités de Maud Robart à Campinas fut une rencontre publique avec les chercheurs de l'Université d'État de Campinas. L'introduction du texte de clôture des activités est plus qu'un jeu de mots ou d'idées. Il s'agit d'essayer de mettre en évidence le fil d'Ariane qui permet de narrer les expériences. Lors de cette rencontre m'apparurent très clairement les processus profonds d'apprentissage et de tensions (personnels, socio-culturels, historiques et autres de diverses natures, dont n'était pas exempt le vécu de la première semaine d'octobre 2014).

Dans la phase de préparation de cette rencontre publique, Maud Robart présenta une série d'exigences : limite de 40 participants ; lettres d'invitation individuelles accompagnées d'un bref curriculum de la chercheuse adressées aux personnes invitées ; présentation de ces lettres d'invitation accompagnées d'une pièce d'identité au moment de l'entrée sur le lieu de la rencontre ; interdiction de prendre des photos, de réaliser des enregistrements sonores ou vidéo (ce à quoi, à Campinas, elle ajouta la recommandation de ne même pas prendre de notes).

La veille de l'arrivée de Maud Robart à Campinas, je me débattais encore avec ces conditions qui me paraissaient excessives et, d'une certaine façon, m'impressionnaient compte tenu du contexte académique dans lequel je travaille et qui finançait les activités liées aux échanges de cette rencontre : comment puis-je, par exemple – me demandais-je – limiter l'entrée d'un public qui précisément justifierait l'utilisation d'une subvention publique et démocratiserait l'accès aux savoirs ? N'était-ce pas finalement l'une des fonctions de l'université publique ? En cette période préparatoire, on le remarquera, je ne travaillais pas encore sur les relations humaines et les expériences, mais essentiellement sur les images par lesquelles je cherchais à les anticiper : l'utilisation de fonds publics, l'université, l'accueil d'une chercheuse importante que j'admire beaucoup, etc. Toutefois, le jour

de la rencontre tout devint clair. Tout était destiné au renforcement du principe fondamental du travail (de la vie même, peut-être) : la présence. Robart ne voulait pas faire de conférence, ne voulait pas répondre à des questions sur son parcours, sur sa biographie ou sur son passé (la curiosité d'une bonne part des chercheurs était inévitable en particulier sur son expérience avec le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski). Elle voulait, en revanche, rencontrer directement ces personnes, essayer de donner du sens à cela qui les faisait être ensemble dans l'acte même de se rencontrer. D'où le nombre réduit de participants. D'où une organisation de l'espace en rond qui ne donne aucun indice de relation hiérarchique entre son public et elle-même. D'où le fait de s'assurer que l'invitation arrive bien à des personnes capables d'adhérer non pas à un sujet de recherche mais bien à une proposition d'expérience. D'où la nécessité de n'enregistrer avec rien d'autre que son corps : la confiance dans le fait que la mémoire se construit dans l'acte de se laisser traverser par les choses, ce qui est très différent d'essayer d'enregistrer quelque chose qui permettra de réaliser des expériences futures.

Pendant les rencontres publiques deux documentaires furent montrés sur le travail de Robart, suivis d'une intervention, par vidéo conférence, du chercheur Pablo Jimenez de l'université d'Hawaï. Jimenez conduit depuis des années des études sur le travail de la chercheuse haïtienne, ce qui lui permit de participer en tant que médiateur au dialogue avec l'assistance.

La provocation était lancée : sommes-nous tous là ? La présence, je l'ai appris, n'est pas donnée en elle-même, par la matérialité des corps (elle ne peut se passer de cette matérialité, mais ne se limite pas à elle). Présence suppose choix, attitude, action, construction¹.

¹ Ce concept n'a pas ici de rapport avec les études sur la présence telles qu'elles sont postulées par l'Anthropologie Théâtrale (BARBA, 1994) : l'efficacité de l'acteur (danseur, interprète, etc.) à capter l'attention du spectateur. Présence, dans ce cas, semble plutôt se rapporter aux traditions spirituelles qui recherchent un certain « éveil » de la conscience.

Sommes-nous tous là ? Moi, je n'étais pas là : j'arrive à cette conclusion parce que, ce jour-là, j'étais dans un hôpital au chevet de mon épouse qui, au neuvième mois de grossesse, subissait une version céphalique externe – une intervention médicale destinée à aider le bébé à prendre une position plus sûre pour l'accouchement. L'apprentissage et toutes les tensions que j'éprouvais à ce moment-là, je peux l'affirmer, furent clairement révélés par cette rencontre et par mon impossibilité à y être présent.

L'expérience comme méthode

Je commence mon texte suivant un procédé peu fréquent dans le milieu académique ou scientifique en reconnaissant la réalité personnelle du chercheur. Ce qui dépasse le fait d'identifier le contexte dans lequel l'échange et, par conséquent, la recherche a lieu. Il y a une méthode en cela. Ce qui se dégage de l'analyse du travail de Maud Robart c'est qu'il n'y a pas d'apprentissage dissocié de l'expérience personnelle de l'apprenant. Toute sa pédagogie semble se résumer en ces mots : présence et expérience. Aussi, la tentative de faire des généralisations au sujet de son travail me semble-t-elle une trahison de ses procédés. Il me reste donc à distinguer ma propre perspective du processus.

Lorsque je reconnais les circonstances personnelles dans lesquelles je participai à cet échange, je sous-entends clairement, dans ce texte, une démarche qui me rapproche de la proposition de Robart : comprendre que l'unique apprentissage possible est celui qui se réalise à partir de « ce qui nous arrive » (BONDÍA, 2002) ; par extension, comprendre que les processus de construction des savoirs ont souvent lieu de façon inattendue ou même secrète et mystérieuse. Compréhension qui n'a pas toujours d'explication.

Ainsi, avant même que nous entrions dans la salle de travail, le premier jour d'activités pratiques, Robart nous alerta : nous n'allions pas faire de théâtre ; nous allions essayer de vivre une expérience à partir d'activités qui ont trait au théâtre ou qui en sont issues. Elle semblait, par là, nous demander d'être moins attentifs aux situations de représentation (le théâtre et ses conventions) et plus attentifs à la réalité des relations, entre les participants, entre ceux-ci et l'espace, entre eux et les chants, etc.

L'expérience et l'apprentissage

Bien que le travail ait été intitulé « Introduction au Chant Vibratoire », je constate que tout au long de ces journées de travail pratique Robart ne donna aucune indication se rapportant à la justesse ou à ce qu'on appelle communément la technique vocale (le contrôle des structures anatomo-physiologiques qui permettent l'émission du son). Avant le début des travaux, je pensais que je serais confronté, d'une certaine façon, à une recherche sur les résonateurs de la voix (j'avais imaginé que c'est à cette vibration que se référait le titre du *workshop* pratique). L'idée de vibration s'étendit toutefois bien au-delà de l'ouverture d'espaces de résonance acoustique : images, sensations, affects.

Le travail se limitait essentiellement à une première partie, conduite par elle-même, basée sur des déplacements silencieux et collectifs dans l'espace (« Je ne crois jamais au bruit, disait-elle. Quand j'entends du bruit, je me dis qu'on n'a pas compris quelque chose »). Venait ensuite un travail physique (conduit par son assistant Thibaut Garçon) et enfin une troisième partie constituée de chants (dérivés du vaudou haïtien). Même pendant les séances de chants il n'y avait pas de pause pour l'apprentissage des mélodies, les participants devaient les apprendre par l'expérience de l'écoute.

Par ailleurs, même si elle ne donnait aucune indication technique, elle était en revanche implacable sur un point : nous devions être présents et ne jamais chanter ou faire nos exercices mécaniquement. Elle interrompait souvent le travail pour attirer notre attention : nous étions « répétitifs », « mécaniques » ou « endormis ». La responsabilité des événements dans la salle de travail était toujours collective.

Enfin, elle nous faisait remarquer : les exercices sont toujours les mêmes et une partie du répertoire des chants se répète également. Le défi consistait, à chaque exécution d'un exercice ou d'un chant, à en faire l'occasion d'un approfondissement et jamais d'une répétition ou d'une fixation de solutions trouvées antérieurement. Son assistant fêta ses quinze ans de travail avec elle pendant son séjour à Campinas. Et, selon eux, ces procédés se répètent depuis quinze ans pour que s'approfondisse *l'expérience* avec eux (ou à travers eux).

Pendant ces jours, je pus me rendre compte de l'ouverture de beaucoup d'espaces pour l'émission de la voix. Je sentis d'abord mon cou plus relaxé, ainsi que la musculature de mon corps. Je me suis enfin senti plus en forme physiquement et – ce qui me parut fondamental – sans besoin d'efforts excessifs.

Je sentis ensuite que, de façon sensible et imaginaire, les chants trouvèrent en moi des appuis jamais expérimentés auparavant. Ce fut comme si je reconnaissais les paramètres physiques et la dimension sensible du son. Un certain jour, par exemple, un chant m'émut excessivement : je fus envahi par des images dans lesquelles je berçais en chantant un petit bébé qui, à ce moment-là, était encore en formation dans le ventre de sa mère. L'expérience du chant, à cet instant, suscitait en moi beaucoup d'émotions.

Le lendemain, cependant, cette même image ne me revint pas et, contrairement à la veille, il me fut difficile de rester éveillé pendant la séance. « Il y a des jours où les chants ne nous choisissent pas », expliqua Maud à la fin du travail. Elle avait raison : ce chant ne pouvait vibrer en moi parce que je

recherchais une expérience déjà passée, et non une nouvelle, possible en ce nouvel instant.

