

Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal

Thales Branche Paes de Mendonçaⁱ
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasilⁱⁱ

Resumo - Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal

Relato-memorial que remonta cronologicamente uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal, sediada na Casa das Artes, unidade da Fundação Cultural do Estado do Pará - Belém. A experiência referida possuía como fundamento ético e poético proposições do trabalho sobre voz desenvolvido por Roy Hart e desenvolvido por Linda Wise e Enrique Pardo no grupo Panthéâtre (França). Ressalta-se a narrativa do trânsito entre procedimentos advindos da herança Roy Hart e a passagem para o investimento em práticas laboratoriais e modos de organização colaborativa do processo de criação e formação.

Palavras-chave: pesquisa, experimentação, formação artística, performance vocal, Roy Hart.

Abstract - Venturous Voice-Body: memorial report of a research experience, experimentation and artistic training in vocal performance

This is a memorial report that chronologically goes back to an experience of research, experimentation and artistic training in vocal performance, developed at Casa das Artes. Casa das artes is an institution attached to the Fundação Cultural do Estado do Pará - Belém. The referred experience had, as an ethical and poetic basis, some propositions on the voice work created by Roy Hart and developed by Linda Wise and Enrique Pardo at the Panthéâtre group (France). The narrative of the transit between procedures is highlighted in procedures that arise from the Roy Hart heritage and the transition to investments in laboratory practices and collaborative organization modes of creation and training processes.

Keywords: research, experimentation, artistic training, vocal performance, Roy Hart.

Palavras Iniciais

Dedicado ao registro de uma experiência compartilhada entre os integrantes da “comunidade do Corpo-Voz”, durante os anos de 2018 e 2019, este texto propõe-se mais a uma narração na forma de relato-memorial do que a uma reflexão estritamente embasada em regras do método científico. Tal escolha, antes de diminuir o potencial reflexivo do trabalho aqui apresentado, de outro modo, organiza-o no fluxo de linguagem ajustado às meditações deste narrador sobre o objeto em questão, a saber: uma experiência venturosa de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal.

Digo “venturosa” porque apesar dos riscos implicados a uma primeira experiência de direção em um processo dessa natureza - riscos que foram amplificados por uma sucessão de escolhas de trabalho inéditas que eu não tinha quaisquer garantias de efetividade -, no fim das contas, tivemos mais sorte do que revés. Falo por “nós”, a comunidade do Corpo-Voz que se constituiu em torno da experiência que narrarei, mas falar assim talvez seja uma ilusão, pois falo fundamentalmente por mim, sobretudo, na memória do tempo em que performei a função de direção do processo. Justifico a escolha pelo seu potencial epistemológico evidente na seguinte metáfora benjaminiana sobre a narrativa:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois tirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Benjamin, 1994, p. 205).

Na esperança de que serei capaz de devolver em forma de uma narrativa cronológica a venturosa experiência do Corpo-Voz, aqui em vias de ser apresentada, proponho uma narração dividida em quatro ciclos: origem, iniciação, maturação e metamorfose; a serem descritos na forma de uma narração meditativa, que assenta um sentido compartilhável de uma experiência majoritariamente vivida na intimidade de uma sala de trabalho habitada por uma comunidade paulatinamente construída em torno do afeto implicado às investigações do corpo-voz.

Primeiro Ciclo: Origem

Em 2015, durante o processo de pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fui beneficiado com uma bolsa de doutorado sanduíche, oferecida pela Comissão para o Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior - CAPES (fortuitamente meses antes do golpe), o que proporcionou minha primeira viagem internacional da vida para um ano de estudos na Universidade de Paris X Ouest Nanterre La Défense, na França. Na ocasião, eu tinha como orientadora no Brasil a professora Sônia Rangel, e, como supervisora do estágio sanduíche, a professora Idelette Muzart, com quem desenvolvia estudos sobre a performance da oralidade que interessavam à minha pesquisa de doutorado.

De modo a aproveitar ao máximo aquele ano literalmente extra-ordinário, busquei interagir como pude com o movimento artístico da cidade de Paris e, em uma de minhas investidas, terminei por participar de uma série de “ateliers portes ouvertes” (aulas abertas) dirigidos por Enrique Pardo, diretor teatral e professor de voz peruano, que co-dirige o Panthéâtre ACTS ao lado de sua companheira Linda Wise, diretora teatral e professora de voz de origem britânica. A boa experiência nos “ateliers” me levou a acertada decisão de participar do “Stage Annuel Voix et Musique: L’art de l’interprétation” (Estágio Anual Voz e Música: a Arte da Interpretação), promovido pelo Panthéâtre, em fevereiro de 2016, onde pude fazer uma experiência imersiva na linguagem técnica de trabalho vocal, que transformaria gravemente minha relação com a minha própria voz e, posteriormente, minha atuação como pesquisador e formador de artistas da cena¹.

