

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

LAURA BEATRIZ BACKES

V
O
& Z
EMOÇÃO

PROVOCAÇÕES A PARTIR DE
WOLFSOHN, ROY HART E PANTHEATRE

PORTO ALEGRE - RS - 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LAURA BEATRIZ BACKES

Dissertação apresentada junto ao
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
do Instituto de Artes da UFRGS,
como exigência parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da
Profª Drª Marta Isaacsson de Souza e Silva

V
O
Z
&
EMOÇÃO

PROVOCAÇÕES A PARTIR DE
WOLFSOHN, ROY HART E PANTHEATRE

PORTO ALEGRE - RS - 2010

Laura Beatriz Backes

VOZ E EMOÇÃO

provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Aprovada em 09 de agosto de 2010

Banca Examinadora:

Profª Drª Janaína Träsel Martins
(UFSC)

Profª Drª Mirna Spritzer
(UFRGS)

Profª Drª Sílvia Balestreri Nunes
(UFRGS)

A quem me provoca.

AGRADECIMENTOS

À família:

Pelo constante debate que sempre houve em casa

À minha mãe, que sempre confiou em meu tino e dava seus textos prá eu revisar quando eu ainda era uma guria

Aos irmãos Ana, Zeca e Jorge por oferecerem gentilmente casas para meu isolamento e à Sílvia que me deu uma mão no inglês

Aos amigos:

Pelo estímulo inicial do LP, da Manika e da Lu Coc

(quando eu precisava ouvir que eu tinha café no bule!)

À parceria constante da Cibs: troca de livros e de idéias

A tantos outros amigos que sempre se mostraram cúmplices...

Aos colegas de trabalho:

Breno, Cláudio, Lurdes, Liege, Nayane, Jussélia

Por terem feito frente às minhas licenças

Especialmente ao Airton e Mauricio por terem posto à disposição os grupos experimentais de Dança e Teatro, respectivamente.

Aos alunos dos grupos experimentais de dança e teatro:

Alessandro, Alice, Amália, Charles, Dinorah, Fábio, Gabriel, Giovanna, Iandra, Juliana, Luzia, Maria, Mariana, Patrícia e Raquel

Por terem se arriscado comigo

Aos Colegas do pós:

Companheiros no mesmo barco, colaborando uns com os outros.

(Helena, nossa compartilhadora de dicas e relatos oficial!)

Às hospedeiras em minhas andanças: Ingrid, Andrea, Vera, Ximena, Javier, Nilsa e Marília...

Aos colegas do corpo da voz por nossas primeiras pesquisas

À Sonya Prazeres:

O desafio dos buracos onde ela me enfiou me fez mais forte e guerreira

Foi com ela que me apaixonei pela trajetória de Wolfsohn e Hart...

Aos Cascudos: especialmente Glá e Marcel

Aos meus queridos, Bello e Nino, pela paciência de me acompanhar em meus vales e picos

Aos gatos, companheiros que estão ali adoçando com sua presença sem pedir nada (ou quase nada o que não é o mesmo mas é igual)

Às professoras que gentilmente aceitaram me auxiliar fazendo parte da banca

Janaína, Mirna e Silvia

E sobretudo à orientadora, Marta Isaacsson, que soube guiar minhas loucuras com bom humor, de forma crítica e paciente

Lerne singen O Seele

Friederich Nietzsche

(Inscrição no túmulo de Alfred Wolfsohn:
"Aprenda a cantar, ó alma".)

RESUMO

Esta dissertação se propõe a discutir princípios e identificar alguns procedimentos técnicos que provoquem a descoberta, particularmente por atores e bailarinos, de novos territórios de vocalidade, que contribuam para enriquecer a construção da poética cênica. Considerando a emoção como elemento fundamental na descoberta de possibilidades para a voz, o estudo parte das pesquisas pioneiras de Alfred Wolfsohn (1896-1962) e de seu aluno Roy Hart (1926-1975) para se concentrar nas práticas pedagógicas do Pantheatre, companhia fundada na França por Enrique Pardo junto a outros integrantes originais do Roy Hart Theatre (1962-1986).

Além da pesquisa bibliográfica, a reflexão fundamentou-se na observação participante de dois workshops intensivos, ministrados por integrantes do Pantheatre, em entrevistas realizadas com o próprio Enrique Pardo e, ainda, na transposição de algumas das práticas pedagógicas então vivenciadas naqueles workshops ao treinamento do Grupo Experimental de Dança e do Grupo Experimental de Teatro da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre (SMC-PMPA). A base teórica centra-se nos referenciais do próprio Pantheatre, mas vale-se também de um olhar transdisciplinar ao encontrar auxílio em reflexões advindas da filosofia, da psicologia e das neurociências.

Palavras chave:

Voz/Corpo – Emoção na Criação Cênica – Práticas Pedagógicas

ABSTRACT

This paper aims at discussing principles and identifying some technical procedures to give support, particularly for actors and dancers to find alternatives vocal territories in order to enrich the scenic poetic construction. Considering the emotion as a fundamental element in the exploring new possibilities of the voice, this study starts on the pioneering researches by Alfred Wolfsohn (1896-1962) and his pupil Roy Hart (1926-1975) to end focusing on the pedagogical practices by Pantheatre, a company founded in France by Enrique Pardo and some other original members from the Roy Hart Theatre (1962-1986).

Our research is based on the bibliographical research and also on our participative observation at two intensive workshops conducted by Pantheatre members, as well as on interviews carried out with Enrique Pardo himself, but mainly on the transposition of some pedagogical practices from those workshops to the training of experimental dancing and drama groups at the Cultural Dept./Secretariat of Porto Alegre City (“Secretaria Municipal da Cultura/SMC-POA”). The theoretical basis is centered in the own Pantheatre’s references, but it has also been provided with a transversal look as it takes some recent debates in Philosophy, Psychology and Neurosciences into consideration, required by the complexity of our object.

Key words:

Voice/Body – Emotion in Scenic Creation – Pedagogic Practices

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. DESBRAVANDO TERRITÓRIOS:	
Os pioneiros e o desbloqueio das emoções.....	22
1.1 – Wolfsohn e Roy Hart: “Voices in extremis”	22
1.2 – Pontes em direção a Reich: livrando-se do excesso de bagagem.....	36
1.3 – Confrontos no caminho: em que contexto se desbloqueia emoções.....	44
1.4 – Deuses impossíveis na paisagem do Pantheatre.....	54
2. PROVOCAÇÕES DO PANTHEATRE PARA	
A DESCOBERTA DE NOVOS TERRITÓRIOS.....	64
2.1. – As provocações de Enrique Pardo	69
2.1.1. A que o artista dá voz?	71
2.1.2. Teatro coreográfico.....	79
2.1.3. O Texto na paisagem da cena.....	90
2.1.4. O que as emoções querem?.....	97
2.1.5. Quem é a música?.....	104
2.2. – Linda Wise: provocações a partir do corpo.....	110
2.3. – A viagem transposta.....	115
4. SOUVENIRS DE VIAGEM – Reverberações das provocações.....	129
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotos nas páginas 70, 71, 79, 84, 93, 102, 109, 113 e 114 são registros da sala de aula do Château de Malèrargues, Thoiras, France, por Alain¹. Julho 2009.

Fotos nas páginas 72, 74, 80, 83, 85, 86, 87, 91, 92 e 106 são registros da sala de aula na Universidad Mayor, Santiago do Chile, pela autora. Janeiro 2010.

Fotos nas páginas 115 e 123 são registros de aula do Grupo Experimental de Dança, na Cia de Arte, em Porto Alegre, pela autora. Outubro de 2009.

¹ Alain autorizou a utilização das fotos, porém preferiu que só constasse seu primeiro nome nos créditos.



*Só porque
erro
encontro
o que não se
procura*

*Só porque
erro
invento
o labirinto*

*a busca
a coisa
a causa da
procura*

*só porque
erro
acerto: me
construo.*

*Margem de
erro: margem
de liberdade.*

Orides Fontela

INTRODUÇÃO

O impulso inicial para esta dissertação provém de uma inquietação antiga, fruto de uma sensação difusa de que havia muito mais a ser explorado além das técnicas vocais às quais eu tivera acesso à época de minha formação acadêmica em artes cênicas, tanto dentro da academia como em meu contato com o canto coral. Inquietação esta que me levou a buscar novas perspectivas para a investigação da voz e suas possibilidades.

Era início da década de 90, coincidindo com um panorama teatral no qual o texto não mais era o centro da composição da dramaturgia cênica. A diluição da fábula e do figurativo na cena e a opção pela multiplicação dos significados

oferecidos ao espectador põem em evidência a materialidade da cena, seja dos objetos em si, seja da corporeidade do ator: sua capacidade de ser percebida de forma sinestésica. Não que a sensorialidade da presença material não tenha estado sempre em cena, mas é a primeira vez que ela é tematizada. Dentro da materialidade da cena, o corpo assume um papel preponderante.²

Surgem trabalhos investigativos de uma nova corporeidade distanciada do realismo e que procura “descolonizar” o corpo e dilatar a presença do ator, buscando uma nova gestualidade. Entretanto, as investigações destinadas ao corpo nem sempre integravam a voz com a mesma tenacidade. O ator, ao integrar o texto a este corpo fortemente trabalhado, acabava produzindo uma dissintonia entre corpo, voz e texto, denunciada pela fragilidade da expressão vocal da maioria dos atores.

Em vários espetáculos gaúchos, por exemplo, a preparação vocal quando existia realizava-se de maneira independente da preparação corporal. Essa preparação era muitas vezes conduzida por professores dedicados a técnicas de canto que não costumavam trazer em seu repertório de práticas a exploração sonora de timbres diferenciados, próximos aos extremos da voz, com gemidos, choros, risos e outras possibilidades que não eram habitualmente utilizadas no campo do canto erudito.

Hoje há uma consciência mais generalizada da necessidade de um trabalho integrado de corpo e voz que investigue um amplo espectro de sonoridades. Entretanto, comparada à multiplicidade de técnicas corporais acessíveis aos artistas da cena, ainda há muito que explorar em relação à voz. Torna-se valiosa, neste momento, a investigação de estratégias de preparação vocal que atendam a multiplicidade da cena contemporânea.

Meu contato com diversos processos de exploração da voz me conduziu a pensar na importância do desbloqueio emocional para investigar novos territórios da vocalidade. E a idéia subjacente, aqui, da forte relação entre emoção e voz.

² Cf. LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2007.

Errância: caminhos e descaminhos da pesquisa

Desde a primeira vez que me senti atraída pela idéia de pesquisar a voz, o foco do meu interesse era desenvolver uma prática na qual voz e movimento fossem integrados e na qual a emoção pudesse desempenhar um papel ativo para a exploração de novas sonoridades. Ainda que em minha trajetória eu tenha passado por vários trabalhos de investigação do corpo e da voz (e por que não dizer também com a emoção a eles conectada, experienciada em trabalhos terapêuticos de linha reichiana³), a “pedra de toque” foi conhecer o trabalho de Sonya Prazeres, chamado por ela de Vozterapia⁴.

Ali encontrei várias de minhas percepções, descobertas e intuições reunidas em minhas experiências anteriores em uma abordagem capaz de produzir mudanças impressionantes na voz daqueles que participaram naquele processo. A ampliação das possibilidades tímbricas da voz era paralela a uma ampliação das possibilidades expressivas individuais. Havia um desbloqueio psicológico indissociável ao desbloqueio vocal.

Essa relação de certa forma já estava presente para mim com o contato que tive com exercícios de bioenergética⁵, em que muitas vezes há desbloqueios vocais que liberam um conteúdo emocional valioso para o processo terapêutico, e revelam novas sonoridades na voz. O diferencial para mim no trabalho da Sonya era o foco na voz. Enquanto nos exercícios de bioenergética, a voz era trabalhada junto ao corpo, ou fazia parte do produto de um desbloqueio corporal, no trabalho da Sonya *era a voz o fio condutor que convocava o corpo*, explorando a cada momento um aspecto tímbrico trazido por figuras arquetípicas (criança, bruxa, guerreiro) animais (pássaros, felinos, lobos, macacos) ou ainda simulações de situações de forte impacto emocional em que a voz fosse fundamental (pedir, implorar, xingar, etc.).

³ Terapias que seguem a linha iniciada por Wilhelm Reich. Inicialmente um discípulo de Freud, ele abriu novos caminhos ao trazer à tona a importância de trabalhos corporais para a psicanálise. O assunto será abordado com maior detalhe no capítulo 1.

⁴ O Vibrato crescente é o trabalho mais longo da voz-terapia. São 4 fins de semana de vivências, complementados por um trabalho residencial chamado Cantos Sagrados que aborda o trabalho com os harmônicos da voz.

⁵ Exercícios compilados por um dos seguidores de Reich, Alexander Lowen.

Em relação a trabalhos vocais destinados à cena aos quais eu já tivera contato e nos quais eram investigados diferentes ressonadores e outras qualidades do som vocal⁶, o que era novo para mim era o papel do aspecto emocional para permitir o acesso a vozes fora do padrão convencional de cada um, despertado através de posturas corporais, assim como o acesso a partir da voz para o resto do corpo. Dessa forma, a pergunta que eclodiu ao fim daquele processo foi: como é que não tem mais gente do teatro fazendo esse trabalho? (Nem do canto? Nem da dança?). Nesse primeiro contato, o Vibrato Crescente, havia cerca de 30 pessoas, e entre essas apenas eu era de teatro e mais umas três ou quatro ligadas ao canto. Colaborei com novas vindas da Sonya, inclusive com um trabalho destinado para artistas: o Laboratório de Expressão Vocal (LEV). O LEV é muito semelhante ao trabalho do Vibrato Crescente, mas sem o objetivo de abordar aspectos psicológicos dos participantes, e realizado de forma mais concentrada.

O interesse por esta metodologia me levou também a pesquisar seus antecedentes. Sonya formou-se na escola inglesa Voice and movement therapy, de Paul Newham e fez um curso livre com Enrique Pardo, do Pantheatre. Em ambos ecoam as investigações de Alfred Wolfsohn (1896 – 1962), judeu alemão que, perseguido pelo grito dos feridos nas trincheiras da 1ª Guerra Mundial, curou seus traumas de guerra através da voz. Fugindo do Nazismo, Wolfsohn foi para a Inglaterra onde passou a lecionar para alunos da Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Entre seus alunos estava Roy Hart (1926 – 1975), aluno destacado que após sua morte continua suas pesquisas, com um enfoque direcionado para a performance, fundando o grupo Roy Hart Theatre. No início dos anos 70, o grupo radica-se no sul da França (em Malerargues, na cidade de Thoiras) onde funciona atualmente o Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH).

Enrique Pardo foi integrante do Roy Hart Theatre (RHT) e, em 1981, fundou o Pantheatre, a primeira companhia independente a surgir após a morte precoce de Hart em um acidente de carro. Já Paul Newham após haver estudado com Pardo, se

⁶ As qualidades vocais são as mesmas do som: timbre, altura, intensidade. Os ressonadores são locais do corpo para onde é direcionada a vibração originada nas cordas vocais e que “irradiam melhor determinadas frequências vibratórias” (MARTINS, 2008), mostrando a compatibilidade entre a região do corpo e a frequência vibratória alterando, assim, o timbre da voz.

interessou por pesquisar o trabalho de Wolfsohn, tendo escrito o único livro existente exclusivamente sobre Wolfsohn (*The prophet of song*, 1997). A escola de Newham é ligada à terapia, enquanto Pardo investiga com seu grupo a voz interligada ao teatro, à dança, à mitologia e à terapia.

A idéia de pesquisar a importância da emoção na descoberta de novas possibilidades para a voz na cena me levou a escolher, então, o trabalho que Pardo desenvolve junto ao Pantheatre (co-dirigido por sua mulher, Linda Wise, que também fora integrante do RHT) como terreno propício para investigar esta questão. Além das raízes nas investigações de Wolfsohn e Hart, era possível perceber, através dos textos acessíveis no sítio eletrônico do grupo⁷, que havia uma nova visão de práticas pedagógicas para a voz, renovando a linha de trabalho surgida a partir das idéias de seus predecessores⁸. Passei a acompanhar o referido sítio, mantendo-me informada de suas atividades e indo atrás de leituras ali indicadas, ou até de textos acessíveis em seus arquivos.

Para poder examinar diretamente a prática de trabalho deles, participei das atividades do Festival Mito e Teatro – cujo tema naquela ocasião era justamente a emoção – e que foram realizadas de forma residencial entre 1º e 12 de julho de 2009, no Centro Artístico Roy Hart. Além do trabalho prático (com laboratórios basicamente conduzidos por Linda Wise pela manhã e por Enrique Pardo à tarde), das palestras (os chamados oratórios) e da apresentação de performances, lá realizei uma primeira entrevista com Enrique Pardo, em parceria com a doutoranda argentina Sílvia Quírico.

A experiência prática assim como a entrevista, contudo, me levaram a um impasse ao subverter minhas expectativas. Minha pesquisa se encaminhava para explicitar a relação entre voz e emoção, focando na importância do desbloqueio emocional para a amplificação das possibilidades da voz. Era evidente esta conexão no trabalho de Wolfsohn e de Hart, mas no trabalho do Pantheatre esta relação não era tão aparente e apontava para outro caminho.

⁷ www.pantheatre.com

⁸ PARDO, Enrique. **Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto**. Disponível em <<http://www.pantheatre.com/pdf/6-liste-de-lecture-voice-JPR-es.pdf>> em 14 nov. 2007.

O título do festival (*Emotion: watch out*) já dava a pista para o entendimento de emoção de Pardo: ao invés de olhar para dentro, para emoção como algo pertencente ao universo pessoal, ele busca a emoção que é percebida pela escuta do contexto, pela atmosfera emocional presente na paisagem da cena criada coletivamente. Suas aulas trabalham diretamente com improvisações de cenas dentro do que ele chama de teatro coreográfico: cenas que procuram, em suas palavras, “sintetizar movimento, voz e linguagem”⁹.

Já Linda trabalha diretamente sobre a materialidade da voz, com aulas que em muitos momentos se assemelham a uma aula de técnica vocal tradicional: ao piano, com vocalises¹⁰. Mas para atingir determinadas qualidades de timbre, intensidade e altura da voz, convocava o corpo para acionar diferentes emoções e permitir o acesso a sonoridades que não seriam reproduzíveis pela mera imitação do som. Ou seja, durante suas aulas era pedido não só que fossem reproduzidos os sons dos vocalises, como também as atitudes corporais e até emocionais que permitissem um melhor acesso a uma determinada qualidade de emissão vocal.

Estas mudanças produzidas pela subversão do que inicialmente eu imaginava encontrar em minha pesquisa exigiram uma mudança de rumo e uma reconfiguração da mesma, exigindo também novos procedimentos. Semelhante a idéia de que, à época da descoberta do Brasil, os índios demoraram a entender o que estava acontecendo, pois nunca haviam visto caravelas, meu olhar inicial era de estranhamento. Buscava ver a partir de minhas expectativas e não estava pronta para a plena compreensão daquela nova abordagem. Eu necessitava refazer o caminho para tornar transparente aquele novo entendimento da relação entre emoção e voz.

Assim, para poder aprofundar o entendimento e coletar o material de análise, foram realizadas oficinas a partir de alguns princípios experimentados, tendo como alunos os integrantes dos grupos experimentais de dança e de teatro de Porto Alegre (realizadas pela Secretaria Municipal da Cultura/Prefeitura de Porto Alegre). Ainda que restritas no tempo, a experiência com ambas as oficinas proporcionou a utilização

⁹Extraído de material didático fornecido pelo Pantheatre. Tradução própria.

¹⁰ Pequenos trechos normalmente melódicos – como, por exemplo, cantar “ma-mo-ma”, com as notas dó-mi-dó - imitados pelos alunos, em que vai se subindo a tonalidade acompanhando o piano.

destas técnicas em novos contextos, revelando algumas particularidades de seus princípios.

A partir da confirmação da realização de um projeto de formação profissional no Chile, conduzido por Linda Wise e Enrique Pardo em janeiro de 2010, decidi fazer uma segunda experiência prática e uma nova entrevista com Enrique – agora já tendo reconfigurado a direção de minha investigação.

A mudança de perspectiva, trazida pela experiência prática, fez com que também esta dissertação tivesse que abrir-se para este novo horizonte. O caminho escolhido, então, reflete este percurso entre o desejo inicial e sua subversão.

A descoberta de novos territórios na dissertação

Antes de mais nada, acredito ser necessário apresentar alguns pressupostos que norteiam a reflexão aqui desenvolvida. Um dos propulsores para esta análise é identificar o papel da emoção como provocadora da descoberta de novos territórios vocais e há várias questões que se entrelaçam quando se fala de voz e emoção. Ao falar de voz, falo de corpo e das imbricações de como a voz é produzida neste corpo. Ao falar de corpo, já começo a falar de emoções. “O corpo é o teatro das emoções”¹¹, já nos diz Damásio. Ao escolher o Pantheatre como objeto de investigação, recebo de lá a proposta de inversão da máxima de Damásio: “O Teatro é o corpo das emoções”¹².

O entendimento ao qual me alio é de que não há separação entre corpo, voz, mente e emoção. Quando aqui nomeamos qualquer um deles é sempre na percepção de que há uma interligação. Se o corpo se modifica, a voz se modifica, a mente se modifica. E se há emoção há movimento no corpo, se há movimento do corpo, há mudanças... e, portanto, a reverberação da mudança no corpo, na voz, na mente.

Esse entendimento já foi somente intuitivo e, creio eu, compartilhado com vários atores, bailarinos e performers ao notar essa interligação na prática de seu trabalho. A pesquisa de Wolfsohn me parece pioneira nesse sentido ao intuir a relação

¹¹ DAMÁSIO, Antônio. **O erro de descartes**. 2001

¹² PARDO. Editorial **Emoción**. Material de aula fornecido junto ao Festival Mito e Teatro.

entre voz e emoção. Nos últimos anos, várias investigações científicas avalizaram essa percepção, em áreas como a fonoaudiologia, a psicanálise, e as neurociências.

A conexão corpo-voz, por exemplo, aparece claramente em uma afirmação do foniatra¹³ francês Guy Cornut sobre os principais aspectos da voz: “A voz é uma função neuromuscular complexa que põe em jogo todo o corpo”¹⁴. Outra destas afirmações aponta para o vínculo voz-emoção – “A voz é energia vital que se origina em um impulso interior vinculado às emoções fundamentais”.¹⁵

Os estudos de outro foniatra francês, Jean Abitbol¹⁶, avançam em explicações científicas para estas afirmações. Segundo ele, a multiplicidade de timbres da voz humana tem uma de suas explicações no fato de sermos bípedes. O fato de nos postarmos sobre as duas pernas possibilita uma grande mobilidade torácica que associada à sinergia muscular do corpo inteiro é fundamental no controle dos registros da voz de cabeça e de peito. Ou seja, a mobilização do corpo manifesta-se no timbre da voz.

Sua investigação encontra, ainda, uma conexão fisiológica entre o cérebro, a voz¹⁷ e a emoção:

(...)em nossa busca do mistério da linguagem articulada, mais espantoso ainda é o comando do músculo das cordas vocais. Este comando depende somente de um nervo: o nervo craniano nºX. Ele permite modular as cordas vocais, ele as aparta para respirar, as fecha para falar. Ele cria a voz, pode diminuir o ritmo cardíaco, aumentar nossa acidez gástrica. Ele conjuga a emoção e a expressão verbal. Compreendemos melhor por que a voz trai nosso eu interior.¹⁸

¹³ A diferença básica entre a foniatria e a fonoaudiologia é que a primeira é uma especialidade da medicina, e que, portanto, foca-se principalmente nos aspectos orgânicos da voz, enquanto que a fonoaudiologia estaria mais ligada a aspectos da voz ligados à comunicação. Cf. GOULART et al. **Histórico da fonoaudiologia**. Disponível em: <www.geocities.com/pg_iros/Textos/historico.DOC> Acesso em: 10 jun. 2010.

¹⁴ CORNUT, Guy. **La voz**. 1985. p. 136.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Otorrinolaringologista com especialidade em foniatria. Chefe da clínica da Faculdade de Medicina de Paris.

¹⁷ Lembrando que voz é corpo!

¹⁸ ABITBOL, Jean. **L'odyssée de la voix**. 2005. p.65. apud PARDO, Enrique. em **Monkey business et les fausses cordes vocales**.

No campo das neurociências, investigações tais como as de Maturana, Varela e de Damásio atestam a conexão entre mente, corpo e emoção. Para Maturana e Varela, as emoções são o domínio no qual uma ação acontece, e que se manifesta através de alterações corporais (na respiração, nas batidas do coração, no volume de sangue nas veias).¹⁹ Ou seja, as emoções provocam modificações corporais. Em Damásio, encontramos o entendimento de que emoção e mente são processos integrados na tomada de decisões. Ou seja, a cada momento ao decidir qual ação deve ser tomada é mobilizado um processo interligado entre mente e emoção. Assim, cada vez que falarmos aqui em voz, emoção, mente e corpo estará presente a conexão que existe entre eles.

Ao longo dessa dissertação há a exposição do papel ativo exercido pela emoção na descoberta de novos territórios através da análise das práticas de Wolfsohn, Roy Hart e na reconfiguração efetuada pelo Pantheatre. O uso da palavra território aqui espelha o emprego feito pelo próprio Pardo, quando fala que a voz transita por determinados territórios vocais. Porém não descarto os possíveis ecos com o vocabulário próprio a Deleuze, especialmente o uso feito por Virgínia Kastrup²⁰ em um ensaio no qual ela fala da invenção de territórios na aprendizagem²¹, da necessidade da errância em um novo território para habitá-lo. Estes ecos manifestam-se não só nesta idéia de aventura através da descoberta de novos potenciais para a voz, como também no aventurar-se pelos princípios e precipícios que se abriram inesperadamente durante esta investigação. Ao errar por novos territórios podemos fazer descobertas insuspeitadas se estivermos dispostos a abrir mão do que buscávamos. A errância como parte da busca, o poder inventar novos caminhos a partir do estranhamento.

Aprender não é somente ter hábitos, mas habitar um território. Habitar um território é um processo que envolve o “perder tempo”, que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência direta e íntima com a matéria. Não basta o decorrer do tempo cronológico, embora a experiência ao longo do tempo seja uma condição necessária. O habitante de um território não precisa

¹⁹ MATURANA, H e VARELA, F. **De máquinas e seres vivos**. 2002.

²⁰ Virgínia Kastrup é doutora em Psicologia pela PUC-SP e Professora Associada do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFRJ.

²¹ KASTRUP, Virgínia. *Aprendizagem, arte e invenção* in **Nietzsche e Deleuze**. 2001

passar pela representação. O habitar resulta numa corporificação do conhecimento, envolvendo órgãos dos sentidos e também músculos. Habito o território onde me sinto em casa (...) ²²

O primeiro capítulo procura demonstrar o papel desbravador das pesquisas de Wolfsohn e Roy Hart nas quais me parece nítida a importância do desbloqueio emocional. São expostos os paralelos que estas investigações realizaram com Freud, Jung e as contribuições de Reich na conexão entre psicanálise e corpo. A abordagem das trajetórias de Wolfsohn e Hart baseou-se nos livros de Newham (1997) e de Pikes (2004). Neste mesmo capítulo são expostas as reconfigurações efetuadas pelo Pantheatre, nas quais as idéias do pós-junguiano Hillman assumem um papel preponderante. Trata-se também aqui de identificar a existência de estratégias de desbloqueio emocional para o acesso a novas qualidades da voz nas práticas do Pantheatre. A análise fundamenta-se no farto material encontrável no site do grupo, em artigos e propostas de oficinas, associado às entrevistas e anotações de aula efetuadas através da observação participante em seus workshops.

O segundo capítulo aborda diretamente a prática do Pantheatre, procurando identificar seus princípios e procedimentos e esclarecer a fundamentação na concepção de emoção de Hillman. Além das anotações de aula e entrevistas já citadas, neste capítulo houve a complementação do material para análise através do registro da transposição realizada junto aos grupos experimentais de Teatro e Dança, com a aplicação de questionário aos alunos.

A partir da evolução das idéias de Wolfsohn e Hart nas práticas do Pantheatre a proposta não é esquadrihar conceitos, procedimentos e princípios e mumificá-los. O propósito é trazê-los como provocações, para que reverberem na reflexão sobre novas investigações práticas e teóricas não só da voz, mas de sua inserção dentro da paisagem da cena. Para que a partir destas provocações possam ser desbravados e inventados novos territórios.

²² KASTRUP, Virgínia. Ibid.



1. DESBRAVANDO TERRITÓRIOS:

Os pioneiros e o desbloqueio das emoções

1.1 Wolfsohn e Roy Hart: “voices in extremis”

A trajetória pessoal de Wolfsohn é particularmente exemplar para evidenciar a importância do desbloqueio emocional no acesso a novos territórios para a voz. Em sua pesquisa pioneira entrelaçam-se sua história pessoal, a influência de Freud e, em um momento posterior, a de Jung. Considero, ainda, que há um paralelo importante a ser traçado com Reich, ainda que não haja uma influência direta nas pesquisas de Wolfsohn. A procura de Reich em esclarecer como se dá a repressão das emoções, relacionando os desbloqueios do corpo e da voz com a liberação da pessoa é semelhante à proposição de Wolfsohn, sintetizada em uma frase de Roy Hart: “a pessoa é aquilo o que pode cantar”.²³ Em ambos o acesso à liberação de afetos reprimidos se dá através do corpo.

As técnicas de Wolfsohn nasceram da descoberta de novas possibilidades da voz relacionadas a uma situação de alto impacto emocional. Wolfsohn, aos 17 anos, participara da 1ª Guerra Mundial como maqueiro, transportando feridos do campo de batalha para os postos de enfermagem. Ao longo da guerra, vivenciou sucessivas situações perturbadoras ligadas aos gritos de agonia de seus companheiros.

²³ PARDO, E. Em entrevista para a autora no Chile em 15.01.2010. Tradução livre da autora.

Em seus escritos²⁴ há o relato de duas dessas situações que lhe marcaram profundamente. Na primeira, ele acredita estar à beira da morte e grita inutilmente por socorro sem receber auxílio. Na segunda, é ele quem ouve um companheiro chamar por socorro. Wolfsohn estava ferido no meio da lama e se arrastava lentamente para fugir dali. Ao ouvir os pedidos de socorro, lutou consigo entre arrastar-se até ali para socorrê-lo ou não. Não o fez, e cerca de 20 horas depois acordou em um abrigo, ferido profundamente por uma granada, em meio a muitos cadáveres.

Os sons dos gritos que ele ouvira o aterrorizavam ao mesmo tempo em que o fascinavam, pois eram completamente diferentes, eram “voices in extremis”²⁵. Após a guerra, Wolfsohn sofreu com alucinações auditivas e muita dor de cabeça por vários anos. Em um curto período que ficou em um hospital de Berlim - onde recebeu atendimento psiquiátrico, hipnose e freqüentes doses de tranqüilizantes - alternava períodos de alucinação com períodos de relativa na paz. E nesses momentos de paz cultivou a idéia de que sua enfermidade era o resultado de uma complexa interconexão entre a psiquê e o corpo: “Acredito que danos psíquicos podem causar a mesma doença corpórea que danos físicos... ‘bacilos psíquicos’ minam o corpo do mesmo modo que bacilos verdadeiros”.²⁶

Os fundamentos psicológicos para sua intuição ele encontra nas teorias, então recentes, de Sigmund Freud. O Instituto Psicanalítico de Berlim havia sido fundado em 1920, data também do lançamento do livro *Introdução à psicanálise* de Freud. No próprio hospital ele obtém acesso aos recentes escritos, nos quais lhe chamam a atenção os conceitos de catarse e de ab-reação. Segundo Cerqueira Leite, catarse é o “método terapêutico que permite a evocação e a revivência de acontecimentos traumáticos que foram reprimidos, permitindo a descarga dos afetos ligados a

²⁴ WOLFSONH Apud NEWHAM. *The Prophet of Song: The Life and Work of Alfred Wolfsohn*. 1997.

²⁵ Expressão citada em várias dos textos sobre Wolfsohn, para designar vozes extremamente fora do padrão normal cotidiano, e especificamente por Wolfsohn para referir-se àquelas ouvidas na situação extrema das trincheiras.

²⁶ WOLFSONH apud NEWHAM. Op. Cit, p.20. Tradução livre da autora.

estes.”²⁷ Já a ab-reação seria a própria descarga emocional que libera estes afetos, tornando-os conscientes e aliviando os sintomas somáticos. Estas descargas poderiam ocorrer tanto durante um processo terapêutico, como espontaneamente. A repressão de afetos e idéias (consideradas aqui representação de impulsos) formaria o conteúdo do inconsciente, o qual apareceria de maneira disfarçada em sonhos e nos sintomas neuróticos. E é nesta direção que Wolfsohn procura aliviar seus traumas: através da liberação das emoções reprimidas.

Ele sentiu que tinha sido forçado a reprimir e conter a imensa excitação emocional vivida nas trincheiras e que sua psique estava saturada com as emoções causadas pelo terror e pela culpa que ele nunca tinha sido capaz de exprimir. (...)Wolfsohn fica fascinado com a idéia de que suas alucinações auditivas, acompanhadas de dores de cabeça, pudessem ser uma expressão desta energia acumulada, e pensa em como que ele poderia dar-se uma ‘segunda chance’ para ‘completar sua reação’ e ‘liberar a pressão’, como colocava Freud”²⁸

Além das idéias de Freud, Wolfsohn inspira-se também em uma lembrança de infância, que parece ter lhe guiado em direção a um trabalho através de corpo.

Vejo-me na praia, pela primeira vez depois de muitos anos. Estou sozinho em um passeio à tarde. Não lembro bem que tipo de tarde era, se o mar estava calmo ou se grandes ondas lavavam a areia. Que tipo de ocaso? De que cor estava o mar? O que ainda posso sentir nos meus mesmos tendões é o vento que explodia contra mim, incitando o meu corpo a movimentar-se, fazendo-me dançar e dar pulos selvagens, fazendo-me proferir palavras e emitir guinchos extáticos vindos não sei de onde; fazendo-me cantar a partir de meu ser mais íntimo.

Quando volto a mim, sinto uma sensação estranha de vergonha. Não posso compreender como o meu corpo, normalmente rijo, foi capaz de se deixar levar e cantar de um modo tão estranhamente maravilhoso.²⁹

Levado por suas idéias fermentadas pela memória deste incidente, Wolfsohn vislumbrou a possibilidade de obter sua cura através da catarse. Seu plano era “reproduzir os sons vocais que ouvira nas trincheiras e que agora estavam em seu

²⁷ CERQUEIRA LEITE, Ruth M. *Glossário com Termos Psicanalíticos*. Departamento de Psiquiatria da Unicamp. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/glossariofreud.html>> Acesso em: em 19 abr. 2010.

²⁸ NEWHAM. Op.Cit. p.21-22.

²⁹ WOLFSOHN apud NEWHAM. Ibid. p.22.

mundo interior, e assim corporificá-los, expressá-los e dispersá-los”.³⁰ Partindo desta percepção ele acreditava que, ao invés de continuar a tratar-se com terapeutas, deveria buscar um professor de canto.

Entretanto, após tentativas de trabalhar com vários professores reconhecidos, em nenhum ele encontrou o que estava procurando, como recorda Marita Günther³¹:

Ele queria encontrar um professor que lhe deixasse por fora sua agonia, mas nenhum lhe deixava gritar. Dia após dia, eles faziam-no fazer escalas e exercícios que para ele não eram nada além de exercícios... Ele sentia que deveria haver outra forma de explorar as possibilidades vocais, outro modo mais dinâmico de trazer a voz para fora.³²

Segundo Newham, foi a partir daí que ele começou a trabalhar sobre si mesmo, explorando a cada dia tons mais agudos e tons mais graves, ampliando sua extensão vocal. E ao longo de suas descobertas, com o que ele chamava de “exorcismo oral”³³, ele descobriu uma extensão inimaginável, percebendo que sua voz poderia expressar inúmeras possibilidades de emoções, atmosferas e personagens. Ele poderia trazer para a voz não só os tons escuros e agonizantes do sofrimento, como também a intensa alegria e prazer. A excitação com suas descobertas fizeram com que ele continuasse a experimentar sua voz consigo mesmo durante muitos anos, conseguindo o tão esperado alívio das manifestações físicas do seu sofrimento.