Espace et discipline

Quant à l'organisation spatiale, Maud Robart posa également beaucoup d'exigences : salle propre, silencieuse, claire, sol en parquet, chauffage, et dans laquelle, pendant les jours de travail pratique, aucune autre activité ne soit organisée. Près de cet espace de travail il devait être possible de préparer du thé ou du café. Quelques aliments devaient également être disponibles (fruits secs, graines, biscuits), surtout pendant les intervalles de travail. Pour les travaux physiques, les participants devaient se présenter avec des vêtements confortables et sans dessins imprimés. Dans les moments de chant tous devaient porter des vêtements blancs. À son arrivée à Campinas, Maud Robart ajouta une nouvelle requête : douze bancs blancs, semblables de préférence, un par participant et deux autres pour elle et son assistant.

Je dois avouer que lorsque ces conditions pour assurer un espace conforme au travail me sont parvenues, j'ai sérieusement pensé à renoncer à l'échange. Je ne connaissais aucune salle à Campinas qui puisse répondre aux exigences techniques présentées. Bien qu'il y ait beaucoup de salles de travail dans le Département des Arts de la Scène de l'UNICAMP, toutes sont noires et aucune ne bénéficie d'un traitement acoustique. Ce qui fait que l'on travaille dans une salle en entendant constamment l'écho et les réverbérations provenant des autres salles. À cette époque, je faisais construire un studio de répétition qui, à cause de retard dans les travaux, ne fut finalement terminé que trois mois après le travail avec Maud Robart.

Il fut possible de réaliser l'atelier grâce à un partenariat avec le Barracão Teatro. Les jours précédant le début du travail, les artistes de cet espace furent capables d'y faire les transformations nécessaires et de reprogrammer toutes les activités qui s'y déroulaient.

Le jour de son arrivée, Robart et son assistant visitèrent le lieu et constatèrent ce que je savais déjà : l'espace était peint en noir (malgré cela, le Barracão Teatro, de par le sérieux de ses études sur le langage théâtral, m'avait paru être le lieu le plus approprié que l'on pouvait obtenir). Il fallut donc que l'on installe des rideaux de scène blancs sur tous les murs pour que la salle se rapproche de l'idéal souhaité.

Quelque temps après, Maud me confia qu'il est toujours difficile de trouver un espace qui réponde à toutes les exigences. Quoi qu'il en soit, elle pense que l'organisation de l'espace est la première activité importante du *workshop* : C'est à travers cette tâche que le participant débutant rentre naturellement dans le travail et commence à appréhender l'esprit de la recherche. Dans le même temps, Robart éprouve aussi le besoin de s'adapter au lieu ; elle ne prétend pas « coloniser l'espace », lui imposer quelque chose qui ne lui soit pas intrinsèque. Elle ne réclamerait jamais de peindre les murs du Barracão, par exemple, mais elle demanderait que nous réfléchissions aux possibilités (comme les rideaux de scène blancs) de le rendre le plus proche possible des exigences posées.

Tradition et contemporanéité

Une partie importante des séances pratiques était dédiée aux chants, extraits par Maud Robart de ses explorations directes dans le vaudou haïtien. Il est à noter, cependant, qu'à aucun moment il ne s'est agi d'une approche d'ordre folklorique ou muséologique de cette tradition. Il s'agissait au contraire d'une tentative de

s'approprier certains principes des traditions culturelles afin d'établir les bases concrètes de la réalisation d'une rencontre réelle entre les participants. On évitait ainsi la simple représentation des *formes* établies par le chant de ces traditions.

Lors des exercices corporels et des chants en langue créole introduits tout au long des journées de travail, Maud Robart évitait d'expliquer le caractère des mouvements et le sens des mots afin que la compréhension du travail ne se limite pas aux aspects sémantiques du support mais qu'elle naisse de la perception du rythme, des tonalités et des vibrations engendrées.

Lorsqu'elle ne révèle pas le sens des paroles, Maud entrouvre un espace pour que chaque acteur prenne conscience de son propre vécu : impulsion, sensation, signification, direction. Ceci permet de faire deux observations importantes sur le travail. En premier lieu, la corrélation corps-voix. Le corps en action, présent, donne une impulsion à la vibration des chants dans des espaces internes (l'anatomie de la voix et l'imagination) et externes (la salle de travail). Les chants de la tradition haïtienne stimulent dans la même mesure l'implication du corps et de la sonorité, dissolvent les limites entre les langages artistiques (danse/chant) et mènent à une intégration de l'homme. En d'autres mots, la prestation du corps altère les sens du chant et, inversement, l'expérience de chanter altère la perception du corps. Il ne serait pas exagéré de parler de corps-oralité pour essayer de synthétiser cette prestation.

En outre, en se fondant sur une réflexion guidée, non pas par la catégorisation des langages, mais par *l'expérience en action* (« *expérientiation* » *s'il est permis de renforcer l'image*), ce travail ouvre un espace, non pas vers la mimèse de la tradition, mais vers l'impulsion originelle qui la crée et la soutient. J'inclus ici les libres associations d'images réalisées par le pratiquant. Le chant traditionnel lance ainsi le pratiquant à la recherche de sa singularité. En partant de certains procédés qui identifient rigoureusement une tradition, mais au-delà de ceux-ci l'exécutant cherche quelque chose en lui-même : le chant faisant écho, en chaque

corps, à la vie. Le travail, enfin, réinvente la tradition aux frontières entre mémoire, imagination et actualisation.

Le chant comme acte de courage

Une seule information nous fut donnée au sujet de la signification des chants en langue créole : tous parlent de courage. Chanter c'est nourrir en soi le courage de s'affronter soi-même, d'affronter des situations hostiles et le monde.

En fait, le haut niveau d'exigence de ce travail génère en retour, et avec la même puissance, une certaine force transformatrice. La tradition est ainsi une force motrice, elle-même en mouvement. La force de l'expérience ancestrale, qui nous fait comprendre le présent et stimule l'invention des lendemains.

Le défi était lancé et je le relevai : sommes-nous tous là ? Faisons de cette rencontre la réalisation des possibles : toutes les renaissances nécessaires aux hommes. Toutes !

Références

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



ENTRE LES SILENCES DE CETTE SALLE BLANCHE

Flavia Teixeira
Leonardo Antunes
Maurício Schneider
Natacha Dias
(Collectif Balagan)

Traduction vers le français :

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

RÉSUMÉ

Lors de ces six jours de travail à la Casa Balagan, Maud Robart et son assistant Thibaut Garçon furent nos guides dans une sorte de traversée silencieuse. Avec peu de mots, ils nous orientèrent et nous conduisirent de façon subtile et avec précision à la rencontre de nous-mêmes, de l'autre, du rythme, de l'espace et du chant. Nous ne prétendons pas décrire ici des exercices ou des postures spécifiques, ni même relater dans le détail cette expérience, étant donné que les caractéristiques du travail réalisé sont à la fois de l'ordre de l'impalpable et de l'indélébile. Ce que nous pouvons et souhaitons partager ce sont des étincelles, des fragments d'images et des souvenirs qui résonnent encore aujourd'hui en nous tous qui avons partagé au cours de ces deux dernières années un processus de création dans un lieu commun, la compagnie Teatro Balagan.

Tout au long de ces dernières années, notamment au cours du processus de création du spectacle *CABRAS – Cabeças que voam, cabeças que rolam* (Têtes qui volent, têtes qui roulent), s'est concrétisé pour la compagnie Teatro Balagan le désir de verticaliser la recherche qui fut toujours présente dans son travail quotidien et dans ses créations antérieures : le Chant de la Tradition. À nos yeux, le Chant de la Création ne constitue pas seulement un élément de composition scénique, mais surtout une source dans laquelle nous reconnaissons les prémisses fondamentales du projet poétique, artistique et pédagogique de cette Compagnie. Dans les chants traditionnels nous distinguons une dimension chorale, présente sur toute notre trajectoire, qui nous permet de entrelacer les voix individuelles à la conscience collective et de donner ainsi à la scène une force particulière en tant qu'expression multiple de la *polis*. Le lien entre la compagnie Teatro Balagan et le travail de Maud Robart s'est tissé au long des années, à l'occasion de diverses rencontres, et toujours porté par ce désir artistique.

Ce texte exprime donc le rêve que nous avons eu ensemble.

MOTS-CLÉS : Maud Robart ; Balagan ; silence.

* * *

« Ne crains rien – dit Kumbhakarna – reste calme.
Contemple ces maux amplifiés par notre état de veille
et notre faculté de raison. Mon unique loi, ce sont les rêves... »
Ramyana – Srimad Valmiki

« Le silence est un lieu qui doit être habité »
Maud Robart

La demeure du silence, cet espace que Maud Robart nous invite à habiter, ressemble à un géant assoupi : nous devons nous déplacer silencieusement à travers la salle sans le réveiller, en chantant tout bas afin de pouvoir ainsi habiter le silence de son sommeil, de ses rêves. Peut-être est-ce pour cela que même les paroles qui nous conduisaient, dites par Maud, sont difficiles à se rappeler. Mais il est encore possible de sentir, grâce à la mémoire de la peau, la chaleur de l'air qui nous traversait, comme un sympathique inconnu nous conviant à ne rien faire. Être seulement, sans effort ou sans tomber dans l'inertie, quelque chose qui pulse entre ce qui existait dehors et ce que chacun portait en soi.

Les chants que nous chantions pendant l'atelier font partie de la culture Vaudou Haïtienne, musiques profondément enracinées dans la culture africaine qui, à son tour, est marquée par l'oralité, par la puissance de la parole dite, par l'intense relation entre le mythe et le chant, aspects très prisés dans tout le travail de la compagnie Teatro Balagan.