À frente do Panthéâtre, Linda Wise e Enrique Pardo promovem cursos e formações fundamentalmente ancorados na herança técnica e poética estabelecida por Roy Hart (1926-1975), ator e diretor de teatro natural da África do Sul, que, entre a Inglaterra e a França, dirigiu o Roy Hart Theatre nas décadas de 60 e 70 até sua morte. Roy Hart, por sua vez, desenvolveu um caminho de trabalho sobre voz amplamente fundamentado na pesquisa de Alfred Wolfsohn (1896-1962), médico alemão que, a partir de um trauma de guerra,

¹ Este ponto poderia ser provavelmente o disparador para todo um outro relato de experiência. Dado o objetivo do presente texto ser outro, limito-me a compartilhar que a experiência de trabalho com o Panthéâtre, de um lado, me apresentou uma possibilidade de operação em síntese de minhas competências artísticas de um modo que eu nunca havia vivenciado. De outro lado, tal experiência me auxiliou num aprofundamento técnico de meu trabalho de performance vocal que me levou a uma transformação subjetiva absolutamente significativa.

estruturou um modelo de processo terapêutico e reabilitação que tem na voz o eixo de trabalho. Atualmente, em Maléargues, no sul da França, o Centro Artístico Internacional Roy Hart (Roy Hart Center) funciona como organismo que promove durante todo o ano formações associadas à herança técnica aqui discutida. Linda Wise e Enrique Pardo fazem parte do corpo de professores que integra as diversas atividades do Roy Hart Center.

Constituída minimamente a descrição dessa linhagem, bem como alguns pontos relevantes de sua estrutura, vale estabelecer uma síntese do trabalho de voz aqui referido, conforme o venho experienciando desde 2015 em, atualmente, mais de 300h de trabalho em encontros anuais com o Panthéâtre. O trabalho de voz na herança Roy Hart, grosso modo, oferece uma possibilidade de desenvolvimento da técnica vocal a partir de um viés eminentemente investigativo. O sujeito é tomado como centro da experiência, ignorando-se parâmetros pré-estabelecidos, tal como se dá na hegemônica técnica do canto lírico. O trabalho de voz aqui referido compreende o processo de aprendizagem num desafio artístico em que excelência técnica, voz, corpo, emoção, sensação e movimento são abordados de forma integrada na potencialização da performance vocal, seja na abordagem da voz falada ou da voz cantada².

Após o retorno do período de estágio sanduíche e defesa do doutorado em Salvador, no ano de 2017, regressei à Belém, minha cidade natal, onde assumi o cargo de técnico em gestão cultural na Coordenadoria de Linguagem Corporal da Fundação Cultural do Pará. Como uma de minhas primeiras grandes empreitadas no cargo, organizei um ciclo de ações em torno da vinda de Linda Wise e Saso Vollmaier³ para o Brasil, que, nessa ocasião, ministraram uma edição condensada do workshop *Performance Vocal: a arte da interpretação*.

A realização do workshop *Performance Vocal: a arte da interpretação*, ministrado na sala de dança da Casa das Artes, em abril de 2018, por Linda Wise e Saso Vollmaier provocou, desde sua divulgação, grande interesse por parte de diferentes segmentos da cena artística local. Profissionais e estudantes vinculados a setores da música, das artes cênicas e até de outros campos como psicologia e medicina sinalizaram uma demanda de interesse em processos

² Os co-diretores do Panthéâtre não possuem livros publicados, mas seu site na internet é bem alimentado e a informação ali fornecida corrobora com o que vem sendo dito até então neste texto: www.panththeatre.com. Do mesmo modo, o Roy Hart Center também possui um sítio virtual que pode servir de referência para a busca de professores Roy Hart ao redor do mundo, bem como de informações acerca da herança técnica: www.roy-hart-theatre.com. De modo a indicar referencial bibliográfico em português sobre o Panthéâtre e seu vínculo com Roy Hart, na seção de referências informo o link para o acesso da dissertação de mestrado de Laura Backes.

³ Pianista e professor de voz esloveno vinculado ao Roy Hart Center que acompanha Linda em seus workshops ministrados no Brasil.

formativos que abordassem o trabalho vocal de forma transversal de modo a torná-lo acessível mesmo a pessoas sem nenhuma introdução no domínio técnico específico da música.



Figura 01 - Linda Wise dirigindo exercício coletivo (Foto do autor).

Nesse contexto, o workshop ministrado por Linda Wise e Saso Vollmaier ofereceu, em um curto período de tempo, uma poderosa alternativa para o desenvolvimento do trabalho sobre técnica vocal na cidade de Belém. A partir da experiência de contato com essa metodologia, integrantes da oficina sinalizaram o interesse em dar continuidade a um tipo de exploração do trabalho vocal que estivesse em ressonância com os modos de fazer e aprender apresentados por Linda Wise e Saso Vollmaier. Assim, respondendo àquela provocação, propus a criação da “Oficina do Corpo-Voz”, com intuito de criar um espaço de treinamento continuado em técnica vocal que, do ponto de vista institucional, era definido como ação formativa da Coordenadoria de Linguagem Corporal.