Em 1933, ele começa a dar aulas para alguns estudantes. Ele percebe que o único caminho para seguir sua investigação era conduzi-los a experimentar a capacidade da voz em expressar a si em uma amplitude muito maior do que já havia sido imaginado, tanto emotivamente como dinamicamente. Para atingir essa amplitude, ele constata que é fundamental trabalhar com aspectos psicológicos dos alunos com dificuldades: “Descobri que você não pode fazer progressos e ter sucesso a

³⁰ NEWHAM. Ibid. p.22

³¹ Marita Günther, junto com Roy Hart e Kaya Anderson, foi uma das mais contínuas alunas de Wolfsohn no período que este trabalhou na Inglaterra. É autora do ensaio *The human voice: on Alfred Wolfsohn*. Cf. PIKES. N. **Dark Voices** (2004). Tradução Livre da autora.

³² GÜNTHER apud NEWHAM. Op. Cit. p.25.

³³ NEWHAM, Ibid. p.26. Citação de comentário de Paula Salomon-Lindenberg, professora de ópera que lhe deu seu primeiro trabalho como professor para jovens alunos, para que ele pudesse desenvolver sua investigação.

menos que você seja capaz de corrigir e aliviar o dano mental que eles sofreram para poder acumular a crença em si mesmos e em sua própria força.”³⁴

Em um segundo momento de suas investigações, ele passa a interessar-se pelas teorias de Jung impulsionado por uma aluna que havia se tratado com sucesso através da análise junguiana. Ela procurou Wolfsohn com o objetivo de transformar sua voz, que era apagada e inexpressiva. Ao longo do trabalho, ela passa a fazer paralelos entre o trabalho de Wolfsohn e o de Jung, como aparece neste relato:

Durante o tratamento da neurose pela análise Junguiana houve a prática de meditação, e fui incitada a concentrar-me em minha respiração interna. Como até então eu tinha vivido exclusivamente no mundo exterior, esta viagem para dentro de mim foi uma experiência impressionante e extraordinária. Tive visões vindas de outro mundo e experimentei a profundidade na qual estas visões tinham sua origem. Percebi que ao concentrar-me na inspiração centrada em algum lugar abaixo do plexo solar, uma linguagem de imagens era evocada – uma linguagem que resultava do contato com o subconsciente, que sozinho permitiu o desenvolvimento psíquico. Quando comecei a cantar, mais uma vez iniciou a concentração naquele centro misterioso. Quando me foi pedido que treinasse minha consciência em perceber a fonte do som, senti que a origem da nota cantada estava naquele mesmo lugar. Com o tempo, percebia cada vez mais que o caminho tomado no desenvolvimento da minha voz era semelhante àquele que recebi através da psicologia de Jung. Neste trabalho [de Wolfsohn] de desenvolvimento da voz humana, o cantor penetra mais e mais fundo nas profundidades do seu corpo e assim chega a um som novo, desconhecido da sua voz, que soa como se fosse uma voz estranha.³⁵

Seu interesse por Jung é reforçado ainda através de um segundo aluno – um médico que era discípulo de Jung – o qual também percebe paralelos entre ambos. Wolfsohn começa a pensar, então, em como o canto poderia ser considerado um suplemento à psicanálise.

Ele tenta em vão ter um contato pessoal com Jung para falar de suas experiências, e apesar deste encontro nunca ter acontecido, Wolfsohn segue investigando as conexões que seu trabalho encontra com as teorias junguianas. Ele procura resgatar aspectos inconscientes dos alunos, trazendo para a voz aquilo que se

³⁴ WOLFSOHN apud NEWHAM. Ibid. p.31.

³⁵ WOLFSOHN apud NEWHAM. Ibid. p. 33 e 34. O texto aparece no manuscrito *Orpheus* e é de uma carta desta aluna destinada a Wolfsohn, cujo nome é citado apenas como Mrs. B.

encontra *na sombra*³⁶. Reverbera em sua prática, também, a idéia junguiana segundo a qual a natureza da psique é andrógina, explicitada nas noções de *anima* e *animus*³⁷, conduzindo Wolfsohn a resgatar através da voz a consciência do aspecto oposto: os homens pesquisariam sua *anima* e as mulheres o *animus*

Foi muito significativo, para esse novo rumo das investigações, o trabalho que ele desenvolveu com a aluna Alice Croner. Ela começou a ter aulas com Wolfsohn ainda na Alemanha e teve continuidade no exílio. Croner havia cantado como contralto em pequenos concertos, mas sua voz tornara-se frágil após uma prolongada doença. Para Wolfsohn sua fragilidade vocal transparecia um misto de medo, desejo e tristeza. Então, ele começou aos poucos a subir e descer escalas, explorando com cuidado as possibilidades de seu timbre. Com Croner, Wolfsohn começou a investigar a possibilidade de uma voz feminina transitar por um território vocal mais grave, normalmente exclusivo dos homens.

No início, Croner achou isto difícil porque os tons iam 'além do que era cômodo cantar', 'difíceis de conseguir' e 'bastante desagradáveis ao ouvido'. Croner queixou-se, no início, que eles 'não tinham nenhum valor musical' e simplesmente arruinariam o trecho que eles estavam cantando. Mas o que Wolfsohn observava não era o valor artístico de sua voz, mas as qualidades do seu ser, expresso na sua postura, no brilho e na expressão facial que surgiram quando ela desafiou-se a dirigir sua voz em tons mais baixos do que seria considerado aceitável para uma mulher. De algum modo 'as notas mais profundas masculinizaram' ela e provocaram 'a emergência de um self masculino' que Wolfsohn acreditou ser o começo do potencial de vocalização do *animus*, que ele posteriormente iria explorar em maior profundidade.³⁸

Houve uma interrupção destas investigações por vários anos devido à perseguição nazista e à 2ª Guerra Mundial. Alice Croner é quem primeiro foge da Alemanha, ajudando Wolfsohn quando esse resolve também fugir alguns anos depois, em 1939. Chegando à Inglaterra, aos 43 anos, ele se alista imediatamente nas forças armadas britânicas para lutar contra os nazistas.

³⁶ *Sombras* seriam aspectos da pessoa que são negados e não admitidos pela consciência, mas que atuam sobre a pessoa.

³⁷ O conceito de psiquê andrógina implica em que em cada homem haja um aspecto feminino (*anima*) e em cada mulher, um aspecto masculino (*animus*).

³⁸ NEWHAM. Op. Cit. p. 35.

Ao retomar seu trabalho com Wolfsohn, Croner está com sua saúde ainda mais delicada. Ela começa a notar que na maioria das noites após as aulas com Wolfsohn seus sonhos são mais vívidos e detalhados e acredita que a energia despertada pelo trabalho com a voz era o que provocava a intensidade de seus sonhos. Wolfsohn se interessa, então, por conduzi-la pelo caminho inverso pedindo “que ela embebesse a sua voz das qualidades de algum dos personagens ou figuras dos sonhos, e lhes trouxesse voz para oferecer uma dimensão acústica para um fenômeno que até aqui era silencioso, ótico.”

Mas a saúde de Croner e sua voz ficaram ainda mais frágeis e Wolfsohn resolve parar com o trabalho vocal e ater-se a análise dos seus sonhos que estão ainda mais ricos e freqüentes. A longevidade e profundidade do trabalho entre ambos fez com que o Instituto Carl Jung reconhecesse, após a morte de Wolfsohn, sua importância exemplar para a análise de sonhos.

O trabalho com Croner firmou sua convicção sobre a importância do sonho, que ele chamava de “dínamo criador de imagens”. Para ele “(...)tudo que entendemos como arte – música, poesia, pintura, todas invenções – nasce a partir de sonhos. (...) a primavera da criação que temos dentro de nós.”³⁹ Mas mesmo reconhecendo sua importância, ele não considerava a análise dos sonhos como o único modo de acessar os poderes artísticos inconscientes. “Tomo o conceito do sonho como uma conversão deste poder criativo que vai muito além.”⁴⁰

Ele segue o caminho desbravado através das experiências com Croner, incentivando as mulheres a explorar os extremos graves e os homens, os extremos agudos da voz. Com essas experiências logo conduz seus alunos a ultrapassar de forma impensável os limites até então conhecidos da voz cantada. Seus alunos chegam a exceder as notas extremas de seu piano de concerto, resultado que o levou a ser conhecido pelo conceito de “vozes estendidas” ou “vozes de oito oitavas”⁴¹.

Ele trabalhava a partir de sons não considerados aceitáveis pelas escolas tradicionais de canto. Nestas há uma extensão vocal na qual a voz mantém um

³⁹ WOLFSOHN apud NEWHAM. Ibid. p.45

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Termo cunhado pela imprensa britânica. Cf. NEWHAM. Op. Cit.

“padrão de qualidade”, o qual é chamado de tessitura e por meio do qual são estabelecidas as classificações de soprano, contralto, tenor e baixo. Nos extremos desta extensão, a voz apresenta uma quebra, com uma sonoridade diferente com outra textura, não “pura”. E é nestes pontos (os *broken sounds* – sons quebrados) que Wolfsohn trabalha. “A minha primeira preocupação é liberar os meus alunos dos temores da altura e a profundidade condicionados em suas vozes pela tradição cultural”⁴².

Wolfsohn não trabalhava somente a extensão vocal, como ainda explorava as diversas possibilidades tímbricas da voz. Conforme Noah Pikes⁴³, as aulas variavam enormemente adequando-se, principalmente, ao que Wolfsohn julgava necessário para cada aluno em cada aula. Em algumas aulas ele usava uma espécie de prancha de madeira estofada que auxiliava os alunos a conscientizar-se de determinadas partes do corpo envolvidas na emissão de voz. Em outras era pedido ao aluno que reproduzisse com a voz os quatro instrumentos clássicos de corda (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), sendo possível emitir uma mesma nota com os diferentes timbres.

Nesse sentido, no artigo “The Utopian Voice”, publicado no *The Birmingham post* em outubro de 1955, o crítico Waterhouse reconhece que Wolfsohn está atingindo suas pretensões com a voz. Ao comentar a recitação de dois poemas de T. S. Eliot pelo então jovem aluno Roy Hart, Waterhouse coloca que Wolfsohn pode sim pensar em si como “responsável por ter estendido não só a extensão, como também a dinâmica, as cores e a expressividade da voz humana, tanto na fala como no canto.”⁴⁴ A atuação de Hart é chamada de perturbadora em suas “recitações desinibidamente dramáticas e multi-vocais”⁴⁵, dando a entender ainda que o domínio do *Sprechstimme*⁴⁶ (da “fala-cantada”) de Hart é superior ao pretendido por Schoenberg em *Pierrô Lunaire*.

⁴² WOLFSOHN apud COLOMB. - citado por Weiser em *Die Welltoche*, 30 setembro 1955 - Disponível em <www.pantheatre.com> em 15 de junho de 2009, p.2.

⁴³ PIKES. Op. Cit. p. 46.

⁴⁴ Ibid. p.50.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Na obra musical *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, o autor pede que determinadas partes sejam executadas em *sprechstimme*, que é uma palavra alemã que designa a fala que esta próxima ao canto (uma fala-cantada). É um termo próximo a *sprechgesang* que por sua vez é o canto quando está

Mas o que mais se destacava nos diversos relatos de alunos de Wolfsohn era sua ênfase na necessidade de expressão de si. Segundo sua aluna Kaya Anderson⁴⁷: “De forma calorosa e muito intensa, ele estimulou a mim e a muitos outros a cantar e descobrir o nosso ser artístico e humano essencial.” Outra aluna, Avis Cole, descreve o diferencial de suas aulas:

Pela primeira vez na minha vida alguém tentou entender a minha conexão com a música. Os meus professores anteriores tinham imposto suas idéias sobre mim sem ver-me em minha totalidade, ao passo que Wolfsohn tentou com cada lição procurar o que eu realmente queria com o canto. Ele tentou descobrir porque era importante para mim e para que. Eu realmente tinha algo em mim para dar. E esta foi uma tarefa com que ele se comprometeu. Passei os dois primeiros anos desaprendendo todos os maus hábitos nos quais eu tinha sido tão cuidadosamente treinada...⁴⁸

A partir destas suas descobertas, Wolfsohn chega à conclusão de que uma restrição no plano psicológico é equivalente à restrição dos registros da voz. Descobrir possibilidades desconhecidas da voz corresponderia à uma emancipação dos limites da pessoa proporcionando uma integração de aspectos conscientes e inconscientes, masculinos e femininos.

Em sua proposta de libertação, Wolfsohn cria, inclusive, um ideal a ser alcançado: a possibilidade de cantar todos os papéis da ópera “A Flauta mágica”, de Mozart, cujos personagens vão dos registros graves do baixo – no caso o personagem Sarastro - até os registros agudíssimos de soprano – presentes na célebre ária da Dama da Noite.

Ainda que houvesse desconfiança de que suas técnicas pudessem danificar a pregas vocais, devido a sua investigação transitar por emissões em áreas fora do convencional, seus alunos foram avaliados por profissionais que constataram que não só não havia danos em suas laringes, como ainda essas se encontravam plenamente saudáveis. A teoria era de que a emissão desses sons rotos não causaria danos quando

próximo da fala, comumente relativo a óperas recitativas (um canto-falado). Disponível em < <http://en.wikipedia.org/wiki/Sprechgesang> > em 21 de junho de 2010.

⁴⁷ Kaya Anderson foi outra das alunas de Wolfsohn por longo tempo. Ela integrou posteriormente o Roy Hart Theatre e hoje é integrante do Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH), junto ao qual ainda ministra aulas. Cf. PIKES. Op.Cit.

⁴⁸ COLE apud PIKES. Ibid. p. 48.

acompanhadas do desbloqueio emocional. Os danos só existiriam se esta emissão fosse feita de forma tensa, com a crisperação do aparelho fonador.

Assim, em uma época em que o caráter fisiológico era o único considerado pela medicina ocidental e em que lesões e mal-formações na laringe eram consideradas irreversíveis, Wolfsohn constatava que a perda de voz e outros problemas não estava relacionada somente ao mal funcionamento da laringe, mas que desordens psicológicas também representavam um importante papel.

Quando Wolfsohn falece em 1962, é Roy Hart, um de seus alunos mais destacados, que assume a liderança de suas pesquisas. Hart veio da África do Sul para estudar na Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Apesar de ser considerado um ator promissor, uma de suas inquietações como ator era achar que sua voz não estava enraizada no corpo: “(...) os vários papéis em que eu atuava (...) eram de fato só ficções da minha imaginação sem conexão com o meu corpo”.⁴⁹ Desse modo, em um momento crucial em que as portas do meio teatral londrino se abriam para que ele seguisse a carreira de ator, Hart escolhe dedicar-se à investigação das possibilidades da voz com Wolfsohn, sendo um de seus alunos mais destacados.

Desde 1957, Roy Hart dava aulas de voz para alguns membros do grupo de Wolfsohn, além de dar aulas de teatro fora do estúdio de Wolfsohn. Alguns alunos participavam de ambas as aulas, o que fez com que ele quisesse experimentar a união das duas áreas. A principal diferença da abordagem de Hart se dá justamente nessa orientação teatral, já que Wolfsohn enfocava o canto e o trabalho terapêutico. E as apresentações que Wolfsohn realizava eram mais técnicas, enquanto Hart queria utilizar o potencial vocal para a realização de performances teatrais.

Com esse grupo Hart explorava o uso de textos de Shakespeare, libretos de ópera, além de improvisações com movimento ao som de músicas gravadas. Derek Rosen lembra também do modo gradual com que Hart desenvolvia suas aulas de canto:

⁴⁹ HART apud NEWHAM. Op. Cit. p. 116.

Era uma fila de alunos de pé perto do piano. A partir daí, Roy Hart trabalhava com uma pessoa durante cinco minutos, e então a seguinte e assim por diante. Cada um continuava trabalhando sobre os sons já expressos, embora ele pudesse por vezes seguir algo novo que emergisse. A lição era gradualmente desenvolvida dessa forma, seguindo a fila ao redor do círculo.⁵⁰

Com a morte de Wolfsohn, Roy Hart forma um grupo para investigar a voz no contexto dramático, convidando os antigos alunos que quisessem participar. Alguns efetivamente participam⁵¹, mas também ingressam novos alunos. E aos poucos o grupo vai se consolidando, como conta Marita Günter⁵²:

Os encontros do grupo que tomaram lugar nesta 'família sintética' – que rapidamente avolumou-se em número (de vinte para quarenta membros), vindos de todos os caminhos, com diferentes nacionalidades e por diversas razões – deram espaço à exploração dos nossos sonhos e à visão de como esta linguagem de sonho se relacionava com nossa experiência e comportamentos diários. Nenhum problema pessoal era deixado do lado de fora da porta. Mas o objetivo não era tanto resolver problemas ou 'curar' uma pessoa, e sim como realçar as possibilidades criativas e artísticas em cada um de nós.

Entre 1963 e 1967, o grupo segue desenvolvendo suas pesquisas que transitam entre o teatro, a música e a psicoterapia recebendo visitas no estúdio de várias pessoas ligadas a essas três áreas (entre elas Peter Brook e Grotowski). Nessa época praticamente não havia trânsito entre estes territórios, e Hart acreditava que embora o trabalho feito pelo grupo abrisse os olhos para esta possibilidade, ainda encontrava muita resistência:

Se eu perguntasse a um músico ele responderia que ele não era psicólogo, se a um psicólogo, que ele não era músico; um homem de teatro perguntaria o que ele tem a ver com terapia; e um terapeuta nunca se diria um homem do teatro, e assim por diante. Mas para todos eles houve um reconhecimento crescente de que a separação artificial entre estas várias disciplinas criava uma perspectiva esquizofrênica e que era necessário encontrar uma ponte que pudesse unir essa evidente oposição. Contudo, embora a teoria invariavelmente os interessasse em grande medida, quando eles

⁵⁰ ROSEN apud PIKES. Op. Cit. p.76. Extraído de entrevista com Derek Rosen, integrante do Roy Hart Theatre, mais tarde chamado de Rossignol.

⁵¹ Entre estes estão alunos que já participavam de suas aulas de teatro como Kaya Anderson, Derek Rosen, Robert Harvey e Sheila Braggins, e que hoje integram o CAIRH. Cf. PIKES.

⁵² GÜNTER apud NEWHAM. Op. Cit. p.119.

escutavam a manifestação do nosso trabalho eles viravam as costas e começavam a dirigir-se para outro caminho.⁵³

Em 1967 o grupo começa a trabalhar efetivamente em sua primeira produção dramática, a partir da peça *As Bacantes* de Eurípedes. Em um primeiro momento as palavras são mantidas, mas são empregadas de forma que os atores pudessem explorar a riqueza vocal do grupo: cantando, gritando ou sussurrando... A partir de uma visita de Stockhausen – na qual ele viera oferecer alguns trechos musicais – Hart acata a sugestão de que o texto fosse feito todo em *gibberish*⁵⁴, mas pede ao grupo que procure manter a exatidão da cena. Ao dirigir as cenas, além de trabalhar em sua dinâmica e forma, Hart ainda introduz alguns trechos de música em meio ao texto, procurando perceber o que poderia acontecer a partir das fraturas propostas. Ao longo de 1968, *The Bacchae* é apresentado a pequenas audiências para convidados, entre os quais novamente Peter Brook e Grotowski, além de R. D. Laing e Jean-Louis Barrault. A estréia definitiva acontece em 1969 no Festival Mundial de Teatro, em Nancy/França, a convite de Jean-Louis Barrault.

A partir dali o grupo segue suas investigações, paralelamente à participação em festivais com performances, particularmente na França e na Espanha. O próximo espetáculo que marca sua trajetória é *And*, de 1972, o primeiro criado pelo próprio grupo, com Hart apenas supervisionando. Segundo Pikes esta foi considerada a performance definitiva do Roy Hart Theatre, em que havia uma radicalização do trabalho vocal na perspectiva não verbal, na qual a maior parte das palavras são cantadas e não faladas. O programa do espetáculo define sua proposta e explica seu nome: “Isto não é uma atuação no sentido de uma 'ilusão' mas no sentido de conter uma taça transbordante de deus 'e' o diabo”.

O espetáculo reverbera na imprensa, recebendo inúmeras críticas positivas nos jornais, embora fosse ignorado pela imprensa britânica. A imprensa francesa batiza

⁵³ HART apud PIKES. Op.Cit. p.80.

⁵⁴ *Gibberish* é falar em uma língua inventada, sem vínculos com palavras existentes. Também podemos chamar ainda de *grammelot*, glossolalia ou ainda blablação.

esse novo tipo de teatro de “Le Théâtre du Cri”⁵⁵ e os comentários nos jornais dão uma dimensão do novo território teatral aberto por eles:

...um monte de pessoas que ninguém chamaria claramente de atores, embora de fato eles pratiquem a arte do palco perfeitamente. É um teatro experimental ou de laboratório? Chamar de ritual pareceria mais correto...⁵⁶

O trabalho é admirável em sua dedicação. É também um regresso aos primórdios; fazer teatro como uma experiência pessoal dentro de um grupo, como certamente ocorreu com aqueles mistérios e ritos que aconteceram nas origens do teatro.⁵⁷

Antes de ouvir estes atores, é difícil imaginar a extensão e a variedade de um grito embora o campo da canção e do barulho também seja introduzido... se você não for sujeito a dores de cabeça esta realização o assombrará.⁵⁸

Há também quem se oponha de forma veemente à proposta, como um crítico do *Le Figaro* que chama o espetáculo de balé de animais, ao considerar que eles estavam rebaixando o teatro ao nível de animais e de loucos e que para isso, segundo ele, era só olhar as jaulas de animais no Zôo. Os comentários polêmicos rendem, também, réplicas apaixonadas.

Paralelamente, Roy Hart é convidado a interpretar obras de música contemporânea por Stockhausen, Henze e Maxwell Davies. As músicas são compostas inspiradas nas possibilidades de sua voz, explorando suas qualidades de timbre e extensão e seus sons multi-vocais (mais de uma nota emitida ao mesmo tempo). Hart abre caminho para as possibilidades vocais também na música, dando amplitude ao caminho desbravado por Wolfsohn.

Ressentindo-se da pouca receptividade que o grupo recebera na Inglaterra, o Roy Hart Theatre muda-se em 1974 para o sul da França, em Malérargues. Inesperadamente, um ano depois Roy Hart morre em um acidente de carro. O grupo mantém-se até 1989, quando se dissolve enquanto grupo teatral. É criado, então, o Centro Artístico Internacional Roy Hart, no qual acontecem atividades conduzidas

⁵⁵ O teatro do grito. Tradução livre da autora.

⁵⁶ PIKES. Op. Cit. p.121. Citação do jornal *Sud-Ouest*, França.

⁵⁷ PIKES. Ibid. p. 121. Citação do jornal *Gaceta del Norte*, Espanha.

⁵⁸ PIKES. Ibid. p.121. Citação do jornal *Le Courier de Genève*, Suíça.

pelos seus membros. A maioria destas atividades é pedagógica e/ou terapêutica, transitando entre as áreas da música, do teatro e da performance vocal. Lá também é mantido um memorial onde estão arquivados materiais referentes a Roy Hart e a Wolfsohn.

Ainda que Wolfsohn e Hart tenham sido conhecidos pela “voz de 8 oitavas”, olhá-los pela perspectiva da extensão vocal é reduzir tremendamente o intenso desbravar de territórios que ambos realizaram com suas investigações pioneiras. A própria questão da extensão está ligada àquela época na qual os papéis femininos e masculinos ainda eram separados de forma rígida. Questionar os registros vocais nos quais as mulheres são sopranos ou contraltos e os homens são tenores ou baixos ajuda a desmontar os preconceitos culturais de como uma voz deve ser. Não é só uma questão de território vocal: são todas as implicações culturais que estão envolvidas na conquista deste território.

É evidente que o papel deles como pioneiros está ligado a um contexto em que vários paradigmas culturais estão sendo questionados. As idéias de Jung diretamente conectadas com a idéia das vozes estendidas de Wolfsohn e Hart já preconizavam a integração do feminino pelos homens e do masculino pelas mulheres. Sem nem falar nas idéias de Artaud, que com seus escritos clamava por uma voz que não mais obedecesse ao comando do texto e utilizasse todo seu potencial encantatório. De certa forma, não é só um desbravar de um território pessoal. É como se cada um fosse responsável por uma pequena rachadura para abalar a represa que contém as novas idéias.

No campo da voz, admitir outras sonoridades é também sair da perspectiva etnocentrista do bel canto⁵⁹, o qual àquela época era a forma admitida para cantar. Abre a possibilidade de pensarmos nos diversos territórios (aqui literais!) de cada cultura, como as vozes do flamenco, dos blues, as vozes búlgaras, o canto de Tuva. O Hell Canto, como designa Nick Hobbs, um colaborador do Pantheatre. Todos eles territórios por muito tempo desconsiderados no campo das técnicas vocais ocidentais.

⁵⁹ O Bel Canto é a técnica vocal que surgiu na Itália no fim do século XVII ligada à ópera e à música sacra, ficando mais marcada ao longo dos anos como uma técnica vocal operística. Está ligada a emissões límpidas e potentes da voz, sem quebras e sem a exploração de timbres rascantes.

Ainda hoje, se formos buscar por aulas de técnica vocal – principalmente para o canto - onde encontramos aulas que trafeguem por estes outros territórios? Quantas professoras de técnica conhecem as possibilidades de irmos além dos registros vocais tradicionais?

Wolfsohn tem um papel pioneiro em revelar quanto nos restringimos a um potencial tacanho para nossa voz (para nossa possibilidade de expressão). Roy Hart trouxe essas idéias para desbravar as possibilidades também no campo teatral. E em ambos há a ênfase de que se a voz pode mais, eu também posso mais. Voltamos à proposição de Hart: A pessoa é aquilo que pode cantar.

1.2. Pontes em direção a Reich: livrando-se do excesso de bagagem

Acredito que as teorias de Reich possam iluminar alguns aspectos das investigações de Wolfsohn. Ambos desenvolveram pesquisas tendo como ponto de partida a mesma raiz: a teoria psicanalítica de Freud. E a partir dessa teoria, aplicaram seus conceitos diretamente sobre o corpo.

As teorias de Freud e Jung serviram de referência para que Wolfsohn buscasse liberar conteúdos inconscientes que aprisionassem a pessoa através de um trabalho eminentemente prático através da voz, particularmente o canto. De forma semelhante, Reich procura esclarecer *de que forma* acontece este aprisionamento *no corpo*.

Em Freud há um foco no conteúdo que está guardado, recalçado. A idéia é liberar este conteúdo para extrair sua significação: ver o que este conteúdo revela do paciente. Já Reich procura o “como” - de que forma houve essa retenção e como ela se mantém ao longo do tempo⁶⁰ - e vai encontrar este “como” enraizado no corpo.

⁶⁰ LOWEN, A. *Bioenergética*. 1994, p.14

Até agora, a psicologia analítica se dedicou apenas *ao que* a criança anula e aos motivos que a levam a aprender a controlar as suas emoções. Não pesquisou o *modo* pelo qual as crianças habitualmente lutam contra os impulsos. *É precisamente o processo fisiológico de repressão* que merece a nossa maior atenção.⁶¹

Quem primeiro investigou a conexão entre o pensar, a emoção e o corpo foi Ferenczi⁶² de quem Reich foi aluno. Ferenczi enfrentava uma das dificuldades de Freud em sua técnica psicanalítica: vencer a resistência dos pacientes ao tratamento. Diferenciando-se de Freud para o qual a única exigência ao paciente era o comparecimento pontual ao tratamento – Ferenczi propõe solicitar determinadas tarefas corporais aos pacientes (como exercícios de relaxamento), verificando nestes um progresso mais acelerado. E chega a conclusões que abrem o campo para as idéias de Reich:

*O fato de que expressões da emoção ou ações motoras forçadas nos pacientes evocam memórias secundárias do inconsciente, se baseia parcialmente na reciprocidade entre afeto e idéia (...). O reavivar da memória pode – como na catarse – ser acompanhado de uma reação emocional, mas uma atividade realizada ou uma emoção liberada podem expor, igualmente bem, as idéias reprimidas associadas a tais processos.*⁶³

As idéias de Ferenczi repercutem em vários analistas que passam a estudar padrões de comportamento, ao invés de calcar-se somente na análise de sintomas. Mas é Reich que vai aprofundar estas investigações ao nível somático através da análise do caráter e da procura pela dissolução do enrijecimento por ele causado:

*No trabalho de análise do caráter, começamos tentando, de maneira firme e sistemática, isolar uma das outras as atividades de caráter entrelaçadas e desmascará-las, uma por uma, como funções de defesa em termos da sua significação e eficácia imediata. A nossa finalidade é liberar os afetos que, em dado momento, estiveram sujeitos a severa inibição e fixação. Isto se consegue soltando as incrustações do caráter.*⁶⁴

⁶¹ REICH, W. **A função do orgasmo**. 2004, p.254-255.

⁶² Sándor Ferenczi, seguidor de Freud e autor, entre outros, de um sugestivo artigo com o nome de “Pensar e a inervação muscular”, de 1919. Cf. LOWEN. Op. Cit.

⁶³ LOWEN, A. **O corpo em terapia**: a abordagem bioenergética. 1977, p.27.

⁶⁴ REICH. Op. Cit. p.254.

No livro *A função do orgasmo*, de 1927, ele propõe que o orgasmo teria a função de descarregar o excesso de energia do organismo e que a ansiedade é fruto do bloqueio ou limitação desta descarga. Algumas pessoas tentariam se livrar deste excedente através do exercício muscular, outras através da diminuição de sua produção de energia. Ambas seriam prejudiciais ao bem estar do organismo, limitando as possibilidades de prazer. Reich propõe a idéia de que essa energia tem sua expressão bloqueada através de “tensões musculares crônicas”, as quais posteriormente veio dar o nome de couraça muscular do caráter.

O caráter consiste em uma mudança *crônica* do ego que pode ser descrita como enrijecimento. Tal enrijecimento é a base atual para a cronificação de um modo característico de reação; seu propósito é proteger o ego de perigos internos e externos. Enquanto uma formação protetora que se tornou crônica, merece a designação de encouraçamento, pois constitui, claramente, uma restrição da mobilidade psíquica (e corporal) da personalidade como um todo.⁶⁵

Suas descobertas, derivadas de dificuldades observadas em situações clínicas, trazem um novo campo de investigação que relaciona tensão muscular com bloqueio emocional. E a constância dessa tensão ao longo do tempo configura um padrão identificável, que ele chama de caráter. Por couraça muscular de caráter ele quer dizer que há uma unidade psicofísica⁶⁶. Que o modo de ser do corpo e o modo de ser da pessoa são interligados. Portanto se você transformar um, estará transformando o outro.

A contenção muscular quando não é ligada a tensão necessária à execução de uma ação (como o trocar uma lâmpada, por exemplo) impede o livre fluir da emoção. Influirá nas alterações corporais mais básicas que refletem a emoção: a respiração e o fluxo do sangue. Se essa contenção acontece de uma maneira crônica (se há a repetição de um padrão de movimento sedimentada no corpo), se há um enrijecimento muscular crônico, haverá obstruções ao movimento de ambas e o conseqüente impacto sobre o movimento do corpo.

⁶⁵ REICH apud XAVIER. *Atenção a si e psicoterapia corporal: Efeitos da auto-estimulação somatossensorial sobre a atenção e suas implicações para o corpo, as emoções e a cognição*. 2004, p.317.

⁶⁶ Em XAVIER, há uma crítica a Reich de que ele desconsiderou o cérebro como parte do corpo, e suas implicações na retenção da memória, nesta unidade psicofísica.

Em Reich, as couraças musculares seriam distribuídas em sete anéis (grupos musculares) ao longo do corpo: ocular, oral, cervical, torácico, diafragmático, abdominal e pélvico. É óbvio que, ao considerarmos que o corpo todo está implicado na produção vocal, a tensão em qualquer um desses grupos musculares terá efeito sobre a voz. Ou seja, a voz está implicada neste todo psicofísico.

Lowen explicita como o encorajamento pode implicar em uma redução da expressividade vocal. Para ele, o desbloqueio das couraças é o que permite o acesso a todos os timbres, alturas, e todas às nuances proporcionadas pelo livre fluir da emoção. E que a voz revela se há esse livre fluir ou não.

O fator essencial é a presença de ampla gama de tons e subtons que lhe confirmam uma riqueza sonora. Outro fator é a gama de tons. A pessoa que fala num único tom (*monotone*) tem uma gama muito limitada de expressões e tende a igualar isto com uma personalidade limitada. A voz pode ser chata (*flat*), sem profundidade ou ressonância, pode ser baixa como se lhe faltasse energia, ou fina e desencorpada.⁶⁷

E foi esse o caminho que trilhou Wolfsohn ao considerar que ao trabalhar a voz ele estava trabalhando a pessoa. Para ele a voz era “o meio de expressão que permite a revelação mais íntima do eu”.⁶⁸ E mesmo que Wolfsohn não tenha se preocupado com o *modo* como é construída a restrição à liberdade de transitar pelos territórios vocais, tanto ele como Reich investigaram o *modo* de desconstruir essa restrição através do corpo.

Essas investigações contribuíram para que atualmente seja reconhecida a importância das implicações psicológicas e dos bloqueios emocionais inscritos no corpo para a produção vocal. Guy Cornut, foniatra francês, considera inclusive que para qualquer método de trabalho vocal é importante levar em conta esta necessidade de liberação de condicionamentos:

Admite-se, de forma mais ou menos implícita, o postulado segundo o qual a expressão vocal, que era perfeitamente livre e ‘apropriada’ na criança pequena, diminuiu e se deteriorou de forma progressiva por diversos motivos com relação a restrições pessoais, familiares e

⁶⁷ LOWEN. 1994. Op. Cit. p.236.

⁶⁸ WOLFSOHN apud CORNUT. Op. Cit. p.137.

sociais. Assim, em essência, faz-se necessário ‘liberar’ a voz para que esta recobre o seu papel fundamental e possa expressar, em qualquer momento, as emoções e os sentimentos em suas modulações mais sutis.

(...) Esta ‘liberação vocal’ não é obtida sem ser através de uma participação total do sujeito e por um trabalho corporal global que se esforce em destruir as tensões musculares no conjunto do corpo.⁶⁹

Ele ressalta ainda que a importância dos aspectos psicológicos não deve nunca ser perdida de vista, pois as alterações na voz, sobretudo em relação ao tom, provocam uma sensação de estranheza quando a voz não corresponde a auto-imagem:

Todo ‘descobrimento vocal’ acarreta uma tomada de consciência muito mais profunda, seja expressa ou não, que é o ponto de partida de uma evolução interior. Seguidamente, como em todo tratamento psicoterapêutico, aparecem ‘resistências’ mais ou menos inconscientes. Para o sujeito, mudar sua voz é mudar sua própria imagem. Esta mutação estabelece sempre muitos problemas.

As descobertas de Reich ecoam em muitos caminhos que podem ser escolhidos para a descoberta e abrandamento de padrões construídos no corpo. No método de cadeias musculares e articulares (GDS)⁷⁰, por exemplo, há um mapeamento de seis famílias de músculos envolvidas na expressividade do corpo que manifestam tipologias psico-comportamentais correspondentes, formadas a partir de padrões de tensão: “elas podem, em conseqüência de uma constância de tensão, aprisionar o corpo em determinada tipologia, dificultando a adaptabilidade mecânica e comportamental e tornando-se, então, fonte de sofrimento”⁷¹.