En 1996, la directrice artistique de la compagnie Balagan, Maria Thais, participa à un atelier de Maud promu par le Festival International de São Paulo, organisé par Ruth Escobar. Depuis lors elles entretinrent, par correspondance ou par des amis communs, le désir de se retrouver. En 2008, en tant que commissaire des Rencontres Internationales des Arts de la Scène / Ecum, Maria Thais invita Maud Robart à participer à une table ronde « Tradition et transmission sur la scène

émergente » (Belo Horizonte) et à animer un atelier durant cette manifestation. Celui-ci eut lieu à la Casa Balagan (São Paulo) et y participèrent les acteurs de la compagnie Antonio Salvador et Beatriz Sayad. En novembre 2011, la directrice de Balagan put, une fois encore, promouvoir un atelier animé par Maud, cette fois-ci à Casperia (Rieti) en Italie. En octobre 2014, Balagan concrétisa son désir de recevoir une artiste haïtienne et son assistant Thibaut Garçon pour un atelier de six jours réunissant tous les acteurs de la compagnie.

Tout au long de son travail, Maud proposa comme voie d'accès aux contenus des chants non pas une démarche logique, comme la compréhension des paroles, mais une imprégnation du rythme et des vibrations propres au chant et épousant notre corps, notre respiration, nos mouvements. Le rythme doit être les battements de notre cœur, notre lieu de rencontre avec nous-mêmes et avec l'autre. En ce sens, la rigueur avec laquelle Maud nous conduisait renforçait ce que nous avons expérimenté dans les dernières recherches de la compagnie Balagan, concernant les différences entre le chant et la parole. Alors que cette dernière est directe, adressée à quelqu'un de présent, le chant peut nous mettre en rapport avec des absences, traverser des mondes et nous relier à des choses que nous ne pouvons (ou ne savons déjà plus) percevoir. Et, lors de ce processus, la vibration qui se produit en chaque corps se propage à l'extérieur de lui-même.

La façon dont nous étions invités à rentrer dans le chant était toujours une invitation vers l'autre, car cet apprentissage se réalisait toujours selon une dynamique de question-réponse évoquant les formes de transmission propres aux cultures ancestrales. Nous nous sentions bercés par un collectif dans lequel les corps devaient pulser comme un seul, selon un rythme appartenant à tous et qui nous faisait vibrer collectivement. En ce sens, bien qu'elle ait affirmé qu'il ne s'agissait pas de pratique théâtrale, Maud nous offrit durant sa visite quelques moments pendant lesquels, plus que jamais, nous pûmes nous reconnaître en tant que groupe théâtral au sens plein. En réunissant des créateurs qui travaillent ensemble depuis huit ans, et tous ceux qui s'associèrent au projet actuel depuis

deux ans, le groupe se sentit enveloppé par une vibration commune dans laquelle l'acte créateur ne se réalisait pas *a priori*, ne consistait pas en une projection d'idées, ne visait rien d'autre en dehors de lui-même. Au contraire, la création naissait de notre présence pleine, se manifestait comme une alliance anonyme, s'imposait au-dessus des noms propres, des projets individuels et des banalités du quotidien qui composent l'exercice du théâtre. Nous nous rappelions que le projet de cette compagnie est d'extrapoler le théâtre en tant que représentation pour le vivre comme un espace consacré à rendre présentes les mémoires et les histoires des hommes et des êtres qui sont venus avant et qui viendront après nous. Le théâtre en tant qu'acte d'appartenance, fondé sur la véritable relation est, par ce moyen, et seulement pour cette raison, capable de donner des fruits qui alimentent aussi bien celui qui le réalise que celui qui bénéficie de son action.

« Lorsque je suis né on me donna un nom. Chaque fois que quelqu'un le prononce, une spirale m'invite à sortir de moi. Et cette voix me rappelle qui je suis : un mouvement infini. »

Ce travail exige de la délicatesse dans la façon de traiter son corps, l'autre et l'espace. Maud, par exemple, se référait au sol comme à une « grande face » qui doit être touchée délicatement. Ceci nous fait comprendre que, très souvent, dans nos danses où le rythme est un élément conditionnel de la structure du mouvement (comme cela arrive dans toutes les danses de tradition afro-brésilienne, très présente dans nos recherches) nous mettons l'accent sur le tonus des jambes afin d'extérioriser le rythme, au lieu d'ouvrir tout simplement des espaces internes pour que celui-ci se manifeste dans tout le corps et nous serve de pont pour augmenter notre capacité de communication entre les instances du dedans et du dehors. À partir de cette remarque subtile, il nous semble possible de percevoir concrètement que le rythme et le silence sont contenus l'un dans l'autre.

Premier vêtement

« Nous arrivons et nous marchons au sein de l'espace, gardant toujours à l'esprit que lui et nous, sommes le début de tout. Le premier temps, pendant le

lequel le travail est orienté avec précision par Thibaut (toujours sous le regard attentif de Maud), nous amène à vider notre conscience et l'amplifier. Avec lui, nous donnons une impulsion à des chemins qui construisent un espace rythmique. Par lui, nous avançons sur les sentiers de la respiration, du corps, du cœur et du mouvement. Il organise et amplifie les perceptions corporelles. Le travail consiste en une auto-connaissance et la construction d'une pulsation de vie commune. Ce n'est que le début, une demande de permission pour le travail à venir. »

Deuxième vêtement

« Les oreilles de la taille de nos corps, nous sortons, habitant le silence, et nous changeons de tenue. En passant la frontière entre le changement de tenue, nous et la salle, il est clair que quelque chose s'est agrandi, aussi bien en notre for intérieur que dans le monde extérieur. Les prémisses sont claires : chanter juste, engagement, tenir le rythme - pulsation de la vie / du monde, respect du corps, de l'autre et de l'espace. »

Le soin que Maud prenait à préserver le silence résonnait comme une invitation à le rendre présent. Et ce n'est qu'à travers la conquête de cette quiétude que le chant pouvait se révéler. En nous taisant nous ouvrons un espace à l'écoute de matières concrètes, en faisant silence le chant devenait présent. Nous pénétrions comme des chasseurs dans un territoire inconnu où le silence de nos pas nous guidait vers une structure circulaire dans laquelle nous apercevions, petit à petit, des courbes et des spirales. Il nous fallait parcourir ces trajets en file, tout en maintenant la même distance entre un corps et l'autre. De sorte que le même chemin parcouru en différents instants par chaque membre du groupe, dans un rythme n'appartenant à personne, devait être reconnu et expérimenté par tous. Dans cette circulation, les corps habitaient provisoirement chaque point de l'espace et la salle semblait se reconfigurer comme si elle était remplie de portes invisibles par lesquelles nous entrions et sortions continuellement et, paradoxalement, notre

existence dépendait exclusivement du fait de les traverser, dans l'acceptation continuelle de savoir ne plus être.

À l'intérieur de ce rêve collectif, que nous cherchons ici à concrétiser sous forme de mots, l'effort de se rappeler le travail de Maud fait surgir d'innombrables images, odeurs, sons, couleurs et stimulus des plus divers. C'est ainsi qu'il est curieux de constater que le silence, tel que nous nous le rappelons lors des séances, était blanc. Mais pas d'un blanc unificateur, absolu. C'était, en fait, comme s'il y avait plusieurs tonalités de ce « blanc-silence », que nous distinguions à la manière des esquimaux de l'Arctique capables de reconnaître des blancs différents sur chaque morceau de glace, du plus fin au plus épais, celui qui supporte un corps ou celui qui ne doit pas être foulé...

Les populations indigènes brésiliennes réussissent également à distinguer de nombreux tons de vert que notre regard de citadin ne sait reconnaître. Ils savent identifier, par exemple, la tonalité de vert qui indique si une plante a atteint la maturité nécessaire pour être utilisée.

Après ces journées de travail avec Maud et Thibaut nous nous sommes demandé si notre perception des silences ne pouvait pas être également modelée, de manière semblable, à travers l'expérience de la relation à l'espace.

En cercle, et prêts à chanter, nous imaginions Maud avant de nous apprendre un chant nouveau, et essayant de nous le présenter par son silence. Nous nous sommes même risqués à dire qu'il était possible de reconnaître le rythme du prochain chant quelques secondes avant qu'il ne soit entonné, ou à imaginer Maud chantant déjà et nous invitant à chanter avec elle, ici même, dans ce silence qui précède le son.

La qualité du silence dans les intervalles entre un chant et un autre, nous faisait croire que l'espace était déjà pris par le son et, jusqu'à un certain point, qu'il devenait une précipitation d'ondes sonores et de rythmes. Comme un verre qui se remplit de silences jusqu'à déborder en musique. Quelque chose comme les

stalactites des cavernes qui ont l'air de surgir de nulle part. Ou encore, pour en revenir au théâtre, comme lorsque nous pouvons obtenir ce que V. Meyerhold décrit comme *la forme qui précipite en contenu*.

La forme comme précipitation du contenu. Le chant comme précipitation du silence. Duos indissociables, l'un fruit de l'autre.

Et, alors que l'atelier se déroulait, nous percevions que plus nous nous enfoncions, en puissance, dans ce silence/rythme plus notre respiration devenait libre à l'intérieur du corps, lequel répondait au silence perçu et se préparait au son : notre respiration devenait plus fluide, ouvrait des points et des espaces dans le corps - comme une libération de tensions inutiles - par lesquels le son pouvait désormais s'écouler plus librement, plus doucement, sans obstacles.

Doucement. S'écouler

Et en s'écoulant doucement, le chant, précédemment entonné et entendu par tous, pouvait **ouvrir des espaces**, aussi bien dans le corps qu'à l'extérieur de celui-ci.

Plus d'espaces.

Derrière le corps.

En haut de la tête,

ou dans l'espace au-dessus.

Et entre.

Entre moi et les autres.

Entre nous tous en ronde

et la salle.