Entre maio e junho, desenvolvemos encontros de três horas semanais nos quais os procedimentos apresentados inicialmente por Linda Wise eram por mim retomados e reelaborados no sentido de constituir aprofundamento do trabalho técnico. Éramos um grupo pequeno, cerca de cinco pessoas introduzidas no trabalho por Linda, mas, posteriormente, começamos um processo de sensível abertura, recebendo participantes de reconhecida experiência artística ou que já haviam participado de outras experiências formativas dirigidas por mim na FCP, ou seja, nós estávamos frequentemente entre performers minimamente iniciados.

Inicialmente, eu tive dificuldades em estabelecer afirmativamente que na Oficina do Corpo-Voz trabalhávamos com a herança Roy Hart do trabalho vocal, isso pelo fato de que existe um processo de aquisição de uma certificação de professor, conferida após rigoroso processo formativo junto ao Roy Hart Center. Atualmente, estou em processo de formação para a aquisição de tal certificação, mas naquela altura passava por esse dilema ético. Minha alternativa para a superação dessa limitação foi compreender que executando a função de direção do processo eu não poderia me ater a uma espécie de repetição do trabalho de Linda, sendo assim, tomei o trabalho Roy Hart como inspiração fundamental para o trabalho que desenvolvíamos, e não como um tipo de “método” para o qual eu não estava certificado para a transmissão. Sendo assim, me utilizei das minhas referências de trabalho na herança Roy Hart e as conectei com práticas, procedimentos e mesmo fundamentos éticos provenientes de outros atravessamentos que vivi em minha experiência formativa pessoal, notadamente o trabalho de técnica vocal desenvolvido por Calos Simioni (Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), elementos do ensino convencional do canto popular brasileiro, que adquiri em diversas oficinas, elementos da musicalidade da cena, conforme desenvolvido por Jean Jaques-Lemêtre (Théâtre du Soleil - França), e também o trabalho desenvolvido por Marco França (Clowns de Shakespeare - Rio Grande do Norte), bem como elementos advindos de diversos professores de voz, sobretudo Meran Vargens (Bahia), Janko Navarro (Costa Rica) e Daniela García (Chile).

O primeiro movimento na construção da diferenciação do trabalho realizado por Linda e da identidade do trabalho criado por nós foi a abertura para a colaboração de Camila Honda⁴ como condutora de experimentos inspirados na bioenergética e nas meditações ativas de Osho. A visão de corpo e energia, tal qual podia ser acessada por meio de algumas rotinas de bioenergética, conduzidas por Camila, vinha ao encontro do modelo ético e formativo presente no trabalho Roy Hart, especialmente no que se refere à ativação energética e à possibilidade de criar um manejo expressivo de estados emocionais, mesmo aqueles de maior intensidade, a exemplo da raiva. Além disso, a “passagem do bastão da direção” como gesto simbólico prenunciava um elemento colaborativo da organização de trabalho, que, posteriormente, viria a produzir um engajamento transformador entre integrantes da Oficina do Corpo-Voz, o que, a meu ver, é parte, inclusive, do modo pelo qual paulatinamente fomos nos tornando uma espécie de comunidade.

⁴ Camila Honda é cantora, compositora, artista visual e arte-educadora paraense.

Ao fim de dois meses, tínhamos uma rotina de trabalho mais ou menos bem estabelecida entre práticas meditativas e de auto-cuidado, trabalho sobre técnica Roy Hart e improvisação. Essa foi uma espécie de edição piloto daquilo que viria a constituir uma dinâmica de trabalho na Oficina do Corpo-Voz, que funcionou regularmente por um ano nesse “modelo”.

Vale considerar que mesmo na fase inicial, originária, a experiência de trabalho ali compartilhada já estava estabelecida como pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal. Tal tripartição da dimensão da experiência viria, naturalmente, sofrer transformações em termos de procedimentos em cada um dos novos ciclos, mas sua estrutura básica manteve-se parcialmente estabilizada. Noto que a fluidez com a qual operamos a dinâmica da experiência relaciona-se a opção por dar passagem e fortalecer a formatividade no processo, considerando essa noção como “um certo modo de “fazer” que, enquanto faz, vai inventando o “modo” de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente, invenção” (Pareyson, 1993, p. 20).