Na confluência entre dança e terapia, o desenvolvimento do sistema Laban⁷² também identifica padrões de movimento sedimentados no corpo. Nas pesquisas no campo do desenvolvimento motor infantil da psiquiatra Judith Kestenberg a formação de padrões é abordada tendo como foco o manejo do fluxo, termo utilizado para

⁶⁹ CORNUT. Op. Cit. p.137.

⁷⁰ Método de fisioterapia e de abordagem biomecânica e comportamental criado pela fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys-Struff. (cf. material de divulgação da Associação de Praticantes do Método GDS – Brasil.)

⁷¹ Ibid.

⁷² O Sistema Laban consiste em uma série de desenvolvimentos de vários profissionais a partir das teorias sobre o movimento de Rudolf Laban (1879-1958). (cf. FERNANDES. 2006)

qualificar o movimento, designando um dos fatores de esforço⁷³. “Este fator refere-se à tensão muscular que é usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou restringi-lo (fluxo controlado)”⁷⁴. Ele está relacionado ao “como” do movimento, à emoção, ao elemento água, ao sangue, aos líquidos corporais e aos órgãos.

Ainda que fluxo seja apenas uma parte da análise do movimento dentro deste sistema, pensar na emoção enquanto fluxo parece deixar mais clara a relação entre emoção, movimento e bloqueios permitindo pensar nestes como obstruções do fluxo da emoção e do movimento. Algo me afeta e eu me movimento, me emociono. Há um fluxo entre o que me afeta e eu. Um fluxo que interpenetra o dentro e o fora de mim, movimentando a relação entre eu e o mundo e provocando novas emoções, novos movimentos. Fluxo que por vezes pode ser contido ao longo do caminho.

Ciane Fernandes salienta que não há um julgamento de valor entre movimento controlado e movimento livre, de que um ou outro seja bom ou ruim. Há momentos na vida para a entrega ao fluxo, e outros nos quais é necessária sua contenção para lidar com a matéria do meu corpo em relação com a matéria do mundo. “Desde pequenos, aprendemos a controlar fezes, urina, enfim cada músculo para a realização de tarefas ou para nos relacionarmos com o ambiente, oscilando entre entrega e contenção, arriscar-se e proteger-se”⁷⁵.

A livre eleição entre ambas oferece o domínio da expressividade da cena. Há uma conexão entre os fatores de esforço (e aqui além do fluxo, entram os outros fatores: peso, espaço e tempo) e os tipos de expressividade:

As características de fluxo livre, Peso leve, espaço indireto e tempo desacelerado agrupam-se nas expressões de maior gozo, auto-permissivas, flexíveis e prazerosas de movimento enquanto fluxo controlado, peso forte, espaço direto e tempo acelerado agrupam-se nas expressões de combate. (...) Uma forte comunicação se estabelece através dos fatores de esforço envolvendo uma conexão importante entre corpo-emoção-meio.⁷⁶

⁷³ Os fatores de esforço, também chamados de fatores de expressividade, são aspectos qualitativos do movimento e num primeiro momento eram apenas três: Espaço, Peso e Tempo. O fator fluxo foi introduzido mais tarde a partir de estudos em colaboração com Warren Lamb. (cf. SASTRE. 2009, p. 29).

⁷⁴ FERNANDES. Op. Cit. p.123.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ SASTRE. Op. Cit. p. 30/31

Nesse sentido ao falar em bloqueios ou obstáculos ao livre movimento não se quer dizer que este fluxo deva ser sempre livre, e sim que *a escolha* entre retenção e entrega deve ser livre. E para que essa escolha seja livre, é preciso observar se não existem tendências por optar sempre pelos mesmos caminhos, ou por considerar certos terrenos como proibidos.

Kestenberg, segundo Fernandes, indica que a regulação do fluxo seria feita pelo sistema psicomotor durante a infância e que ao longo do crescimento essa função passaria para o Ego. E assim este faria o controle das descargas rítmicas, determinando a intensidade do fluxo.

Os processos primários do pensamento derivam em parte de percepções não cognitivas de mudanças rítmicas no fluxo de tensão muscular: a regulação do fluxo de tensão que nos permite distinguir entre continuidade e descontinuidade é um dos primeiros passos no desenvolvimento do controle da mobilidade... As polaridades dos atributos do fluxo (livre ou contido) formam a base para todas as variedades de movimentos possíveis para nós em nossa acomodação ao contexto e nossa defesa dele. (KESTEMBERG apud FERNANDES. *Ibidem*, p.314)

Para o desbravamento de caminhos é importante perceber nossas tendências a determinados movimentos (habitar determinados territórios), procurar ir além de eventuais bloqueios ao livre fluir das emoções (ao livre transitar por novos territórios), e perceber de que forma lidar com esses limites.

No trabalho do ator e do bailarino sobre si, a percepção de seus padrões de comportamento pode auxiliar no desbravar de novos territórios. Esta necessidade de eliminar hábitos antigos que possam obstruir a liberdade do ator já era apontada por Grotowski na chamada *via negativa*: “Quais são os obstáculos que o impedem de realizar o ato total? Quais são os obstáculos que o impedem de engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao racional? Que resistências existem? Como podem ser eliminadas?”⁷⁷

As descobertas de Reich auxiliam a responder estas perguntas, e a fornecer caminhos para o desbravamento de novos territórios não só da voz, como da

⁷⁷ GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um Teatro Pobre*. 1987. p.180.

totalidade da expressão de cada um. E nesse caminho a percepção do papel da emoção é fundamental. O reconhecimento de padrões de movimento é um auxiliar no entendimento de cada ator ou aluno para traçar seus mapas para aventuras. E há muitos outros caminhos a escolher nesta direção.

Para o trabalho do ator e do bailarino, acredito ser fundamental a consciência de que temos padrões comportamentais ligados a nossas tensões musculares. A existência de tensões crônicas endurecidas em nosso corpo limita não só nossa expressão corporal, mas nossa expressão emocional. Aprender a dosar e a escolher entre a entrega e o controle ao fluxo do movimento proporciona destreza para o desenhar do corpo no espaço. Poder escolher variações entre o momento de relaxar e demorar-se olhando a paisagem, e o momento de corajosamente abrir caminho na mata fechada. Para, enfim, poder se deixar levar sem obstáculos para onde quer que sejamos impulsionados pelos fluxos de emoção que nos atravessam. Quanto menos áreas “na sombra” menos pontos resistentes para acessar o espectro das emoções, ampliando a possibilidade de vôo de nosso imaginário na conquista de novos territórios.

1.3. Confrontos no caminho: em que contexto se desbloqueia emoções

Em 1981, alguns anos antes da dissolução do Roy Hart Theatre como uma companhia teatral, o Pantheatre (grupo com atividades teatrais e pedagógicas) é fundado por Enrique Pardo. O marco de sua fundação é a performance “Calling for Pan”, criada após três anos de pesquisa de voz e movimento com alguns dos integrantes do Roy Hart Theatre⁷⁸. Enrique Pardo, peruano formado em artes plásticas, passou a integrar o Roy Hart Theatre em 1968. Ele iniciou suas aulas de voz com Liza Mayer, integrante do Roy Hart Theatre desde seus primeiros tempos. Atualmente o Pantheatre é co-dirigido por Linda Wise e Enrique Pardo e, até há pouco tempo atrás, tinha Liza Mayer como presidente. Liza morreu de câncer em dezembro de 2009. O grupo trabalha, ainda, com diversos colaboradores.

Nascido dentro do Roy Hart Theatre, o Pantheatre propõe uma reconfiguração do caminho aberto por Wolfsohn e Hart. Linda Wise acredita que as mudanças de perspectiva estabelecidas através das variadas e intensas investigações sobre a voz desenvolvidas nos últimos anos no mundo, provocaram uma natural reavaliação de métodos e filosofias. Entretanto, o interesse e a nostalgia provocada pela extraordinária história das pesquisas de Roy Hart e de Wolfsohn obscurecem a profundidade a que chegou o trabalho atual e seus novos desenvolvimentos. Para ela há que se dar conta que a condução das pesquisas de ambos estava calcada em um “modelo revelatório” próprio dos anos 60 e 70 e que hoje já estamos no século XXI: mais de 30 anos já se passaram desde a morte de Hart. Os membros do Roy Hart Theatre tomaram diversos rumos em suas metodologias e não se pode mais garantir, segundo Wise, a existência de um método “Roy Hart”. Wise coloca que mesmo que sua abordagem pessoal esteja enraizada na investigação realizada com o Roy Hart

⁷⁸ Entre eles, Liza Mayer, Linda Wise, Vicente Fuentes, Saule Ryan, Kevin Krawford, Diana Palmer e Noah Pikes. Vários dentre estes estiveram envolvidos também nas primeiras produções do Pantheatre. Cf. material de apresentação do **Pantheatre ACTS**, disponível em: < <http://www.pantheatre.com/2-programme-fr.html> > Acesso em: 10 jun. 2010.

Theatre, ela se encontra “relativizada e ampliada através da experiência e dos insights de outros professores e técnicas.”⁷⁹

Enrique Pardo fala de maneira mais extensa destas mudanças de perspectiva e de suas implicações em seus artigos e nas entrevistas realizadas. Para ele⁸⁰, desde o início não foi a proposta estética o que mais lhe interessou em Roy Hart, e sim sua postura diante da vida, diante dos relacionamentos e da sexualidade⁸¹. Mesmo assim, Pardo chegou a dar aulas na “linha Roy Hart” durante alguns anos. Ao começar a colocar em dúvida a forma com que a arte era “psicologizada”, ele se desencantou por alguns aspectos do ensino⁸².

Após deixar de ensinar durante algum tempo, suas inquietações ganharam ressonância nas idéias do pós-junguiano James Hillman. Uma das principais mudanças provocada por seu encontro com Hillman foi a redefinição do papel da emoção na composição de sua estética artística. Para Pardo, “a definição de emoção com a qual trabalhamos determina nossas estéticas”⁸³ e repercute até em nossa maneira de viver: “Sabendo ou não, você está vivendo uma teoria da emoção. Vale mais a pena saber, sobretudo quando se é artista.”⁸⁴

Entender a sua concepção de emoção é fundamental também para entender suas críticas à idéia de desbloqueio emocional da voz. E o primeiro ponto é a contraposição à idéia segundo a qual as emoções seriam consideradas como parte da interioridade, algo pessoal, íntimo. O título do Festival Mito e Teatro – realizado pelo Pantheatre em julho de 2009, em Malérargues - já deixava claro isso: “Emotion: watch

⁷⁹ WISE, L. *Linda Wise's 1998 founding letter*. In **Pantheatre ACTS**. Apresentação do Programa de formação. Disponível em: < <http://www.pantheatre.com/pdf/2-program-acts-gb.pdf> > Acesso em 30 jun. 2010.

⁸⁰ Cf. Entrevista concedida à autora por Pardo em 06 de julho de 2009, em Malérargues, França.

⁸¹ Hart tinha uma postura aberta em relação a relacionamentos e sexualidade. Ele era casado com Dorothy Hart, mas à época de sua morte mantinha um relacionamento com Vivienne Jung. E a sexualidade, segundo Pikes, também era um dos temas discutidos nos encontros coletivos do Roy Hart Theatre. Há uma diferença em relação a Wolfsohn que também provocava discussões sobre a sexualidade em suas sessões. Porém enquanto Roy Hart falava da questão nos encontros do grupo, Wolfsohn trazia esta temática em suas sessões individuais com cada aluno, que era a forma dele de trabalhar. Cf. PIKES. Op. Cit.

⁸² Cf. BOSTOCK, C. **Psyche on Stage**. Disponível em < WWW.pantheatre.com > acesso em 14 de abril de 2008.

⁸³ PARDO, E. **Emoción**. Op.Cit.

⁸⁴ PARDO, E. Em entrevista concedida à autora em 14 de janeiro de 2010. “Que lo sepas o no estás viviendo una teoria de la emoción. Más vale que lo sepas, sobre todo si es artista.”

out⁸⁵". Esta perspectiva, trazida por Hillman, percebe as emoções como "visitas da exterioridade", algo externo ao eu.

(...)embora elas possam ser sentidas profundamente, e soframos emoções fisicamente e intimamente, este fato não as faz "nossas". Melhor, acredito que são as emoções que querem nos fazer suas. Elas querem nos possuir, nos governar, nos conquistar completamente à sua visão. (...) mesmo se eu nunca me senti tão "eu" do que quando fui tomado por uma emoção, [a questão] está em como isso me toma, não em mim. Que uma emoção dê a sensação que é meu assunto privado não faz por meio disso que a emoção seja "minha". O nosso viés cultural anexa um "mim" a tudo que acontece. Possuímos as experiências antes mesmo de sentirmos através delas ou que saibamos o que elas querem. Propriedade privada, propriedade, é o nosso caminho da vida. Se estivéssemos no Haiti, estabelecidos na costa de Groenlândia, acima do rio Níger, ou na Grécia antiga, uma apreensão emocional seria vista como uma visitação de exterioridades. Um humor desce, uma paixão bate, um impulso cresce, e não os deixaríamos ir. Estes seriam imaginados como "presentes" do espírito — ou de quem? - Mas não meus. E eles seriam tratados com o respeito devido a hóspedes, em vez de com a hostilidade de quem tenta livrar-se de invasores por tranqüilizantes, mandamentos morais, ou exorcizações emocionais.⁸⁶

Pardo afirma que a "raiva militante" que surge nele pela apropriação subjetiva da emoção é similar à sua raiva pela apropriação cristã do conceito de alma, ao considerar também a alma uma propriedade individual. E ele se alia as tradições pagãs que dizem justamente o oposto: que a alma pertence ao mundo, à *anima mundi*.

E a tua alma é uma espécie de raminho da alma do mundo. Um raminho pelo qual o mundo te define e te dá "quem és". O mundo te define, nascas com uma individualidade que o mundo te presenteia. Não tem sentido falar da "minha alma" nas tradições pagãs, da mesma maneira que não tem sentido falar da "minha emoção". Tu vives em mundos emotivos e é um receptáculo dos mundos emotivos. Aí há uma enorme diferença filosófica e que se reflete no teatro que fazes. Uma dá prioridade ao individual, ao pessoal, ao humanismo individual; e a outra vai ao homem, eu diria, como folha que o vento move. O controle que tu tens do teu destino, da tua psicologia, de teus movimentos estéticos é pequeno. Em compensação as – AS – emoções quando vem – uaaaauuu – te

⁸⁵ Literalmente poderia ser traduzido por "Emoção: Olhe para fora". Mas "watch out" também tem o sentido de estar vigilante, atento.

⁸⁶ HILLMAN, J. Prefácio de 1991 do livro **Emotion** fornecido como material didático do Festival Mito e Teatro/2009.

sacodem, te mandam para lá, te empurram para ali, te esmagam, se metem dentro de ti, se instalam.⁸⁷

Esta concepção da emoção como “visitas de exterioridades”, traz ainda uma perspectiva mitológica e politeísta:

Hoje chamamos emoção o que nas tradições pagãs se chama “anjo”. E um anjo é um mensageiro divino, que vem em geral com uma mensagem de um deus. E é uma espécie de intermediário entre essas figuras e nós. (...) E cada um de nós, em certo aspecto, nasce com uma constelação divina, se queres. É outra de minhas guerras estéticas. Contra o teatro da mitologia biológico-familiar: “Papai e mamãe: aí está quem sou”. De onde tiras uma mitologia tão pequeníssima? O paganismo te dá uma explosão de sistemas, que ainda utilizamos.⁸⁸

Pardo considera esta defesa como seu “militantismo estético psicológico” contra as mitologias⁸⁹ redutivas, biológico, familiares. E com isso ele não quer dizer que “papai e mamãe” não influenciam, mas que é uma pena se reduzir a esta mitologia. Pensar nas emoções como mensagens de deuses é também contrapor-se ao cristianismo que quer fazer do conceito de Deus um conceito abstrato. O que Pardo propõe é figurar as emoções. Observar as emoções que atravessam a paisagem e as pessoas, é perceber as tomadas de posição apaixonadas e buscar que deuses estão metidos ali.

A mitologia entra em uma paisagem ecológica, social e antropológica. A mitologia trata de figurar quais são (...) as emoções fundamentais

⁸⁷ PARDO. Em entrevista concedida à autora em 16 de janeiro de 2010: “ Y tu alma es una especie de ramita del alma del mundo. Una ramita por la cual el mundo te define, te da quien eres. El mundo te define. Nascas con una individualidad que el alma del mundo te regala. No tiene sentido hablar de mi alma, dentro de las filosofías paganas, igualmente no tiene sentido hablar de mi emoción. Tú vives dentro de mundos emotivos y eres un receptáculo de los mundos emotivos. Ahí hay una enorme diferencia filosófica y se refleja en el tipo de Teatro que haces. Una da prioridad al individual, al personal, al humanismo individual y en el otro va al hombre, yo diría, como hoja que mueve el viento. El control que tu tiene de tu destino, de tu psicología, de tus movimientos estéticos psicológicos es pequeño. En cambio las - LAS - emociones cuando vienen - uaaaau - te sacuden te mandan para allá, te empujan para allí, te aplastan, se meten dentro de ti, se instalan..” Tradução livre da autora.

⁸⁸ Ibidem. No original: Hoy llamamos emoción lo que en las tradiciones paganas se llama “ángel”. Y un ángel es un mensajero divino, que viene en general por un mensaje de un dios. Y es una especie de intermediario entre estas figuras y nosotros. (...) Y cada uno de nosotros, en cierto aspecto, nasce con una constelación divina, si quieres. Es otra de mis guerras estéticas. Contra el teatro de la mitología biológico-familiar: “Papá, mamá: Ahí está quién soy”. ¿De dónde sacas una mitología tan chiquititititita? En el paganismo te dan unas explosiones de sistemas, que todavía utilizamos.

⁸⁹ Termo usado com frequência por Pardo para designar diversos entendimentos do que é a voz, em entrevista realizada no Chile em janeiro de 2010. De certa forma, qualquer tomada de posição seria uma “mitologia”.

dessa sociedade. Vamos saber: como são essas emoções? Por exemplo: é um homem ou uma mulher? Já aí se está fazendo figuração. “Esta emoção é uma mulher. Ah! E o que toma no café-da-manhã essa mulher?” E aí entras em mitologia. Ou seja, uma emoção, uma força humana de primeiro grau, tu comesças a figurar, comesças a dar-lhe uma cara. Claro que é um diálogo antropomórfico, tu estás projetando tuas coisas, criando uma figura que se assemelha a ti. E isto para mim é um deus, é uma figuração. E certamente podem ser ecológicos: Neste clima os deuses saem diferentes que no clima mediterrâneo e [portanto] vão sair figuras completamente diferentes.⁹⁰

Essa mudança de perspectiva implica em vários questionamentos do legado Wolfsohn/Roy Hart. A primeira diferença é que Pardo contrapõe-se à concepção de interioridade das emoções, considerando que as emoções não são privativas do eu, de que elas estão na paisagem externa. Ou como disse Hillman: são as emoções que querem nos fazer delas. De um olhar para dentro, passa-se a um olhar para fora: *Watch out*.

Outra diferença é a oposição de Pardo à idéia de “exorcismo oral”, como era chamado por Wolfsohn e ratificado por Hart. Pardo se opõe a proposição de que ao “trazer para fora as emoções que estão presas dentro” seria possível atingir o “ser verdadeiro”. Usando os termos de Pardo: Essa “mitologia” é monoteísta: a verdade seria uma só. Seria se contentar com uma mitologia pobre, pequena. Achar que há apenas um deus para ser encontrado.

Considero que quando Pardo chama as diversas concepções de “mitologias”, está colocando de maneira implícita que qualquer tomada de posição poderia ser chamada de mitologia, ou dizendo em outras palavras, de ficção. Que cada um escolhe as mitologias com as quais quer basear sua maneira de viver ou sua estética.

⁹⁰ PARDO. Ibid. “La mitología entra en un paisaje, si quieres, ecológico, social, antropológico. La mitología trata de figurar cuales son, en este caso diría, las emociones fundamentales en esta sociedad. Vamos saber: ¿cómo son estas emociones? ¿Por ejemplo: es un hombre o es una mujer? Ya ahí estás haciendo figuración. “Esta emoción es una mujer. Ah! ¿Y qué desayuna esta mujer?” E ahí entras en mitología. O sea, una emoción, una fuerza humana de primer grado la comienzas a figurar. La comienzas a dar una cara. Claro que es un dialogo antropomórfico, tú estás proyectando tu cosas, creando una figura que se asemeja a ti, por supuesto porque es parte de ti. Y esto para mí es un dios. Es una figuración. Y supuesto que puede ser ecológico. En este clima los dioses salen distintos que en el clima del mediterráneo. Y van a salir figuras completamente distintas.” Tradução livre da autora.

As críticas de Pardo são estendidas ao entendimento de toda uma geração à qual as propostas de Roy Hart estão conectadas. Elas são comuns ao teatro alternativo dos anos 60, o qual tinha uma concepção dionisíaca de sua missão artístico política:

A provocação (pro-voce, antes de mais nada) formava parte essencial de tais empresas e com suas conotações revolucionárias sugeriam imagens como a de *Dionisos Bromios*, cuja voz fazia tremer a terra; seus seguidores o viam como um liberador aterrador. Essa mistura de terror e liberação foi um dos coquetéis ideológicos mais explosivos da época, seja como agitação política ou inclusive, o mais importante nesse caso, como modo de violência revolucionária para transformar-se a si mesmo, para incitar, crescer ou evoluir até um ideal liberado ou ‘individualizado’.⁹¹

Estas convicções seguiriam as idéias preconizadas por Nietzsche em *O Nascimento da tragédia* que contrapunham um teatro “pré-trágico” – dionisíaco: em que se buscava um teatro ancestral, ditirâmico e comunitário - ao teatro “pós-trágico” – apolíneo: discursivo e baseado na linguagem. Para Pardo, é Nietzsche também quem pressagia as fantasias de uma unidade infantil perdida, destruída pela civilizada linguagem. E essas idéias criam uma contraposição entre a voz verdadeira ligada às origens versus a linguagem ligada à frieza cerebral.

O espírito revolucionário daquela época chegou a tachar a linguagem mesmo como a grande inimiga. Percebia-a como uma elaboração apolínea de repressão cultural, enquanto a voz era percebida como a alternativa ‘primal’. Uma das primeiras atuações do Roy Hart Theatre proclamava literalmente: ‘A linguagem morreu. Longa vida a voz’. Se falava com muito desafio de sons ‘pré-verbais’, e foi nessa época que começaram a surgir muitas das ur-terapias contemporâneas, sendo a mais emblemática o ‘grito primal’⁹² de Janov e o ‘rebirthing’. A voz e o grito eram considerados libertadores da expressividade reprimida e da loucura criativa, com o suposto dom de desmontar as barreiras sociais e artísticas. Roy Hart mencionou com frequência a noção de ‘esquizofrenia consciente’ como um dos objetivos de seu trabalho.⁹³

⁹¹ PARDO. *Figuras de La voz*. Op. Cit. p.5

⁹² Primal Scream. Terapia criada por Arthur Janov, que dirige um Centro de Psicoterapia chamado Primal Center, na Califórnia. Famoso por sua “terapia do grito”, teve entre seus pacientes John Lennon e Yoko Ono. A idéia é recuperar traumas vinculados ao grito do recém nascido. Ver www.primaltherapy.com

^P PARDO. *Figuras de La voz*. Op. Cit. p.5

Essa identificação exclusiva com Dionísio e com a idéia de encontrar o “ser verdadeiro”, teria implicações, também, na premissa de muitas concepções do que deveria ser o objetivo de um trabalho vocal.

A fascinação por um ‘Dionísio *remembrado/recordado*’⁹⁴ dá voz a um desejo mítico de que exista uma identidade interna, verdadeira, preservada de memórias e mistérios primordiais, uma integridade arraigada, encarnada no mais profundo do ser. Estas utopias de individuação as vemos sugeridas por muitos dos adjetivos que hoje em dia são dados para a voz: ‘voz livre’, ‘voz natural’, ‘voz completa’, ‘voz orgânica’.⁹⁵

Ainda que Pardo não seja contra a idéia de que exista a necessidade de romper barreiras repressivas para liberar a voz, ele considera que estas “mitologias” em torno do auto-conhecimento através da liberação da voz, criam preconceitos ainda mais difíceis de relativizar, e acredita que o legado de Wolfsohn e Hart contribuiu para estabelecê-los.

Encontramos praticantes e profissionais da voz que parecem tomar a voz tão literalmente que dão a impressão que entram em *iconodulia*, isto é, convertem a voz em panacéia, em ídolo exclusivo e dominante, e o *canto* em uma espécie de piedoso ritual conservador.⁹⁶

Pardo chama a atenção para o fato de que usamos a voz para a comunicação, e que provavelmente a linguagem foi criada através da interação entre cérebro e voz. Ele lembra ainda que a ampliação de possibilidades da voz durante a evolução genética da humanidade decorreu das necessidades de comunicação e, portanto, da necessidade de desenvolver a linguagem. Aqui ele ecoa idéias como as de Shubin⁹⁷ que colocam que a função original da laringe não era a fonação, sendo inicialmente um mecanismo para isolar o sistema digestivo do sistema respiratório.⁹⁸ Shubin verificou que foi durante a evolução que ela adquiriu maleabilidade para poder permitir o desenvolvimento da linguagem. Assim, quando estas terapias colocam como objetivo a

⁹⁴ Aqui Pardo faz referência à passagem mitológica na qual Dionísio é desmembrado pelos Titãs. Ele faz um jogo no original em inglês com a palavra *remember*, que significa recordar.

⁹⁵ PARDO. **Figuras de La voz**. Op. Cit. p.6.

⁹⁶ Ibid. p.6

⁹⁷ SHUBIN, Neil. **A história de quando éramos peixes**. 2008.

⁹⁸ Em termos de evolução filogenética, a laringe corresponderia ainda a uma evolução das brânquias dos peixes, as quais fazem parte exclusivamente ao aparelho respiratório destes.

liberação da voz das restrições cerebrais da linguagem é como se quisessem retroceder geneticamente a espécie humana.

A contraposição à idéia de que há um comportamento natural no ser humano que pode ser atingido é encontrada também em Mauss⁹⁹, que pesquisou diversos comportamentos ditos naturais e os confrontou em diferentes culturas, constatando que não há um comportamento que possa ser chamado de natural. Cada cultura criaria suas próprias técnicas corporais para agir no mundo: formas diferentes de andar, de comer, e até de dormir. Especificamente na área da voz, há pouco foi publicado artigo na revista *Current Biology*¹⁰⁰ em que uma antropóloga compara o choro de bebês recém-nascidos em famílias francesas e alemãs França, e constata que o padrão melódico era completamente diferente conforme a língua materna. Ou seja, há uma *aculturação* da voz ainda na barriga da mãe. E nesse sentido não há uma voz “verdadeira” a ser reencontrada em um processo de liberação vocal.

Outro aspecto abordado pelas críticas de Pardo é a clareza e o cuidado que são necessários para se propor um desbloqueio emocional: “Quem desbloqueia as emoções? O que é desbloquear as emoções? Que deontologia implica desbloquear as emoções: Quem pode fazer? Em que contexto? Com que contrato?”¹⁰¹

Além de todas as questões levantadas sobre as “mitologias” que cercam a idéia de desbloquear as emoções, acredito que essa preocupação está relacionada também à trajetória da própria Liza Mayer, que perdeu a estabilidade na voz cantada há cerca de quinze anos atrás. Mesmo que essa perda tenha ocorrido muitos anos após a dissolução da companhia, ela acreditava que o “desbloqueio selvagem” que ela vivenciou com Roy Hart poderia ter ocasionado esta perda.

Durante a homenagem à Liza feita em janeiro no Chile, Linda Wise e Enrique Pardo relataram que ela havia perdido sua voz cantada, não podendo manter a

⁹⁹ MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. 1974.

¹⁰⁰ Segundo artigo publicado no site da revista “Ciência Hoje”. Disponível em: <<http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=36677&op=all>>. Acesso em: 10 mar. 2010.

¹⁰¹ Enrique Pardo durante **palestra em homenagem à Liza Mayer** em Santiago do Chile, 14 de janeiro de 2010. Em livre tradução da autora.

tonalidade e o vibrato da voz. Wise explica que Liza integrou o Roy Hart Theatre ainda em sua primeira fase de trabalho, que teria sido sua fase mais radical:

Era um círculo muito fechado e o trabalho era extremamente intenso. E Liza, como tinha uma constituição bastante forte, era a única voz de mulher que ouvi cantar como os homens, de maneira polifônica. Sua voz expressiva era de verdade, selvagem e extraordinária.¹⁰²

Mesmo discordando, Pardo relata a perspectiva defendida pela própria Liza:

Liza se voltou com grande ferocidade contra o desbloqueio vocal selvagem das emoções. Contrapôs-se do ponto de vista metodológico, filosófico, contra as técnicas de desbloqueio emotivas, diretas vocais. Dizendo que se não há, por um lado, um certo controle musical, se a finalidade não tem um aspecto musical – que se é só emotiva, descarga emotiva e sobretudo sem um conhecimento fisiológico - que pode fazer uma grande dano seguir por esses caminhos. Implicando, em certos aspectos, que isso era o que havia lhe causado seus problemas.¹⁰³

Durante a palestra proferida em homenagem à Liza Mayer, houve uma pequena discussão em torno de outro cuidado que deve ser levado em conta ao buscar o desbloqueio das emoções através da voz: A criação de transferências entre professor e aluno. Para Pardo esta criação é intensificada quando há a junção entre o professor de canto ao piano e o objetivo de desbloquear emoções, como era o caso de Wolfsohn e Hart.

Você está usando dois modelos: um, o professor de canto e outro, o modelo de um terapeuta que vai desbloquear tuas emoções, que ajuda ao piano enquanto você vai cantando, gritando e fazendo uma nota. E este é um modelo revelatório, muitas vezes tua primeira lição de canto é revelatória: 'Esta pessoa me entendeu mais do que ninguém, me escutou mais do que ninguém, me revelou a mim

¹⁰² WISE, L. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit.

¹⁰³ PARDO, E. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. No original: Liza se volteó con gran ferocidad contra el desbloqueo salvaje vocal de emociones. Se volcó en el punto metodológico, filosófico, contra las técnicas de desbloqueo emotivo directas, vocales. Diciendo que si no hay, por un lado, un cierto control musical, si la finalidad no tiene un aspecto musical - que si es solo emotiva, descarga emotiva - y sobre todo sin un conocimiento fisiológico, puedes hacer gran daño ir por esos caminos, digamos, de descarga emotiva. Implicando, en ciertos aspectos, que eso era lo que había causado sus problemas.

mesmo e me apaixonei por ele (ou por ela)'. Típico terapêutico. Aí é onde devemos ter cuidado.¹⁰⁴

Em seguida a esta colocação de Pardo, uma aluna do curso questiona se isso não acontece em qualquer tipo de trabalho em que esteja em jogo o corpo, as emoções e a pessoa. Pardo explica que a voz tem algo de especial, de revelação pessoal que amplifica o poder do “professor/terapeuta”, e ainda mais quando as aulas acontecem junto ao piano (ao “monumento cultural” que é o piano, segundo ele), o que confere ao professor/terapeuta uma autoridade ainda maior. Seria necessário, portanto, arcar com a responsabilidade do modelo que elege. Ele ressalta que em sua linha de trabalho o contrato deve ser artístico e não terapêutico: “Se o contrato não for 51% artístico, não o faço”¹⁰⁵. E esse 1% a mais dos que os 50% significa que é o aluno que se responsabiliza por seu trabalho emotivo, pessoal. Wise reforça a importância de que no método seja dada autonomia ao estudante, pois de outra forma o estudante fica mais frágil. Outra aluna, professora de canto, relata que mesmo quando tu não te colocas como terapeuta é possível chegar a situações de crises emocionais na qual o professor não pode simplesmente virar as costas e ir embora.

Linda Wise fala da expectativa gerada pelo modelo de Roy Hart que faz com que cerca de 50% das pessoas que procuram suas aulas buscam o despertar de emoções. Ela já não agüenta mais ouvir histórias pessoais: o que ela quer é ouvir a pessoa usar sua imaginação e cantar.

¹⁰⁴ PARDO, E. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. “Estás usando dos modelos: Uno, el profesor de canto y otro, el modelo de un terapeuta que te va a desbloquear tus emociones. Que te ayuda con el piano, que vas cantando, que gritas y haces la nota. E este un modelo revelatorio, muchas veces tu primera lección de canto es revelatoria: “esta persona me ha entendido más que nadie, me ha escuchado más que nadie, me ha revelado a mí mismo y me enamoro de él (o de ella)”. Típico terapêutico. Ahí es donde hay que tener cuidado.”

¹⁰⁵ PARDO. Ibid.

1.4 – Deuses impossíveis na paisagem do Pantheatre

Apesar da perspectiva de Pardo e Wise confrontarem as estratégias de Wolfsohn e de Roy Hart, percebo que o caminho escolhido pelo Pantheatre para lançar-se a aventuras por novos territórios é feito *a partir* das conquistas do Roy Hart Theatre. Há uma linha evolutiva em que vários conceitos chave são reconfigurados. Nesse sentido, pode-se manter a idéia de que as emoções - e aqui é importante que emoção seja colocada em sua forma plural, politeísta – são fundamentais como aliadas no processo de investigação vocal. Pode-se perceber também que há estratégias de desbloqueio emocional, mesmo que esse termo não seja utilizado, que podem ser utilizadas em determinados momentos em que há dificuldade de ultrapassar alguns limites pelos alunos.

Durante a homenagem feita a Liza Mayer, no Chile, Pardo procurou responder algumas das questões que eu lhe havia feito sobre se haveria necessidade ou não de desbloqueios. E ele tentou explicitar o que para ele poderia ser admitido como desbloqueio e qual o impacto emocional que aventurar-se em novos territórios poderia causar. Como aparece neste trecho inicial onde ele relata suas primeiras aulas com Liza:

Lembro-me que ia uma ou duas vezes por semana e tinha uma lição individual de uma hora com Liza, e esse era o esquema na época. E falava com ela uma vez ao mês, nos sentávamos, tomávamos um chá e discutíamos. E isto foi por dois ou três anos (Tive sorte nesta época de ter este estilo de trabalho, o dela). E me lembro de aulas com Liza – digo por que tinha 24, 25 ou 26 anos – nas quais quando acabava a aula eu ia direto para a casa e me deitava, tal era o cansaço, o impacto, a sacudida que me davam essas aulas. E eu diria que a sacudida certamente era física. E muitas vezes eram os territórios aos quais ela me levava e me fazia trabalhar. E também por ser uma mulher quem me guiava, e tudo isso tinha um impacto enorme. Comecei a trabalhar em zonas de voz e atuação que não necessariamente sempre eram de grande esforço físico, mas [Liza conduzia] com muito tino e muitas vezes, eu diria, com uma espécie de lucidez do desafio: Sabedoria e lucidez do desafio.