Il existait également un silence pause qui annonçait qu'il n'y aurait pas d'autre chant. Comme si l'on pouvait entendre le silence, ou plutôt la pause, dans le

silence lui-même, annonçant qu'à partir de là, de ce silence, un autre chant ne viendrait pas parce qu'il fallait aussi ouvrir des vides dans l'espace pour que quelque chose de nouveau le prenne.

Petit à petit nous nous aperçûmes que la pratique physique toujours conduite par Thibaut et Maud au début de chaque rencontre nous procurait également la même sensation d'ouverture et de déblocage : celle d'un corps prêt et ouvert de sorte que les rythmes cachés dans le silence puissent se matérialiser en son, en chant. En chantant avec Maud, cette sensation ressentie pendant la première partie de la pratique était reprise ou restait avec nous le reste de la journée.

Espaces dans le corps, dans la colonne et dans la perception.

La même sensation de « pré-existence » se manifestait dans les mouvements en groupe qui semblaient profiter des flux et des courants présents dans cette salle sans doute depuis longtemps. Comme si nous parcourions des labyrinthes imaginaires occupant l'air, l'espace vide. La précipitation, encore une fois : ***la forme et le mouvement comme précipitation du vide dans l'espace.***

Au fil des jours, il devenait de plus en plus évident qu'au lieu de nous soumettre une série d'exercices pré-définis, Maud et Thibaut étaient là, conjointement, en train de découvrir, dans le temps présent et par la rencontre de notre groupe d'acteurs, quels chemins nous allions parcourir – tous ensemble – pendant ces six jours d'atelier. Ce n'était pas seulement nous, acteurs, qui « faisons » le travail de recherche ou d'apprentissage de quelque chose de nouveau. Bien qu'ils fassent ce travail depuis des années, ils semblaient être là engagés avec nous dans un exercice de découverte, attentifs et sensibles à tout ce que ces instants uniques offraient.

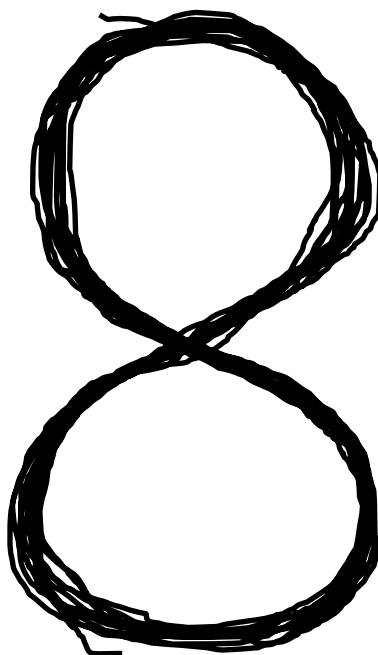
De jour en jour, alors que nous nous familiarisions avec la pratique et devenions, par conséquent, plus à l'aise dans nos mouvements, notre défi consistait, entre autres choses, à découvrir comment accéder et comment nous maintenir dans ces labyrinthes imaginaires.

D'une certaine façon ceci nous semblait aussi un élément clé de toute cette pratique. La répétition du travail, jour après jour, semblait affiner nos sens – plus affinés pour entendre le silence et pour sentir le vide. Nous ne parlons pas, évidemment, de la répétition mécanique dont nous finîmes par nous détacher à force de reproduire infiniment le même exercice de la même façon. Mais de la répétition à partir d'une écoute plus fine, attentive et sensible aux subtiles altérations de chaque jour, capable de percevoir comment le groupe était dans son ensemble à chaque jour spécifique.

Le fait de répéter un même chant ou un même mouvement collectif tout au long des journées pendant l'atelier, comme cela nous était proposé, a certainement contribué à créer également une mémoire de ce chant ou de ce mouvement dans la salle de travail.

Nous aimantions le silence et l'espace vide.

Comme si nous construisions des formes subtiles qui allaient rester, même après un jour d'atelier, même après notre départ de la Casa Balagan. Et, de retour le lendemain matin, nous pourrions accéder de nouveau à ces formes qui avaient passé la nuit, là, cachées au milieu du silence et du vide, à nous attendre.



Et chaque fois que nous retournions au travail il y avait un dialogue à établir entre nos désirs, nos corps et l'envie de cet espace aimanté. Parfois nous résistions et bien que nous recherchions délicatesse et précision en chaque geste, quelque chose restait inerte, rien ne se produisait. Peut-être était-ce dû à notre écoute et à notre disponibilité insuffisantes, ou à d'autres facteurs que nous ne pouvions identifier clairement. D'autres fois, cependant, nous étions pris par surprise et emmenés par le courant présent, nous oublions nos refus internes et nous flottions. Ceci nous rappelle que nous ne pouvons pas contrôler les facteurs d'une expérience. Comme Maud disait : « **l'expérience est quelque chose qui arrive** », on ne peut exiger qu'elle arrive à chaque fois.

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



UNE BONNE RENCONTRE

Tiche Vianna

Traduction vers le français :

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

RÉSUMÉ

Témoignage de l'actrice, metteuse en scène et chercheuse Tiche Vianna sur l'expérience vécue en 2014, au cours de l'atelier « Introduction à l'exploration du chant vibratoire » conduit par Maud Robart, au Barracão Teatro, à Campinas, district de Barão Geraldo.

MOTS-CLÉS : Chant ; vaudou afro-haïtien ; Maud Robart ; tradition.

* * *

Introduction

Une bonne rencontre, selon Luiz Fuganti¹, s'inspirant du philosophe Spinoza, est tout ce qui nous nous renforce. Nous, artistes chercheurs du Barracão Teatro, pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute, que notre rencontre avec Maud Robart fut l'une de ces rencontres extrêmement stimulantes, non seulement pour nous avoir montré que la grandeur des gestes transformateurs réside dans la simplicité, mais pour nous avoir révélé la dimension de la sphère symbolique par l'exercice de la patience et de la persévérance dans la répétition quotidienne de la concentration.

Parmi les acteurs et les actrices (des plus jeunes aux plus anciens) nous avons tous une expérience suffisante pour savoir que la concentration est la clé principale de notre travail théâtral. Pour Maud, cependant, peu importait ce que nous savions et ce que nous apportions dans nos bagages. Ce qui importait c'était ce que nous étions à chaque seconde de notre existence et ce que nous faisons pour atteindre notre objectif, qui n'était rien d'autre que de chanter, mais chanter avec une telle présence que chaque présence additionnée à l'autre donnait au lieu une ambiance affective, pleine d'images génératrices de sensations infinies.

Aucun de nous ne connaissait la langue des chants et nous n'en traduisions pas les paroles. Nous répétions ce que nous entendions et nous nous efforcions de comprendre les mots tels qu'ils étaient prononcés par Maud. Je mis un certain temps à réaliser que cela n'avait que peu d'importance, tout au moins dans les journées où nous entrions en contact, pour la première fois, avec les chants du vaudou afro-haïtien. Ce qui importait avant tout, c'était que quelque chose de profond, d'authentique et d'extrêmement humain nous arrive ; quelque chose qui nous fasse expérimenter le sens de la vie et la perception de sa plénitude, ne serait-ce qu'un instant.

¹ Luiz Fuganti est philosophe autodidacte, fondateur de l'Ecole Nomade de Philosophie « *Escola Nômada de Filosofia* ».

Une invitation inattendue, un autre espace révélé

Lorsqu'Edouardo Okamoto² nous demanda si nous étions intéressés à céder l'espace du Barracão Teatro pour que Maud Robart puisse animer son atelier « Introduction à l'exploration du chant vibratoire », dans le cadre d'un partenariat entre trois universités (UFU, UNICAMP et USP), nous acceptâmes immédiatement, malgré une certaine appréhension. Nous connaissions les exigences de Maud quant aux qualités d'un espace physique et le Barracão Teatro, bien que ce soit un espace scénique, est un local sans aucune isolation acoustique, ce qui certainement allait interférer sur le travail.

Un jour avant le début du cours, les modifications nécessaires furent faites avec des rideaux de scène blancs couvrant les murs noirs ; et le lendemain, en arrivant au Barracão Teatro, nous entrâmes dans un local entièrement nouveau pour nous qui étions habitués à le fréquenter quotidiennement.

Maud donna son cours avec Thibaut à ses côtés, acteur qui l'accompagne depuis longtemps lors de rencontres régulières destinées à transmettre sa pratique. Pendant le cours, Thibaut était responsable de la préparation corporelle qui précédait la pratique du chant vaudou.

La transformation de notre espace physique ne se limita pas à une transformation matérielle due aux petites adaptations. La manière de nous recevoir, d'établir son premier contact avec nous, de commencer le travail physique, l'instauration d'un petit intervalle pour changer de vêtements et initier une seconde partie où nous étions tous habillés de blanc, élégants, les femmes en jupe, donnaient à ce local une dimension sacrée. Bien que nous fussions un jour ordinaire, dans un quartier ordinaire, rempli des rumeurs d'une vie citadine de travailleurs, le

² Eduardo OKAMOTO acteur et professeur à l'Unicamp.

Barracão Teatro semblait s'être transformé en un temple. Le silence y régnait comme si la rue autour de nous avait compris que ce qui se passait là méritait le silence. De très rares fois nous dûmes attendre quelques instants pour que les bruits plus intenses, comme le passage d'une voiture de marchand de produits de nettoyage ambulants vantant sa marchandise, cessent. À notre grand soulagement, ces sons ne coïncidèrent jamais avec les moments de chant.

Lors de notre premier jour de travail, Maud nous demanda de marcher dans l'espace et de l'observer comme si nous le voyions pour la première fois. Il me sembla à ce moment-là que nous nous livrions tous, collectivement, à l'inconnu, dans un exercice de pleine confiance. Nous entamions une pratique extrêmement rigoureuse, sans beaucoup d'explications et très exigeante.