Segundo Ciclo: Iniciação

O segundo ciclo de trabalho na Oficina do Corpo-Voz foi fortemente motivado pela necessidade de abrir o trabalho à participação de outras pessoas que não estivessem estritamente ligadas à rede do pequeno grupo que se encontrava na Casa das Artes desde o workshop de Linda Wise, em abril daquele ano. O processo de “abertura” era importante porque àquela altura, na qualidade de servidor público, eu utilizava minhas horas de expediente para coordenar um projeto que respondia às responsabilidades daquela instituição, assim, democratizar o acesso da população ao projeto era uma necessidade elementar para que pudéssemos funcionar em conformidade ética com o espaço no qual estávamos trabalhando.

O aspecto da contextualização institucional da Oficina do Corpo-Voz, de certa forma, também justifica a escolha pelo termo “Oficina” como palavra que designava aquele espaço. A palavra “oficina” em sua etimologia refere-se ao lugar onde o trabalhador, normalmente um artesão, dedica-se à prática do seu “ofício”. Ou seja, “oficina” é lugar de trabalho prático sobre a matéria em si, no nosso caso, o “corpo-voz”, proposição terminológica construída na justaposição de duas palavras de acepções diferentes no senso comum, mas que, em nossa

operação conceitual, ao serem justapostas designam o mesmo “instrumento”, ou seja, a unidade corpo-voz como matéria de elaboração poética.

Importante notar que a FCP é constituída de diversas unidades e, numa delas, o Núcleo de Oficinas Curro Velho (Curro Velho), tem como ênfase os processos de iniciação artística, tradicionalmente organizados em “oficinas” direcionadas majoritariamente ao público infanto-juvenil. Registro que o Curro Velho é reconhecidamente um importante polo de iniciação e formação artística na região. Assim, o título do projeto faz menção a um termo crucial que se relaciona à missão institucional da FCP, a saber: a iniciação artística. Porém, no caso da Oficina do Corpo-Voz, o fato de estarmos sediados na Casa das Artes oferecia-nos outra possibilidade de pensar o paradigma da “oficina” como processo de iniciação artística.

Desde a sua criação, ainda na antiga designação “Instituto de Artes do Pará”, a Casa das Artes se estabeleceu na cidade Belém e no Estado do Pará como um centro de pesquisa e experimentação artística responsável por grande parte do fomento da pesquisa artística, sobretudo pelo tradicional edital de bolsa de pesquisa e experimentação artística, ação que até a atualidade constitui lugar estratégico na política cultural do Estado, fomentando produção de conhecimento artístico avançado por artistas da região. Nesse sentido, a Casa das Artes tradicionalmente é reconhecida como o lugar do que, institucionalmente, é chamado de aperfeiçoamento. Nesse contexto, a Oficina do Corpo-Voz propôs, desde sua abertura ao grande ao público, uma oportunidade de processo de iniciação artística orientado pela perspectiva de pesquisa e experimentação artística numa abordagem democrática, mas avançada, ou seja, dotada de rigor, profundidade e complexidade no trato com as suas referências.

Em agosto de 2018 foi realizada a primeira sessão aberta da Oficina do Corpo-Voz, organizada na forma de um workshop ministrado em uma semana, com três horas de trabalhos diários. Para minha surpresa, o número de inscrições foi bastante elevado e eu optei por dividir o grupo em duas turmas de aproximadamente 20 integrantes em cada uma, reduzindo, assim, a carga horária total do workshop pela metade. Essa escolha gerou a necessidade de condensar o conteúdo planejado para o workshop, fazendo com que a primeira semana de trabalho da Oficina do Corpo-Voz naquele mês funcionasse quase que como uma demonstração das possibilidades de abordagem da voz a partir da perspectiva proposta. Trabalhamos sobre sons orgânicos, relações entre voz e movimentos, timbre e ressonadores, improvisação e, no último dia, com a presença de Diego La Percussa

(percussionista) e Armando de Mendonça (violinista), realizamos um laboratório de teatro coreográfico⁵ como finalização do processo.



Figura 02 - exercício de voz e movimento (Foto de Marina Trindade)



Figura 03 - laboratório de teatro coreográfico (Foto de Marina Trindade)

Após a realização da primeira semana de workshop, no que nós convenciamos espontaneamente chamar de trabalho no “grupão”, retomamos a dinâmica de encontros semanais, dessa vez dividindo o grupo em duas turmas: uma às noites de terça-feira, e outra às manhãs de quinta-feira. Cada grupo tinha uma média de 12 integrantes. Dessa forma, o trabalho de pesquisa vocal podia ser feito de forma mais efetiva, pois em três horas de encontro era possível garantir que cada um dos participantes pudesse passar individualmente

⁵ O teatro coreográfico é uma espécie de síntese entre teatro, música, texto e movimento concebida por Enrique Pardo para a direção de laboratórios de criação. Trata-se de uma abordagem sobre a performance e o teatro contemporâneo que, por meio do borramento de fronteiras entre as linguagens da cena, propõe um dispositivo de criação em tempo real.

por todos os exercícios numa dinâmica em que a escuta de si mesmo era frequentemente testemunhada pelos membros do grupo que, silenciosamente, observavam o colega trabalhar.