Eu não sou uma pessoa que vai usar muito a idéia de desbloqueio. Poucas vezes usei essa terminologia, mas isso se pode dizer em

grande parte. Se você é levado a uma zona barítona, com certos tipos de sons, se te dá conta que custa um trabalho imenso prá você fazer isso. Por quê? Por fisiologia, por que é jovem, por que não é tua tipologia, por que não é uma zona onde você costuma ir. E no momento que te leva a essas zonas que te exigem, te dá conta dos ociosos que existem na tua capacidade. E trabalha neles.¹⁰⁶

Em seguida, Pardo explica que o tipo de trabalho que Liza fazia – nos mesmos moldes do de Wolfsohn e Hart – era semelhante ao que Linda Wise praticava conosco: ao piano, nota por nota, percebendo como aos poucos o aluno vai mudando os parâmetros, percebendo em qual momento é preciso pedir para que mantenha um tipo de som, e em qual momento se deve pedir para que o aluno mude. Modificando e voltando para os mesmos parâmetros para saber se ocorre alguma variação na qualidade do som ou se o aluno tem “capacidade para fazer os esforços e o esquema psicológico para manter certos personagens, ou certa qualidade de som”.¹⁰⁷

Nesse sentido pode-se perceber que há alguma continuidade metodológica em relação à Wolfsohn/Hart através do trabalho feito por Linda Wise e que implica em um entrelaçamento entre a capacidade fisiológica de se fazer determinado som vocal e suas implicações psicológicas. Para descrever este processo encontro adequação em um termo utilizado por Pardo: “conquista”. Pardo chamava a voz de Liza Mayer de “uma voz conquistada” quando ela cantava em um registro de soprano que não era o seu habitual. A conquista de um território vocal para mim define este processo em que

¹⁰⁶ PARDO, E. Durante homenagem a Liza Mayer realizada no Chile dia 14 de janeiro de 2010, em livre tradução da autora. No original: “Y me acuerdo que iba más o menos una o dos veces por semana y tenía una lección individual de una hora con Liza, y ese era el esquema en esta época. Y hablaba con ella una vez al mes, nos sentábamos, tomábamos un té y discutíamos. Y esto fue por dos o tres años. Tuve suerte en esta época de tener este estilo de trabajo, del suyo. Yo me acuerdo de clases – yo digo porque tenía 24, 25, o 26 años – me acuerdo de clases con Liza que cuando acababa la clase me iba derecho a la casa y me acostaba, tal era el cansancio, el impacto, el sacudón que me pegaba a veces esas clases. Y yo diría el sacudón por supuesto era físico. Y muchas veces eran los territorios a los cuales, por ejemplo, ella me llevaba y me hacía trabajar y de hecho de que fuera también una mujer, que me guiaba y todo esto tenía un impacto enorme. Comencé a trabajar en zonas de voz y de actuación que no necesariamente siempre eran de gran esfuerzo físico, pero con mucho tino y muchas veces, diría, con una especie de lucidez del desafío. Sabiduría y lucidez del desafío. [está se refiriendo a Liza] Yo no soy la persona que va a usar mucho la idea de desbloqueo y de desbloques. Pocas veces he usado esta terminología, pero eso se puede decir en gran parte, sabes, si te lleva a una zona barítona, con ciertos tipos de sonido, si tú te das cuenta que te cuesta un trabajo inmenso hacerlo. Por qué? Por fisiología, porque eres joven, porque no es tu tipología, porque no es una zona donde vas, sabes. Y al momento que te lleva a estas zonas y te exigen te das cuenta de los huecos que existen en tu capacidad. Y los trabaja.”

¹⁰⁷ Ibid. No original: “la capacidad de hacer los esfuerzos y el esquema psicológico para mantener ciertos personajes o una cierta calidad de sonido.”

o aluno vai adquirindo familiaridade com outra possibilidade vocal aos poucos, ultrapassando dificuldades fisiológicas e/ou psicológicas. Seja ao transitar por outro registro – como a “voz conquistada de soprano”¹⁰⁸ de Liza – seja outra textura ou timbre. E a conquista é um passo adiante do mero transitar: é ter o domínio pleno daquele território.

Linda Wise explicita que mesmo que haja uma interconexão entre voz e emoção, seu objetivo não é desbloquear as emoções:

Em meu ponto de vista, quando se começa a trabalhar a voz inevitavelmente se toca a pessoa e é muito parecido quando se faz um trabalho físico. E inevitavelmente também se entra em processos emotivos, se chora, se ri, etc. O mesmo pode acontecer também em aulas de dança. Quando eu trabalho, não trato de desbloquear as emoções. É sim tratar de abrir a voz, e a emoção é algo que pode ou não suceder. É abrir a voz, abrir os espaços, abrir, abrir... É uma coisa física que tem implicações psicológicas, mas não é [esse] o objetivo.¹⁰⁹

Enrique Pardo discorda em termos metodológicos. Ele diz se contrapor a seu entendimento habitual para melhor enfrentar as questões: “Eu estou tomando posições que não são bem as minhas para melhor enfrentar os problemas”.¹¹⁰ E assim, aqui ele reconhece a importância do desbloqueio para momentos em que se chega a um limite:

Para mim, separar a voz da emoção é impossível. E muita gente necessita de um trabalho de desbloqueio emotivo para poder abrir sua voz. O trabalho de abertura da voz é um trabalho técnico que tem seus limites, e se não se entra em zonas psicológicas serão encontradas barreiras e [para isso] estão os desbloqueios. Oponho-me em situação quase anti-Enrique¹¹¹ dizendo isso. [Mas] Defendo a

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ WISE, L. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. [em inglês e aqui vai a tradução de PARDO]: En mi punto de vista, cuando se comienza a trabajar la voz inevitablemente si toca a la persona y es muy parecido también si haces trabajo físico. Y inevitablemente también si entra en procesos emotivos, si llora, se ríe, etc. Lo mismo puede suceder también en clases de baile. Cuando yo trabajo, no trato de desbloquear las emociones, y si es tratar de abrir la voz, y la emoción es algo secundario que puede o no suceder. Es abrir la voz, abrir los espacios, sentir la voz, construir. El primero trabajo es abrir los espacios, abrir, abrir. Es una cosa física, que tiene implicaciones psicológicas, pero no es el objetivo.

¹¹⁰ PARDO, E. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. No original: “Yo estoy tomando posiciones que no son necesariamente las mías, para bien enfrentar los problemas.”

¹¹¹ Enrique combate os excessos cometidos em nome do desbloqueio emocional, mas aqui reconhece que existe uma importante conexão da voz e da emoção como preconizava Hart.

filosofia fundamental de Roy Hart neste aspecto, que ia [em direção] à voz-emoção. (...) Aqui é o ponto no qual eu discutia com Liza quando ela dizia: ‘Não sou terapeuta’. E eu lhe dizia: ‘Tens que ser’.¹¹²

Apesar do aparente desacordo nesse momento entre Wise e Pardo, acredito que a diferença não seja tão grande, pois na prática Wise não se furta de utilizar estratégias que tratem de desbloquear a dificuldade de algum aluno, como pude observar em sala de aula, no Chile. Havia por exemplo uma aluna que apresentava dificuldades em acessar as zonas mais agudas propostas por Wise. Próximo ao final de uma de suas aulas, Wise pede licença aos demais alunos para focar seu trabalho na dificuldade desta aluna. Ela propõe pequenos vocalizes e pede que a aluna vá reproduzindo-os e, aos poucos, vai conduzindo-a para tons mais agudos. Em um determinado ponto, a aluna começava a desafinar. E claramente a dificuldade não era a de que ela não tivesse alcance para as notas mais agudas. Aquele era um território desconfortável para ela e, dessa forma, não conseguia conectar a escuta do tom e de sua voz. Após alguns vocalizes, Wise pediu para que aluna “sapateasse” igual a uma criança birrenta e cantasse em um dado intervalo de duas notas, do agudo para o grave com a palavra “Mamá” (Mamãe em espanhol). Vagarosamente, a aluna foi se permitindo transitar por aquelas notas mais agudas. A emoção neste contexto foi uma ferramenta para chegar a uma determinada qualidade vocal, e não o objetivo. O pedido de Wise de que a aluna reproduzisse uma situação emocional foi uma estratégia para chegar em uma nova possibilidade para sua voz.

Em outro momento, quando já estávamos nos últimos dias de aula, foi dado um exercício que partia de um vibrato¹¹³ de peito que já havíamos trabalhado em outras aulas e que estava profundamente ligado à mobilização torácica. Naquele exercício, em específico, começávamos com o vibrato nas notas graves e deixávamo-nos

¹¹² PARDO, E. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. No original: “Para mi separar la voz de la emoción es imposible. Y mucha gente necesita de un trabajo de desbloqueo emotivo para poder abrir su voz. El trabajo de abertura de la voz es un trabajo técnico y tiene sus límites, y si no se entra en zonas psicológicas van haber barreras y están desbloqueos. Me pongo en situación casi anti-Enrique, diciendo esto. Defiendo la filosofía fundamental de Roy Hart en este aspecto, que el iba a la Voz-emocción. (...) Aquí es donde yo, por ejemplo, discutía con Liza cuando ella decía : ‘No soy terapeuta’. Y yo le decía: ‘Tienes que ser’.

¹¹³ O vibrato se caracteriza por modulações de frequência, acompanhadas de vibrações sincrônicas da intensidade de dois a três decibéis e da altura $\frac{1}{4}$ de tom e $\frac{1}{2}$ tom que tem uma influência sobre o timbre. Ou seja, há uma oscilação de frequência entre um tom ligeiramente mais grave e ligeiramente mais agudo.

“embalar” pelo tom mais agudo do vibrato subindo o tom de forma vertiginosa. Após treinarmos o exercício todos juntos, Wise pediu para que cada aluno o executasse sozinho, ao longo da roda. Quando chegou a minha vez atingi agudos impensáveis e com uma qualidade sonora surpreendente. Fiquei espantada e emocionada, meu coração disparou. Um pouco adiante na roda de alunos, outra aluna também foi sendo levada pelo vibrato para sons extremamente agudos, porém a emoção dela foi tão forte que ela entrou em crise de choro. A postura de Wise foi dar espaço para a emoção que estava acontecendo, mas sem querer impor algum julgamento ou tentar descobrir o motivo que causou a emoção da aluna. A partir desta observação, acredito que a principal diferença em relação ao método de Wolfsohn e Hart é o objetivo a ser alcançado. Nas práticas do Pantheatre o objetivo é conquistar novos territórios para a voz para fins artísticos, e não procurar a cura, a catarse de emoções reprimidas, nem atingir algum ideal de liberação pessoal.

Mesmo assim, Enrique afirmava que a postura de Liza era de uma terapeuta, por mais que ela negasse. Não cheguei a ter aulas com Liza. Quando estive na França, não pude presenciar as estratégias dela frente a dificuldades de alunos. Liza já estava bastante doente e só dava aula justamente para aqueles alunos que apresentassem maiores dificuldades nas aulas de Linda Wise. Mas no Chile, Annie Murath¹¹⁴ descreveu sua experiência como aluna de Liza. Para Annie era fundamental o espaço de confiança criado entre professor e aluno na descoberta de novas possibilidades para a voz.

(...) uma das coisas que ela criava em nós era sentirmos os espaços, e quando sentíamos... ela nos fazia algo que para mim é importante que é sonhar, fazer o aluno sonhar através deste espaço. Eu sempre saía das aulas feliz. Tivesse ido bem ou mal. Ela te produzia felicidade. E muitas vezes essa felicidade era caminhar e caminhar, quadras e quadras sozinha, sem falar com ninguém, [feliz] por haver descoberto em ti algo novo da sua voz. Para mim essa era a melhor terapia.¹¹⁵

¹¹⁴ Professora de voz da Universidade do Chile, cantora e coordenadora do curso do Pantheatre no Chile.

¹¹⁵ MURATH, A. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. No original: “(...)una de las cosas que ella creava en nosotros era sentirmos los espacios, y cuando sentíamos... ella nos hacia algo que para mí es importante que es soñar, hacer soñar al alumno con este espacio. Siempre salía de las clases feliz. Que fuese mal o bien. Ella te producía una felicidad. Y muchas veces esa felicidad era

Em outro momento ela descreve as estratégias de Liza para chegar nestes novos espaços:

Eu me recordo de um exercício de Liza, em Malérargues, que me manteve por uma semana cantando desafinada, uma semana que eu não poderia cantar afinada. E era terrível por que todos cantavam e eu não podia cantar... e ela tinha um ouvido privilegiado, escutava tão bem que quando eu me equivocava ela me dizia: Cuidado! E a pergunta para mim era: Para que me serve isso? Uff... fui embora de Malérargues, passou um tempo e de repente eu disse: Obrigada, porque consegui encontrar outro lugar.¹¹⁶

Pardo descrevia a capacidade terapêutica de Liza como a de um *duende*¹¹⁷ ético.

Eu gostava muito do seu *duende* ético. Por que ela tinha *duende*. A mim dava cada sacudida. Eu não saía tão bem como Annie. ‘Porque me pediu isso?’. Às vezes não alcançava dormir. ‘Porque tenho tal resistência? Que ódio fazer isso!’. Por vezes me sentia terrível. Mas ela tinha *duende* suficientemente forte para mandar-me para casa sem dar-me nem beijo. Tens que te arranjar sozinho. E só depois seria possível falar, e aí entrava a doçura. *Duende* e ético. Tinha um tino ético.¹¹⁸

O trabalho conduzido por Enrique Pardo é bem diferente das práticas de Linda Wise ou de Liza Mayer. Nas aulas que participei, apenas uma vez houve um exercício vocal, com uma tarefa a ser cumprida para adquirir determinadas qualidades vocais. Suas aulas eram centradas no que ele chama de Teatro Coreográfico. Basicamente trabalho de improvisação musical e de movimento, junto a um trabalho de texto. De forma separada: um grupo improvisa musicalmente, outro improvisa movimentos. E

caminar y caminar, cuerdas y cuerdas solo, sin hablar con nadie, por haber descubierto en ti algo nuevo de su voz. Para mí eso era la mejor terapia.”

¹¹⁶ Ibid. No original: “Yo me recuerdo de un ejercicio de Liza, en Malerargues, que me tuvo por una semana a cantar desafinado, una semana que yo no podía cantar afinado. Y era terrible porque todos cantaban, y yo no podía cantar... y ella tenía un oído privilegiado, escuchaba tan bien que cuando yo me equivocaba me decía: cuidado! Y la pregunta era para mí: para que me sirve esto? Uff... Me fui de Malerargues, pasó un tiempo y de repente dije: Gracias, por que logré encontrar otro lugar. “

¹¹⁷ Pardo refere-se à expressão explicitada no texto de García Lorca “Teoria e prática do duende” em que Lorca defende que alguns artistas tem acesso a uma inspiração que vem de um duende escuro, que não pode ser confundido com o diabo, mas tampouco com musas ou anjos.

¹¹⁸ PARDO. Extraído da **palestra em homenagem à Liza Mayer**. Op. Cit. No original: “ Me gustaba mucho de su duende ético. Porque tenía duende. A mí me daba cada sacudón. Yo no salía tan bien como Annie. Porque ha pedido esto? A veces no alcanzaba dormir. Porque tengo tal resistencia, que odio hacer eso. Por veces me sentía fatal. Pero tenía duende suficientemente fuerte para mandarme a casa sin darme un beso. Tienes que arreglártelas tu. Y después puedes hablar y ahí entra la dulzura. Duende y ético. Tenía un tino ético.

nesse segundo grupo, alguém seria o portador do texto, sem que isso significasse qualquer destaque em seu movimento. Pelo contrário: o pedido era que quem portasse o texto desaparecesse na paisagem do conjunto da cena. Irei descrever com mais detalhe suas aulas no próximo capítulo. O que interessa aqui é descrever como acontecia também em suas aulas um trabalho de desbravar novos territórios, e como ele lidava quando encontrava limites. Sua postura reflete a perspectiva mitológica que ele defende.

Ainda que tenha resistido em utilizar as palavras bloqueio/desbloqueio Enrique por vezes encaminha seu trabalho no sentido de fazer os alunos enfrentarem zonas incômodas e não habituais. Como, por exemplo, pedir para uma aluna extremamente introvertida e delicada que seja extraordinária. Ele dava destaque à palavra, descrevendo as possibilidades fantásticas de ser extraordinária. Ou pedir a outra aluna, que tinha movimentos lentos e pesados que dançasse como uma selvagem e violenta guerreira de uma tribo filipina.

Durante a entrevista dada no Chile, para exemplificar o que estaria próximo de um desbloqueio em sua aula e mostrar qual sua maneira de lidar com a situação, ele descreve uma situação limite que aconteceu em aula. Como naquele turno eu estava junto a outra metade da turma assistindo às aulas de Wise, eu não presenciei a situação por ele descrita.

Esta manhã tivemos um problema muito, muito forte com Débora. Débora não pode fazer algo. Subiu lá com duas pessoas, tinha as instruções, tinha a guitarra, tinha um pianista [*como acompanhamento de sua cena*], tudo... e não pode fazer. Começou a chorar e teve que sair. Momento forte. (...) Chegou a um limite e não pode fazer. Jogou-se para trás. E estes são momentos super importantes.

Meu discurso foi analisar: como passou? Porque passou? Que figuras estavam ali? Qual foi a paisagem impossível? Porque chegou a essa impossibilidade? E tratar de dizer: quem foi a paisagem? Que deus estava metido por ali que ela teve medo demais e se jogou para trás. Aí há um deus. E eu lhe disse que o deus era a guitarra elétrica, a guitarra elétrica de Antonio [*o músico que estava tocando a guitarra*]. Adoraria fazer um trabalho mitológico sobre a guitarra elétrica. Uma das minhas propostas terapêutico-artísticas para Débora: Vá à Nova Iorque [*cidade onde Débora vive*] e compra uma guitarra elétrica para ti, a mais barata que encontres. E toque a guitarra, e cante com a guitarra. E peça a guitarra que te ajude. Porque os modelos estão por

todos os lados. O que é, hoje em dia, na música contemporânea essa guitarra. Há milhares de modelos. (...)

A guitarra elétrica, e aqui estou falando de mitologia, para mim é Hermes Punk. Ou seja, é Hermes Psicopompos¹¹⁹ punk. Agarras uma guitarra elétrica como fizeram os artistas punks (os quais não tem nem idéia de como tocar uma guitarra). Mas a guitarra ajuda a subir no palco, e o microfone também. Agarrar um microfone já te ajuda, já te arranca a voz. Refugia-te, esconde teu corpo quase. E a guitarra também te esconde o corpo, a guitarra te repõe algo aqui [*refere-se à barriga*]. Mas também te tira, te tira a voz para fora. Então, para mim, o desafio para a recusa de Débora é trabalhar com uma guitarra elétrica. Se ela vai tomar isso de forma literal ou não, é assunto dela. Mas se um dia ela me disser: ‘Sabe que eu comprei uma guitarra elétrica?’ Eu ficaria feliz.

É Hermes. Hermes vem com esta guitarra e te ajuda a morrer. Isto é o que se chama o Psicopompos. Psicopompos é o Hermes que vem para te ajudar a morrer. Não te ajuda, mas simplesmente diz: ‘Senhorita, teu turno!’/‘Não, não quero morrer’/ ‘Seu turno!’. Ou então se senta e fuma um cigarrinho contigo: ‘Difícil, hã?’/ ‘Sim, difícil.’/‘Vamos?’/‘Vamos. Entretanto morrer não é morrer literalmente. É morrer a essa resistência que ela teve, a esse impossível. Não pode passar por essa porta, não quis morrer por esta porta. Não quis se expor, não quis gritar, entrar no modelo desse chamado. Ela teve pânico, se jogou para trás. E aí te espera Hermes. E para mim Hermes nesse momento lhe dá a guitarra.¹²⁰

¹¹⁹ Hermes Psicopompos é um dos epítetos de Hermes. E nesse caso se refere a Hermes como mensageiro do Hades, como o condutor ao reino dos mortos.

¹²⁰ PARDO, E. Entrevista concedida a autora no dia 16 de janeiro de 2010, no Chile. No original: “Esta mañana tuvimos un problema muy fuerte, muy, muy fuerte con Débora. Y Débora no pudo hacer algo. Se subió allá con dos personas, tenía las instrucciones, tenía la guitarra, tenía un pianista, todo...no lo pudo hacer. Se puso a llorar y tuvo que salir. Momento fuerte. Llegó a algo límite y no pudo hacer. Se hecho para detrás. Y estos son momentos súper importantes. Mi discurso fue analizar como paso, por qué pasó. Que figuras estaban allí. Cual fue el paisaje imposible. Por que se llegó a esta imposibilidad. Y tratar de decir: ¿quién fue el paisaje? ¿Qué dios estaba metido por ahí que le tuviste demasiado miedo que te echaste para detrás? Ahí hay un dios. Y yo he dicho que el dios era la guitarra eléctrica, la guitarra eléctrica de Antonio. Me encantaría hacer un trabajo mitológico sobre la guitarra eléctrica. Una de mis propuestas terapéutico-artísticas a Débora: Vete a New York y cómprate una guitarra eléctrica, la más barata que encuentres. Y a tocar con guitarra eléctrica y a cantar con guitarra eléctrica. Y pedirle a la guitarra que te ayude. Porque los modelos están por todo lado. ¿Qué es, hoy en día, en la música contemporánea esa guitarra eléctrica? Hay miles de modelos. (...) La guitarra eléctrica, y aquí estoy hablando de mitología, para mi es Hermes Punk. O sea, es Hermes psicopompos punk. Agarras una guitarra eléctrica como han hecho tantos artistas punk (y no tienen ni idea de cómo tocar una guitarra). Pero la guitarra los ayuda a subirse al escenario... y el micrófono también. Agarrar un micrófono ya te ayuda, ya te arranca la voz: te refugia, te esconde el cuerpo casi. Y la guitarra también te esconde el cuerpo, la guitarra te reemplaza algo aquí. Pero también te lo saca, te lo saca la voz. Entonces, para mí, el desafío para el rechazo de Débora es trabajar con una guitarra eléctrica. Si lo toma literalmente o no, es asunto suyo. Pero si un día me dice: ¿“sabes que me compré una guitarra eléctrica?” Estaría feliz. Es Hermes. Hermes viene con esta guitarra y te ayuda a morir. Esto es que lo que se llama el psicopompos. Psicopompos es Hermes que viene ayudarte a morir. No te ayuda más simplemente te dice: “Señorita, tu turno!” /“No, no quiero morir.”/ “Su turno!”. O entonces se sienta y fuma un cigarrito contigo: ¿“Difícil, ha?” “Sí, difícil”/¿“Vamos?”/ “Vamos”. Pero morir no es morir literalmente. Es morir a esa resistencia que le tuvo, a ese imposible. No pudo pasar por esa puerta, no quiso morir por esta puerta. No quiso exponerse, no quiso gritar, entrar al modelo de esta llamada. Le dio pánico, se hecho para tras. Y ahí te espera Hermes. Y para mi Hermes en este momento le da la guitarra.

Para Pardo é nesses momentos que somos visitados por emoções. E são emoções no plural, pois cada emoção é um anjo que traz a mensagem de um deus. E são múltiplos deuses. “Inclusive todas as tipologias e sistemas de classificação de emoções às vezes são interessantes, e muitas vezes são aborrecidíssimos. Muito mais divertido ter doze deuses principais, 57 secundários e 1500 de terciários. Por que cada deus tem uma manifestação de emoção.”¹²¹ A dicotomia entre Apolo e Dionísio também seria redutora, pois há muitos outros modos de viver a emoção, muito mais deuses que podem nos visitar. Pardo se interessa por sistemas que sejam mais complexos. A astrologia seria um exemplo desse tipo de sistema: “Para mim o que eu gosto na metáfora do zodíaco é que te dá referências figurativas. E em geral o sistema é complexo. É difícil que duas pessoas tenham exatamente a mesma configuração. (...) Em certo aspecto é verdade: Cada um nasce com uma configuração divina.”¹²²

Nesse sentido, e procurando paralelos com a idéia de aventurar-se por novos territórios, perguntei a Pardo se o ideal não seria que um artista pudesse convocar mais deuses. Ele concordou, dizendo que um trabalho por esse caminho lhe parecia, sim, interessante. Convocar diferentes figuras e trabalhar vocalmente. Mas considerou que é importante poder ir por ambos os caminhos: “Há um aspecto do trabalho artístico que tem que ser incestuoso e [outro] em que tens que buscar o inimigo: os dois extremos. Há períodos, nos quais vale mais ficar no incesto com tuas próprias idéias e as coisas que tu gosta. E há momentos em que se deve ir para fora e buscar inimigos.”¹²³

¹²¹ PARDO. Entrevista concedida a autora no dia 16 de janeiro de 2010, no Chile. No original: “Incluso todas las tipologías y todos los sistemas de clasificación de emociones a veces son interesantes, muchas veces son aburridísimos. Mucho más divertido tener 12 dioses principales, 57 secundarios y 1500 de tercios. Porque cada dios tiene una manifestación de emoción.”

¹²² Ibid. No original: “A mí lo que me gusta de la metáfora del zodíaco, es que te da referencias figurativas. Y en general el esquema es complejo. Es difícil que dos personas tengan exactamente la misma configuración.(...) En cierto aspecto es verdad. Cada uno nace con una configuración divina.”

¹²³ Ibid. No original: “ Hay un aspecto del trabajo artístico que tiene que ser incestuoso, y [otro] que tienes que ir a buscar el enemigo, los dos extremos. Hay períodos en lo cual que más vale que te quedes en el incesto con tus propias ideas y lo que te gusta. Y hay momentos que hay que salir para fuera y buscar enemigos.”



2. PROVOCAÇÕES DO PANTHEATRE PARA A DESCOBERTA DE NOVOS TERRITÓRIOS

*“O que a emoção quer?
 Quais são suas características?
 O que soa no meu peito e garganta?
 O que faz isso movimentar-se através do meu corpo?
 Como isso dança?
 E não: como posso dançar isso...”*
 (Hillman)

A análise das práticas do Pantheatre focalizou-se na observação de oficinas realizadas pelos seus diretores, Enrique Pardo e Linda Wise, nas quais participei em dois momentos. O primeiro momento foi durante o Festival Mito e Teatro, que teve o título de “Emoção: Watch Out”. O segundo foi através da participação em um projeto de formação profissional que teve como tema a voz e a música no Teatro Coreográfico e ocorreu em janeiro de 2010, em Santiago do Chile. Como material complementar de análise, as técnicas experienciadas nortearam o desenvolvimento de duas oficinas oferecidas aos grupos experimentais de dança e de teatro da Prefeitura de Porto Alegre, que serão abordadas ao final deste capítulo.

Organizado pelo Pantheatre, o Festival Mito e Teatro aconteceu pela primeira vez em 1987. Já foi realizado em outras cidades, inclusive junto ao Festival de Avignon, e em suas outras edições teve como temática os mitos relacionados à voz. Esta edição na qual participei foi a primeira a abordar aspectos filosóficos do trabalho do Pantheatre e aconteceu entre os dias 1º e 12 de julho, de forma residencial, no Centro Artístico Internacional Roy Hart (CAIRH), situado em Malérargues (Thoiras/França). Participaram 24 alunos das mais diversas procedências (Austrália, Estados Unidos, Inglaterra, Portugal, Espanha, Alemanha, Argentina, México, Itália e da própria França). Na sua maioria eram ligados ao teatro, mas havia também pessoas com experiência em dança e música.

O festival era dividido basicamente entre os chamados “Laboratórios” - oficinas práticas realizadas durante o dia - e os “Oratórios” - palestras e conversas que aconteciam durante a noite. As oficinas eram ministradas por Linda Wise e por Enrique Pardo, mas houve também oficinas com professores convidados: Faroque Kahn e Nick Hobbs. As palestras abordavam basicamente a voz e música contemporânea (com Nick Hobbs) e o entrelaçamento entre filosofia, arte e mitologia (com Enrique Pardo). Houve também a apresentação de duas performances em processo com direção de Pardo (*Les Neuf Preses* e *Ecce Homo*), e a apresentação do espetáculo *Percas* do grupo Bocheteatro, da Sardenha/Itália.

Pela manhã, às 9h, era oferecido um trabalho de uma hora de aquecimento corporal para o qual não era obrigatória a participação. Era ministrado na maioria das vezes por Faroque Khan, algumas vezes por Linda Wise e uma das vezes foi ministrado por Nick Hobbs. Alternavam-se aulas de artes marciais e abordagens mais próximas de Feldenkrais¹²⁴, até aulas em que se faziam massagens em dupla. Nas aulas dadas por Linda (foram duas) havia movimentos de conscientização corporal, às vezes acompanhados de sonorização. A aula de Nick Hobbs foi uma aula de Yoga convencional.

Em seguida, às 10h, iniciavam as aulas de Linda Wise intituladas de “A voz da emoção”, que no material de divulgação recebia o subtítulo de “Performance vocal e teatro musical”. Durante os primeiros seis dias, o grupo era dividido em dois. Metade acompanhava as aulas com Linda, e a outra metade as de Kahn ou Hobbs. Às 11h30 invertiam-se os grupos, com as aulas se estendendo até às 13h.

As aulas de Nick Hobbs consistiam em improvisações musicais com sons “quebrados” (*broken sounds*): poderiam ser sons sem vibração (sem vogais, sons próximos ao do vento, com muito ar, utilizando consoantes como SH, F, S, H); sons próximos àqueles que saem com as consoantes que vibram (Z, V, G, GR, M, N); sons percussivos com as consoantes; sons próximos de animais; e outros que fugissem aos

¹²⁴ Método de reeducação do movimento criado por Moshe Feldenkrais, que é muito utilizado na dança na linha da chamada Educação Somática.

sons da voz pura usado no canto. Trabalhavam-se improvisações musicais através da escuta, do silêncio e de variações de dinâmica e de ritmo.

O termo *broken sounds* foi utilizado dentro do Roy Hart Theatre nos anos 60 para designar todos os sons vocais que não apresentam uma textura uniforme: sons rasgados, gemidos, choros, gritos, uivos, etc. Mas que podem ser identificados em cantos que fogem do bel canto, o que Nick Hobbs chama de Hell canto – canto infernal.

Faroque Kahn era o responsável pelas aulas de trabalho corporal, nas quais não havia uma sistemática de aprendizado em uma mesma direção. As aulas variavam muito de estilo: houve aula com bastões, aula com improvisações de movimento com som, exercícios de boxe, outra aula ainda com exercícios de kung-fu. Uma das únicas conexões do trabalho corporal que ele relacionou diretamente com o trabalho de Pardo foi o princípio que ele chamou de suspensão, no qual não se deveria relaxar o peso estavelmente no chão, oscilando sempre os pontos de equilíbrio. Mas esta perspectiva foi trabalhada somente um dia, ainda que Kahn apontasse nas aulas da tarde com Pardo os momentos em que este princípio aparecia nos movimentos dos alunos.

As aulas de Linda Wise trabalhavam a materialidade da voz e, como foi abordado no capítulo anterior, guardavam semelhanças à metodologia de Roy Hart. Havia a exploração das possibilidades da voz através de exercícios (vocalizes) junto ao piano, exercícios com canções e também improvisações com voz e movimento. Alguns alunos que demonstravam maior dificuldade (desafinação, instabilidade, dificuldade de acessar registros graves ou agudos) na aula seguinte eram encaminhados para fazer aula com Liza Mayer.

A partir do 7º dia, não havia mais aulas com Hobbs. Durante três dias, um a um dos alunos teve um encontro individual com o pianista, Pierre François Blanchard. Cada um deveria trazer decorada uma canção de sua escolha acompanhada da partitura. Blanchard neste pequeno encontro ensaiava a canção, fazendo ajustes de

tom quando necessário. Posteriormente, a canção foi trabalhada junto ao grupo com orientações de Wise.

Nos últimos quatro dias, na primeira parte da manhã a turma se dividia entre Wise e Kahn. Na parte final, aconteciam improvisações livres de voz, com o acompanhamento ao piano de Pierre François e, ainda, um trabalho com as canções.

As aulas de Enrique Pardo, intituladas “O gênio da emoção”, tinham na divulgação a descrição: “performance vocal e teatro coreográfico” e enfocam a improvisação entre voz, texto e movimento a partir dos princípios do que ele chama de teatro coreográfico. Para suas aulas todos deveriam trazer um texto razoavelmente grande (300 palavras), já decorado. A primeira parte das aulas era um trabalho de líder e seguidor. O líder executava movimentos e o(s) seguidor(es) deveriam seguir seus movimentos. Durante as improvisações, Enrique improvisava vocalmente e ao piano, procurando não seguir a atmosfera e os ritmos que havia em cena, por vezes inclusive trabalhando em contraste. Em uma segunda parte eram trabalhados os textos trazidos por cada aluno. Então, Enrique criava ações que se contrapusessem à entonação dos textos. Na semana seguinte poderia haver a mistura de ações em contraponto com o trabalho de líder e seguidor. Nestas improvisações poderia haver grupos de alunos realizando improvisações musicais a partir de princípios trabalhados nas aulas de Wise.

No Chile, as aulas do “Projeto Pantheatre” aconteceram de 02 a 16 de janeiro de 2010, desta vez sem ser em regime residencial, nas dependências da Faculdade de Arte da Universidade Mayor, de Santiago do Chile. A coordenação do projeto foi de Annie Murath, cantora e professora de voz da Escola de Teatro desta universidade. Os únicos professores eram Enrique Pardo e Linda Wise. Os chilenos eram maioria entre os 23 alunos, mas havia também a participação de mais duas brasileiras, além de mim, e de uma americana. A maior parte era ligada ao teatro e à música, e houve a participação, como convidados, de integrantes do Merken, um grupo musical chileno. As aulas aconteciam pela manhã e pela tarde. Na maior parte do tempo o grupo era dividido: metade dos alunos fazia aulas com Pardo, a outra metade com Wise e no turno seguinte as metades eram invertidas. No final das manhãs, acontecia um momento de improvisação com todo o grupo, conduzido por Pardo. No último dia de

aula, foram realizadas improvisações públicas com comentários explicativos ao público.

Basicamente as aulas transcorriam da mesma forma que as aulas na França, porém dando particular atenção ao papel da música dentro das improvisações. A presença dos músicos proporcionou a sofisticação nas improvisações musicais que aconteciam junto às improvisações de texto e movimento nas aulas de Pardo, mas abrindo espaço também para outros alunos que quisessem improvisar musicalmente com a voz. A carga horária de trabalho com Linda foi mais intensiva. Não houve o trabalho de canções e de improvisação musical com o acompanhamento de um pianista como na França. O trabalho de improvisação musical, então, foi feito de outras formas: em duplas, em conjunto, por vezes com músicos e também em improvisações de movimento.

Tanto no Chile como na França a escolha dos textos de trabalho era auxiliada por um documento disponibilizado no site do Pantheatre com discussões sobre as escolhas de diferentes alunos.¹²⁵ Pardo estimulava que o consultassem por e-mail em caso de dúvidas, estando aberto a discussões. A preferência era por textos contemporâneos (a partir do século XX), não necessariamente para teatro. Os textos trazidos pelos alunos tinham diversas procedências: textos dramáticos (como Tchecov e Lorca), textos extraídos de romances, fragmentos de textos de Artaud, até textos de autoria própria de alguns dos alunos.

Os objetivos do Pantheatre ao utilizar a expansão do potencial expressivo da voz no contexto do teatro coreográfico são esclarecidos por Pardo: Demonstrar e investigar técnicas de ampliação dos registros vocais, que se adaptam a experiência e fisiologia de cada participante, assim como a seus objetivos artísticos.

1. Explorar princípios e estratégias para a integração destas técnicas de ampliação dos registros vocais em diferentes contextos cênicos. Os participantes provêm de campos artísticos muito diferentes, desde a ópera até o teatro físico e a dança, incluindo áreas com aplicações não cênicas (comunicação, psicoterapia, educação). (...)

¹²⁵ Ver em <http://www.pantheatre.com/pdf/2-programme-texts.pdf> Disponível em 30 de junho de 2009.

Uma vez que se tenha adquirido, ou ao menos enfrentado o potencial “ampliado” da voz, surgem questões artísticas fundamentais sobre o propósito de seu uso. Assim, o trabalho não se centra unicamente no intérprete como instrumentista, mas também se dirige ao artista e suas decisões estéticas, poéticas e inclusive políticas. Isto é, quais são os princípios e estratégias que ditam a que o intérprete se está “dando voz”. (...)

O contexto no qual se aplica este trabalho vem definido como “teatro coreográfico”, etiqueta que faz clara alusão ao que se descreve na Inglaterra e nos Estados Unidos como “Teatro Físico” e na França, Alemanha e Espanha como “Dança-Teatro”, mas que se adapta melhor às implicações da síntese entre movimento, texto e voz.¹²⁶

Neste capítulo se procurará abordar estes princípios, técnicas e estratégias a partir da experiência vivida durante as oficinas. Penso neles como provocações, como incitações para transitar por outros caminhos. A ligação da palavra provocação com a voz (pro-voce) é apontada por Pardo¹²⁷ quando ele discorre pelas intensas provocações no campo das investigações vocais dionisíacas. Considero que a infinidade de gradações que uma provocação pode ter – pode-se provocar tanto uma guerra como uma troca de olhares – se encaixa perfeitamente nas variadas formas com as quais uma aula pode provocar a conquista de novos territórios vocais.