Ce que nous fîmes le premier jour, nous le fîmes tous les autres jours : les mêmes séquences physiques de préparation corporelle avant le chant. Seules les mélodies changeaient suivant les choix de Maud, qui semblait les sélectionner selon ce qui se passait entre nous et qui l'inspirait.

La répétition peut paraître, de prime abord, ennuyeuse, sans intérêt et peut même démotiver. Peu à peu, cependant, nous nous apercevions que le fait de répéter, à chaque fois avec plus d'exactitude, d'aisance, de précision, faisait tomber quelques obstacles qui, en règle générale, nous empêchent de nous concentrer sur le moment présent. Tout d'abord, la prétention : personne n'était meilleur que personne, personne n'avait rien à montrer à personne, ni son meilleur ni son pire côté.

Maud nous faisait prendre conscience que faire arriver quelque chose *parmi* nous supposait de faire arriver quelque chose *en* nous, c'est à dire, d'aller chercher au fond de nous cette capacité de plonger verticalement dans un travail, sans en attendre un quelconque résultat que les autres pussent admirer. Les résultats étaient vécus en chacun.

Cette pratique révélait quelque chose d'inédit à notre conscience, probablement issu d'une connaissance ancestrale qui nous habite et à laquelle d'une certaine manière nous ne donnons jamais l'opportunité de se manifester, tellement notre besoin humain d'être spectaculaire est démesuré.

Le travail avec Maud ne recherchait pas le spectacle, il cherchait à ce que l'humain nous fasse exister.

À propos de la rigueur et du chant

La rigueur de Maud et de Thibaut était admirable pour quelqu'un comme moi qui coordonne, dirige et oriente des travaux artistiques, lesquels cherchent à générer des événements du dedans vers le dehors de l'être, à travers le théâtre. Eux, par contre, ne visaient rien de théâtral, ils demandaient intégrité, présence et lâcher-prise.

Être rigoureux suppose exiger de soi et de l'autre. Les paroles de Maud paraissaient parfois extrêmement dures, notamment pour les plus jeunes, mais comment sculpter une matière déjà compacte sans quelques coups de burin ? Et ne sont-ce pas seulement ces coups qui seraient capables d'arracher les protubérances cristallisées et indésirables, pour que l'image se révèle dans le bois ou la pierre ?

Sans nous en offusquer, nous nous soumettions tous à ce qui nous était demandé, cherchant à respecter de la meilleure façon possible les indications qui nous étaient données, car nous comprenions que cela ferait de nous, douze personnes singulières, d'expériences diverses, un seul corps, capable de dialoguer par l'intermédiaire du chant et des mouvements.

À partir du moment où nous faisons de la rigueur notre objectif, nous percevions que quelque chose se passait entre nos corps. Nos temps se

transformaient, nos urgences se calmaient, nous nous harmonisions d'une telle manière que nous commençons à nous laisser envahir par des sensations qui, à partir de là, devinrent plus perceptibles.

Face à la fermeté des exigences, les chants surgissaient délicatement, dans une harmonie d'enchantement, parfois comme des mantras, parfois comme des convocations. Nous ne comprenions rien à ce que nous chantions car les paroles étaient dans une sorte de dialecte et, encore une fois, nous devions nous laisser porter par ce son et lui donner plus de sens que de signification.

Maud parla peu de l'histoire des chants vaudou. Pour renforcer la qualité de la présence et l'ouverture naturelle du sens, elle n'encourageait aucune approche intellectuelle avec ce qui était proposé. Je l'observais chanter et percevais combien parfois elle jouait, comme un enfant, assumant librement l'innocence de son amusement, et cela faisait plaisir de la voir, de l'écouter et d'imiter le son. En cet instant, le groupe acquérait une certaine intimité, qui ne se répétait à aucun autre moment. Là, nous étions un chœur, les parties d'un même tout, reliés par un acte commun. Les distances entre nos corps dans l'espace étaient identiques, le temps de déplacement également, les pieds qui amorçaient les mouvements étaient toujours du même côté - à droite ou à gauche -, et la direction était donnée par l'un de nos moniteurs. Nos mouvements étaient absolument silencieux, comme si le poids disparaissait de notre corps et que seule la fluidité assurait le passage d'une chose à l'autre, sans savoir où résidait le commencement et la fin, comme si nous n'étions qu'un moyen, un passage, une transition.

C'était dans ce corps que le son se produisait, c'était ce corps qui chantait, comme pour libérer l'âme prisonnière !

Les choses simples de la vie

Ce qui s'est passé au Barracão Teatro pendant ces journées n'a rien été qui puisse être annoncé comme le résultat brillant d'une certaine proposition totalement novatrice et exceptionnelle. Ce qui se passa ne fut qu'une pratique d'exploration des effets du chant, dans l'acte de chanter, sur notre imaginaire. Combien de fois n'avons-nous pas fait cela, d'une certaine façon ? Mais ce qui me surprit, et j'y pense encore aujourd'hui, c'est que la simplicité, l'une des choses les plus difficiles à atteindre, était de fait le grand objectif de ce travail. Et que l'approcher et s'y livrer véritablement ressemble à un plongeon dans un état premier de nature : être vivant, et vivant ici et maintenant. Cela seul suffirait à donner un sens à l'existence humaine. Tout le reste ne serait qu'invention, fiction.

Être présent, en action, car nous travaillions pour créer une relation dans laquelle la perception de soi et de l'autre était l'impulsion nécessaire à la construction d'un collectif harmonieux, extrêmement actif dans la réalisation de parcours définis dans l'espace, me donnait la sensation de toucher des liens internes puissants et transformateurs, totalement inconnus, bien que préexistants.

Cette expérience me plaça sur un terrain que je n'ai pas l'habitude de fréquenter tous les jours : le terrain de la spiritualité ! Mais que personne ne s'y trompe : dans ce cas la spiritualité n'a aucun lien avec la religion.

Il semble que notre vie, au quotidien, se déroule d'une manière qui exige que nous regardions vers le futur et que nous fassions un pas en avant, toujours en avant de ce qui est ici et maintenant ! Mais là, dans cette salle toute blanche, où nous faisons tous les jours les mêmes choses pour ensuite entamer un chant que nous ne connaissions pas, ni ne comprenions, et à propos duquel nous n'avions même pas d'explications, mais qui pourtant exerçait sur nous tous la force et la fascination d'oser l'expérience du contact et de toutes les conséquences qu'il génère, sans que pour cela quelque chose de spectaculaire ne doive se produire.

Nous n'étions que nous, sans identité et sans importance particulière.

Il se peut que ces sensations ressemblent, ou touchent, à celles que nous font ressentir les rites sacrés, les célébrations. Les chants eux-mêmes pourraient avoir la même fonction que les mantras, les litanies et tant d'autres chants religieux, qui servent à nous « re-liaison » à la spiritualité, à l'expression sensible de ce qui ne s'explique pas par des mots.

Tout cela m'amène à penser que l'expression artistique passe inévitablement par ce même chemin ; l'artiste aura beau maîtriser ses techniques, il ne pourra leur donner du sens que lorsqu'il se laissera affecter pour ensuite affecter, et cela n'est peut-être rien de plus que de faire confiance à sa propre capacité de recevoir ce qui arrive à soi, sans se préoccuper de ce que cela donnera et sans peur d'en vivre les conséquences.

Partager, plus que théoriser

À cinquante ans, je peux dire que je ne fréquente pas des cours pour chercher des réponses. Mais plutôt pour trouver les questions que je ne me suis pas encore posées, et ce travail m'a permis de vivre le temps sans empressement, de vivre un acte sans vouloir le signifier afin de pouvoir le sentir, de vivre la rigueur sans rigidité, de recevoir plus que de proposer et d'affirmer plus que questionner.

En pleine ère de l'information, il était important de rompre le quotidien des activités du Barracão Teatro et de me consacrer à ne rien avoir à dire. En parlant de cela maintenant, je me rends compte que cette narration est peut-être une tentative d'expliquer l'inexplicable.

Lorsque j'ai été invitée à écrire sur cette expérience, mon souhait était de partager des impressions et des sensations sur le travail réalisé avec Maud et Thibaut. Je ne prétends rien de plus que cela, car le caractère de ce texte est réellement celui d'un témoignage. Dans ce cas, et par ces mots, je concrétise mon

témoignage sur la rencontre entre l'art et le rite, le chant et les innombrables voix capables de le préserver au cours du temps, à travers une expérimentation humaine de taille incommensurable.

Revisiter cette expérience, maintenant à quelque distance, me fait prendre conscience que je suis incapable de répéter aucun de ces chants parce que ma mémoire ne me restitue rien à leur sujet. Mais les images qui se forment en moi me font revivre les sensations physiques de ma présence dans un espace donné, à un temps donné.

Je souris lorsque je revois ces images. Du sourire malin de qui a planté un secret quelque part en lui, mais a omis de dessiner la carte. On ne peut en découvrir le chemin, ni le partager, sans le refaire !

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



LA NATURE DE LA VOIX EST CELLE DE L'EAU

Alba Lírío
Nara Keiserman

Traduction vers le français :

Fernando Aleixo
Georges Dupont
Jean-Camille Girardeau
Vera Bernardes

RÉSUMÉ

Compte-rendu d'expériences vécues pendant le *workshop* de Maud Robart assistée de Thibaut Garçon, lors des V^e Rencontres Internationales d'Arts de la Scène : Voix et Rituels. Il est organisé par thèmes et images (se rapportant à des questions sur la voix), lesquels sont exposés selon le point de vue de chacune des auteures en fonction de leurs pratiques pédagogiques, artistiques et spirituelles. Cette démarche les libère d'une pensée unique et leur permet d'envisager d'éventuelles et prometteuses contradictions et confrontations d'idées, enrichissantes pour le débat sur la nature de la voix. Afin d'identifier les voix de chacune des auteures, leurs initiales ont été placées au début de chaque partie.