Talvez aqui seja valioso refletir que a constituição de dois grupos menores após a primeira semana de trabalho no “grupão” revelou aos integrantes que estavam chegando uma dimensão de intimidade, já conhecida pelas pessoas que vinham do primeiro ciclo. Além disso, pouco a pouco os novos integrantes puderam ser introduzidos pela prática na profundidade do que na bibliografia dos modos de atuação pode ser reconhecido pela noção de “trabalho sobre si”, operador conceitual que eu apresentava oralmente imaginando/inventando uma história da ancestralidade do trabalho que estávamos desenvolvendo ali. Eu citava Grotowski quando dizia que “você é filho de alguém” e, respeitosamente, mencionava nomes que constituíam a linhagem do trabalho sobre si: Luiz Otávio Burnier, Eugênio Barba, Grotowski, até chegar em Stanislawski, preenchendo as práticas de histórias sobre nossas referências⁶.

Apesar de não adentrarmos na investida intelectual de ler propriamente os textos dos encenadores citados ou de especialistas, à nossa maneira, aprofundamos o trabalho sobre si fundamentalmente a partir do trabalho vocal, mas abrindo a investigação para uma grande diversidade de experimentações de movimento, desenho e escrita, numa aposta que se tornou reveladora do potencial do trabalho como investigação da voz em seu campo expandido. Desse modo, a característica transdisciplinar do trabalho apontava para um processo artístico dotado de uma afirmativa inespecificidade (Garramuño, 2014, p. 16) do ponto de vista das linguagens invocadas para um trabalho a princípio vocal. Àquela altura o grupo de integrantes era constituído de profissionais da música, do teatro, da dança, das artes visuais, mas também da terapia ocupacional, da psicologia, das letras, além de jovens estudantes de artes e outras áreas. Ou seja, ainda que o trabalho estivesse claramente fundado numa proposição de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal, a base ética e poética estabelecida nas abordagens do trabalho sobre si reunia pessoas advindas de diversas formações em torno do que todos concordavam que se tratava de um ganho em relação ao autoconhecimento.

⁶ Importante notar que como a experiência em questão se processava no contexto de uma pesquisa artística não acadêmica enfaticamente constituída por sua realização prática, os referenciais elencados raramente eram apresentados pela leitura de seus escritos. Em duas ou três oportunidades, eu levei livros para a sala de trabalho para ler coletivamente não mais do que uma ou duas páginas de escritos de Grotowski e Artaud. Justifico essa escolha pelas circunstâncias do que eu concebia como um desejo coletivo mais orientado à experiência prática e menos voltado para a erudição em torno dos temas pesquisados. No entanto, forneci referências bibliográficas aos interessados que eventualmente me procuravam em momentos posteriores às sessões de trabalho prático.

Vale ressaltar que tal percepção reforça o que compreendo como mais um dos fundamentos epistemológicos deste trabalho: “Todo conhecimento é autoconhecimento” (Santos, 2008). Desse modo, dada a centralidade da percepção sobre o sujeito no processo de trabalho, noto que estabelecemos francamente uma perspectiva de desafio artístico alinhada ao paradigma da performatividade (Féral, 2008), contrariando de modo assertivo uma abordagem da voz focada em parâmetros de expressividade pré-estabelecidos ou constituídos a partir do exterior. Tal escolha pode ser bem compreendida pela abordagem somático-performativa da pesquisa, um guarda-chuva teórico que nos ofereceu um bom abrigo:

A pesquisa somático-performativa aplica procedimentos da Educação Somática e da Performance para fluidificar fronteiras, sintetizar informações multi-referenciais de forma integrada e sensível, e fazer conexões criativas imprevisíveis com resultados processuais em termos de performance/escrita intercambiáveis. Uma pesquisa não precisa necessariamente aplicar a Educação Somática para ser considerada Pesquisa Somático-Performativa. O fundamental é que tenha como eixo ou guia a corporeidade, compreendida como todo somático, autônomo e inter-relacional. Ou seja, que o “modus operandi” da pesquisa seja determinado por conexões somáticas criativas, ao invés de métodos determinados “a priori” e impostos a um objeto a ser analisado (Fernandes, 2012, p. 02).

Tal compreensão sobre a condução do processo coletivo levou à constituição do grupo como uma comunidade emocional⁷ em que, a partir do engajamento de cada sujeito, era possível estabelecer provocações que podiam encontrar ressonância no coletivo. A dinâmica entre espaço de investigação subjetiva e experimentação coletiva foi potencializada no momento em que introduzi a proposta do desenvolvimento de “projetos criativos” da parte dos integrantes que desejavam estabelecer uma investigação mais aprofundada em desejos individuais de criação. A proposição era, propositalmente, aberta e indefinida do ponto de vista de seu enunciado e a diversidade de possibilidades de sugestões que cabiam na ideia de “projeto” eram abrangentes, a única “restrição” era a de que o projeto deveria ter como centro algum tipo de investigação vocal. Assim, espontaneamente, os integrantes interessados se manifestaram em relação aos seus desejos de projeto, os quais, sob minha orientação, a cada semana iam tomando forma em termos de proposta de criação e posteriormente foram levados ao grupo como experimentações coletivas.