2.1. As provocações de Enrique Pardo

As aulas de Pardo alternavam as improvisações de música, texto e movimento com conversas sobre os princípios de trabalho. Nessas conversas ele destacava algum aspecto que determinada improvisação trazia à baila, o qual ele ia escrevendo em quadros. Na França havia quatro quadros, lonas amarelas onde ele escrevia com canetas coloridas. E em cada lona um tema: Teatro Coreográfico, Texto, Música, Emoção. No Chile havia um único painel, folhas brancas unidas por fita adesiva, no qual ele colocou também quatro guarda-chuvas temáticos. Porém aqui essa delimitação era fluida (às vezes não era possível dizer a qual delas cada palavra pertencia...). No Chile, o tema “emoção” foi substituído por “voz”. Alguns dias depois do início do curso foi posto um painel a mais só para registrar aspectos da

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ver no sub-capítulo 1.3.

materialidade da voz¹²⁸. Alguns termos repetiram-se tanto no Chile, como na França, mas também houve variações.



Enrique Pardo junto ao painel afixado na sala de aula, no Chile, durante a entrevista no dia 16.01.2010.

Proponho uma viagem pelos termos mais significativos e provocativos destes quadros. Para ajudar a extrair o suco das palavras conto com minhas anotações de aula e vários textos de Enrique Pardo disponíveis no sítio eletrônico do Pantheatre. Para facilitar o entendimento ao longo do texto, toda a vez que uma palavra extraída dos quadros for aqui utilizada pela primeira vez, ela aparecerá em negrito. Com a exceção das citações mais longas que estarão entre aspas. Esclareço também que muitas vezes um termo usado no quadro do Teatro Coreográfico, pode ser extremamente significativo também para a voz. E assim por diante. As delimitações são mais fluidas, próximas ao quadro afixado no Chile, o que significa que elas poderão inclusive ser abordadas mais de uma vez. Outro esclarecimento importante é perceber que por vezes os princípios se contradizem, sendo paradoxais¹²⁹. Como a proposta de Pardo é promover a contradição entre os diversos elementos da cena, esse paradoxo parece ser o próprio objetivo. Ao não trabalhar com diálogos (os textos são sempre monólogos) não há conflito entre personagens, e então o conflito está na própria

¹²⁸ Infelizmente não pudemos fotografar, pois no último dia havia sido retirado.

¹²⁹ Como exemplo, confrontar a noção de líder e seguidor (p.75 e seguintes) com a noção de coyote (p. 82), que exemplificam a tensão entre a “lei e a personalidade” (p.83).

construção da cena. Entendo essas palavras também como provocações, como pedrinhas n'água que reverberam na superfície de cada um. A separação delas em diferentes sacos serve para melhor entender onde cada uma é mais significativa, em meio a esse mar de palavras. Vamos ao mar, então.



Enrique Pardo, durante uma aula na França. Vêem-se os quadros sobre emoção e teatro coreográfico ao fundo.

2.1.1 – A que o artista dá voz?



Painel afixado no Chile, em que aparecem as palavras entre os temas da voz e do texto (que está fora dessa foto, mas que aparece à direita no painel).

Coloco a voz antes dos outros termos centrais, pois me parece importante saber o que Pardo entende por voz. É importante perceber que para ele a voz não é somente um veículo para as palavras e sua própria materialidade (sua qualidade enquanto som). Ela é também a manifestação de uma **escritura** que está por trás das palavras, relacionada à idéia citada no início deste capítulo entre os objetivos do Pantheatre: a que o artista dá voz?

Na França não havia um quadro para a voz, no Chile em vez de termos um quadro sobre emoção tínhamos um grande painel onde o título “voz” se encontrava

entre os títulos “Teatro Coreográfico” e “Texto”. Além de aparecer neste painel, a voz também teve um quadro separado¹³⁰, que foi usado para uma espécie de palestra informal sobre a voz e que tratava de aspectos referentes à sua materialidade (e que servirá de apoio à abordagem das aulas de Linda Wise). O fato revela que a voz que aparece dentro do grande painel ocupa um lugar diferente daquele que aparece no quadro sobre a materialidade. No painel, a voz está inserida no contexto de elementos que fazem parte do teatro coreográfico, que é o caminho que será desenvolvido aqui.

Uma citação do filósofo Giorgio Agamben¹³¹ aparece com destaque: “Escutar a voz é pensar”. A idéia aqui é de escuta, é perceber as vozes que atravessam a paisagem da cena. Pardo falava que há que escutar a voz do mundo. Ela é uma **manifestação**, um **enunciado**. Permitir esta manifestação é permitir que aconteçam **epifanias**. Próximo a essas palavras há também a palavra **superstição**. E com ela Pardo quer assinalar que há que se render há algo que é superior, que está acima de qualquer hierarquia. Aqui faz sentido a concepção de emoção de Hillman, da emoção como visitasões de exterioridades, como mensagens dos deuses. Nesse sentido é a essas mensagens que se deve dar voz.

Há um aspecto que foi tratado, e escrito, sob o tema da Música que está relacionado a esse “dar voz” que é a “Noção de ventriloquismo: o que é a voz que você escuta? Quem é? De onde vem?” E a proposta de Pardo é figurar essas vozes, dar-lhes uma cara: **Figura-te!**¹³² E aqui volta a sua contraposição à personalização em direção à voz. “Sou contra dizer que a voz é minha: a voz é um fruto cultural. Há que perceber de onde vem tua voz cultural.”¹³³

Outro termo importante que aparece é **autoridade**. Há uma brincadeira aqui entre autor e autoridade. Para Pardo há um comando do autor no texto que direciona a emoção e as ações no sentido de ilustrá-las. Nos exercícios, o primeiro momento

¹³⁰ Como as fotos dos quadros foram feitas no último dia, não obtivemos foto desse quadro, pois ele havia sido retirado. Porém, há o registro de seu conteúdo no caderno de anotações de aula.

¹³¹ Filósofo italiano contemporâneo.

¹³² O verbo figurar que nesse painel aparece em espanhol é particularmente importante para Pardo. O texto **Figuras de La voz** (op.cit) foi escrito originalmente em inglês com o título de **Figuring out the voice** (também disponível no site). Espero esclarecer melhor as implicações deste figurar quando abordar o teatro coreográfico.

¹³³ Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula.

sempre é quebrar com esta autoridade do texto e com a autoridade que o ator dá ao texto. A voz não pode se converter na voz do texto, moralizando-o e sim trabalhar contra a autoridade do texto, contra a moral do texto. A procura é por livrar-se dessa autoridade e ouvir a emoção que está visitando. O ator não deve procurar tampouco impor a sua autoridade. A autoria deve partir da escuta, do abrir-se para ouvir essa voz do mundo que é o contexto que dá.



Foto do painel, focalizando os termos próximos ao tema central da Voz (escrita acima, à direita). À esquerda, intersecção com os termos ligados ao teatro coreográfico.

As estratégias que Pardo propõe procuram despedaçar o controle de quem dá o texto para “explodir a dignidade da voz”, e abrir espaço para surgirem outras vozes.

E então essas vozes podem fazer **versões**, per-versões e sub-versões¹³⁴ do texto criando uma outra escritura que é a da cena. E é nesse sentido que a voz (a autoria) do ator apareceria. Durante as aulas, Pardo pede para que todos estejam atentos, percebam de que forma são vistos desde o exterior da cena e pensem: “Eu estou escrevendo para que me vejam”¹³⁵. Ele não está falando aqui de exibicionismo, mas também de uma escuta: “Quase que o mais importante é saber de quem escuta *como* escuta o texto.”¹³⁶

Outra questão bem importante é a relação entre **emoção** e **informação**. Para Pardo o mais importante é que a voz possa dar as informações contidas no texto, revelando a importância também da **pronúncia**. Não deixar que a emoção subtraia a informação do texto, que a voz absorva como esponja a emoção trazida pelo texto. A emoção não deve ser buscada no texto, e sim na situação. Por vezes a emoção pode “queimar” alguma palavra do texto, mas sem que essa emoção surja de um comando emocional já existente neste texto. A idéia de “queimar” está relacionada à noção de **alquimia** de Pardo. Para ele o texto poderia ser submetido a diferentes operações alquímicas, que ele relacionava aos elementos **enxofre**, **sal**, e **mercúrio** (que podem ser vistos no painel à página 85 compondo os vértices de um triângulo). O enxofre, que ele relaciona também à **energia** e ao **ouro** seria a operação na qual se agrega fogo às palavras, queimando-as. O sal ele relaciona ao **suor** (o trabalho corporal extenuante) e às **lágrimas** (a tristeza). Já o mercúrio para ele traz a natureza dúbia do elemento químico de mesmo nome (um metal líquido) e do deus grego **Hermes**, conferindo mistério e sagacidade às palavras. Entre o sal e mercúrio estaria a **prata** (que ele relaciona também com a **lua** e com a **pomba**), a qual imprimiria as qualidades de sutileza e feminilidade ao texto

Vou exemplificar esse “explodir a dignidade do texto” através de um exercício com texto no qual foi usada a estratégia designada por Pardo de **nigredo** (também uma operação alquímica resultante da mistura de mercúrio e ouro. Mercúrio e a única substância capaz de enegrecer o brilho do ouro). No painel, ele a escreveu ao lado de

¹³⁴ Cf. PARDO, E. **Figuras de La voz**. Op. Cit.

¹³⁵ Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula.

¹³⁶ Ibid.

via negativa e **tintura**. Mas via negativa, aqui, não tem nada a ver com o significado implícito na expressão usada por Grotowski. A proposta é fazer aflorar o lado escuro, negativo, a tintura negra sobre a tela.

Pardo solicitou que alguém começasse a dizer seu texto do meio do grupo, e quem inicia é Alberto¹³⁷. Os exercícios com texto quase sempre iniciam assim, com a pessoa sentada no meio do grupo. Segundo Pardo, é para não dar o enquadramento do palco ao texto, para que ele comece a ser dito da maneira mais neutra possível. Só depois desse primeiro momento, neutro, que ele vai buscar formas de trabalhar naquele texto. O primeiro pedido que ele fez a Alberto é que ele fale devagar (para que seja possível entender a informação contida no texto). Em um segundo momento, ele pede a outro aluno, Fernando, que diga: “Só por que tu és idiota”.¹³⁸ Depois ele pede que Fernando dê empurrões em Alberto, que o movimente e diga de vez em quando: “Que desastre!”

Pardo alerta que por vezes Alberto se move exageradamente atrás da emoção dentro de si mesmo (suas câmeras, como chama Pardo), trazendo uma emoção pessoal: “minhas emoções”. Pardo diz para ele aproveitar quando Fernando lhe move para fazer com que se movam seus pensamentos e lhe levem para outro lugar (outro contexto livre da autoridade do texto). Este aproveitar-se do que o momento propicia revela aqui o sentido das palavras **oportunidade** e **fortuna**, que aparecessem, no quadro, próximas à palavra “nigredo”. Qualquer situação que ocorra durante uma improvisação é uma oportunidade para trazer mudanças de contexto e novos sentidos ao texto.

As estratégias inventadas por Pardo possibilitaram a Alberto dar outra métrica a seu texto e imprimir uma emoção advinda da reação às provocações exercidas por Fernando e não mais a emoção convocada pela autoridade do texto. Após obter essa quebra da autoridade do texto e da conexão de Alberto com uma emoção internalizada, Pardo passou ao teatro coreográfico, em uma improvisação que trazia a coreografia dentro do novo contexto criado. Este “segundo movimento” foi realizado

¹³⁷ Alunos junto aos quais não obtive a confirmação de autorização aparecerão aqui com nomes falsos.

¹³⁸ Uma tradução aproximada do original: “Esto se lo pasa por tonto”.

no palco. Pardo pediu a participação de um líder e cinco seguidores, entre os demais alunos. Alberto enquanto dizia seu texto deveria seguir o líder. Para Fernando foi solicitado que ficasse no palco fumando e, por vezes, dizendo: “Que desastre!”

Neste segundo momento, Alberto mantém a atmosfera impressa em seu texto pelas estratégias de Pardo no momento anterior do exercício, além de estar mais atento à escuta da paisagem da cena, abrindo mão da métrica decorada. O texto se dilui na cena perdendo o protagonismo da ação, já que a improvisação é feita sem criar conexões intencionais com o conteúdo do texto de Alberto.

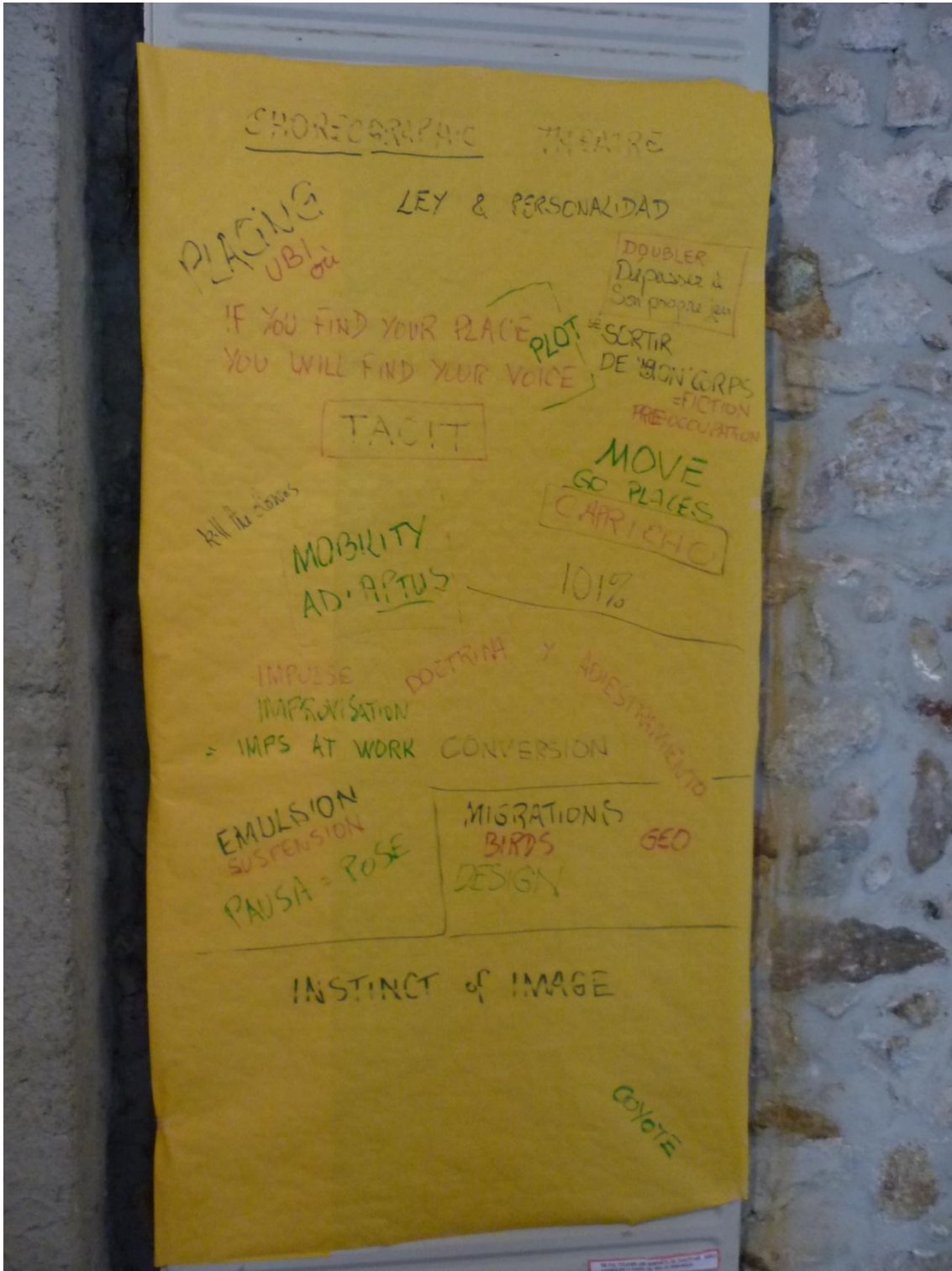
Outro momento em que houve estas estratégias de humilhação foi quando ele detectou em um texto, que ele havia pedido para uma aluna declamar, uma doçura e uma métrica própria de uma canção (o que era vetado em seu texto de orientação para escolha de textos). A aluna, Carla, respondeu-lhe que sim: era uma canção de Violeta Parra. Pardo topou o desafio de desfazer a excessiva demarcação trazida pela canção, propondo “salgar” o texto: trazer a ele o sal das lágrimas, adicionar o amargor do sal para poder levá-lo a outras paisagens. Inicialmente ele pediu para a aluna rolar no chão, amarrada, dizendo apenas duas palavras da canção: bailar e cantar. A situação na qual ele a colocou mudou totalmente a doçura inicial da canção, quase a transformando em um lamento. Então, ele pediu para que entrassem mais pessoas para improvisar (3 líderes e 7 seguidores) enquanto Carla dizia apenas aquelas duas palavras rolando no chão. Após um tempo de improvisação, ele pediu para que ela finalmente dissesse o texto da canção inteiro, mas ainda rolando no chão, o que transportou a canção para outro universo, desfazendo completamente com a emoção na qual ela vinha impregnada inicialmente.

Seria mentira dizer que Pardo nunca abordou exercícios focados na materialidade da voz em suas aulas. Houve um exercício, realizado na última semana de aula do Chile, em um turno para cada grupo, em que ele propôs solos de improvisação vocal para investigar as diversas possibilidades de modificação qualitativa da voz. Esse exercício não foi realizado na França. Utilizava palavras inventadas (que poderiam intrigar quem tentasse descobrir seu significado ao lê-las no painel: **dulcairbeosma** e **rrozmiolta**), uma para cada grupo. O aluno deveria dizê-la

mantendo a nota (dada por Pardo, ao piano), mas variando intensidade, ritmo, timbre e texturas. E nessa busca, poderia valer-se de movimentos com o corpo todo. O aluno repetia a palavra, cada vez em um novo tom dado por Pardo. Já estávamos todos há vários dias experimentando essas possibilidades de variação nas aulas de Wise, foi um exercício que proporcionou boas descobertas para a criação de uma performance vocal. Realizado somente em um turno, nem todos os alunos passaram pela experiência. Pardo, após o exercício, falou da necessidade de **carisma** que havia num solo, da necessidade de trazer **brilho** e até **glamour**. Pardo fez observações aos solistas para que eles gerenciassem o carisma: ralentar o movimento no momento certo, criar expectativas e surpresas. No exercício de um dos colegas ele assinalou a encarnação de um personagem “pânico”¹³⁹, comparando-o ao fauno **Marsyas**, que foi esfolado vivo após perder uma disputa musical com Apolo. O aluno deu voz a uma figura anti-civilizatória e anti-cultural, em **carne viva** ao trazer sons guturais e ações surpreendentes (em um momento, o aluno chegou a simular que vomita no piano). Segundo Pardo, era difícil prever seu **capricho**. E capricho para Pardo é outra de suas palavras chave, pois é uma palavra que tem a mesma raiz de cabra (*caprinos*) e, portanto, está relacionada à Pan, que é o deus pastoral. Ser movido por capricho denota ao mesmo tempo o esmero na ação, como também o seguir um desejo inusitado: fazer algo por puro capricho.

¹³⁹ Aqui em um sentido adjetivo: ligado ao deus Pan (não à toa presente na raiz da palavra Pantheatre).

2.1.2. Teatro Coreográfico





O teatro coreográfico é o centro do trabalho de Pardo, o norte na condução de suas improvisações. Mesmo que sua proposta seja semelhante a outras designações como teatro físico e dança-teatro, o teatro coreográfico destaca-se por sintetizar voz, movimento e linguagem dando especial valor à palavra, “mas sem que essa se coloque em posição de dominar a imagem teatral, sem que a encenação seja apenas uma ilustração do texto.”¹⁴⁰

Coreografia, para Pardo, refere-se à construção da ‘grafia do coro’, da relação entre os “gestos, motivos e desenhos conectados entre os membros do grupo.”¹⁴¹ Para ele, não há nenhum estilo de movimento ou gestualidade a ser seguida, o mais importante é o **ethos** do movimento. “A procura é mais pelas implicações de saber ‘fazer um gesto’, a qualidade narrativa de uma iniciativa, o sinal de uma motivação psicológica ou mítica.”¹⁴² Este saber fazer um **gesto** exige uma percepção do significado que este gesto está construindo na cena, um **tinio** para seguir o impulso que possa produzir uma narrativa na cena.

O primeiro exercício nas aulas de Enrique Pardo, tanto no Chile como na França, foi o exercício de líder e seguidor. Todos os alunos juntos no palco e dispostos em duplas: um é o líder e o outro deve seguir os movimentos do líder. Depois de um tempo invertem-se as posições. A partir desta primeira experiência, Pardo procura proporcionar o entendimento do que é seguir e também do que é ser um bom líder, partindo para as inúmeras possibilidades de variações (ter 3 líderes e 9 seguidores, por exemplo). E o primeiro ponto a aprender é achar o seu **lugar**. Saber como **colocar-se**, como encontrar seu **posto**, sua posição para então poder criar uma **com-posição** em relação aos outros integrantes da cena. Sabendo onde se está é possível não tomar a tarefa de seguir ao pé da letra. Não se deve ficar o tempo inteiro atrás do líder, no seu encalço, agindo um tempo depois. Não. Quem segue deve achar seu próprio espaço e, assim, seu próprio tempo. E isto pode significar estar posicionado no outro extremo do palco e em outra direção em relação ao líder ou, inclusive, ficar de costas para este. E mesmo assim a tarefa de seguir continuará existindo, como se o seguidor pudesse

¹⁴⁰ Ver **Teatro coreográfico**: notas de definição. Disponível em <<http://www.pantheatre.com/2-programme-es-teatro-coreografico.html>> em 06 de julho de 2010. Destaque em negrito e itálico presentes no original.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

antever as ações do outro. Para isso, pode-se usar a visão periférica, imitar outro seguidor que esteja no seu campo de visão ou simplesmente inventar o que poderia ser o próximo passo. Há que perceber o lugar em que você está e ter a convicção de que é o lugar onde deveria estar na cena. “Se você sabe onde está, sabe o que tem que fazer”¹⁴³. E aí pode arriscar-se e fazer excentricidades.

Há inclusive a possibilidade de recriar as ações do líder, fazer referências ao movimento dele, mas que não sejam exatamente iguais. Captam-se então mais a atmosfera do movimento do outro, o impulso interno, o ritmo. Rouba-se o impulso para o movimento. O líder está levantado, batendo o pé impacientemente e o seguidor está sentado, tamborilando os dedos nervosamente.

A idéia é que o performer/aluno encontre sua voz na cena. No quadro da França, estava escrito: “Se você encontra seu lugar, encontra sua voz”. E aqui a voz é no sentido de impulso narrativo, de escritura. O que não tem nada a ver com uma construção dramática. É a escritura da cena em si. Ou seja, se você sabe se posicionar, você sabe qual é sua voz dentro da cena. Para dar esse duplo sentido de lugar e de história Pardo colocou tanto na França como no Chile a palavra inglesa **Plot**. Que quer dizer ao mesmo tempo lugar e intriga (*complot*). Se você encontra o seu lugar, você age na cena com convicção, você estabelece o seu **mapa**, você já sabe qual é sua **proposta**, seu **propósito**. E então sua ação será a manifestação da sua voz, desenhará a escritura da cena.

Pensar na voz como escritura dentro do teatro coreográfico é pensar também em uma rede polifônica de vozes em contraponto. Um cruzamento entre as vozes dos vários performers, a voz autoral do texto e a voz da música. E nenhuma voz deve se sobressair à outra, nem tentar ser um acompanhamento à outra. Elas estão em contraponto, criando contradições uma com as outras.

Por outro lado, também é possível seguir à risca o líder, sendo seu **duplo**, seu **dublê**. Na França estava escrita no quadro a cifra de **101%** para designar essa possibilidade em que você não segue 100% igual o líder, mas 101%: Você é tão igual

¹⁴³ Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula, no Chile.

que chega ao cúmulo de ser “mais igual” que o líder. Você rouba seu movimento, se põe no corpo do líder e lhe ultrapassa. Essa escolha também pode ser a manifestação de uma escritura. Em uma cena, no Chile, duas alunas (líder e seguidora) guardavam semelhanças tanto físicas, como em suas roupas. Pardo, então, incitou-as para que agissem como irmãs gêmeas. Segundo Pardo este é o tipo de situação que pode “colocar o espectador em perigo”¹⁴⁴ ao mostrar duas criaturas intrigantemente iguais. Esse senso de **oportunidade**, que já tratamos no sub-capítulo anterior, é o que permite perceber que há uma **coincidência**, e aproveitá-la. Ver para onde está apontada a roda da fortuna¹⁴⁵ e usá-la. Várias outras palavras traziam a importância de estar atento a estas **co-incidências**, a importância de **dar-se conta** quando há um **encontro**, um **acontecimento** do qual deve-se tirar partido.



Improvisação com uma líder (a de camisa estampada) e 4 seguidores, com texto. Ele está sendo dito pela aluna na extrema esquerda da foto. Foto feita no Chile.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ A roda da fortuna, um simbolismo utilizado para representar as mudanças que a vida pode trazer conforme a posição que cada um se encontra na roda, aparece em muitas ilustrações medievais, como por exemplo em cartas de tarô, onde ela ilustra o arcano maior X.



Improvisação com também com uma líder (extrema esquerda) e 4 seguidores. A aluna na extrema direita é quem está dizendo seu texto. Em Malérargues. Tanto nesta imagem como na anterior aparecem exemplos de seguidores em uma postura bem próxima ao líder.



Improvisação com um líder e 5 seguidores. Pode-se perceber que aqui já há diferenças de postura entre os seguidores, não sendo possível saber quem é o líder. De pé, um aluno que desempenha o papel de "rebelde" ou "coyote", termo que será discutido adiante. À frente, aluna que está dizendo seu texto. Em Malérargues.

Em uma segunda parte da aula eram trabalhados os textos trazidos por cada aluno. Então, Pardo pedia para que um aluno iniciasse a dizer seu texto enquanto Pardo propunha ações em contraponto à entonação que ele trazia cristalizada de seu texto. Estes estímulos (como, por exemplo, chamar alguém no meio das frases, entremear palavrões, lutar Box...) traziam um caráter emocional à voz, mas não ligado ao texto. Pelo contrário, Pardo buscava trazer a noção de contra-dicção (contra a dicção dada pelo texto): a contraposição entre os diversos elementos da cena para construir uma imagem paradoxal entre movimento e linguagem.



Aqui a primeira proposta de trabalho para uma aluna que não tinha bagagem de atriz e que costumava trazer muita dramaticidade em seu trabalho. Para esfriar o excesso de emoção, Pardo propôs que ela dissesse seu texto sentada enquanto outras alunas suspendessem seus braços, fios de cabelo e até a roupa.



Em um segundo passo neste trabalho, ele pede a um dos alunos que transite pelo palco alheio à protagonista que ainda estava sentada “suspendida” pelas colegas, nas cadeiras fora de cena. Então Pardo pede para ela que se levante e também vá para o palco. É como se o aluno fosse um personagem fantasma da cena dela. Como se vê, Pardo chega a entrar na cena para dirigi-la. Foto feita no Chile.

Como último passo na aprendizagem, Pardo juntava os vários elementos trabalhados na construção do que seria o teatro coreográfico propriamente dito. A partir do primeiro trabalho com texto, o protagonista deveria, além de dizer seu texto, seguir ao mesmo tempo as ações de um líder: é quando o texto entra para um trabalho de teatro coreográfico. Seguir o líder, além de ajudar na quebra da entonação do discurso, serve para que o aluno não sublinhe a emoção do texto e perceba-se no contexto emocional produzido pela improvisação: o "watch out" para a emoção, olhar vigilante para fora. A idéia é produzir paisagens/imagens em que o texto não é protagonista, mas apenas mais um dos elementos que compõem cena. “O grupo se descobre mais importante que o indivíduo protagonista (o que tem a palavra), porque este se subordina sempre ao conjunto, ao grupo como paisagem, como CONTEXTO.”¹⁴⁶

Em todos os exercícios, desde o início, havia o acompanhamento musical por Pardo ao piano e cantando de forma improvisada, também em contraponto à cena. Mais adiante, a cada improvisação além de estabelecer qual texto, líderes e

¹⁴⁶ Teatro coreográfico: notas de definição. Op. Cit.

seguidores, alguns alunos poderiam se candidatar para realizar improvisações musicais, aproveitando os conhecimentos adquiridos nas aulas com Linda Wise.



Aqui vemos uma das improvisações em um último estágio: o teatro coreográfico em sua complexidade. Há três líderes e sete seguidores (dois não estão à vista nesta foto). A aluna de amarelo e laranja aqui faz o papel da “rebelde”. É interessante observar que não é por acaso que ela tem esse papel. Fora outras características próprias da aluna, o fato de ela vestir roupas coloridas que se destacam em relação às outras do grupo já traz o nosso olhar para ela. A aluna que diz seu texto aqui é a que está agachada sobre as mãos, camisa branca e calça vermelha. No caso era um texto conhecido: o da personagem Nina no texto *A Gaivota* de Tchecov

Outra característica de extrema importância é o **instinto de imagem**. Para Pardo desenvolver o instinto para a imagem é o propósito deste tipo de treinamento. A concepção do ator como um animal cênico.¹⁴⁷ É este instinto que leva o ator a compor a cena, saber se colocar no espaço em relação ao outro, saber o gesto necessário à composição, ter consciência de que imagem que está chegando ao público.

Por vezes, este instinto para a imagem pode funcionar de maneira coletiva, como **pássaros em migração** que sabem o **desenho** que devem compor em relação ao espaço, à terra (**geo**). É seguir como um pássaro que está migrando para sua **linha de destino**. Eles seguem seus instintos de composição no espaço. E esse desenho não é

¹⁴⁷ Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula, no Chile.

necessariamente calmo, vagaroso. A idéia aqui é de ordenamento instintivo, e não de passividade. Outras vezes, algo pode **suced**er provocando que todos os pássaros se agitem como se fosse um **poltergeist** inquietante. Nesse sentido, deve-se estar pronto para se **adaptar**, ter **mobilidade**. E esses movimentos acontecem de maneira **tácita** entre os performers. Se há **escuta**, se há uma atenção vigilante (*watch out!*) é possível **atualizar** a cena, refrescá-la. No Chile, Pardo brincava com o drinque típico de lá que é refrescante dizendo que se deveria trazer o **Pisco sour**¹⁴⁸ e a **arte do refresco** para a cena.

De maneira paradoxal, por vezes ele via a oportunidade para alguém fugir do bando de pássaros e ser excepcional, uma exceção. E aqui retorna uma das palavras chave para Pardo que é o **capricho**. É deixar-se por vezes mover-se pela pura iconoclastia, por não querer se submeter às regras, ser um **coyote**¹⁴⁹, um rebelde. Por vezes, deve-se seguir um **impulso** caprichoso, uma vontade inusitada para a **improvisação**. Uma das expressões em seus quadros era **imps at work**, para falar dessas palavras que tem o prefixo “imp”: impulso e improvisação. Às quais eu ainda acrescentaria ímpeto ou impetuosidade. Agir num ímpeto tem a ver com o que Pardo fala de agir por um capricho. Ele alerta que para agir de forma impertinente deve-se, no entanto, ter muita pertinência, muito tino (eu lembraria aqui da idéia de animal cênico, que segue seus instintos, e que neste caso seriam cênicos).

Em um momento nas aulas do Chile¹⁵⁰ ele relaciona vários desses conceitos fazendo um paralelo à psicanálise, onde esses impulsos são as vozes do desejo. E que é como se o ator pedisse à Psiquê¹⁵¹: O que faço?

“Se vais ao psicanalista e confessas: ‘Quero agarrar o dedo de Andrés’. Ele diz: ‘não agarre’. Na psicanálise tem que se trabalhar o desejo: não se passa ao ato. Em Teatro segues o desejo, escutas as vozes internas que te dizem: ‘Faz isto, faz aquilo’. E deves fazê-lo, mas com tino teatral”¹⁵².

¹⁴⁸ Drinque andino, comum tanto ao Chile como ao Peru, feito com limão e Pisco. Poderíamos fazer um paralelo à nossa caipirinha.

¹⁴⁹ O coyote para os índios americanos era o rebelde, solitário que segue seus próprios impulsos.

¹⁵⁰ Conforme caderno de anotações.

¹⁵¹ Lembrando que Psiquê é alma em grego.

¹⁵² Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula.

Alguém lhe questionou se isso não cria confusão na cena. E Pardo diz: “Deves saber cozinhar o desejo com os outros impulsos que estão na cena”¹⁵³.

E esse paradoxo entre seguir a migração como pássaros e ser um coyote rebelde, ele explica que é como uma corda estendida entre a **Lei e a personalidade**. Segue-se a lei, mas mantém-se a personalidade e, por vezes, rebela-se. São duas forças que se opõe, mas que devem estar presentes: **necessidade x capricho, ordem X ego, Ananke X Pan**. Ananke é a deusa da necessidade e Pan, do impulso, do capricho. E se há uma ordem estabelecida, os caprichos pertinentes podem levar a cena para outro lugar, fazer uma **conversão**.

Durante a entrevista Enrique Pardo descreve os passos que foram feitos no trabalho com uma das alunas que proporciona uma idéia do como se compõe essas forças dentro do trabalho.

A primeira etapa [foi] vocal quase pura. A segunda etapa com Andrés e a terceira etapa com teatro coreográfico... E isto é o *disparragamos*¹⁵⁴. Desperta a Dionisos, desperta todo o seu fogo. E o fogo de dionisos é um fogo unificador. Se você quer entrar em um trabalho vocal pela escola do enxofre, tem que unificar teu corpo. Tem que se por de pé e fazer sons como UM: o corpo, a voz, o olhar é UM. Dionisio não permite esquizofrenias sociais. (...) Ele lhe agarra e você sai pela porta como um leão. Isso é Dionisos. A unificação dionisíaca foi a segunda etapa. Arrancar o Leão e o fogo de Javiera. A terceira etapa, desassociar. O mesmo fogo, mas já desassociado. E a terceira etapa é o teatro coreográfico¹⁵⁵, entras ao mundo dos sonhos, com teu leão, com teu fogo, porém super-controlado.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Segundo Pardo, é o despedaçamento de Dionisos pelos Titãs.

¹⁵⁵ La primera etapa vocal casi pura, la segunda etapa con Andrés, y la tercera etapa con Teatro Coreográfico...Y esto es el *disparragamos*. Despierta a Dionisos, despierta todo tu fuego. Y el fuego de Dionisos es un fuego unificador. Si quieres entrar en el trabajo vocal por la escuela de azufre, tienes que unificar tu cuerpo. Sabes, tienes que ponerte en pie y hacer sonidos sobre UNO: El cuerpo, la voz, la mirada es *one*. Dionisos no te permite, digamos, esquizofrenias sociales. Te agarra y sales, sabes, por la puerta hecho un león. Eso es el Dionisos. La unificación dionisíaca y esta fue la segunda etapa. Sacar el León y el fuego a Javiera. Tercera etapa, desasociar. El mismo fuego, pero ya desasociado. Y la tercera etapa es teatro coreográfico, entras al mundo de los sueños, con tu león, con tu fuego, pero súper controlado.