MOTS-CLÉS : voix ; rituel ; technique ; spiritualité.

* * *

1. Deux Introductions

N.K.¹ : J'avoue mon incapacité à mener une réflexion ordonnée sur l'expérience que j'ai vécue pendant le *workshop*-retraite de Maud Robart en octobre 2014 dans le Minas Gerais. J'offre donc ici un témoignage tout à fait personnel. Tout en risquant d'être confuse ou mièvre, je me hasarde à écrire à la première personne. Je vais me baser sur mes souvenirs et les quelques annotations que j'ai prises, elles aussi fruit de mes souvenirs, car nous n'étions autorisés à aucun type d'enregistrement, que ce soit photo, vidéo, son ou prise de notes pendant les séances de travail. Là, c'était vivre ou vivre et enregistrer dans la mémoire-corps. Subjuguée par l'autorité de Maud, je crois que je n'ai commencé à prendre des notes qu'à partir du troisième jour et, bien entendu, en dehors de la salle de travail. J'ai noté objectivement ce que nous faisons dans la première partie : le travail corporel avec Thibaut Garçon. Je revivais mon expérience avec Maud et j'écrivais ce que cela m'apportait, les remémorations, les nouvelles visions. Mais qui peut bien s'intéresser à un écrit fait de remémorations ? Je commence donc par « À ceux que cela peut intéresser ».

A.L.² : Me référant au compte-rendu de mon élève et amie Nara Keserman, je pense que la résonance est effectivement un attribut du son et de la voix et non une qualité intrinsèque lorsqu'il s'agit d'affects. Le vent doit souffler favorablement et beaucoup de synergie doit entrer en jeu pour que ce qui transforme un phénomène en communication affective se produise. J'en déduis donc que ma rencontre avec Nara, dans une relation de professeur-élève-professeur, fut l'une de ces situations heureuses de résonance qui donna lieu, après presque deux ans de convivialité musicale, à mon voyage à Uberlândia, en vue de participer au *workshop*-retraite de Maud Robart, proposition acceptée par les organisateurs de l'événement, compte

¹ N.K - Nara Keiserman

² A.L - Alba Lírío

tenu probablement de la crédibilité de la professeure de l'UNIRIO. Cette occasion m'apporta une grande joie et provoqua une grande curiosité de la part de mes pairs car mon milieu actuel de travail et de recherche, bien que j'enseigne et que j'anime des *workshops*, n'est habituellement pas académique. En réalité, imaginer ma rencontre avec Maud Robart, coryphée mythique des programmes de recherche sur les chants rituels (ou vibratoires) menés par Jerzy Grotowski, m'effrayait moins que de rencontrer les professeurs dont je serais collègue pour quelques jours, et avec lesquels je me suis petit à petit sentie à l'aise grâce à mon investissement total dans le travail.

2. Penser en images, avec une certaine chronologie :

2.1

A.L. : Comme Nara, qui a donné le titre de ce texte, je me plais à penser que la nature de la voix est celle de l'eau. C'est dans celle-ci que nous sommes totalement immergés lorsque nous entendons les premiers sons de la voix et du corps maternel. C'est à travers l'eau que le son se propage pour créer d'autres sons et d'autres corps. C'est par elle que quelques-unes des plus belles mélodies du monde habitent cette terre et inspirent les hommes. Ce sont sa fluidité, sa perméabilité et sa transparence, sa force et son pouvoir qui nous subjuguent jusqu'à ce que nous les reconnaissons et, éventuellement, que nous manifestations par notre corps et notre voix ces mêmes qualités. Associer symboliquement l'eau aux émotions ne fait que la rapprocher encore plus de la voix dans sa sensibilité aux états d'humeur. Parler des chants vibratoires et évoquer l'eau me rappelle une maxime indienne liée au *Dhrupad*, l'une des formes les plus anciennes de chant sacré en Inde, selon laquelle celui qui a dans la voix la force de cent buffles marchant dans l'eau est celui qui a autorité pour chanter. L'image que je me fais du corps de la voix est exactement celle d'un buffle dans l'eau.

N.K. : J'ai toujours voulu être chanteuse ou artiste de cinéma. Je chantais toute la journée. Je faisais semblant d'avoir un sifflet dans la gorge, parce que c'est l'effet que me faisaient les chanteuses d'opéra que mon père écoutait. J'imitais le grincement des portes. Beaucoup plus tard, je chantais de la bossa-nova en imitant Nara Leão (Je trouvais ma voix plus jolie que la sienne). Dans les années 70 je pris des cours de chant lyrique avec Therezinha Röhrig, à Pelotas ; de chant populaire avec Pepe Castro Neves dans les années 80 à Rio de Janeiro. En 2013, ayant toujours besoin de chanter pour être heureuse, je rencontrai ma professeure Alba Lírio. Professeure et amie à première vue. Confiance totale, affinité, reddition. Elle commande, je fais. Elle parle, je crois. Lorsque Sílvia Nakkach³, pendant une master-class à Espaço Companheiros das Artes, d'Alba Lirio, en mai 2015, affirma que « la nature de la voix est celle de l'eau », je compris ce qu'Alba me fait faire/vivre quand nous chantons ensemble dans ses cours, en répons. Je suis saisie par une sensation très concrète de fluidité, due à la perception de l'air qui parcourt tout mon corps et envahit mon esprit, produisant des images qui ne font qu'une avec le son projeté dans l'espace.

2.2

A.L. : Lorsque les chants rituels arrivèrent dans ma vie en tant qu'outils de travail et de recherche, je les avais déjà vécus dans les cérémonies festives indigènes et afro-brésiliennes auxquelles j'avais participé dans diverses tribus, *terreiros*⁴ et communautés religieuses au Brésil et à l'étranger. Bien que la musique et la danse aient été depuis très tôt ma source d'inspiration artistique et ma pratique spirituelle, je me suis parfois surprise à percevoir différemment ces cérémonies, ne pouvant éviter ici ou là une appréciation et un plaisir esthétiques

³Fondatrice de The Vox Mundi School of the Voice et professeur au California Institute of Integral Studies (CIIS), tous deux à São Francisco, California – USA.

⁴ Maisons de culte afro-brésiliens, candomblé, umbanda...

propres à une mise en scène dramatique. Aujourd'hui encore je suis fascinée par l'observation d'un corps « possédé par l'esprit », par la façon dont il se meut dans ces conditions, par la voix d'un vieux *pajé*⁵ entonnant une prière de guérison entre deux bouffées de pipe, par les appels des bouviers rassemblant le bétail ou par le chant des dévotes en procession. Et quel magnétisme se dégage de tout cela sur une assistance complice ! Pour moi, durant ces expériences, les frontières qui distinguent le *terreiro* et la scène, le sacré et le profane, le spectateur et l'acteur s'estompent ; elles se rejoignent toutes dans l'unité, comprise ici comme un lieu au-delà de la dichotomie, comme un concept du yoga classique. Toujours à propos de la voix, j'ai eu, lorsque j'étais journaliste, des expériences très enrichissantes dans deux radios ; plutôt que de courir après les scoops ce qui m'intéressait était de rédiger des nouvelles pour écouter ensuite la lecture du speaker. Dans les reportages externes, j'attendais l'heure d'entrer en direct pour goûter le plaisir de créer une réalité, de transsubstantier les sens, me liant à la langue comme à une substance organique protolinguistique avec la noble mission de transmuter la matière palpable en une force extrêmement puissante et concrète, capable de construire une image dans l'esprit de l'auditeur. Plus que dans les mots, le sens, pour moi, résidait dans le processus phonétique qui mène à la manifestation du son. À cette époque, je ne connaissais pas encore Paul Zumthor, mais l'œuvre de ce médiéviste spécialiste de la poésie orale tomba entre mes mains, avec d'autres, pour cautionner mes opinions, en particulier celle selon laquelle il existe un « théâtre de la parole illisible, antérieur à l'écriture, dans lequel le signe ne s'est pas encore séparé de la force » (Zumthor, 2010, p.61). À ce moment-là j'ignorais pourquoi toutes ces choses m'enthousiasmaient tant. Et encore plus que je serais amenée à contribuer à l'élaboration, dans le cadre du Projet Vox Mundi⁶, d'une méthodologie d'éducation vocale.

⁵ Chef spirituel (et culturel) d'une tribu indigène.

⁶ Un centre artistico-culturel et éducatif, fondé en 1988, par la musicologue Silvia Nakkach, USA, pour la recherche, la promotion, la diffusion et l'enseignement des chants traditionnels d'origine indigène et afro-brésiliennes, de l'Inde et du Tibet dans leur rapport avec la contemporanéité.