⁷ Segundo a leitura de Michel Maffesoli (1988) sobre o conceito originalmente descrito por Max Weber, “comunidade emocional” é uma categoria que explicita nucleações sociais caracterizadas pelo aspecto efêmero, composição mutável, inscrição local e ausência de organização. Ainda que na experiência em questão houvesse um aspecto de organização do processo pedagógico direcionado por mim, a constituição da liga emocional que viria a trazer contornos comunitários para os participantes daquela experiência não foram intencionalmente motivados por mim, tal processo se deu espontaneamente.

A realização de projetos como estratégia pedagógica do desenvolvimento de aprofundamento e aplicação prática do trabalho técnico desenvolvido é uma marca dos workshops profissionais mais extensivos promovidos pelo Panthéâtre. Notadamente, é Linda Wise quem dirige os projetos que tendem a apontar para a realização da performance de uma canção. Na proposição realizada por nós na Oficina do Corpo-Voz, optei por abrir a possibilidade de projetos, buscando abarcar a diversidade dos sujeitos envolvidos. Assim, tivemos como projeto a performance de canção do repertório popular da música brasileira, performance de canção autoral com desenho de cena construído coletivamente, experimento de criação em tempo real com texto poético na oralidade, performance de texto poético contemporâneo e autoral em dinâmica de improvisação em teatro coreográfico e uma performance ritual a partir de canção autoral.

Nesse momento, eu tento elencar genericamente os formatos de projeto propostos, mas é preciso notar que os projetos estavam tão densamente associados a cada um dos sujeitos que qualquer tentativa de abordá-los estritamente sob o viés da forma é necessariamente redutora. No entanto, dado propósito deste relato-memorial, limito-me a cometer esta falta com a complexidade intrínseca a cada um dos projetos. Importante dizer que não foram todos os integrantes da Oficina do Corpo-Voz que propuseram projetos criativos, porém foi notório perceber que os autores das propostas adensaram o trabalho técnico por meio do engajamento subjetivo associado aos projetos.

Neste ponto, o aspecto terapêutico associado ao trabalho se tornou absolutamente incontornável. Nosso cotidiano passou a incluir rodas de conversa em que a cada experimentação coletiva sobre os projetos individuais aprofundávamos o vínculo existente entre aquela comunidade afetiva, o que trazia à intimidade instaurada na sala de trabalho delicadezas que, por vezes, poderiam ser ameaçadas pelas dinâmicas do cotidiano de uma repartição pública. Posso citar como exemplo os momentos em que éramos repentinamente interrompidos por uma funcionária da FCP que abria a porta da sala para mostrar o espaço para alguém que visitava aquele equipamento público. Em certo ponto, administrar a dinâmica dos encontros da Oficina do Corpo-Voz, lidando com o cotidiano da Casa das Artes, foi desafiador por conta desse tipo de inconveniente.

Engajados no trabalho sobre si e imbuídos da percepção de que os laboratórios constituíam a metodologia mais efetiva para um “[...] teatro como autopenetração coletiva” (Barba, 2010, p. 100), sem efetivamente descaracterizar o objetivo artístico daquele espaço,

trabalhamos sobre os projetos, tomando as questões emocionais como matéria, a partir da qual trabalhávamos sobre o ofício de criação, nosso objetivo último. Confesso que estive receoso em muitos momentos com a delicadeza emocional que se manifestava na sala de trabalho, mas tentava me tranquilizar ao perceber que as pessoas se fragilizavam diante do grupo porque confiavam profundamente no acolhimento ali recebido. Além disso, é importante registrar que a experiência de integrantes que transitavam profissionalmente em contextos terapêuticos foi crucial para a manutenção da minha segurança na função de direção. Assim, aproveito para agradecer as conversas com Camila Honda, Natália Dalmácio⁸ e Danielle Ramos⁹.