Na primeira etapa, a tarefa era simples. Javiera deveria dizer seu texto com as costas encostadas nas costas de outro aluno (Léo). Ela deveria dizer seu texto para ele sem olhá-lo, mas de vez em quando chamando seu nome. No segundo momento, Javiera vai para o palco e Pardo pede para Andrés (aluno grande e forte) que agarre Javiera não deixando ela vir em direção a Léo. É esse momento que Pardo se refere como “arrancar para fora o leão de Javiera”. E, por fim, ele põe o texto de Javiera dentro do contexto de um teatro coreográfico, com três líderes e sete seguidores. Ela como seguidora dizendo seu texto ao mesmo tempo em que chama por Léo. Sua figura desaparece na paisagem da cena como se fosse apenas mais um pássaro no meio daquele bando de pássaros. E se houver algum rebelde em sua cena, esse rebelde será outro que irá roubar seu protagonismo na cena.

É esse tipo de imagem que Pardo se propõe a criar, em que a emoção não consuma a cena. Ele fala que a emoção deve ser “cozida”. E as imagens vão se construindo aos poucos, no entrecruzar das vozes do texto, da música e dos alunos/performers. Criando um sonho (a cena) que é maior do que o sonhador (o texto).

2.1.3. O Texto na paisagem da cena

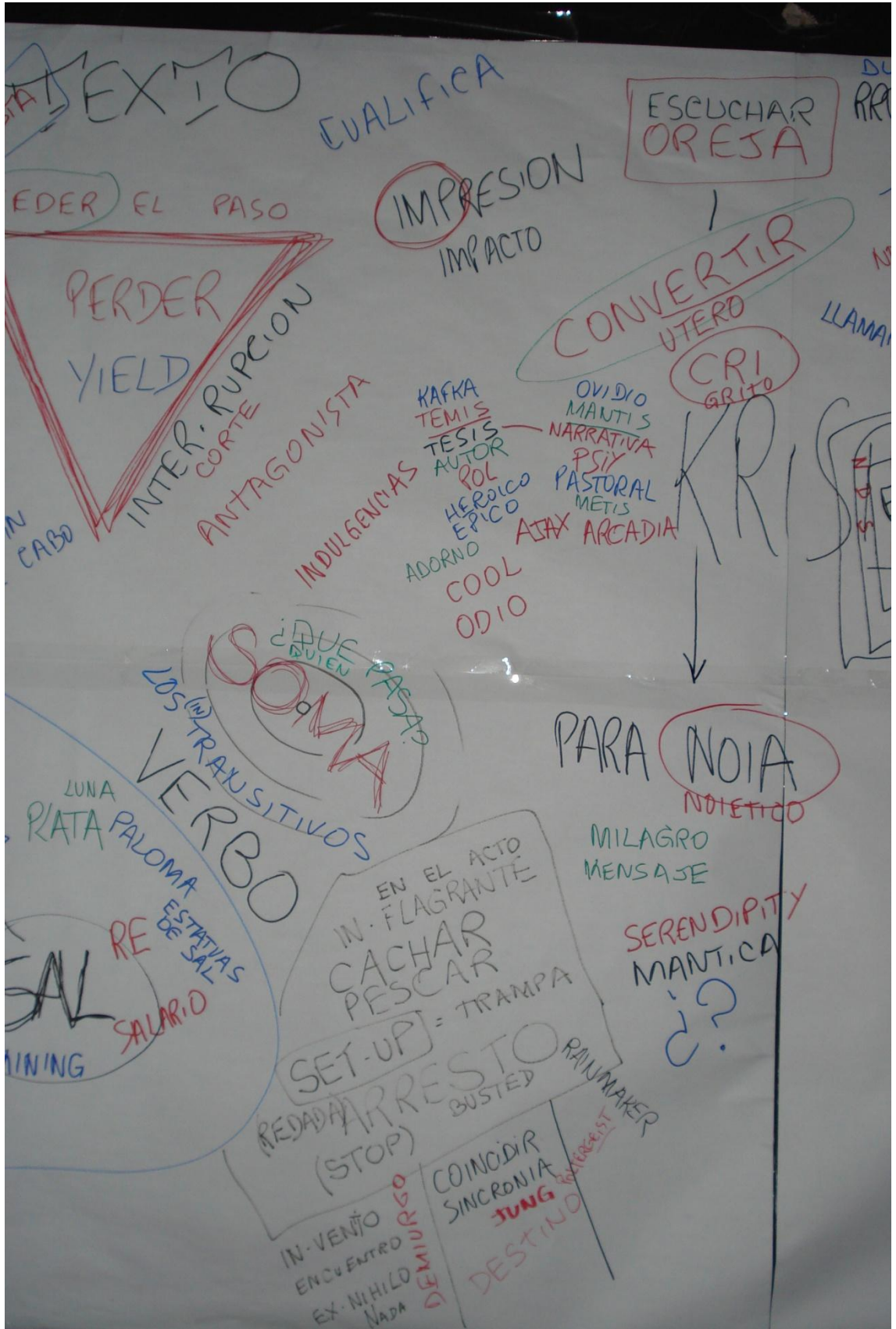
Na proposta de teatro coreográfico de Enrique Pardo, o texto ocupa um papel diferenciado. Alinha-se com a cena contemporânea no sentido de não trazer o texto como base da ação, propondo o reverso disso: a criação de imagens que sejam paradoxais em relação ao texto. E vai ainda além ao propor que o protagonista do texto (o performer que diz o texto) não seja o protagonista da ação. Ele deve ser diluído na paisagem da cena, de forma que não tenha destaque algum. O texto aqui não é *a voz* da cena, é *uma das vozes* da cena. Há a voz do texto, a voz da música, a voz dos performers e a voz do diretor que se entrelaçam formando o que Pardo chama de rede gestual. Para Pardo suas estratégias têm como objetivo:

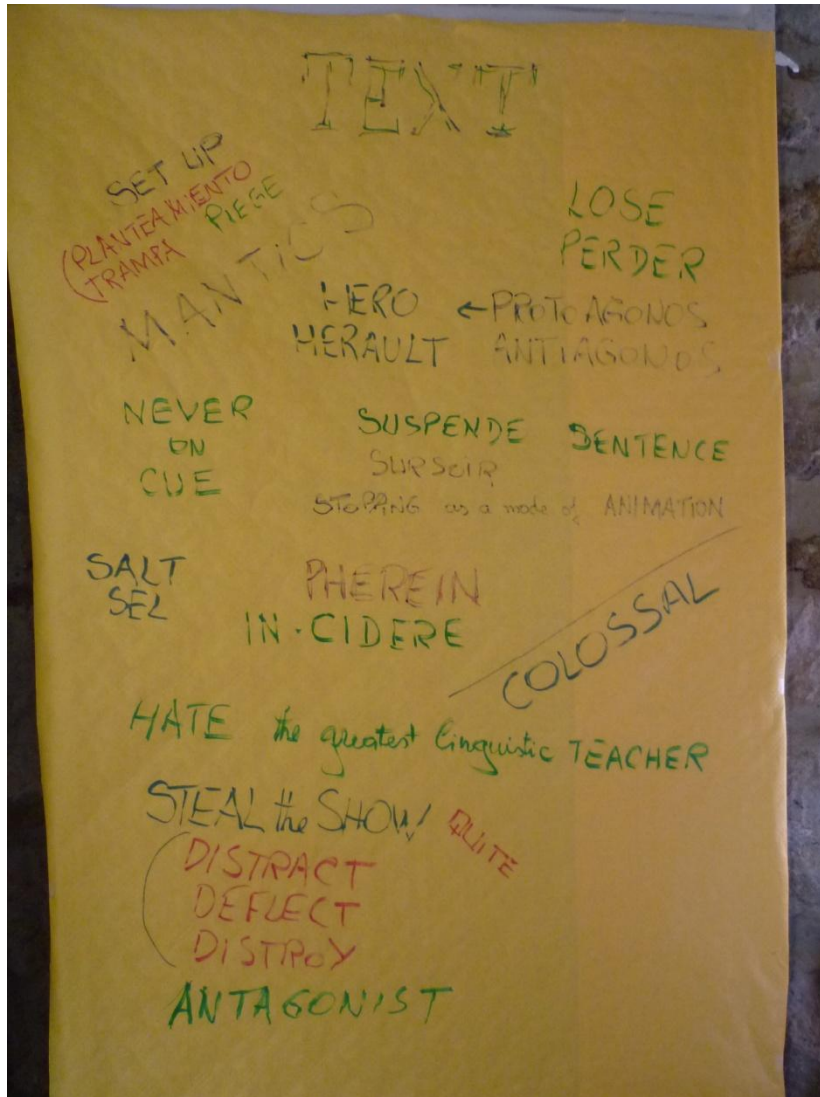
Explodir e disseminar o conteúdo dos textos por redes gestuais; a linguagem perde seu papel dominante e se converte em cúmplice da

imagem. Trabalha-se o paradoxo em vez da ilustração: versões, subversões, inclusive perversões se sucedem em um jogo de dissociações.¹⁵⁶



¹⁵⁶ PARDO. Material didático distribuído no Chile.





Para que estas diversas vozes apareçam como distintas na cena, o trabalho fundamenta-se na dissociação. Há uma ênfase no trabalho sobre o texto para poder livrar-se de seu comando imaginativo e emocional, livrar-se de sua autoridade.¹⁵⁷ Assim, várias das estratégias de Pardo procuram desestabilizar as idéias que o texto dita, criando provocações que produzam a **contra-dicção** do texto.

É nesse caminho que se dá a criação dos movimentos coreográficos:

Trata-se de um trabalho de poética muito rigorosa na qual a coreografia vai contra a liberdade emotiva do ator: rompe com a identificação do texto por meio do movimento. Ao ser coagido a não

¹⁵⁷ Aqui é autoridade no sentido que já foi tratado no sub-capítulo voz.

ilustração provoca-se o surgimento da emoção trágica, na qual a voz é livre para participar e expressar toda a emoção da contra-dicção.¹⁵⁸

Como já foi exposto, o primeiro momento no trabalho com textos se dá com o aluno dizendo seu texto em meio ao grupo (em meio à “platéia” que se forma em aulas práticas de teatro). A idéia é começar de maneira neutra, subtraindo qualquer intenção de demarcar o texto que possa surgir ao se colocar “no palco”. E a partir desse momento Pardo dá instruções que possam armar a desconstrução de sua dicção, a desconstrução da autoridade do texto. Por vezes, todo o trabalho de um texto se dava nesse espaço no meio da platéia, sem que houvesse um segundo momento no palco.

Uma das primeiras coisas que ele pedia, no decorrer do trabalho com um texto, era que o aluno chamasse alguém. Na maioria das vezes ele dava o nome de um colega a quem o aluno deveria chamar, e o ideal era que o colega estivesse longe ou até atrás de quem estivesse trabalhando seu texto. A ação de chamar alguém que está ali, para mim, abre um espaço de **escuta**, que é um dos princípios básicos do trabalho de Pardo, há a percepção de que se está dizendo este texto para alguém.

Na França, fui a primeira a trabalhar o texto¹⁵⁹, sem saber nada a respeito dos propósitos de Pardo. E minha primeira tarefa era chamar “Oye, chico”¹⁶⁰ em meio ao texto. Pardo aos poucos me conduziu ao palco pedindo para que eu dissesse o texto como quem não sabe se o interlocutor está ouvindo, deixando pausas para ouvir o **eco** das palavras no espaço. Em determinado momento desabou um temporal, com seus trovões. Sua presença sonora tornou o espaço maior e Pardo pediu para que fosse aproveitada a visita da tempestade. Essa forma de dizer o texto, para ele, era recorrer à **mântica**, consultar as forças que são superiores ao eu. O ator não vem com o texto sabendo de seu significado: ele pergunta por seu significado às forças que atravessam a paisagem da cena. Outra palavra que ele trouxe para que compreendêssemos sua proposta foi considerar. **Con-siderar**, ele explica, é consultar os astros (o *siderium*, o

¹⁵⁸ PARDO. Material didático distribuído no Chile.

¹⁵⁹ O texto era o *Lamento de Ariadne* (NIETZSCHE, *Ditirambos dionisíacos*). Disponível em <http://www.scribd.com/doc/7308236/Nietzsche-Friedrich-Ditirambos-de-Dionisos> em 10.06.2009.

¹⁶⁰ Em uma tradução aproximada: “Hei! Menino!” Mas menino aqui é uma expressão que poderia ser também “cara”: “Hei, cara!”

espaço sideral). O trabalho do performer seria constelar as forças dos astros e não ater-se apenas a sua interioridade. Dessa forma, poder livrar-se da ilustração do texto, da ênfase que ele impõe. Para ele essa **sub-missão** a algo que é maior do que o eu, abre espaço para o protagonista (e o texto) receber uma **impressão** do contexto, ao invés de focar-se na **expressão**.

Escutar os outros é fundamental, escutar o mundo, o próprio texto como alheio: deixar que o externo deixe sua ‘impressão’ sobre nós: poder escutar objetivamente o mundo externo (e não só a própria necessidade de expressão subjetiva). Deixar-se impressionar e receber emoção. Chegar inclusive a um trabalho de ‘repressão’, a proibição como inibição para ceder o lugar para o mundo.¹⁶¹

Essa perspectiva esclarece sua oposição à idéia de que o performer deva expressar as suas emoções, interiores. Para Pardo, “a catarse pessoal engole toda a significação”¹⁶² e transforma a encenação em uma exposição da sensibilidade pessoal. Ao que ele chama de “narcisismo da subjetividade”¹⁶³. O performer passa a ser o depositário da inteligência e da sensibilidade cultural e, quando dá o texto, exhibe a sua sabedoria. Na França, Pardo escreveu: “Eu odeio o grande professor de lingüística”. Mas em um texto ele fala porque também odeia os atores inteligentes:

(...) porque eles me deixam ver que eles sabem o texto anteriormente. Eles estão ‘dando-me o livro’, transmitindo uma interpretação, entregando uma lição de como as coisas deveriam ser feitas, ditas e sentidas. O teatro transforma-se em didática, não há nenhum sentido de aventura imaginal¹⁶⁴. Eu, como espectador, não sou convidado a imaginar, compartilhar com o sonhador do risco e da descoberta. Eu engulo. O performer transmite uma forma, a forma para mim.¹⁶⁵

Assim, o modo de agir de Pardo sobre os textos é para abri-lo para contextos mais amplos:

Compensamos este predomínio da voz ativa, subjetiva e expressiva mediante exercícios que acentuam a importância da escuta, onde o acento passa a palavras com o prefixo «in». O objetivo é uma voz que

¹⁶¹ PARDO. Material didático distribuído no Chile.

¹⁶² Idem. **Speculations on the subject, object and object of voice performance**. Disponível em http://pantheatre.free.fr/pages/myth_voices_forum.htm em 15 de agosto de 2008.

¹⁶³ Idem. Material didático distribuído no Chile.

¹⁶⁴ Imaginal refere-se a uma das maneiras de designar a linha de psicologia desenvolvida por Hillman, também chamada de Arquetípica.

¹⁶⁵ Idem. PARDO. Material didático distribuído no Chile.

consiga escutar, perceber e que possa se integrar a uma imagem contextual. Isto está baseado no princípio que só se pode «ex » (dar, expressar) a partir daquilo que previamente se captou «in ».¹⁶⁶

Para intensificar esses propósitos, Pardo costumava pedir em meio ao trabalho para que algum aluno fizesse alguma ação que frustrasse o **protagonista** e criasse uma relação de antagonismo com ele. Tanto no Chile como na França, Pardo usou a palavra **set up** como chave para o entendimento desse caminho. Ele explicou que *set up* ao mesmo tempo em que é o cenário, é também a **armadilha**. A idéia é construir uma arapuca para o protagonista e seu texto, de forma a não dar o cenário esperado: **transportar** o texto para **outro lugar**, outro **cosmos**.

Para pardo o texto tem que **perder**, se submeter a um poder que é maior do que o dele. Uma das estratégias é a de **humilhar** o protagonista, e aqui podemos lembrar as estratégias de *nigredo* utilizadas com o texto de Rodrigo.¹⁶⁷ Outras estratégias são para desviar a atenção dada ao texto na cena, fazer com que ele se dilua na paisagem. A idéia aqui é de **parar com o show**, **distrair** o espectador com alguma ação extraordinária que roube a cena. Esse é o papel dos rebeldes, dos coyotes que seguem seus caprichos sem dar bola para o que o protagonista está querendo dizer, ajudando na desconstrução da autoridade do texto. Um coyote **incide** sobre o texto provocando o **corte**, a **interrupção**. O protagonista tem que **ceder a vez**. É importante que estas interrupções não sejam **nunca na deixa** do texto (busca que vale também para o protagonista que deve fugir das deixas cristalizadas no texto). Este caminho pode até, em determinados momentos, **destruir** com o texto, destituindo o protagonista como o **herói** da cena.

É o que Pardo chama de pedagogia do fracasso:

Há que saber passar pela perda para ir a outros lugares. O protagonista perde, fica humilhado, entra em ‘depressão trágica’ (como contraponto ao otimismo heróico da expressão) para posteriormente e quase por casualidade obter êxito que é convertido para a equipe. DIMENSÃO PSICOLÓGICA IMPLACÁVEL do que os deuses significam , impõe, tentam...¹⁶⁸

¹⁶⁶ Idem. Material de aula distribuído no Chile.

¹⁶⁷ Ver no subcapítulo “voz”.

¹⁶⁸ Idem. Material de aula distribuído no Chile.

A partir desse conflito que se dá entre as vozes do espetáculo (e não das vozes de dentro do texto) surge um aspecto trágico. A tragédia aqui para Pardo refere-se a esta submissão do protagonista às forças que o esmagam, ao poder dos deuses que atravessam a cena:

O intérprete protagonista, sujeito que diz o texto, se coloca na posição de ‘personagem trágico’, se situa na posição hierárquica mais baixa do espetáculo... é ele que perde... se encontra amarrado, submetido a uma destino trágico, está em uma situação de perda – inclusive de fracasso. O único que lhe resta, a conscientizar-se desta inelutável perda e injustiça, é dar voz a sua rebeldia e inteligência. Só a sua voz é livre e por ela surge a beleza da dimensão trágica. A essência da tragédia está baseada nos valores fundamentalmente injustos desde o ponto de vista humano, e o humano só pode dar voz ética/política à injustiça que está vivendo: é a REBELIÃO CONTRA OS PODERES/DEUSES e sempre se PERDE ante eles: PERDER/DOBRAR-SE.¹⁶⁹

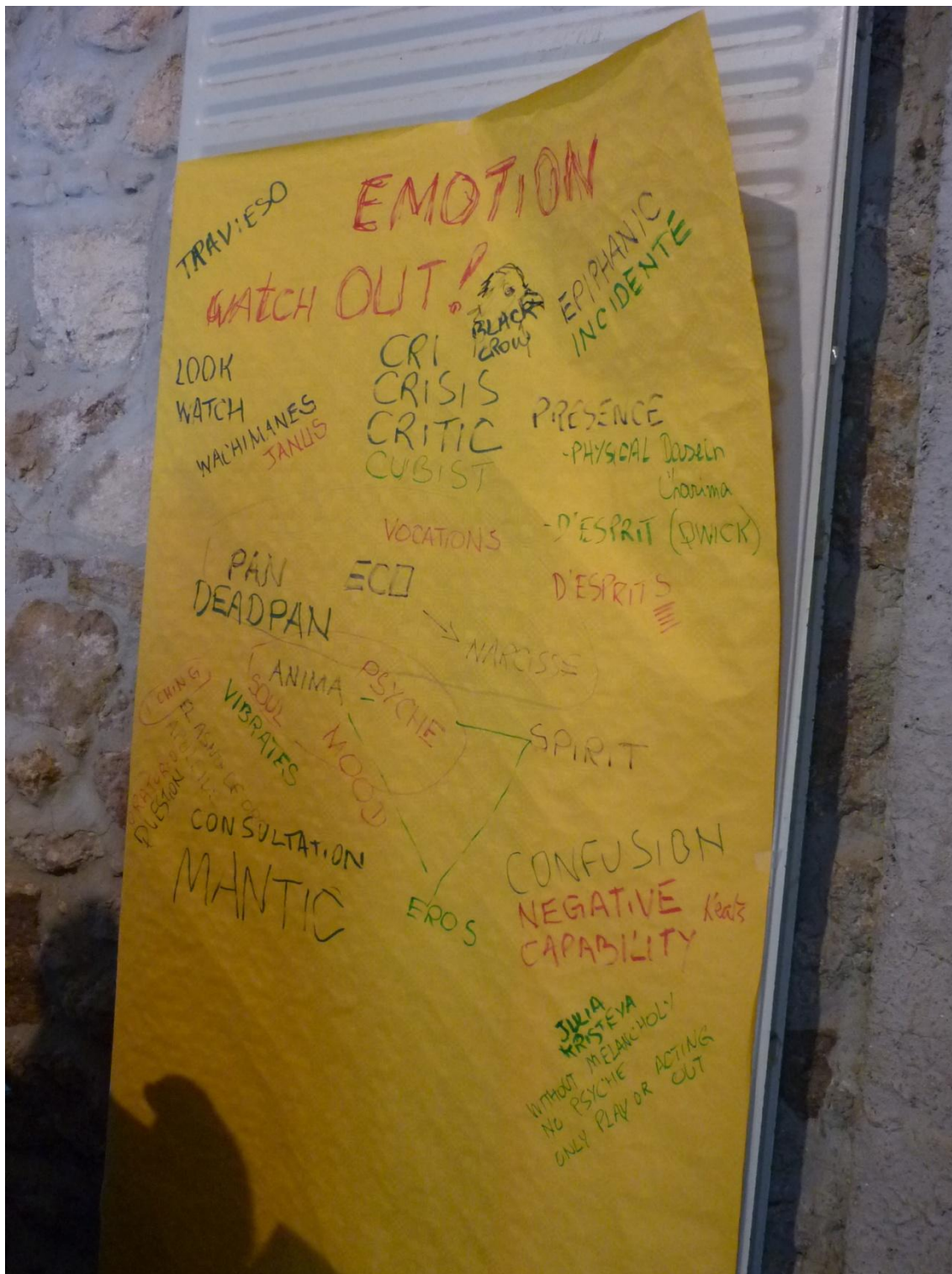
A partir dessa submissão ao contexto - a esta rede de forças que atravessam a paisagem da cena – permitir-se o estar aberto às coincidências, à **serendipidade** (as descobertas que podem ser proporcionadas pelo acaso). Estar aberto às oportunidades que a fortuna lhe trazer.

2.1.4. O que as emoções querem?

Além do interesse pelo legado de Wolfsohn e Roy Hart, o que me moveu para participar do festival promovido pelo Pantheatre na França foi investigar o papel da emoção para a aventura por novos territórios vocais. Como a temática do festival era a emoção, entre os quadros de lá havia um específico para emoção, o que não aconteceu no Chile. Era o quadro “menos habitado” pelas palavras-provocações de Pardo. Entretanto, mesmo não tão presente no quadro é possível perceber a importância da emoção para Pardo, pois ela é central no embasamento de sua

¹⁶⁹ PARDO. Material didático distribuído no Chile.

estética¹⁷⁰ e perpassa vários dos procedimentos que já foram tratados nos subcapítulos anteriores.



¹⁷⁰ E é só retroceder para o capítulo que aborda a revisão que ele faz do legado de Wolfsohn e Hart, e que expõe a definição de emoção que ele compactua com Hillman.

Assim, aqui iremos repisar alguns caminhos para melhor esquadrihar a maneira como a emoção transparece nos procedimentos de Pardo nas aulas. Várias das estratégias para criar contradições ao texto e para criar o contexto do teatro coreográfico utilizam-se de um conteúdo emocional. Vale a pena revisitar certos conceitos para deixar à vista este conteúdo. Começamos revisitando o ponto mais central: o de que para perceber as emoções devemos **olhar** para fora: **watch out**, esse olhar vigilante que permite perceber as emoções que atravessam a cena. Pardo dá ênfase a essa vigilância¹⁷¹ através de duas figuras. Uma é a dos **wachimanus**, palavra que seria uma corruptela mexicana para *Watchman* (que designa vigia em inglês). Há que estar vigilante, pois quando estamos distraídos é que os ladrões nos pegam. A outra figura é a do deus romano **Janus**, um deus que tem duas caras para olhar ao mesmo tempo o futuro e o passado¹⁷². Ele é um deus que assinala a fronteira entre ciclos, e retrata o cuidado redobrado que é necessário ao cruzar de suas fronteiras.



Efígie do deus Janus em um bronze romano.

Pardo enfatiza esta questão, já que normalmente quando se fala em emoção se olha para dentro, se fecha os olhos. A vigilância atenta, em que a escuta ocupa uma papel fundamental, nos insere no contexto. Quando estamos demasiadamente atentos ao nosso interior não percebemos o que acontece lá fora, mas se estivermos em silêncio interno poderemos perceber o contexto. Não seremos surpreendidos por

¹⁷¹ A vigilância aqui não é no sentido de vigiar condutas não aceitas. Não há nenhum aspecto moral a ser vigiado. Pardo refere-se a vigilância que nos dá prontidão para agir e reagir a qualquer instante.

¹⁷² É inclusive o deus que dá origem ao mês de janeiro, que olha para o ano anterior e o vindouro.

algum capricho que se manifeste na cena e provoque mudanças. Há consciência do momento presente, nesse espaço entre o passado e o futuro da cena.

Esta escuta da emoção na paisagem da cena abre espaço para as estratégias de Pardo com dois efeitos sobre a voz. Um é sobre o texto. As ações que Pardo propõe desestabilizam a dicção cristalizada do texto que o aluno/performer traz consigo e faz com que o texto se abra para outras possibilidades de significação. Outra é sobre a materialidade em si da voz, pois muitas dessas ações imprimem emoções que alteram as qualidades tímbricas da voz.

Uma das primeiras coisas que Pardo propõe durante a leitura do texto é o entremear interjeições, o nome de alguém que seria o interlocutor, ou pequenas frases que interrompam o texto decorado. E o protagonista deve usar essas interrupções para quebrar o texto de forma a criar síncopes no fluxo da sintaxe e do significado. É importante lembrar: Elas não devem nunca acontecer nas vírgulas e pontos (nunca na deixa!),

Para uma aluna que trazia seu texto de maneira heróica e algo solene que possuía uma característica pessoal mais compassiva, Pardo pedia para que ela chamasse raivosamente seus interlocutores de cretinos em meio ao texto. Para outra aluna, cujo texto era uma espécie de carta de amor, ele pedia que exclamasse “Filho da puta do meu coração”. E em vários textos era pedido que fossem entremeados palavrões. Houve uma aluna para a qual o pedido era que soltasse um grito de entusiasmo semelhante a um “yabadabadooooo!” dos Flinstones. Essas interrupções trazem uma carga dramática, emocional, que rompe com a emoção que subjaz no texto. E revelam essa carga também no timbre da voz.

Outro tipo de interrupção era feita por ações que Pardo pedia a alunos que não estivessem com o texto. O objetivo destas ações era que não só rompessem com a sintaxe, mas que produzissem a humilhação, o rebaixamento do status do protagonista para que este abrisse mão de suas convicções de como o texto deve ser, a destruição da autoridade/moralidade do texto. Estas interrupções vindas de fora também deveriam ser feitas de forma atenta para nunca acontecer na deixa, usando-as em

momentos em que o protagonista estivesse escorregando em excessos de dramaticidade ou heroísmo.

Podemos lembrar aqui das estratégias usadas para o texto de Rodrigo em que Fernando exclamava “que desastre!”, e lhe dava empurrões. Para cada novo texto Pardo inventava uma nova estratégia. Para o texto de Lila, Pardo pedia para Joana lhe dar ordens: Que Lila lhe abrace, que ladre, que se abaixe. E Lila não deveria lutar contra e, sim, perceber os espaços que Joana lhe deixava para falar.

Todas estas estratégias tiram a emoção do texto e a colocam no contexto. A autoridade do texto sempre perde! O protagonista deve sempre ceder em favor do contexto. E aí o texto ganha outras cores que não aquelas para as quais estava predestinado pelo autor. As ações incitadas por Pardo servem sempre para criar uma paisagem paradoxal ao texto, muitas vezes chegando ao extremo de humilhação. Muitas vezes o trabalho é ácido, como um **corvo negro** a sobrevoar a cena, que traz o **grito**, a **crise**, a **crítica**. E apesar da **confusão**, da **negatividade** criada, deve-se manter a postura arguta de **pan** frente à adversidade, até de um **deadpan**: um pan impassível diante da destruição.

Podemos perceber isto também em outro trabalho com texto para o qual Pardo usou o que chamou de “trabalho cínico”. Era um texto sobre suicídio. Vera começa a falar seu texto e Pardo pede para que a colega ao lado, Luiza, exclame por vezes “Ay, pobrecita!” com um acento boliviano. Pede, então, que também Vera fale com este acento boliviano. Então, pede a Luiza que se persigne às vezes, e em outras exclame raivosa: “Que enfie tudo no cu!”. Havia uma aluna, Luana, que estava rindo da situação. Pardo pede, então, que ela vá para o chão e se retorça de rir. Em um segundo momento, pede para todas irem ao palco. No meio do palco ele põe um músico, Leonel, que deve tocar tambor. Ele amarra Vera e Luiza pelo pé e pede que elas andem pelo palco feito siamesas. E à Luana que role no chão rindo e por vezes xingando as duas de “Putas assassinas!”, ou “Cholas¹⁷³ de merda!”, sem pudores politicamente corretos, entrando nos preconceitos que existem em relação aos bolivianos. Pede

¹⁷³ Cholas são as mulheres típicas da Bolívia, descendente de índios. A imagem típica é delas com longas tranças negras, saias amplas e multicoloridas, chapéu, uma troucha atravessada.

então que Vera e Luiza corram pelo palco, dificultadas pelos pés amarrados. Vera achando os espaços nos quais fosse possível dizer seu texto.

Nem sempre o trabalho era tão agressivo. Com o texto que trabalhei na França, e que trazia uma carga dramática forte, Pardo trabalhou com delicadeza. Na segunda vez que trabalhei durante as aulas, perto do final do festival, Pardo me pediu para que eu pegasse os lóbulos das orelhas dos colegas que estavam ao meu lado, à direita e à esquerda. E ficasse acariciando os lóbulos de ambos enquanto dizia o texto. Então, ele pediu para que eu fosse para o palco, sempre dizendo meu texto, conduzindo meus colegas suavemente pelos lóbulos. Chegando lá, Pardo pediu que eu rolasse com os três no chão, vagorosamente, de um lado para o outro no palco. Em um segundo momento, ele pediu para que um grupo de colegas entrasse no palco com um enorme andaime sobre rodas para colocar as cortinas no palco. Pardo pede para que eles armem uma estratégia para entrar: eles deveriam fazer isso de forma muito cuidadosa e discreta. Entrou primeiro uma das meninas carregando uma das cortinas dobrada até o fundo, depois outra carregando a outra cortina. Aos poucos eles esticaram a cortina e prepararam-na para sua colocação. Mais tarde entraram com o andaime, em um movimento contínuo. Enquanto isso, eu continuava a rolar de um lado para o outro no palco, com os colegas, dizendo meu texto.



No chão, abaixo estou rolando junto a dois colegas, enquanto outro grupo entra cuidadosamente para colocar as cortinas.

Pardo cria imagens paradoxais, sem nenhuma conexão aparente com o texto, mas que podem trazer à tona outras possibilidades de significação. Cada uma dessas propostas traz uma determinada ação que produz emoção, subvertendo expectativas e proporcionando a **conversão** do texto, da cena, dos performers. Por conversão ele entende estas mudanças súbitas de estado (como quando se muda de religião: converte-se).

Pardo falava no Chile de que quando há silêncio em uma floresta é porque há perigo. E é este mesmo senso de vigilância que se deve ter em cena: estar presente para o que acontece. Esta presença é dividida por Pardo em três tipos: A presença física, o nosso estar no mundo físico (**physical dasein**¹⁷⁴); a **presença de espírito**, que é a **rapidez** mental com que tomamos a melhor decisão em uma situação; e ainda a **presença de espíritos**, que é estar presente aos espíritos que povoam a cena.

Para mim a presença física ecoa a frase de Pardo “Se você encontra seu lugar, encontra sua voz”. É a convicção que permite gestionar a emoção, os impulsos, de forma que possa haver um equilíbrio entre **afeto** e **efeito**. Há que trazer à tona a emoção, mas sem perder nunca de vista a construção da cena, que há que compartilhar a emoção com o público. Por outro lado só pensar no público sem que algo em ti tenha se afetado traz frieza à cena. “Não se pode ter efeito sem afeto, nem afeto sem efeito. O performer tem que comover a si e ao público”.¹⁷⁵

Essa convicção, esse não titubear, permite seguir a tua **linha de destino**: se seguir o líder leva a um obstáculo, é necessário tirar significado do obstáculo. “Há muita emoção quando segues o teu destino”¹⁷⁶. Lembro de um momento em que eu era seguidora e quem liderava de repente correu em disparada. A linha da minha corrida levava a uma cadeira. Então eu corri até ela e sentei criando uma ruptura com as ações do líder. Pardo observou que estas rupturas, que provém de obstáculos reais, objetivos, trazem emoção ao surpreender e intrigar o público: “Por que ela sentou ali?

¹⁷⁴ Dasein é um termo bastante usado por Heidegger para fala do nosso estar-no-mundo. Paul Zumthor (2007, p.31) define Dasein físico como “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo.”

¹⁷⁵ Comentário de Pardo livremente transcrito em meu caderno de anotações de aula, no Chile.

¹⁷⁶ Ibidem.

O que ela pretende?” Para Pardo, trabalhar com obstáculos objetivos fornece significados (insuspeitados, digo eu) à cena. Esses **incidentes**, e as coincidências inesperadas, provocam a eclosão de **epifanias** na cena. Epifanias carregadas de emoção.

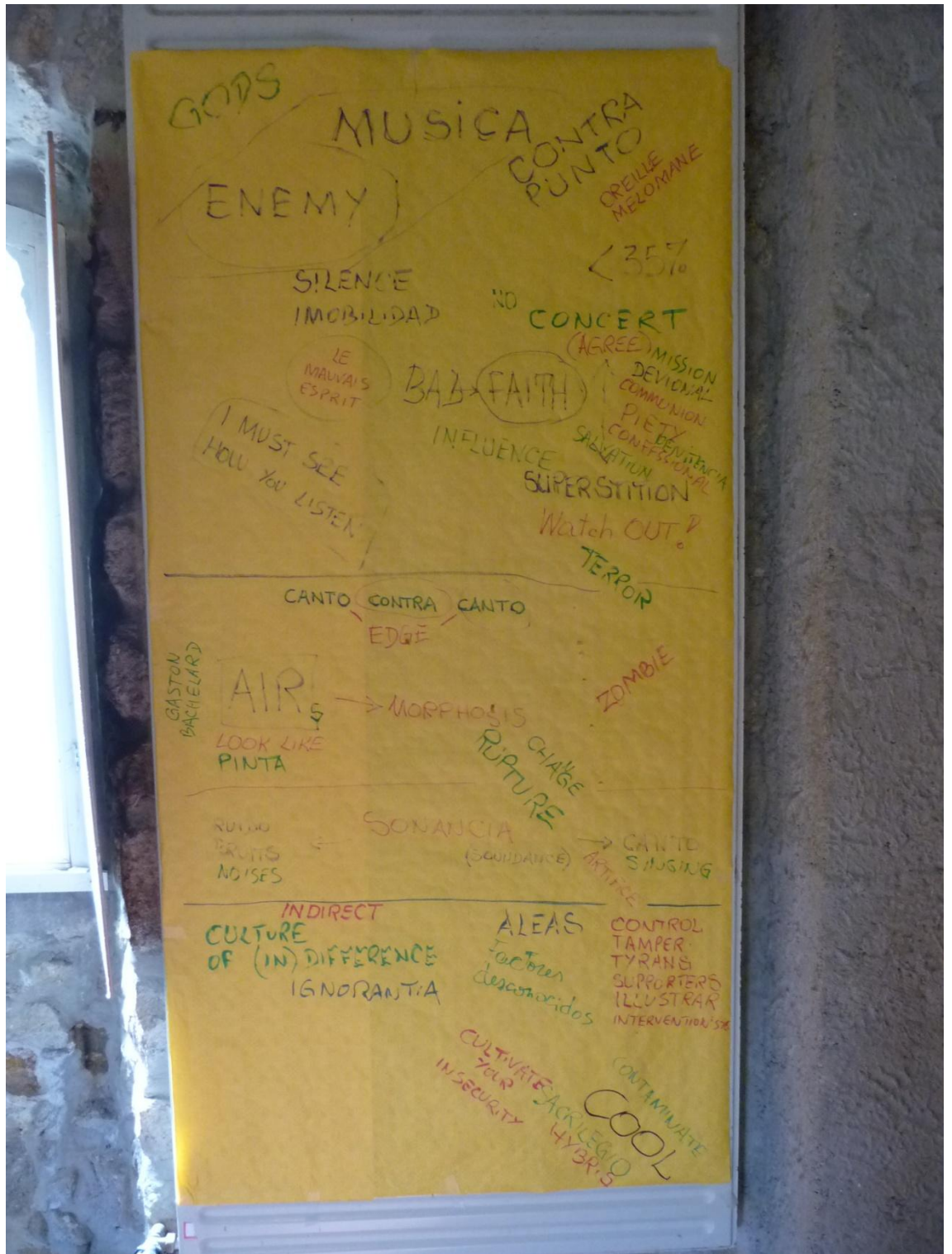
A emoção na concepção de Pardo tem como objetivo agir sobre o discurso (o texto servindo aos propósitos da cena), e não apenas sobre a materialidade da voz como Hart e Wolfsohn. Há sempre este primeiro momento de provocar a emoção através de ações impactantes que mobilizem o protagonista e lhe permitam perceber outras camadas de seu texto, e o segundo momento em que se procura gestionar a emoção (o equilíbrio afeto/efeito) para levar o texto para outros lugares, outras paisagens, outros territórios. Para poder proporcionar o livre trânsito das emoções na paisagem da cena.