N.K. : J'ai découvert la spiritualité pendant mon enfance, grâce à ma Mère, juive et spirite kardécienne. J'ai eu la certitude du monde spirituel en fréquentant le milieu hippie. Nous parlions de la « nostalgie du Père Spirituel », nous méditions sur « I am here and now », nous étions adeptes de macrobiotique, nous habitions en communauté, et tout cela avait du sens pour moi. Plus tard vinrent les enfants et la « vie réelle ». Et la spiritualité resta toujours présente comme principe de vie. Maintenant, avec des petits enfants et quelques passages par l'Umbanda, par le Bouddhisme de Nitiren Daishonin, par les méditations d'Osho, et des consultations en Astrologie, Tarot, Thérapie de Vies Antérieures, Alignement Énergétique, Constellation Familiale, Transmission de Retour à la Source, me voilà au Siddha Yoga. Pendant très longtemps j'ai recherché un endroit, une maison, un temple. Je discutais avec mes amies, je cherchais sur Internet. Carmela Soares, amie de longue date, collègue à UNIRIO, me disait souvent que je devais faire de la méditation : « dans cette grande maison, jolie, en pierre, à l'angle de la rue São Clemente et Conde de Irajá, si près de ta maison, tu vas adorer. J'y vais jeudi prochain. Tu viens avec moi ? » Je ne pouvais jamais. Cours de Transmission de Retour à la Source, avec Serafim Vieira, organisé par Mônica Losada, ma collègue de Gardien du Feu Sacré, animé par le professeur Alex Fausti. Mônica me montra un livre sur la couverture duquel figurait la photo d'une gourou indienne. Je regardai, tremblai et commençai à pleurer (Oxum⁷?) C'était Gurumayi Chidvilasananda, la gourou vivante de la lignée de Siddha Yoga. Le lendemain, jeudi, je me rendis à la Maison de la rue Conde de Irajá. Après avoir été reçue affectueusement, mais sans exagération pour ne pas susciter de méfiance, je fus conduite à la salle de réception des nouveaux. On me donna quelques explications sur ce qui allait se passer puis nous descendîmes à la salle où allait commencer de ce qui s'appelle le Programme. Là, une personne qui fait l'Hôte, un Maître de Cérémonie en quelque sorte, indiquait à chaque moment ce qui allait être vécu. Ce jour-là, l'Hôtesse était mon amie Carmela. J'appris que chaque Programme est composé de chant et de méditation. Je chantai donc (n'est-ce

⁷Divinité afro-brésilienne.

pas ce que j'aime faire le plus dans la vie ?). Et je méditai. À la fin, Carmela me fit visiter la Maison. Nous entrâmes dans une autre salle : silence, pénombre et l'image du gourou Bhagawan Nityananda. Je m'assis et contemplai. Toute tremblante et pleurant, j'entendis une voix masculine à l'intérieur de moi-même : « Tu en as mis du temps ! ». L'expérience de la pratique spirituelle envahit ma salle de classe. Je donne des cours de Mouvement pour Acteurs en m'appuyant depuis toujours sur une approche somatique du corps. Sur la base des recherches de Nereida Fontes Vilela, *Lecture Corporelle*, des enseignements du *Feu Sacré* de Mônica Oliveira et du *Langage Organique* d'Alex Fausti, mon travail en salle de classe et dans les recherches institutionnelles que je mène à UNIRIO (*Acteur troubadour : recherche de processus pour un langage gestuel*) fut totalement imprégné de tout cela et donna lieu à une pratique que j'appelai Corps Infini et sur laquelle j'ai donné des conférences, réalisé des démonstrations et écrit des articles et des chapitres de livre.

2.3

N.K. : 2009, *Séminaire International Grotowski : une vie plus grande que le mythe*, organisé à l'UNIRIO, Rio de Janeiro, par Tatiana Mota Lima. Étaient présents, entre autres, Ludwik Flaszen, François Khan et Fernando Montes. Conférences, tables rondes, ateliers. Dans l'intervention de Montes, le récit émouvant du moment où il a connu Maud Robart. Il la décrit comme la vivification d'Oxum. Moi, fille d'Oxum, je pleure. Je veux ardemment (de tous mes sens embrasés) connaître Maud Robart. Janvier 2013 : jury du concours public pour le Poste de Professeur de Théâtre à l'Université Fédérale d'Uberlândia – UFU. Comme je le faisais chaque fois que j'étais invitée dans une université, j'en profite pour présenter mon expérience d'interprète de *No se puede vivir sin amor (On ne peut vivre sans amour)*, sur des textes de Caio Fernando Abreu. Dans l'exposé qui précède ma démonstration, j'expose les principes spiritualistes qui guident mon jeu de théâtre. Je rencontre le professeur Fernando Aleixo qui, peu de temps après,

m'invite à animer un module de la discipline dont il était le coordinateur dans le cadre du programme DINTER (Doctorat Inter-Institutionnel) UFU-UNIRIO. L'idée consistait à travailler avec les élèves les expériences du Corps Infini, à raison de quatre heures par jour, sur trois jours. En fait, ce furent beaucoup plus de douze heures. Lors d'une des rencontres, après avoir travaillé les Mantras des Chakras, Aleixo me dit qu'il faisait venir Maud Robart pour un *workshop*. Je lui répondis immédiatement que je voulais y participer.

– C'est un groupe fermé ! me dit Fernando.

– Inscris-moi dedans de toute façon, répondis-je.

S'en suivirent quelques échanges d'e-mails et un renforcement de ma détermination à participer à ce *workshop*. Je suggérai également la présence d'Alba Lírio qui s'était déjà montrée très intéressée par le travail sur les chants vibratoires. Après confirmation, Alba et moi nous donnerions nos Conférences-Démonstrations et, dès le lendemain, nous partirions pour une *fazenda* avec huit autres personnes où tout allait avoir lieu. Voici ce qui est arrivé : je vis Maud pour la première fois dans le hall de l'hôtel où nous nous retrouvâmes pour partir vers la *fazenda* où allait se réaliser le *Workshop*-Retraite. Ce qui m'impressionna ce fut sa posture, son élégance et ses cheveux gris tressés en un magnifique chignon sur sa nuque. Je ne tremblai pas, ni ne pleurai. J'admirai. La *fazenda* était très belle. Nous allâmes visiter l'espace où l'atelier allait avoir lieu. Moment de tension, car Maud manifestait, par son attitude et par quelques paroles, sa contrariété devant ce lieu. Elle affirmait que ce n'était pas ce qui avait été convenu. Je perçus alors quelques signes de ce qui nous attendait : rigueur, exigence, extrême respect du propre travail et de ce qui allait être vécu par chacun. Quelques petits ajustements ne la satisfirent pas complètement mais elle accepta ce qui était offert. Jusque-là il semblait qu'elle ne nous avait pas encore vus, ni regardés. Elle était occupée à la préparation de l'espace où nous serions accueillis et de ce qu'elle avait à nous offrir. J'ai beaucoup pensé à cela, tout le temps. Qu'avait-elle à nous offrir ? Je finis par

comprendre que ma question était inversée. La question était en fait : qu'étais-je venue chercher ici ? Oxum ? Nous connaissons toujours la bonne réponse, même quand elle n'est pas prononcée, et c'est la plus évidente et la plus simple de toutes : nous sommes toujours à la recherche de nous-mêmes, à travers le miroir des autres, scrutant nos propres références. Alors, que m'apprit Maud de moi-même ? Pas seulement Maud, évidemment, mais la présence conviviale d'au moins huit autres personnes, chacune plongée dans les événements « respectifs » : *retro, pro, intra, extra*. Pendant les deux premiers jours, mon activité mentale était plus intense que ma faculté d'écoute exigée par le travail. Je me surprénais distraite à regarder le paysage autour de moi. Il n'y avait pas de murs, la salle donnait sur une jolie pelouse avec des arbres et des fleurs. Je voyais des chevaux qui passaient au loin, des voix et des rires qui venaient de la maison, le son lointain, bien que présent, de la cascade. Je me surprénais également à regarder et à admirer Maud : ses gestes, sa coiffure, sa tresse. Ce n'est que le troisième jour que mon esprit s'assagit et que je fus saisie par les sons que Maud nous faisait chanter, sans savoir ce que nous chantions ni pour qui. Peu à peu mes os commencèrent à faire écho à ma voix, mon corps frémissait enfin. Un lieu de méditation s'établit dans lequel le présent devient éternité et le temps se réduit à un instant.

A.L. : Dès le premier jour de travail avec Maud je m'aperçus que j'étais invitée à explorer un domaine qui m'était familier - celui des rites - mais très probablement sous un angle nouveau. La contrainte que je m'imposai afin d'être entièrement présente, vidée de toute connaissance préalable ou de tout préjugé, fut de rechercher l'innocence de l'apprenti. Et j'entrai. Tout est simple, rien n'est facile, toujours semblable, de plus en plus. Une formule qui marche généralement et qui teste à chaque instant « l'appareillement » psycho-physique du participant. Tout arrive dans l'espace compris entre le oui et le non, entre le peu et le rien, entre le vivant et le mort, espace qui, soit dit en passant, peut devenir de plus en plus étroit. Paradoxalement, c'est dans ce processus de contraction que réside la force de la présence. S'agissant de musique, souvent les belles mélodies chantées

m'enthousiasmaient et je me relaxais durant les brefs intervalles en les remplissant d'émotivité et d'expression. Attentive comme un gardien de trésors, c'est dans ces moments que notre guide nous rappelle à l'ordre et sollicite l'attention à la justesse, à l'expressivité, au style du chant, à l'organicité du mouvement du corps, à la respiration, à la correction de la prononciation, au chœur, aux pieds, aux mains, aux genoux, aux épaules, au cou, etc.