Ao final de quatro meses de trabalho, dos quais por dois meses nos dedicamos mais intensamente aos laboratórios dos projetos, apresentamos, na mesma sala de dança da Casa das Artes onde nos encontrávamos, uma “Demonstração de Trabalho” do dia 17 de dezembro de 2018. Foi um momento importante para firmar no grupo o objetivo artístico do trabalho e, ao mesmo tempo, prestar contas à coisa pública, publicizando o trabalho que estávamos realizando no espaço da instituição. Lembro que, do ponto de vista institucional, a Oficina do Corpo-Voz era uma ação formativa realizada pela Coordenadoria de Linguagem Corporal, portanto a “Demonstração de Trabalho” funcionou como uma espécie de apresentação dos resultados de pesquisa em que demos a ver, numa primeira parte, uma sequência de trabalho técnico dirigida por mim e testemunhada pelo público presente. Nessa primeira parte, eu dirigia o grupo em exercícios enquanto descrevia campos de investigação basilares do trabalho de voz na herança Roy Hart, conforme nós o estávamos abordando na Oficina do Corpo-Voz, a saber: trabalho sobre registros estendidos, espaços vibratórios, relação entre voz e movimento, canto e improvisação. Após essa primeira parte, apresentamos uma espécie de edição cênica de fragmentos dos diferentes projetos criativos, levando ao público uma elaboração eminentemente estética do trabalho ao qual nos dedicamos em nível poético durante os meses anteriores.

A “Demonstração de Trabalho” foi registrada em fotografia e vídeo pelos colegas da FCP Netto Dugon e Felipe Pamplona, que, posteriormente editou o material, gerando um vídeo disponível no youtube sob o título: “Oficina do Corpo-Voz: relato de experimento”¹⁰.

⁸ Psicóloga e dançarina paraense.

⁹ Psicóloga, pesquisadora em psicanálise e artista amadora paraense.

¹⁰ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=n5eOUq9Nua0&t=2s>.

Terceiro Ciclo: Maturação

Estabelecida uma dinâmica de trabalho que garantiu um bom equilíbrio entre a rotina de desenvolvimento de técnica vocal, práticas de auto-cuidado e engajamento subjetivo no manejo do material emocional para o processo criativo no segundo ciclo, senti que poderíamos firmar de forma mais assertiva o elemento colaborativo que era momentaneamente acionado até então. Parte do trabalho de direção que eu aprendia a fazer enquanto fazia, consistia em captar as forças latentes que se apresentavam sutilmente em sala de trabalho. Do ponto de vista da técnica vocal isso frequentemente se relacionava à percepção de bloqueios (físicos e emocionais) que atuavam numa espécie de contenção do potencial.

Fazia parte do nosso cotidiano a pergunta sobre para onde nossa voz queria ir, ou, de outro modo, o que interrogar sobre o que precisamos fazer para dar passagem àquilo que se manifesta como potencial performativo em estado latente. Como já referido anteriormente, toda essa reflexão funciona muito bem para pensarmos na dimensão técnica do trabalho vocal, mas é impossível negar a força metafórica dessa visão para pensar as dinâmicas de constituição da experiência do sujeito de forma mais ampla. Frequentemente eu brincava: “muito bem, vamos agora de metáfora da vida!”. E a partir dali desenvolvia um *feedback* que se referia ao trabalho vocal, mas que facilmente poderia ser ampliado para algo que não está longe de uma proposição filosófica ou existencial.

Esse tipo de abordagem sobre o que se dava na sala trabalho está fortemente presente na performance de Linda Wise e Enrique Pardo como professores. É curioso notar, inclusive, que, sobretudo em Enrique, o humor é uma estratégia frequentemente usada para suavizar a densidade de um *feedback*. Um de seus gracejos favoritos era: “agora eu vou te adiantar cinco anos de psicanálise. No final do curso eu te dou minha conta para depósito”. Assim, considero que a percepção do material latente e a tentativa de fazê-lo emergir em potência performativa é uma espécie de objetivo-mestre na poética e ética do trabalho de voz na herança Roy Hart. É importante dizer que a reflexão sobre os impactos do trabalho de voz no nível simbólico do sujeito e, de forma mais ampla, num tipo de olhar ético e filosófico para a vida é um campo

ainda pouco explorado por mim, mas gostaria de, nesta seção, esboçar uma abordagem sobre tal relação que, a meu ver, levou à maturação de nossos processos na Oficina do Corpo-Voz.

Conforme referido em outro momento deste escrito, momentaneamente tanto no primeiro quanto no segundo ciclo de trabalho eu solicitava que um integrante da Oficina do Corpo-Voz conduzisse uma prática de sua expertise que interessasse ao trabalho que desenvolvíamos em relação à performance vocal. As entradas mais frequentes, até então, eram dirigidas por Camila Honda em experimentos de meditação ativa e exercícios de bioenergética, mas também pudemos compartilhar de exercícios de canto popular e improvisação com Cacau Novais¹¹, rotinas de yoga com Mayara La-Rocque¹², e práticas de contato-improvisação com Marina Trindade¹³. A diversidade de campos de atuação aos quais pertenciam os integrantes da Oficina do Corpo-Voz tornava a heterogeneidade do grupo um campo fértil, terreno para a proliferação de experimentos em performance vocal que tomassem de campos correlatos elementos que poderiam potencializar nossos processos. Reconhecendo as possibilidades do trânsito entre diferentes pessoas ao executar a função de direção, bem como a multiplicidade das possibilidades de experimentação, optei por aumentar as oportunidades de direção colaborativa ao longo deste ciclo de trabalho.