2.1.5. Quem é a música?

Segundo Pardo, dentro da perspectiva de Teatro Coreográfico o mais importante é reconhecer qual é a voz da música dentro de uma performance. Temos que ter claro aqui que se trata da voz enquanto qualidade figurativa e narrativa dentro da cena. Da mesma forma que o performer tem que se perguntar a quem ele dá voz, quem está criando a música também tem que se fazer esta pergunta: a quem se está dando a voz através da música? **Quem** é a voz? **Que cara** tem? É essa a principal preocupação de Pardo ao tratar do papel da música na cena:

Nosso objetivo é identificar imaginariamente e criticamente as vozes da música e enriquecer as percepções e as escolhas dos performers e músicos: o que fazer para ouvir a música como uma inteligência narrativa, que traz comentários de um nível diferente da realidade.¹⁷⁷

¹⁷⁷ PARDO. Material Didático distribuído no Chile.



GODS

MUSICA CONTRA PUNTO
CREILLE MELOMANE

ENEMY

< 35%

SILENCE
IMOBILIDAD

NO CONCERT

LE MALVAIS ESPRIT

BAB FAITH

(AGREE) MISSION
DEVOTIONAL
COMMUNION
PIETY
CONFESSORIAL
SALVATION

I MUST SEE
HOW YOU LISTEN

INFLUENCE
SUPERSTITION

Watch OUT!

TERROR

CANTO CONTRA CANTO
EDGE

GASTON BACHELARD

AIR
LOOK LIKE PINTA

MORPHOSIS
RUPTURE
CHANGE

ZOMBIE

RUMOR
BRUTIS
NOISES

SONANCIA
(SOUNDANCE)

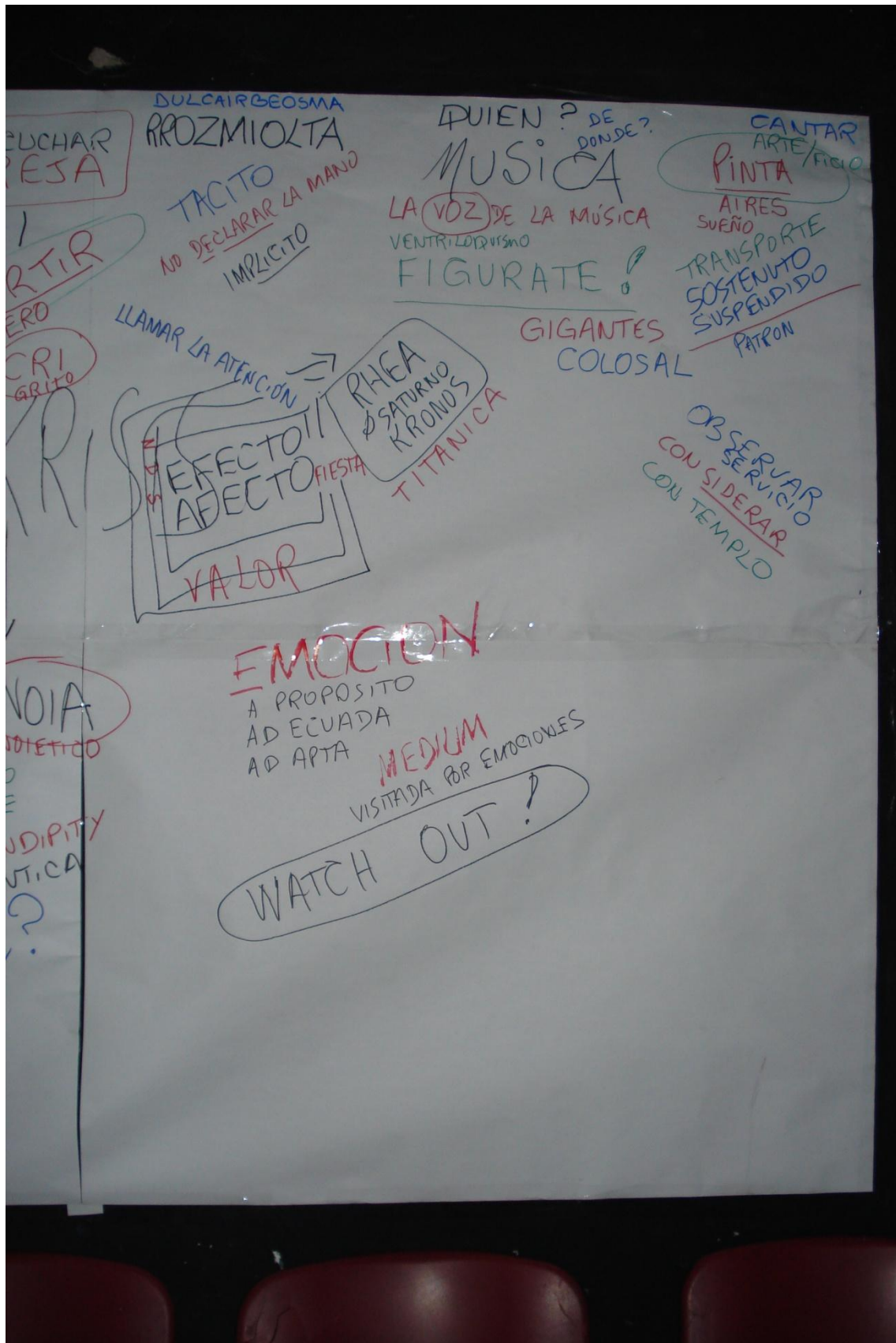
CANTO SINGING
ARTIFICE

INDIRECT
CULTURE OF (IN) DIFFERENCE
IGNORANTIA

ALEAS
Factores
desastrosos

CONTROL
TAMPER
TYRANS
SUPPORTERS
ILLUSTRAR
INTERVENTION/SK

CULTIVATE YOUR INSECURITY
ACKLEGLIO
HYBRIDS
CONTAMINATE
COOL



LUCHAR
EJA

DULCAIRBEOSMA
PROZMIOLTA

QUIEN? DE DONDE?

MUSICA

CAUTAR
ARTE/FIELD

PINTA

TACITO
NO DECLARAR LA MANO
IMPLICITO

LA VOZ DE LA MUSICA
VENTRILQUISMO

AIRES
SUEÑO
TRANSPORTE
SOSTENIDO
SUSPENDIDO

FIGURATE!

GIGANTES
COLOSAL

PATRON

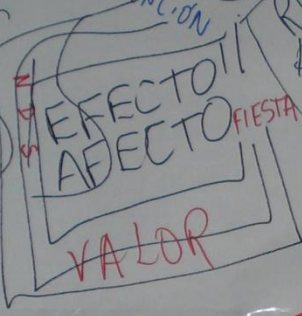
RTIR

ERO

CRI
GRITO

LLAMAR LA ATENCION

RHEA
SATURNO
KRONOS
TITANICA



OBSERVAR
SERVICIO
CON SIDERAR
CON TEMPLO

NOIA
DIETICO

EMOCION

A PROPOSITO
AD ECUADA
AD APTA

MEDIUM
VISTADA POR EMOCIONES

WATCH OUT!

UDIPTY
UTICA
?

As aulas de Pardo não tinham como foco a descoberta de territórios vinculados à materialidade da voz. Mas estas aconteciam em suas aulas nas improvisações musicais que acompanhavam os exercícios e improvisações. No início das aulas era ele quem improvisava musicalmente (ao piano e voz) junto aos exercícios. Mas a partir do momento em que os alunos já tivessem experimentado as possibilidades de sua voz e improvisando musicalmente nas aulas de Linda Wise, era aberto o espaço para improvisar musicalmente também nas aulas de Pardo junto às cenas improvisadas de teatro coreográfico. Estas improvisações poderiam ser tanto vocais como com algum instrumento musical.

Elas não tinham nenhum direcionamento no sentido de estilo ou tipo de som vocal. Ou melhor, o que era indicado é que não se tentasse demarcar um estilo que estabelecesse um padrão musical reconhecível, no qual o padrão pudesse se tornar um **padrão** a ditar ordens. O que não impede que, eventualmente, em meio a improvisação fosse citada alguma música ou canção. A única regra expressa era abrir espaço para o **silêncio**, para que a música não se tornasse onipresente, para que sua voz não fosse ouvida de forma intermitente na cena. Por vezes eram estabelecidas porcentagens: somente **35%** do tempo com música. As improvisações eram realizadas a partir do que cada um tinha em seu repertório vocal e musical e a participação não era obrigatória. Tanto na França como no Chile, a introdução de improvisações musicais dos alunos somente se dava em torno da segunda semana de aulas, quando todos já tinham ouvido as propostas de intervenção musical de Pardo durante as improvisações de cena e já tinham internalizado a forma com que estas poderiam ser feitas.

Dessa maneira, o que era trabalhado era descobrir de que forma a música poderia conversar com a cena, qual a voz da música nesta conversa. E uma das primeiras coisas que Pardo colocava no quadro era a palavra **inimigo**, a necessidade de considerar a música como inimiga. Perceber o poder que ela tem de comandar as emoções – como **deuses** - sendo definida muitas vezes como a linguagem das

emoções. Esse poder redobra a necessidade de vigilância para que a cena não seja dominada por sua voz, tornando a todos **zumbis**.

Em um teatro coreográfico que afina a sensibilidade metafórica em direção a imagens cênicas, a música exerce uma influência enorme, é a magia mais potente, devido justamente a sua aliança com os poderes da emoção. Ao dar prioridade ao raciocínio do discurso falado, ou ao nos abandonarmos a necessidade de expressão pessoal – ‘minha’ verdade, ‘meus’ sentimentos – não nos damos conta do quanto a música pode nos dominar. Transforma-nos em zumbis em seguida, e é por isso que lhe damos um estatuto divino: a música é divina! E por isso é tão perigosa. Trata-se de não cair na ilusão de que os deuses e deusas são uma orquestra de acompanhamento sentimental. Pode até acontecer, mas é muito raro na mitologia. Por isso a chamada à vigilância e a renovar constantemente o sentido de figuração: quando um anjo passa, quando a música te sorri figura-te do que ela diz e quem que a mandou.¹⁷⁸

Assim, varias de suas indicações de como dar voz à música procuravam proporcionar autonomia para a música e para o performer. Para que a música não procurasse comandar a cena, nem se tornasse uma mera acompanhante. Para que o performer que não se deixasse influenciar pela música. A música não deveria se deixar **contaminar** pela cena, assim como os alunos/performers também deveriam estar atentos para não se deixar contaminar por ela. Essa autonomia permite agir de forma independente, com as diversas vozes da cena funcionando em **contraponto**. A música deve ser criada como uma voz na cena, uma entidade, um personagem. Ela deve cuidar para **não combinar** ou **concordar** com a cena, para não cair em um papel **devocional** ou de **comunhão**. A música pode inclusive agir de **má fé**, como um **espírito malévolo** que não tem **piedade** de interromper e provocar **mudanças e rupturas** em uma atmosfera. Pode cometer **sacrilégios**. Deve arriscar-se por terrenos inseguros e **cultivar a insegurança**. Ela pode inclusive jogar com a possibilidade da **indiferença** e simplesmente **ignorar** a cena. Abrir espaço para o **aleatório**. E apesar dessa independência, não é necessário fugir das eventuais sincronias que se estabeleçam espontaneamente.

Minhas armas favoritas para lutar com o anjo da emoção e confrontar a dicotomia entre canto e linguagem são a poética do contraponto, da dissociação, das conversões e das correspondências

¹⁷⁸ PARDO. Editorial do Festival Emotion Watch out. Material Didático.

metafóricas, sabendo que às vezes há divórcios irreconciliáveis, mas também luas-de-mel que há que saber gozar.¹⁷⁹

Na maior parte dos exercícios de improvisação, os músicos não estão no palco, não fazendo parte da cena. Quando estão é só para tocar, como aconteceu o exercício que descrevemos antes na cena “boliviana” em que um músico tocava um tambor no meio do palco. Por vezes pode ser usado até como estratégia. Na França houve uma improvisação em que um grupo de três músicos ficou no centro da cena, enquanto se desenrolava movimento e texto na periferia da cena. É como se houvesse uma separação de papéis. Quem é performer na cena, não canta. Quem é protagonista não só não canta, como também não traz a exploração musical e vocal para o seu texto. E quem canta não se movimenta, ou pelo menos não tem esse papel.



Grupo de alunos em uma improvisação musical para uma cena, em Malérargues.

Talvez fosse possível num treinamento mais alargado embaralhar estes papéis e conseguir trazer a performance musical para dentro da cena, como com a invasão de algum coyote caprichoso que também cante. Acredito que esta separação seja necessária para a autonomia das vozes, em um momento em que os alunos/performers ainda não têm pleno domínio das técnicas de contradição e possam se deixar levar pelo fascínio da música. Uma das preocupações de Pardo é cuidar para

¹⁷⁹ PARDO. Editorial Emoción. Op.cit.

não cair nos caminhos da ópera onde a melodia e a musicalidade encobrem a escritura da cena, fazendo com que “o texto se torne apenas um pretexto para a música”. Essa independência das diferentes vozes da cena ajuda na construção dessa rede em contraponto na cena proposta por Pardo. Esta construção oferece uma estrutura musical à escritura que surge nas improvisações, na qual a emoção surge pelos conflitos e coincidências que se sucedem na cena, seus divórcios e luas-de-mel.

2.2. – Linda Wise: provocações a partir do corpo

Nas aulas de Linda Wise que era feito um trabalho específico sobre a materialidade e a musicalidade da voz: a ampliação de registros, a experimentação de timbres e texturas, o trabalho com canções e improvisações musicais. É em suas aulas, também, que perduram alguns princípios metodológicos herdados de Roy Hart, ampliados pela experiência de Wise com outras técnicas vocais (inclusive ligadas ao Bel canto) e pelo trabalho corporal na linha de Feldenkrais.¹⁸⁰ Percebe-se, a partir de textos disponíveis no site e de declarações de Wise, a integração de procedimentos advindos de outras linhas de trabalho. Diferente de Wolfsohn e Hart, ela afirma a importância do conhecimento fisiológico da voz por parte do professor, mas sem descartar a importância de considerar aspectos psicológicos para desbravar determinados territórios vocais aos quais não se consegue acessar com um trabalho puramente fisiológico. Como no caso de uma aluna que trabalhava individualmente com ela que não conseguia cantar uma nota, e só aquela nota, sem chorar.

O objetivo de Wise em suas aulas não é investigar as histórias pessoais, e sim escandir o potencial expressivo da voz. Ou como aparece como objetivo de seu workshop em um material de divulgação: “Confiança, prazer expressivo, aventurar-se

¹⁸⁰ Cf. Texto de apresentação de Linda Wise. Disponível em <www.panthebatre.com> em 10 de junho de 2010.

através da imaginação criadora, a voz como ferramenta de criação e como fonte de inspiração.”¹⁸¹

Suas aulas são, na maior parte do tempo, muito semelhantes a outras aulas de técnica vocal para canto - ao piano, com vocalises - da mesma forma como era o trabalho individual desenvolvido por Hart. A primeira diferença que eu destacaria, que certamente é uma herança do legado Wolfsohn/Hart, é que estes vocalises são executados em diferentes timbres. Há um trabalho inicial para chegar a um determinado timbre (por exemplo: nasal, de peito, de cabeça), e a partir daí são feitos vocalises a partir deste timbre. Depois se experimenta inventar alguma língua (gibberish) e improvisar uma canção utilizando o timbre trabalhado.

No caminho para acessar determinados timbres ou notas, Wise fazia uso de determinadas posturas corporais e/ou faciais que auxiliassem em seu acesso. Ou mesmo pedia a imitação de emoções (entusiasmo, riso, choro, histeria) dando indicações corporais para seu acesso. Para acessar os timbres de peito, ela dava indicações ligadas à doçura, as lágrimas, e dava diversos exercícios para a mobilização do peito. Para sons agudos, ou vocalises em staccato, ela procurava que o aluno pudesse acessar o riso, o entusiasmo chegando até a histeria (ou uma crise de entusiasmo). Algumas vezes também, procurava indicar o caminho através de alguma imagem (imaginar-se como uma senhora gorda, por exemplo). Amy Rome¹⁸², que pesquisou seu trabalho, considera que há semelhanças com as investigações de Susanne Bloch na investigação do chamado *alba-emoting*, pesquisadora que constatou que o acesso a determinadas emoções é possível através de posturas corporais e faciais e padrões de respiração. E em seu trabalho de Wise requisita também posturas faciais e corporais como forma de acesso a determinada emoção, o que por sua vez permite o acesso a determinada qualidade vocal. E a respiração é mais ligada ao tipo de vocalise (como no caso do staccato que é ligado ao riso)

Na prática, Wise explora como a interdependência entre um padrão respiratório específico, uma determinada atitude expressiva (tanto facial e postural), pode nos trazer emoções e os impactos que esta experiência subjetiva revelam na voz. Seu trabalho inclui a análise de

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Performer e professora de voz na UCLAN/UK.

como a voz é afetada pelo equilíbrio entre a tensão e a liberação da emoção, pois como ela sugere, isto atua muito na qualidade do som que uma pessoa ‘deixa acontecer’. Através da implementação de determinados tipos de respiração, voz e padrões musculares em relação à emoção primária, o artista pode desenvolver a habilidade de ser capaz de objetivar a experiência emocional através da prática e entrar e sair rapidamente de uma emoção. Em outras palavras, o intérprete aprende não só como trabalhar mais conscientemente com a emoção, mas também a forma de negociar com a voz em elevados estados afetivos.¹⁸³

A análise de Rome se deu a partir de experiências em workshops de larga duração e, ainda, em aulas individuais com Linda Wise, nas quais provavelmente se aprofundou os exercícios que experimentei nos dois workshops que fiz. Porém, pude perceber que realmente as indicações de Wise permitiam um acesso à emoção pelo corpo, tornando fluído esse entrar e sair de uma emoção. Como no caso relatado no subcapítulo 1.4 em que ela pede para uma aluna com dificuldade de acessar os agudos da voz para que sapateie e faça vocalises com “mamá”.

Outro ponto a destacar é a experiência com pontos de quebra da voz, nas passagens entre os diferentes registros: a pesquisa com os chamados “broken sounds”. A particularidade dos *broken sounds* é que sua execução não é feita puramente pelas pregas vocais. O papel predominante é feito pelas falsas cordas vocais (ou bandas ventriculares) localizadas um pouco mais acima na laringe. Estas falsas cordas eram usadas por macacos para isolar o ar dentro do abdômen para trazer maior força nos braços quando estes tinham que se balançar de galho em galho. O fato de que o homem não se desloca por galhos fez com que este objetivo perdesse sua relevância. Mas ainda pode ser acionado como é o caso dos halterofilistas, esporte que não é recomendado a quem use profissionalmente a voz¹⁸⁴.

Havia um exercício específico de Linda Wise no qual deveríamos experimentar as possibilidades da voz para encontrar estas texturas. Nós deveríamos nos movimentar livremente pela sala, experimentando sons, em uma espécie de viagem de um som a outro. Provava-se primeiro um determinado timbre e a partir deste se buscava o ponto de quebra para outro timbre, como se um som nascesse do outro.

¹⁸³ ROME, Amy. **The voice embodied**. Disponível em <http://sites.google.com/site/voiceembodied/Research/6---report.>> em 10 de julho de 2010.

¹⁸⁴ Cf. ABITBOL. Op.Cit.

Como regra, a cada parada para respirar deveríamos voltar ao som (timbre e altura) feito antes para prosseguir, convocando o corpo para auxiliar nestas transformações.

Após um tempo de pesquisa, deveríamos eleger um determinado timbre para investigá-lo com diferentes notas. E aí fazíamos o mesmo processo que havíamos feito antes: experimentar falar com este timbre e depois cantar também com ele. Lembro que trabalhei com um som que iniciou próximo a uma risada grave acessada através do baixo ventre.



Linda Wise e Pierre-François Blanchard com uma aluna em Malerargues.



Uma aluna e Pierre-François Blanchard em uma improvisação em Malerargues.

O trabalho de Wise ainda explorava a cada novo timbre as possibilidades de improvisação musical como uma forma de soltar a expressividade. Tanto em exercícios solos com determinados timbres, como em duplas ou trios. Um exercício em dupla, por exemplo, era feito com o timbre misto entre o nasal e o de cabeça no qual uma pessoa mantinha uma nota e a outra improvisava tendo aquela nota como fundo. Até que quem estava improvisando a melodia passava a manter a nota, e a outra começava a improvisar a melodia. Em trios, um dos exercícios se dava com uma pessoa no centro do trio improvisando (variando timbres, alturas, ritmos e intensidades) movimentando o corpo-voz ao mesmo tempo, e as duas pessoas que ficavam ao lado deveriam reproduzir seus sons e movimentos corporais. Wise frisava a importância das variações musicais para poder surpreender e criar músicas mais ricas. Experimentava-se também brincar imitando estilos: ópera ao estilo de Mozart, ópera dramática, música contemporânea erudita, música pop...

Na França foi feito também um trabalho de improvisação musical e de canções criadas com o acompanhamento de Blanchard. Eram apontadas sugestões e correções. Poderiam ser sugeridos movimentos individuais (dançar, se arrastar), atmosferas (cantar como quem está afogando as mágoas na mesa de um bar), ou interferências externas (cantar enquanto um colega lhe rodopia o corpo) para que provocassem as emoções ao cantar.

Nas aulas de Wise a emoção mostra-se como uma de suas estratégias de trabalho. Seja ao buscar reproduzir no corpo determinadas emoções, seja ao buscar imagens que provoquem esse aventurar-se por novas paisagens para a voz. E quando encontra algum terreno vocal desconfortável ao aluno, sabe que é preciso conduzir seu trabalho com muito cuidado. Segundo Wise, há imagens que vem com os sons que não são fáceis de aceitar, com os quais o cantor tem que chegar a um acordo, em um trabalho profundo para fazer estas imagens audíveis e deixá-las acontecer. Assim, para conduzir um trabalho vocal é preciso “pisar com cautela quando você caminha sobre os sonhos”¹⁸⁵.

2.3. A viagem transposta



Improvisação do grupo experimental de dança. Maria como líder, Raquel seguindo com texto, Juliana e landra seguindo.

¹⁸⁵ WISE. Texto de Apresentação. Op. Cit.

A fim de reconhecer o potencial das práticas experienciadas junto ao Pantheatre e poder examinar algumas de suas questões sob o ponto de vista do condutor, elegi alguns princípios de trabalho para aplicar em dois grupos: O Grupo Experimental de Dança e o Grupo Experimental de Teatro, ambos pertencentes à Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, da qual sou técnica em cultura. Minha atuação junto a esses grupos procurou conciliar as necessidades técnicas e artísticas de ambos com meus objetivos de examinar as práticas do teatro coreográfico. Esta experiência, amplificada pelas respostas dos alunos aos questionários sobre as aulas, foi fundamental para ampliar a compreensão das práticas em estudo, e ainda permitiu que a observação e análise do workshop realizado no Chile, em janeiro de 2010, pudesse partir de um novo patamar em seu entendimento.

O Grupo Experimental de Teatro – GET é coordenado por Maurício Guzinski. Foi implantado em novembro de 2008 e desenvolveu-se ao longo de 2009. Minha participação aconteceu em seu segundo módulo – no qual estava prevista uma montagem com textos de Jorge de Andrade - e que teve início em 05 de outubro de 2009. Para este segundo módulo, um grupo de alunos foi formado a partir de uma oficina com Guzinski em setembro de 2009. Os alunos eram Amália Ceola, Dinorah Araújo, Fábio Castilhos, Gabriel Bolzan Motta, Giovanna Zottis, Luzia Ainhoren Meimes, Mariana Velhinho e Patrícia Fernandes. Vários destes alunos (Amália, Dinorah, Fábio, Giovanna e Mariana) fizeram parte também do primeiro módulo. Era um grupo fechado que tinha aulas três vezes por semana à noite. O modelo de trabalho teve de ser desenvolvido em horários extraordinários aos dias de encontro do grupo, conforme a disponibilidade dos alunos. Dessa forma, os encontros aconteceram em dois finais de semana de trabalho intensivo e em algumas aulas extras durante a semana, durante o mês de outubro. O foco foi utilizar as ferramentas apreendidas com o Pantheatre para trabalhar com os textos de cada aluno. Estes textos haviam sido montados por cada aluno a partir das peças *As confrarias*, *Pedreira das Almas* e *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, entrelaçados com trechos da autobiografia *Labirinto*, único romance do dramaturgo, conforme orientação para a audição de seleção para o grupo experimental. Foi a partir destes textos que foi construído o espetáculo *Para dentro do labirinto*, cuja estréia foi em 14 de dezembro de 2009, na Sala Álvaro Moreyra, com direção de Guzinski.

Já o Grupo Experimental de Dança - GED, coordenado por Airton Tomazzoni, estava em seu terceiro ano de atividades. Em 2009, o grupo de alunos poderia eleger entre diversas aulas semanais para compor sua grade de horários. Coube-me trabalhar com um grupo de alunos que assistia às aulas nas terças à noite, e realizar a oficina durante os dois meses finais de aulas (outubro e novembro de 2009). Os alunos foram Alessandro Rivellino, Alice Tesseler, Charles Ferreira, Iandra Cattani, Juliana Rutkowski, Maria Albers e Raquel Purper. Com este grupo a idéia foi trabalhar princípios do teatro coreográfico com a experimentação de textos como ferramentas para improvisação em dança. Como havia dificuldade por parte dos alunos em decorar textos grandes, foram utilizados versos do poeta sufi Rumi¹⁸⁶.

Os princípios eleitos para trabalhar com os dois grupos foram os ligados ao teatro coreográfico, focando na contraposição à emoção interiorizada em favor do encontro da emoção na paisagem da cena. Essa opção deve-se a que seus princípios eram os mais surpreendentes em relação a minhas expectativas e, portanto, eram os que eu mais necessitava experimentar para poder ampliar meu entendimento sobre seu funcionamento. Para esta transposição utilizei basicamente o exercício de líder e seguidor e a criação de situações paradoxais em relação aos textos de cada um e/ou em relação à demarcação emocional que cada ator/bailarino trazia consigo (as chamadas estratégias de contra-dicção).

O trabalho inicial foi assimilar os princípios que norteiam os exercícios de líder-seguidor, para poder dominar esse intermédio entre o copiar fielmente os movimentos do líder e o recriar seus movimentos, para poder tanto realizar uma cópia fiel, mais real do que o próprio modelo (101%), como também poder fazer apenas uma referência a aspectos do movimento do outro. Adquirir confiança para achar seu espaço e achar sua voz dentro da improvisação; saber posicionar-se e compor o movimento junto ao grupo, em um acordo tácito coletivo; saber seguir o instinto de imagem e a linha de destino. Para a partir deste domínio poder utilizar este exercício junto aos textos dos alunos, no qual quem diz o texto deverá ser seguidor, deixando seu texto ser afetado pela paisagem da cena criada pelo grupo.

¹⁸⁶ RUMI, Jalaludin. *Versos místicos*. 1996.

Foram trabalhadas também situações paradoxais para poder extrair novos sentidos aos textos, utilizando-se dos princípios de contra-dicção. A importância da percepção do texto no contexto, privilegiando a escuta e drenando o excesso de dramaticidade, propondo ações que provocassem a interrupção ou desvio da dicção cristalizada do texto, procurando trazer pausas em momentos inesperados (nunca na deixa), acelerações e desacelerações rítmicas para romper com os vícios do texto decorado.

O exercício de líder e seguidor, que era a base do trabalho de Pardo, provocava a abertura para novos territórios não só no campo da vocalidade. Em um primeiro momento, eles servem como regras para uma improvisação, proporcionando um propósito comum a todos os performers/alunos. Nessa etapa eles devem valer-se de seu instinto de imagem para articular seu movimento com o de seus colegas: tomar posição e criar a composição da cena. O líder tem como tarefa procurar a qualidade narrativa na proposição de cada gesto, de cada movimento. No caso dos seguidores há a invenção a partir da reinvenção do gesto do outro. A importância da escuta (que aqui tem um caráter visual também, porém ligado à visão periférica) proporciona um desvincular-se de si para criar a partir de como o outro lhe afeta. Em ambos a importância de estar presente ao contexto do aqui e agora da improvisação.

Fábio fala da importância deste aspecto do exercício:

Ele contribui de diversas formas. Mas para mim a principal contribuição é a possibilidade de afetar e ser afetado pelo outro. Poder borrar a forma, a energia, roubar esses matizes do outro, descobrindo, através do outro, novas possibilidades energéticas, corporais e conseqüentemente vocais. A outra pessoa faz movimentos alheios ao meu corpo, a minha energia, então há a necessidade de me refazer, encontrar um meio de meu corpo reproduzir aquilo, mas é mais que reproduzir é incorporar aquela forma/energia, transformar em meu, respeitando os princípios daquela forma/energia que veio de fora, que é do outro.¹⁸⁷

Essa possibilidade de ser afetado pelo outro pode levar à descoberta de novos territórios, desafiando os participantes a se redescobrirem através da imitação dos movimentos do outro:

¹⁸⁷ CATTANI, landra. Em questionário respondido pelos alunos.

Muito importante estarmos reconhecendo e conhecendo nossos maiores desafios, medos e limitações. As propostas me desafiaram no momento em que eu desconhecia o lugar onde estava indo, desafiaram no momento em que eu tinha que seguir chefes com pulsos de movimentos e energias muito distintas das minhas. Contudo, me surpreenderam quando eu apresentei movimentos desconhecidos, como se uma força maior liberasse algo contido. Surgiram animais e estações numa intensidade inimaginável por mim. Entrei em meditação em pleno movimento.¹⁸⁸

O vocabulário utilizado nestas descrições traz à tona particularidades da minha condução. Eu orientava os seguidores a perseguir não os detalhes do movimento do líder, mas buscar seu pulso, seu ritmo, sua energia - a atmosfera do movimento do líder - buscando reproduzir o impulso que gerava o movimento no outro.

No grupo de dança foram muito potentes as invenções de movimentos, de coreografias improvisadas que proporcionaram aos alunos esta experiência de reproduzir movimentos que não lhe eram habituais a partir dos impulsos do outro, descobrindo novas fontes para a criação. Aqui Landra fala dos aportes trazidos pelos exercícios para a descoberta de novos movimentos:

Contribui muito para os “links” internos, movimentos motores, explorações de movimento a partir da energia do colega e o alcance da exploração pessoal até então desconhecida, em alguns momentos. Também a conexão dos “canais” diferentes, de onde vem o movimento e de onde vem a voz.

Patrícia percebeu que os exercícios abriam um espaço para experimentação de possibilidades:

No momento em que nos faz focar no objetivo de ‘seguir’ o colega, desvia a atenção da razão do trabalho vocal e corporal, o que proporciona um certo ‘relaxamento’ propício para o experimento corpo e voz.¹⁸⁹

As estratégias de improvisação resultaram em criações tanto corporais como vocais que poderiam ser utilizadas como material para construção de cenas improvisadas. O trabalho de líder e seguidor oferece uma forma de abordar o trabalho corporal a partir desse imitar livre do outro, e ajudando a trazer novas qualidades à voz:

¹⁸⁸ TESSELER, Alice. Em questionário respondido pelos alunos.

¹⁸⁹ FERNANDES, Patrícia. Em questionário respondido pelos alunos.

(...) o desafio, aqui, foi o de colocar a voz, ou seja, trabalhar com um texto escolhido por nós mesmos, enquanto se estava seguindo os impulsos de movimento de um colega. Tentar se movimentar ao mesmo tempo em que o texto era dito. Não falar ao fazer uma pausa. Este foi o maior desafio. E, com certeza, quando a proposta era atingida, eu podia sentir a diferença e isto me surpreendia. Quando eu conseguia variar a qualidade e movimento de forma dinâmica e falar o texto sem ser em pausas eu me surpreendia muito de como a voz se manifestava. Surpreendia-me comigo e, quando os colegas conseguiam falar o texto junto com a movimentação, também era surpreendente. Era notável a diferença – na voz - entre falar o texto ao fazer uma pausa no movimento e falar o texto estando em movimento.¹⁹⁰

Em uma aula recente, ministrada para uma nova turma do Grupo Experimental de Teatro que não integrou o material de análise deste estudo, uma aluna buscou seguir o movimento do líder sem olhá-lo nunca, buscando perceber os movimentos somente pela respiração, inventando seus movimentos quase que completamente. Ainda que a área de risco na qual ela se colocou por vezes lhe fizesse perder a conexão com o grupo, o fato de ela estar atenta, sensível para a escuta - e ao mesmo tempo se divertindo nesse adivinhar/inventar movimentos, nem bem obedecendo a escuta de si, nem bem obedecendo ao comando externo do líder - abriu seus movimentos para um abismo criativo, próximo a rebeldia dos coyotes de Pardo.

Ainda que restritas no tempo e com todas as diferenças apontadas, a experiência com os dois grupos contribuiu para despertar uma série de questionamentos em relação ao meu olhar sobre a prática de Pardo, que eu pude revisar no Chile. E vários dos princípios empregados revelaram-se úteis para as necessidades dos dois grupos. A partir do domínio deste jogo de líder e seguidor, aberto a trapaças inventivas, ao colocarmos os textos nestes contextos, texto e voz abriam-se para novas paisagens, novas emoções, novos territórios.

No caso do grupo de teatro, por exemplo, a utilização das técnicas de dissociação mostrou-se útil na dissolução de entonações de texto cristalizadas, abrindo novos espaços de significação. Fábio relata a necessidade de estar atento para que esses novos espaços se abram no texto: “Percebi como é difícil romper com certos vícios vocais e corporais. Como é necessário estar atento e aberto para que novas

¹⁹⁰ PURPER, Raquel. Em questionário respondido pelos alunos.

possibilidades apareçam”¹⁹¹. As improvisações serviram como um passo anterior à construção de um espetáculo, revelando novas possibilidades no texto que os alunos já tinham decorado.