2.4

A.L. : L'apprentissage des chants de tradition, selon la méthode de Maud Robart, soulève la question de la relation maître-élève qui doit être construite à la lumière d'une éthique irréprochable et de valeurs hautement morales. Quand il s'agit de cultures traditionnelles et de savoirs populaires, le titre de maître constitue presque toujours une reconnaissance de nature subjective, accordé par un groupe social à une personne généralement plus âgée que la majeure partie des membres de ce groupe et détentrice d'un savoir spécifique destiné à une transmission orale. Cette transmission exige, naturellement, des oreilles attentives et des esprits ouverts, concentrés sur un point unique. Il est, par conséquent inutile de chercher des explications au fait que, dans les statuts moraux de ces formes d'organisation socio-culturelle, il existe des valeurs telles que le respect des anciens, des maîtres, de leurs lignées et de leurs savoirs, conditions essentielles à la transmission des savoirs. Quel que soit leur ancienneté, ces derniers sont actualisés et revitalisés dans l'acte de transmission. Ils portent la pulsation de la vie, le gène de l'énergie créatrice. Je crois que les chants proposés par Maud offrirent la possibilité d'éprouver cette pulsation et cette énergie. Dès le premier jour du *workshop*, il avait été convenu que nous n'étions pas autorisés à enregistrer les chants et que nous devions plutôt écrire nos impressions personnelles pendant les périodes de repos. Dans mon travail musical je n'utilise pas de partitions, en revanche je me sers énormément du magnétophone lorsque je me retrouve devant

un matériau nouveau ou de nouvelles manières de chanter. Nous faisons là, en fait, comme le font encore aujourd'hui les étudiants en Inde dans les conservatoires, les facultés de musique : nous apprenions à l'oreille, par l'intermédiaire du professeur. Dans ces moments, la métaphore aide également beaucoup. Les chants traditionnels sont des créatures sonores, des combustibles renouvelables à chaque « voyage », des usines d'énergie et une source de vie. Ce sont des souverains qui élisent leurs sujets. Le dernier jour, le cœur ouvert et les sens bien éveillés, je vécus une douce sensation de familiarité avec tout cela. Je perçus que quelque chose de neuf habitait chaque cellule de mon corps ; celles de mon cerveau en particulier, je crois, ont envoyé des messages à mon corps et ma voix, donnant lieu à une danse et un chant organiques et authentiques. À ce moment-là, je constatai une lueur plus brillante dans le regard de chacun d'entre nous. Je compris que je n'oublierais jamais ces chants même si je ne retenais pas les mélodies ou les paroles. Un jour, me retrouvant par hasard seule avec Maud dans la cuisine, je lui dis que l'un des chants travaillés dans la journée m'avait transportée comme un grand bateau négrier du temps de l'esclavage ; il me semblait que je connaissais cette chanson depuis longtemps, qu'elle entrait par mes oreilles, activait ma mémoire corporelle et me mettait en marche. Dans un mouvement très lent, mon corps se courbait, je marquais le rythme avec les pieds en les décollant très peu du sol (ou peut-être même sans les décoller), les coudes et les poignets légèrement articulés, ondulant d'un côté à l'autre comme si je ne pouvais faire autre chose. Du contenu sémantique du chant, je ne comprenais que de rares bribes, traces-vestiges sans doute de la langue française, mais tout ce qui était dit dans ce dialecte inconnu avait du sens et mon chant paraissait naturel, doux et mélodieux. Nous répétâmes de nombreuses fois et, soudain, moi, le chant, l'esclave, les autres, la maîtresse, les oiseaux, la forêt, la terre, le ciel, étions tous présents et ne faisons qu'Un. La beauté surgit, je me rends à l'émotion esthétique, je ne lutte pas contre les larmes. Maud me posa une seule question : « Qu'as-tu appris avec cela ? » Je répondis sans réfléchir : « Reconnaissance ». Et elle me dit : « *C'est ça !* ».

N.K. : Ce moment d'écriture active un processus de remémoration qui me fait souvenir que pour accomplir un certain rituel il faut croire (oui, tout est basé sur un système de croyances) à sa puissance, à sa capacité d'atteindre une fin déterminée, un but, croyance située à un niveau encore vague de la conscience, dans la conscience inconsciente en quelque sorte. Je crois que cette foi est le support d'une attitude de disponibilité, de non résistance réactive, et cela devient, semble-t-il, plus accessible lorsque l'on comprend avec Swami Muktananda (2005) que l'esprit ne réside pas dans le cerveau, comme l'imaginent les occidentaux, mais dans le cœur. Ma pensée prend naissance dans le Chakra du Cœur, celui de l'Affectivité, qui se trouve à l'endroit où la respiration s'estompe avant l'expiration. Ce que j'ai vécu là s'allie tout naturellement à ce que j'ai appris et expérimenté dans les pratiques du Siddha Yoga où l'on considère, entre autres merveilles, que l'on doit honorer le chant, écouter attentivement le son et le silence entre les sons, que Dieu existe sous la forme de Son et de Prana, que le chant est le Son indestructible de Dieu. Ce qui me renvoie également aux mots du metteur en scène russe Anatóli Vassiliév :

Qu'est-ce qui est implicite dans le rituel ? Le besoin absolu de la présence physique. Dans l'espace macrocosmique, un geste physique cosmique d'une précision millimétrique ! (...) C'est lorsque ce geste physique d'une précision absolue est en quelque sorte « greffé » dans la vie de Dieu que l'homme entre en communication avec Son Immensité. C'est l'ascétisme des moines chinois Shaolin, des moines grecs du Mont-Athos, qui s'entraînent tous les jours à la rigueur de l'ancien chant byzantin. Pour eux, le geste physique du verbe est dans le son. (VASSILIEV, apud FRITSCH, 2015)

2.5

A.L. : La rencontre avec Maud Robart résonnait encore en moi, lorsqu'en juin 2015 je m'inscrivis à cinq jours d'atelier sous la direction d'Alejandro Tomás

Rodriguez⁸. Je repris alors contact avec les chants rituels mais cette fois en tant qu'observatrice pendant quatre des cinq jours du *workshop*. Je pris des notes mais je m'aperçus vite que je perdais la chance d'apprendre à partir de ce lieu. La lignée était présente dans ce jeune homme, manifestant déjà un grand potentiel énergétique et lui conférant confiance et maîtrise du langage. Le cinquième jour, je demandai à chanter avec le groupe, composé en grande partie de jeunes acteurs et d'étudiants. À ma grande surprise, les chants vinrent, un à un, et avec eux les expressions d'accueil du groupe. À ce moment-là, j'expérimentai l'appartenance et la revivification du rituel. Nous chantâmes et nous dansâmes comme si nous étions de la même tribu. Et nous le sommes !

N.K. : Le *Workshop*-Retraite en compagnie de Maud Robart et Thibaut Garçon me confronta à des thèmes qui font aussi bien partie de mon travail artistico-pédagogique que de mon existence propre, deux aspects de plus en plus imbriqués : transmission orale, relation maître-disciple, corps-mémoire, corps perceptif, méditation, Son, Prana. Lorsque je rencontre des maîtres tels que Robart et Sotigui Koyaté⁹ je remarque une nette différence dans les modes de transmission utilisés par chacun qui est confirmée par la propre connaissance sur laquelle chacun s'appuie. Il revient au Griot de conter. À la prêtresse de chanter. Le message de Gurumayi destiné à l'étude et à la méditation en 2014 était : « Le son insonore surgit et se dissout dans l'espace du silence impeccable ». C'est le son qui se produit sans qu'il soit besoin que deux surfaces battent l'une contre l'autre. C'est l'expérience qui consiste à entendre OM à l'intérieur de soi. Les sons des chants du vaudou afro-haïtien firent vibrer en moi la certitude que le Son est divin et que dans la pratique du Siddha Yoga je trouve le chemin du renouveau spirituel et de la rencontre avec la Conscience du Père Céleste. Je réitère ce que je disais au début

⁸ Acteur et professeur de l'Open Program créé par Mario Biagini, directeur associé du Workcenter de Jerzy Grotowski et Thomas Richards.

⁹ Griot d'origine africaine, acteur de théâtre et de cinéma ; participa au *Théâtre des Bouffes du Nord*, le groupe de Peter Brook.

sur mon incapacité à mener des réflexions qui puissent faire avancer le dialogue académique sur les thèmes abordés ici, dans leur relation avec les arts de la scène. Si, au contraire, ce témoignage donne l'image d'une espèce de trou dans le sol, dessiné par ma démarche en cercles, il reflète tout au moins un aspect de la sensation ressentie dans mon corps : celui de m'enfoncer en spirale dans le sol mouillé, le regard tourné vers le haut.

A.L. : Amener cette expérience dans l'univers académique constitue une démarche et un défi auxquels j'applaudis avec enthousiasme. Je reconnais cependant que si, d'une part, l'ouverture de l'université sur les pratiques et les connaissances acquises et transmises en dehors de ses murs et de ses normes enrichit la recherche, ouvre des horizons et impulse la connaissance, il s'agit, d'autre part, d'un défi pour les artistes et les maîtres de la culture orale. La contemporanéité est une grande alliée de la tradition lorsqu'il s'agit de rapprocher et de diffuser des formes distinctes de penser, de faire et de vivre. En tant que professeure, je me demande parfois ce que j'ai appris avec Maud Robart et comment je peux intégrer ce que j'ai appris dans mon travail, tout en sachant à l'avance que, techniquement, cela contredit ce qu'on apprend dans les écoles de chant. À propos des chants de tradition, j'ai toujours su également qu'on ne doit pas « les appeler » hors contexte et sans avoir établi un lien avec la lignée, au risque que rien ne se produise. Et, pire encore, au risque de rendre l'expérience insensée et inconséquente, étant donné qu'en ce qui concerne leurs paramètres musicaux, répétons-le, ce sont des structures simples et répétitives. Paradoxalement, c'est en ceci que réside aussi leur valeur. Dans ces moments de remise en question, il me revient à la mémoire une réflexion de l'acteur Lima Duarte lorsque j'animais une formation de chant pour quelques acteurs du groupe indien de la série « *Caminho das Índias* », diffusée en 2009 par la TV Globo. À la fin d'une séance, Lima me prit à part et me dit : « Ma fille, j'ai déjà tourné presque soixante séries, j'ai fait toute espèce d'entraînement vocal, mais ce que tu apportes ici est très intéressant et

nouveau pour moi. Je ne sais pas ce que c'est, ni à quoi cela sert, mais je te jure que si ce n'est à rien, c'est au moins utile à ma vie ! ».

Références

FRITSCH, Marcus de Almeida. **A pedagogia metafísica de Anatóli Vassiliév**. 2015. 171f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUKTANANDA, Swami. **Mistério da Mente**. Rio de Janeiro : Siddha Yoga Dham Brasil, 2005.

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

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