Obviamente, houve várias diferenças em relação à experiência original. Algumas de ordem prática: aqui o tempo e o nº de alunos eram menores, e o sistema de trabalho não era residencial. Na França foram 90h de trabalho total (cerca de 40h de Teatro Coreográfico), frente às 24h de trabalho com cada grupo experimental. Lá havia vinte e quatro alunos, enquanto aqui eram sete alunos da dança e oito do teatro. Assim houve menos tempo para desenvolver o trabalho, tendo que selecionar alguns princípios que servissem a cada momento das aulas. O número pequeno de alunos - reforçado pelo fato de que ao não ser residencial havia uma maior oscilação na frequência dos alunos - acarretava menor possibilidade na variação da composição dos grupos a cada improvisação.

Outras diferenças apareceram na metodologia de trabalho adotada. Na minha perspectiva, faltava um aquecimento mais elaborado dentro das oficinas do Pantheatre. O trabalho corporal orientado por Faroque Kahn, ainda que fosse bastante correto em sua condução, era muito desigual em termos de estilos e orientado na maioria das aulas para a aquisição de habilidades corporais (kung fu, boxe, bastões...). Mesmo a aula de yoga (orientada por Nick Hobbs) me pareceu focada em demasia no grau de dificuldade em adotar determinadas posturas (*asanas*). Não havia um trabalho de aprofundamento da consciência corporal, nem uma preparação para colocar os alunos em maior disponibilidade criativa. A exceção na condução dos aquecimentos foi um trabalho corporal conduzido por Linda Wise, realizado em uma única ocasião, no qual ela utilizava exercícios de Feldenkrais, alguns acompanhados de vocalizações. Talvez essa ausência seja uma opção consciente em dar ênfase às improvisações a partir dos princípios do Teatro Coreográfico, pois o trabalho do qual participei era de curta extensão (2 semanas). Não sei como se dá esta questão no trabalho mais extenso que acontece durante 6 semanas, também em caráter residencial. Porém, em minha concepção de trabalho era necessário que, antes de entrar aos exercícios de teatro coreográfico propriamente dito, houvesse espaço para um aquecimento. E por

¹⁹¹ CASTILHOS, Fábio. Em questionário respondido pelos alunos.

aquecimento entendo não somente de corpo-voz, como também trabalhar a disponibilidade para a criação. Exercícios que ajudassem os alunos a soltar eventuais tensões que trouxessem consigo e que estabelecessem um espaço de entrega e confiança entre os alunos, e por fim proporcionassem uma maior disponibilidade para a criação. Para que eles pudessem estar mais presente a si e aos espíritos (como conceitua Pardo).

Assim, em minhas aulas sempre havia um aquecimento para os quais utilizei exercícios com origem na minha experiência pessoal, reunidos ao longo da minha trajetória tanto em aulas de voz como as da vozterapia, como em vivências em contexto terapêutico, como as meditações ativas¹⁹², por exemplo, e acrescidas da percepção corporal adquirida em aulas de dança na linha de Laban/Bartenieff.

Uma das alunas do grupo de dança, landra Cattani, descreve a importância destes exercícios:

Eles com certeza servem como preparação, a mim serviam como um momento de sensibilização, de chegada real. Marcou-me especialmente o primeiro trabalho que fizemos, dos sons de bebê¹⁹³. Houve primeiro uma conexão interna e depois uma integração com as pessoas que não teria acontecido sem esse trabalho.¹⁹⁴

Porém, em um único dia no trabalho com o grupo de dança fui direto para os exercícios de líder e seguidor. Era o segundo dia de trabalho com eles e quis experimentar para ver se haveria diferenças no exercício. Não falei nada sobre isso para eles, mas ao final da aula, nas avaliações, vários relataram que havia uma diferença de sintonia entre eles para o exercício de líder e seguidor em relação à primeira aula.

Já outra aluna atesta a eficiência de exercícios preparatórios, mas coloca que um dos exercícios, embora lhe tenha tocado em profundidade, a colocou em um estado alterado no qual foi difícil trabalhar seguir as propostas do exercício seguinte:

¹⁹² Meditações nas quais o corpo tem um papel ativo, como chacoalhar o corpo durante 15 minutos, que é uma das tarefas da meditação chamada de Kundalini, proveniente das técnicas desenvolvidas pelo mestre indiano Osho.

¹⁹³ O exercício de preparação naquela aula começou brincado com sons de bebê (ngu) evoluindo depois com movimentações como bebê pela sala e, após, o cantarolar de canções infantis.

¹⁹⁴ CATTANI. Op. Cit.

[O trabalho preparatório] propõe um esforço físico grande, que acaba liberando tensões, liberando a forma racional de pensamento e deixando fluir, tanto o corpo quanto a mente. E isto, para um trabalho com voz, eu acho essencial. Estar com o corpo trabalhado, em ação, com a mente esvaziada, sem preocupações em racionalizar algo e disponível. O “gato”¹⁹⁵ foi muito interessante, porque integrou totalmente corpo e voz e acabei liberando até um som agudo que nem eu sabia que tinha. Um exercício que me marcou muito foi o do “ficar sem piscar”¹⁹⁶. Modificou muito a minha sensação corporal do “estar presente”. Não despertou a energia que eu queria para o próximo jogo que, a meu ver, exigia um olhar periférico, uma sensibilidade apurada e uma disponibilidade corporal, dinâmica, coisa que eu não tinha naquele momento. O exercício é muito revelador e eu senti coisas das quais não vou me esquecer nunca. Foi muito forte emocionalmente realizar este exercício.¹⁹⁷



Improvisação do grupo experimental de dança. Maria como líder, Raquel com texto seguindo, e landra seguindo.

Além da proposta de aquecimento, outra diferença refere-se à postura que adotei na condução do trabalho. O caminho de Pardo por vezes me parecia

¹⁹⁵ Exercício no qual os alunos imitavam o andar e a sonoridade de gatos.

¹⁹⁶ Neste exercício os alunos deveriam olhar um para o outro, ou para a parede por cerca de 10 min.

Sem piscar.

¹⁹⁷ PURPER. Op. Cit.

demasiadamente agressivo em suas estratégias de humilhação destinadas a fazer com que os alunos abrissem mão de sua dicção e esta postura é incompatível com meu modo de ser. Entretanto, não considero que essa seja exatamente uma opção minha. Eu simplesmente não consigo agir de outra forma, por isso afirmei acima que é uma questão de postura, um modo de agir. Não está no meu *ethos*, como diria Pardo. Pardo, por vezes, também alimentava comportamentos destrutivos/iconoclastas de alguns alunos (que serviam como “coyotes caprichosos”) o que me parecia mais um ímpeto de ver o circo pegar fogo. A sensação, algumas vezes, era de que nós, alunos, éramos títeres de seus caprichos.

Com isso não quero dizer que suas estratégias não funcionassem. É preciso reconhecer que sua conduta muitas vezes incitava mudanças que traziam outras camadas de escritura para a cena. Mas não tenho certeza se esta condução realmente favorece o desenvolvimento de uma escuta sensível e a abertura para a descoberta de novos territórios por este aluno. Em alunos com “tendências iconoclastas” essa reafirmação de seu comportamento pode, a meu ver, fazer com que eles não procurem trabalhar de outra forma. O que nesses casos talvez enrijeça o padrão habitual de comportamento e, conseqüentemente, diminua a possibilidade de transitar por outros territórios.

Um dia durante a aula estávamos falando da questão da violência (relacionando ao esquitejear mitológico de Dionísio) e perguntei para ele se era necessário ir pelo caminho da violência, se não haveria outro. Ele respondeu que a violência é necessária para criar rupturas, mudanças. Eu insisti e ele me disse: “Então tu vai nos mostrar como fazer sem violência, no próximo exercício”. Em uma próxima aula, fiz um exercício solo no qual deveria fazer uma performance vocal com variações de timbres e emoções, explorando as possibilidades corporais. De certa forma, para mim, ali eu pude responder à sua provocação, ainda que não tenhamos conversado a respeito. Seu único comentário foi dizer que meu exercício era um exemplo de como se pode manejar “La miel brasileña”.

Entretanto, após ter novas experiências na condução de alunos, e desta vez sem o compromisso de procurar fidelidade com as técnicas apreendidas, percebo que a verdadeira resposta à sua provocação é continuar desenvolvendo as técnicas

apreendidas nas minhas próprias aulas, encontrando a minha forma de condução. Em um segundo grupo de alunos que conduzi neste ano, uma das características apontadas pelo grupo foi a forma delicada com a qual eu conduzia e que fazia com que eles não se sentissem julgados ou expostos em suas dificuldades.

Mesmo assim existe um componente doloroso em toda a ruptura, quando se provoca mudanças que desestabilizam os vícios de cada um. Dinorah relata essa experiência, compensada pela alegria que surge quando se conquistam novos territórios:

(...) um processo de alfabetização, mas com o agravante de que havia algo antes e que tive que abortar, limpar, exorcizar, para receber essa nova forma. O processo foi fundamental, forte, exaustivo e doloroso em alguns momentos, mas aos poucos foram aparecendo as descobertas que continuam, bem como o esforço para que a procura permaneça em todos os momentos. O prazer e a alegria em cada pequena grande conquista é compensador.¹⁹⁸

A mistura de risco e prazer de se jogar no abismo da criação aparece também no relato de Alice: “Cheguei a uma estrada vazia e não conseguia andar nela, foi super difícil e maravilhoso ao mesmo tempo.”¹⁹⁹ A passagem por este processo dá seus frutos como coloca Dinorah: “Felizmente não sei mais como era aquele jeito que eu dizia os textos antes. A partir da oficina, agora, chego a surpreender-me pela forma com a qual estou dizendo os textos.”²⁰⁰

Tanto em um estilo de condução como no outro, a presença de espírito do condutor é fundamental. Para descobrir a cada momento que tipo de proposta pode ajudar os alunos a romper com sua dicção cristalizada e oferecer novos coloridos aos textos. Há uma invenção intuitiva que aqui reacende a idéia de “duende ético” com a qual Pardo referia-se ao trabalho de Liza. Por que é preciso inventar situações que desafiam os padrões e remexam no porão dos vícios de cada um. Exige de quem conduz uma atenção plena ao momento e uma abertura a impulsos e intuições de qual proposta inventar para aquela pessoa e aquele texto. Qual contexto pode provocar a aventura em novos territórios?

¹⁹⁸ ARAÚJO, Dinorah. Em questionário respondido pelos alunos..

¹⁹⁹ TESSELER.Op. Cit.

²⁰⁰ ARAÚJO. Op. Cit.

Entre as invenções criadas ao longo do meu processo de condução estava indicar ao aluno que andasse vendado pela sala, conduzido por colegas que lhe tocassem de forma delicada toda vez que houvesse uma excessiva dramaticidade em um texto, ou que lhe movimentassem de forma brusca para criar novas pausas e mobilizar o texto para que surjam novos modos de dizê-lo. Em outro momento, o pedido foi que um dos alunos fizesse um bebê que demandasse atenção de quem dizia o texto, e lhe desviasse de sua entonação habitual. As diferentes formas de interferência exigiam uma cumplicidade e entendimento também dos alunos que participavam como provocadores de mudança nos textos dos colegas, para que percebessem no outro em que momentos havia uma demarcação exagerada e em que momentos interferir e oxigenar uma passagem que estava adormecida.

Aqui há um processo que para mim é de desbloqueio criativo, pois os alunos são confrontados com seus enrijecimentos, provocando uma quebra no controle racional excessivo. Essa percepção de desbloqueio é identificada por vários alunos em suas descrições do processo, nas quais várias vezes aparecia a importância de desfazer-se de vícios, como aponta Fábio:

Percebi com é difícil romper com certos vícios vocais e corporais. Como é necessário estar atento e aberto para que novas possibilidades apareçam. Eu me senti frustrado e satisfeito com a oficina, apesar de parecerem sentimentos paradoxais, pois foram as mesmas coisas que me deixaram assim. Senti que estava “trancado” em certos vícios, conceitos e formas, tanto corporais como vocais. Que essas coisas todas não me deixaram avançar, que fiquei um pouco aquém, que meu esforço era a mesma coisa que dar murros em parede.

Fiquei satisfeito exatamente por isso, por que percebi que meu tapete estava sendo constantemente tirado e eu não respondia totalmente a isso, tentava me agarrar em algum fiozinho que me sobrasse, e obviamente por vezes caí no escuro e nesses poucos momentos outras coisas apareceram, por pouco tempo, mas apareceram. Foi bom por que vi que é questão de trabalho, de tempo; me deparei com meus “vícios”, reconheci eles, alguns pelo menos, e agora posso trabalhá-los.

(...)Trabalhar no sentido oposto dos próprios vícios, tentando superá-los, redescobrendo formas de utilizar a voz/texto, me jogou abismo abaixo, sem saber para onde ir, tateando no escuro, sem ter no que se agarrar. E isso é bom, apesar de perceber que várias vezes me agarrei no que poderia ser conhecido, em algumas “bengalas”. Correr esse risco de se surpreender é muito bom, mas é muito difícil

também, pois é necessário se despojar de muitas coisas, de nós mesmos.²⁰¹

Na minha condução uma das percepções fundamentais foi entender que o meu papel na condução do trabalho era esse: não dar o que o aluno esperava e puxar o tapete do excessivo controle racional para permitir que se abrissem outros territórios para explorar. Vários alunos apontavam para a dificuldade em libertar-se deste controle racional, como relata Landra:

O que mais me desafiou foi, sem dúvida alguma, essa perda de controle. Me surpreendi justamente com a percepção do quanto eu não desligava quando estava dando um texto. Gostei especialmente do desafio de dar o texto enquanto outras pessoas me manipulavam, gerando movimentos. Era fácil seguir o fluxo do movimento, mas desestabilizava a minha fala. Quando passaram a mover a minha cabeça me desconcentrei completamente, e vi o quanto o texto estava sendo monitorado racionalmente.²⁰²

Neste caminho é fundamental a confiança entre os colegas, e a percepção da criação como um processo coletivo, como aponta Dinorah:

(...) esse trabalho permite que, de forma igualitária, aprendamos um com o outro e uns com os outros. Permite que saíamos da mente racional e nos aproximemos da mente intuitiva por não estarmos unicamente sozinhos, “donos” daquela criação.²⁰³

E para Fábio, a importância do coletivo era uma das características do trabalho:

Um trabalho individualizado através do coletivo. O foco estava em uma pessoa, mas se o resto do grupo não estivesse trabalhando em prol dela era difícil o trabalho evoluir. Os outros tinham de estar tão atentos, tão dentro do jogo quanto quem estava em foco. E quem estava em foco devia estar disposto a se arriscar, estar aberto aos outros, sempre em estado de jogo, construindo juntos novas possibilidades para a voz/texto.²⁰⁴

A transposição das propostas de Pardo mostraram-se eficazes para a invenção de novos territórios em vários planos. No grupo de dança houve descobertas em termos de improvisação corporal que puderam reverberar no trabalho de voz e texto. Já no grupo de Teatro, em que os textos eram mais longos e as entonações mais cristalizadas pela prática, os exercícios conseguiram trazer uma escuta mais sensível revelando múltiplas possibilidades em cada texto.

²⁰¹ CASTILHOS. Op. Cit.

²⁰² CATTANI. Op. Cit.

²⁰³ ARAÚJO. Op.Cit.

²⁰⁴ CASTILHOS. Op. Cit.

O trabalho se situa em uma área de risco na qual os alunos/performer tem que se despojar de seus apegos para poder avançar em novos territórios, ajudando a reconhecer e abrandar seus padrões:

O principal aspecto que vejo foi ter perdido o medo, pelo menos em parte, de errar, de se atirar no abismo e ver no que dá, arriscar de fato. Quando isso acontece o corpo se modifica, reage e a voz e o texto vão junto no mesmo barco. Ter reconhecido o que é vício e/ou bengala, o que já é conhecido e se permitir experimentar.²⁰⁵

As ferramentas e princípios de trabalho auxiliam em uma criação conectada com as necessidades da cena contemporânea, na qual o texto não comanda a encenação. Mesmo em um trabalho convencional, as propostas auxiliam em tornar o texto mais vivo, a tirá-lo do livro.

As provocações de Pardo me forneceram preciosos caminhos para aventuras nas quais poderei inventar e desbravar novos territórios. Acredito que provoquem o interesse de outros viajantes que possam levar essa bagagem para se lançar em novas aventuras.

²⁰⁵ CASTILHOS. Op. Cit.

3. SOUVENIRS DE VIAGEM: reverberações das provocações

Ao longo desta pesquisa acredito que pude recolher várias idéias e procedimentos que podem agir como provocações para novas descobertas, para a aventura por novos territórios. Estas provocações transitam entre os pólos da ação e da reflexão. São concepções que embasam práticas, e práticas que atualizam concepções. Procurei reunir aqui alguns *souvenirs* de viagem: as provocações que me parecem mais potentes para impulsionar reflexões e ações no campo da vocalidade.

Além das entrevistas e da bibliografia reunida, boa parte dos *souvenirs* recolhidos surgiram em vivências junto ao Pantheatre circunscritas no tempo, sendo nutridas pelos acontecimentos que ali emergiram . É interessante lembrar este aspecto para enfatizar que uma das características fundamentais do trabalho de Pardo é que as táticas que ele utiliza são absolutamente ligadas ao instante efêmero de cada exercício. Apesar de existir uma filosofia que embasa sua prática, suas táticas são atualizadas para cada contexto. Aquele grupo, aquela pessoa, aquele texto e aquele momento propiciam diversas possibilidades de provocação. Os quadros com as palavras/provoações de Pardo, ainda que tivessem muitas semelhanças, eram diferentes entre si a cada ocasião em que vivenciei suas propostas. Certamente seriam diferentes se a ocasião fosse outra, pois aproveitam as oportunidades que a fortuna de cada momento proporciona.

Assim, independente dos vários princípios aqui levantados, há uma importância enorme da *presença de espírito* de quem conduz para perceber qual caminho escolher a cada momento. Vale lembrar a importância que Pardo dava a palavra *tino* ao referir-se a forma de condução de Liza Mayer, o que ele chama de *duende ético*. Traduz a pertinência que quem provoca o jogo deve ter para agir. A confiança em si para decidir rapidamente qual caminho leva a territórios mais interessantes. Ingressar em novos territórios tem uma alta dose de risco.

Esta confiança permitiu a Wolfsohn ir além dos limites do que à época era considerado normal para a voz e inventar novos territórios para habitar, com uma nova geografia tonal e novas texturas. A confiança fez seus alunos se arrisarem para jogar-se no abismo e lá encontrar novos possíveis para a voz. Roy Hart e seu grupo persistiram nesse caminho investigando esse território com novos picos e vales para a geografia tonal e novos timbres e texturas. Para a invenção é imprescindível que se possa ousar ir além dos caminhos habituais.

Nessa aventura por territórios desconhecidos, parece-me evidente a necessidade de perceber os padrões de movimento do corpo e da voz que empregamos habitualmente para que possamos transitar livremente por diversos territórios: poder superar-se. As pesquisas de Wolfsohn e de Hart possibilitam a constatação de que há uma conexão entre os territórios emocionais pelos quais nos autorizamos a transitar e a abertura da voz a diferentes zonas imaginárias, à riqueza de qualidades sonoras possíveis.

Essa percepção não é restrita a voz. Remover obstáculos do caminho é significativo também para outros campos cênicos (e até da vida). Mas vale o alerta de Pardo para não nos restringirmos a encontrar só papai e mamãe no caminho.

Importante também é o cuidado que se deve ter com os alunos ao avançar por zonas que lhe provoquem intensa mobilização interna. Não abordar diretamente um ponto que dói. Comê-lo pelas beiradas até acostumar-se com o calor da emoção. Até poder conquistar esse novo território. Como o caso da aluna que não podia cantar uma única nota: aos poucos se aproximar e se acostumar com um som desconhecido.

Andar com cuidado quando caminharmos pelos sonhos dos outros, como diz Linda Wise. Ter claramente quais os propósitos para estabelecer um contrato claro entre professor e aluno.

Parece-me instigante também pensar nas imagens (deuses, sonhos, arquétipos, sombras) como propulsoras da emoção e da invenção, tanto em Wolfsohn como em Pardo. A diferença é que enquanto um procurou explorar o que via dentro, o outro considera este dentro como “visitação de exterioridades”. Estar aberto para as imagens que vem até nós, e ver intuitivamente qual o deus que está nos convidando para jogar.

Os exercícios de Linda, e sua condução delicada, trazem a emoção aliada à postura e ao movimento corporal como condutora de novas sonoridades. Eles trazem ao caminho dos *broken sounds* uma revisão a partir das novas descobertas na área da fisiologia da voz.

Mesmo que perceba uma riqueza imensa de perspectivas abertas pelo Pantheatre ressinto-me de que, ao menos nos contextos destes workshops restritos no tempo, não seja dada a devida importância em desenvolver um trabalho de conscientização corporal, e que não haja a preocupação em criar uma atmosfera de confiança entre o professor e os alunos/performers, nem de algum aquecimento às aulas de Pardo para que os alunos já estejam mais disponíveis para se jogar nos abismos da criação. Ver o corpo como um lugar por onde também transitam deuses desconhecidos. Em relação ao trabalho de conscientização corporal, acredito que Linda Wise teria a sensibilidade para conduzi-lo, mas me parece que não há a preocupação de criar este momento de preparação ao trabalho nos contextos nos quais experienciei.

Especificamente em termos de procedimentos, vários dos princípios de Pardo mostraram-se valiosos para a conquista de novos horizontes de significação para cada texto. As estratégias de contradição, o romper com a sintaxe do texto, ajudam a “tirar ele do livro”. E ainda que eu discorde de alguns aspectos da conduta de Pardo durante as estratégias de “humilhação”, acredito que seja necessário “tirar o tapete” do aluno

e do ator para poder arriscar-se por outros mundos junto aos textos. Usar a emoção na sua capacidade de abalo: uma desestabilização que obriga a um rearranjo de forças. Gerar o desconforto que gera movimento.

Os caminhos apontados pelo Pantheatre não só subverteram minhas expectativas como abalaram muitas das minhas antigas convicções. Foi fundamental a percepção de que há por vezes um excesso de interiorização, e de que é necessário subverter as expectativas desse eu (desse ego) em acreditar-se como centro emocional de suas ações. Conscientizar-se que esse apego excessivo ao eu manifesta-se nas idéias de que é necessário expressar suas emoções e ser verdadeiro consigo. É de vital importância nesse caminho abrir-se para escuta do contexto, ser permeável as imagens que vem de fora, deixar-se cruzar pelas outras vozes da cena que sempre serão mais ricas do que reduzir-se ao eu. Construir a cena de forma que, como diz Pardo, o sonho seja mais importante do que o sonhador.

É importante frisar que aqui não se fala do narcisismo aparente de quem “quer aparecer”. Não. Aqui aponto para a existência de um mito em relação à entrega emocional e o ser verdadeiro. Ou seja, o mito de que a verdade é desvendada através de um expurgo das emoções que estão escondidas no interior: veja como sou verdadeiro! Quando Pardo propõe olhar para fora está sugerindo um desapego das emoções. São nuvens que passam no nosso céu.

As idéias de Pardo têm particular importância no contexto da cena contemporânea. O desfazer-se não só do protagonismo do texto como do protagonismo do eu como medida de todas as coisas. O pensar a cena como uma rede gestual de vozes em contraponto. A transposição de suas estratégias mostrou-se eficiente no trabalho com textos independente de ser no contexto do teatro coreográfico, como se demonstrou nas aulas junto aos grupos experimentais de dança e teatro. Abrem espaços para novas significações dos textos.

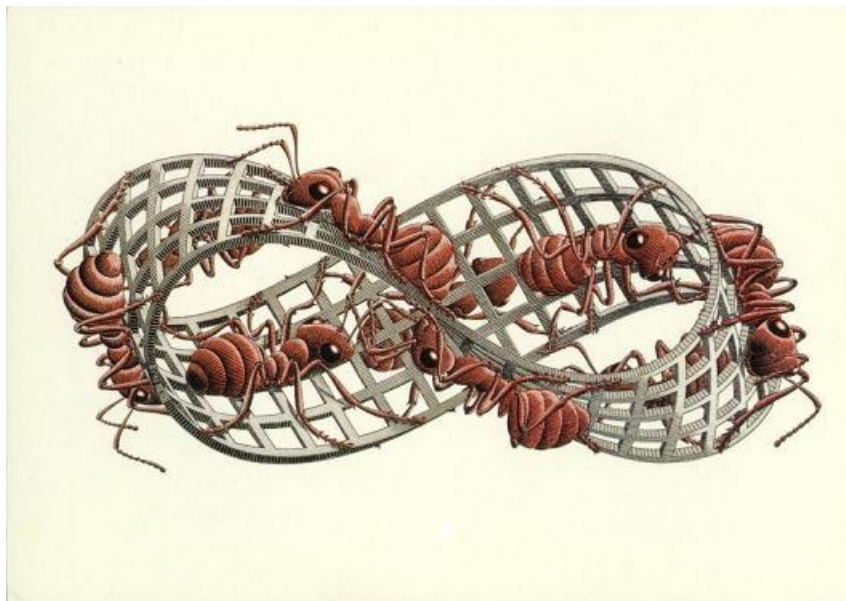
Acredito que se possa ainda usar os princípios do exercício de líder e seguidor, também, na geração de coreografias improvisadas. O inventar a partir do que o outro lhe inspira tira o foco de uma improvisação gerada somente pela auto-expressão.

Permito-me concluir que as concepções e procedimentos de Wolfsohn, Hart e Pardo demonstram que a emoção é um aliado poderoso na aventura por novos territórios vocais. O que difere é a concepção de emoção de Wolfsohn, Hart e Pardo ou, como Pardo chamaria, as mitologias em que cada um acredita. Aliando-se a Hillman, Pardo chama atenção de que conectada à proposta de expurgar as emoções – presente nas práticas de Wolfsohn e de Hart – pode estar abrigada a concepção de que as emoções estão contidas dentro de nós e deverão ser expressas para nos livrar delas revelando nosso ser verdadeiro. Pardo contrapõe-se a esta idéia ao considerar a emoção como influxos do contexto e propor figurar estes influxos chamando-os de deuses. Nessa direção, cada um de nós seríamos receptáculos para as emoções, como uma folha que é movida pelo vento.²⁰⁶

Esta idéia de folha movida pelo vento aproxima-se da concepção de emoção como fluxo, e conecta-se ao entendimento de que se existem tensões no corpo, há uma obstrução a este fluxo. Ou seja, pode haver bloqueios e a necessidade de desbloqueios. As idéias de Reich ajudam a perceber este bloqueio como um padrão de tensões que ele chama de couraça: a memória de nossos hábitos cristalizada em nosso corpo. A emoção, então, não está dentro nem fora, mas em constante fluxo entre o interior e o exterior. Este fluxo pode ser ilustrado com a fita de moebius, muito utilizada na dança para representar esta noção, pois através de uma torção esta fita não tem nem lado de dentro nem lado de fora:

De alguma forma Pardo responde as idéias de Roy Hart quando este afirma que havia uma separação entre as disciplinas. Mas ao invés de trazer a importância da terapia à arte, ele coloca a importância da arte para uma terapia que ouve o mundo, que reflete as inquietações e questionamentos que Hillman faz à psicologia.

²⁰⁶ Cf. p.46 desta dissertação.



Fita de Moebius II, de M. C. Escher

A busca, seja no teatro seja na vida, é abrir espaços, abrir possibilidades, desbravar territórios. É não se acovardar em um cercadinho protegido. Ser corajoso. Ao nos permitir errar por novos territórios aos poucos vamos reconhecendo seus recantos e nos permitindo habitá-lo. Acredito que consegui reunir aqui várias provocações para que outros se aventurem. Abrir-se para a multiplicidade de caminhos. E quanto mais complexas as possibilidades, quanto mais deuses nos visitarem melhor. Da janela já avisto novos territórios.

*Vivendo, se aprende;
mas o que se aprende mais
é só a fazer outras
maiores perguntas.*

Riobaldo Tatarana,
em *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSTOCK, C. *Psyche on Stage*. Disponível em: <www.pantheatre.com> Acesso em: 14 abr. 2008.

COLOMB, Laurent. *Le Roy Hart Theatre ou la Voix des limbes*. Disponível em: <<http://www.pantheatre.com/pdf/6-liste-de-lecture-laurentcolomb-fr.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2009.

CERQUEIRA LEITE, Ruth M. *Glossário com Termos Psicanalíticos*. Departamento de Psiquiatria da Unicamp. Disponível em: <<http://www.cefetsp.br/edu/eso/filosofia/glossariofreud.html>> Acesso em: em 19 abr.2010.

CORNUT, Guy. *La voz. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1985*.

DAMÁSIO, Antônio R. *O Erro de Descartes*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de La voz em el teatro contemporâneo*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más. Buenos Aires: Manantial, 2007*.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FONTELA, Orides. *Poesia Reunida: 1969-1996*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GOULART et al. *Histórico da fonoaudiologia*. Disponível em: <www.geocities.com/pg_iros/Textos/historico.DOC> Acesso em: 10 jun. 2010.

GREINER, Christine. *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HILLMAN, James. *Re-imaginar la psicologia*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

_____. *Prefácio in Emotion - a comprehensive phenomenology of theories and their meanings for therapy*. Prefácio de 1991, cópia digital disponibilizada para os alunos do Festival Emotion Watch out.

KASTRUP, Virgínia. "Aprendizagem, arte e invenção". In LINS, Daniel. *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. P.207-233.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOWEN, Alexander. *O corpo em terapia: a abordagem bioenergética*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

_____. *Bioenergética*. São Paulo: Summus, 1994.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. *De Máquinas e Seres Vivos: Autopoiese – a Organização do Vivo*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas, 2002.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EPU, 1974.

NEWHAM, Paul. *The Prophet of Song: The Life and Work of Alfred Wolfsohn*. London: Tiger's Eye Press, 1997.

NIETZSCHE, Friederich. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. "Lamento de Ariadne" in *Ditirambos dionisíacos*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7308236/Nietzsche-Friedrich-Ditirambos-de-Dionisos>> Acesso em: 10 jun. 2009.

PARDO, Enrique. *Figuras de la voz: objecto, sujeto, proyecto*. In: Performance – research.net. Disponível em: <<http://www.pantheatre.free.fr/pages/pantheatre-E.P.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2007.

_____. *Speculations on the subject, object and abject of voice performance*. Leitura apresentada dentro da conferência "Voice, sound and subjectivity" na Sibelius Academy /Helsinki. Disponível em <<http://www.pantheatre.com/pdf/6-archives-MV05-subjectivity-gb.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. *Electricity in Hell - Notes on the work of Romeo Castellucci, and praise for Italy*. Disponível em: <<http://pantheatre.com/pdf/6-reading-list-genesi-gb.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. *Le modèle du chaman dans le théâtre contemporain*. Disponível em: <<http://pantheatre.com/pdf/6-reading-list-chaman.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. *The Angels' Hideout - Between Dance and Theatre*. Disponível em: <<http://pantheatre.com/pdf/6-reading-list-angels-JPR-gb.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. *The theatres of boredom and depression - Two Gateways to Imagination*. Disponível em: <<http://pantheatre.com/pdf/6-reading-list-academy-gb.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2009.

_____. *Monkey business et les fausses cordes vocales*. Disponível em: <<http://www.pantheatre.com/pdf/6-archives-MV06-fausses-cordes-vocales-fr.pdf>> Acesso em: 14 jun. 2010.

PIKES, Noah. *Dark Voices: The genesis of the Roy Hart Theatre*. New Orleans/USA, 2004.

RUMI, Jalal ud-Din. *Poemas místicos: Divan de Shams de Tabriz*. São Paulo: Attar, 1996.

SHUBIN, Neil. *A história de quando éramos peixes*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan e ROSCH, Eleanor. *De cuerpo presente*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

REICH, Wilhem. *A Função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WISE, Linda. *Linda Wise's 1998 founding letter*. In Pantheatre ACTS. Apresentação do Programa de formação. Disponível em: < <http://www.pantheatre.com/pdf/2-program-acts-gb.pdf> > Acesso em 30 jun. 2010.

_____. *Voice and Soul—The Alfred Wolfsohn/Roy Hart Legacy*. Disponível em: < <http://www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-LW-Voice-and-Soul.pdf> > Acesso em 08 jul. 2010.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMS, Michael Vannoy. *Filosofia e psicologia imaginal - Comparação das Perspectivas de Jacques Derrida e James Hillman*. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/Artigos/psimagi.html>>. Acesso em: 10 abr. 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Unicamp, 1995.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O tao da voz*. Madrid: Gaia Ediciones, 2004.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling and Action*. Northampton, Massachusetts, Contact Editions, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.

FEINSTEIN, David. *Mitologia Pessoal*. São Paulo: Cultrix, 1997.

FLASZEN, Ludwik, Pollastrelli, Carla e Molinari, Renata - *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959 — 1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz Partitura da Ação*. São Paulo, Ed. Plexus, 2ª edição, 2002.

GOLDMAN, Jonathan. *Os sons que curam: o poder dos harmônicos*. São Paulo: Siciliano, 1994.

GROTOWSKI, Jerzi. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUHERY, S. "La danse contemporaine, laboratoire d'une action nouvelle?". Ottawa: L'Annuaire Théâtrale, nº 36, 2004. pp.44-57 (tradução para fins didáticos de Sofia Salvatori).

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1991.

McCALLION, Michael. *El libro de La voz*. Barcelona: Ediciones Urano, 1998,

MILANI, Jaliéh Juliet; SHEPARD, Alessandra. *Exercitando o corpo e a alma*. São Paulo: Editora Pensamento, 2007.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

NUNES, Lília. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca, 1999.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.

RAJNEESH, Bhagwan Shree. *O livro dos segredos I*. São Paulo: Maha Lakshmi Ed., 1982

ROTH, Gabrielle. *Mapa para el extasis: Enseñanzas de una chamán urbana*. Barcelona: Ediciones Urano, 1990.

SALAZAR, Maude. *Yoga da voz*. São Paulo, Tahyu Edições, 2007.

STEIN, Moira. *Corpo e Palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo*. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZOURABICHVILI, François. *Vocabulário Deleuze*. Centro Interdisciplinar de estudo em novas tecnologias e informação: Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf> > Acesso em 14 jun. 2010.

TESES

BORGES, Cecília de Almeida. *Dando corpo à palavra: Um exercício cênico sobre a voz*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do IA/UNICAMP sob a orientação da Profª. Drª. Sara Pereira Lopes. Campinas, 2004

CAMPBELL, Patrick George Warburton. *A voz integrada*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias. Salvador, 2005.

CARVALHO FILHO, Moacir Ferraz de. *A voz parte do corpo*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do IA/UNICAMP sob a Orientação da Profª. Drª. Sara Pereira Lopes. Campinas, 2002

GONÇALVES, Theda Cabrera. *Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do IA/UNICAMP sob a Orientação da Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida. Campinas, 2004.

MARTINS, Janaína Träsel. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, sob orientação da Profª Drª Eliene Benício Amâncio Costa. Salvador, 2008.

ROME, Amy. *The voice embodied: A Practice-based Investigation through the Praxes of Noah Pikes, Enrique Pardo, and Linda Wise*. Tese apresentada para o doutorado em filosofia. UCLA/UK.

SASTRE, Cibele. *Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise*. Dissertação apresentada ao Curso de pós Graduação em Artes Cênicas do IA/UFRGS sob a Orientação da Profª. Drª. Inês Alcaraz Marocco. Porto Alegre, 2009.

VINE, Tereza Margarida Morini. *Dança vocal: A voz do movimento, o movimento da voz*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do IA/UNICAMP sob a Orientação da Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida e co-orientação da Profª. Drª. Sara Pereira Lopes. Campinas, 2005.

XAVIER, José Ignácio Tavares. *Atenção a si e psicoterapia corporal: Efeitos da auto-estimulação somatossensorial sobre a atenção e suas implicações para o corpo, as emoções e a cognição*. Tese de doutorado apresentada ao curso de Pós-graduação em psicologia. Orientadora: Profª Drª Élide Sigelmann. Rio de Janeiro, 2004.

SÍTIOS ELETRÔNICOS

www.pantheatre.com

www.royhart.com

www.youtube.com/user/lucianaairesmesquita

www.youtube.com/user/pantheatre