Em março de 2018, realizamos mais uma edição aberta da Oficina do Corpo-Voz, mas dessa vez Marina Trindade dividia comigo a direção dos trabalhos. Àquela altura eu já colaborava intensamente com Marina em outros projetos paralelos na cidade de Belém, inclusive fazendo co-orientação de seu processo de pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, portanto a direção colaborativa na Oficina do Corpo-Voz fluía de forma mais ou menos natural entre nós.

Importante notar que a oferta de uma oficina aberta respondia à necessidade de reabrir o ciclo de trabalho, tornando o projeto acessível a novos participantes, que, dessa vez, eram acolhidos por um grupo mais experiente e bem introduzido na técnica trabalhada. Assim, a experiência da oficina aberta como recepção de novos integrantes invocava certo sentimento de responsabilidade nos veteranos em relação à manutenção da ética e, em certo sentido, do ritual do que Enrique chamava de “contrato artístico”, ou seja, o conjunto de normas que estabelecem o fundamento disciplinar de nossa prática. Estando um grupo

¹¹ Cantora e compositora paraense.

¹² Escritora, professora de yoga e terapeuta holística paraense.

¹³ Dançarina, artista circense, professora e pesquisadora paraense.

veterano presente, é interessante perceber que as “regras do jogo” foram assimiladas quase que por “osmose” pelos novos integrantes, o que também colaborou positivamente em sua introdução aos trabalhos.

Ao lado da recepção dos veteranos, os novos integrantes da Oficina do Corpo-Voz também tiveram a experiência de serem conduzidos num trabalho de direção realizado a quatro mãos. Ainda que na programação das atividades a serem desenvolvidas diariamente no decorrer dos encontros houvesse uma prévia divisão das responsabilidades de condução entre eu e Marina, tentávamos fazer uma passagem fluida entre cada um dos momentos do trabalho. Marina realizava o que àquela altura já compunha a estrutura do encontro, como entrada meditativa nos trabalhos. A partir de procedimentos advindos de práticas da educação somática, Marina introduzia o grupo a um profundo estado de escuta de si até o ponto em que eu assumia, introduzindo elementos do trabalho de voz na herança Roy Hart, o que era seguido de um último momento do trabalho, normalmente pontuado por improvisações, a essa altura, frequentemente em coletivo.

A tônica do trabalho realizado neste ciclo se deu a partir da construção de experimentos coletivos de experimentação vocal e coreográfica. A presença de Marina Trindade como colaboradora na direção da Oficina do Corpo-Voz nos encontros semanais posteriores à oficina aberta trouxe a possibilidade de refinarmos nossa pesquisa de movimento por meio da introdução de elementos do contato-improvisação e de rotinas de experimentação coreográfica da dança contemporânea. Noto que a pesquisa das relações entre voz e movimento e performance vocal e espacialidade já estavam presentes no trabalho desenvolvido pelo Panthéâtre, no entanto a presença de Marina como profissional da dança transformava nossas possibilidades de experimentação, o que tencionava, de forma ainda mais grave, as fronteiras de linguagem, fazendo com que esteticamente nossos resultados indicassem cada vez mais um tipo de resultado híbrido, inespecífico, onde idealmente não poderíamos mais distinguir se estávamos fazendo teatro, música ou dança. Tal “confusão” entre linguagens, por assim dizer, me interessava enquanto desafio artístico de trânsito, desejo que encontrava ressonância entre outros integrantes do grupo, especialmente entre aqueles que ali se aproximavam na possibilidade de colaborar na função de direção.

É interessante notar que neste ciclo o foco no trabalho coletivo foi semanalmente estabelecido no turno noturno, portanto, em um grupo mais numeroso. O trabalho no “grupão”, por um lado, fazia com que o desenvolvimento de um olhar mais fino e

personalizado para a técnica vocal se tornasse mais difícil e desgastante de ser realizado em sala de trabalho. Assim, optei por explorar dinâmicas de trabalho de coro como estratégia de potencialização do trabalho coletivo. Isso fez com que a repetição da estratégia de provocação de projetos criativos individuais se tornasse incoerente, então, para preservar a possibilidade de apresentação de projetos, propus que os mesmos fossem construídos como experimentos pedagógico-criativos para o coletivo. Reconheço que a complexidade da demanda acabou gerando uma baixa aderência por parte do grupo. Efetivamente, Marina desenvolvia cotidianamente relações entre educação somática, contato-improvisação e experimentações coreográficas de voz e movimento, intercalando a direção comigo. Posteriormente, Camila Honda e Ramón Rivera¹⁴ se disponibilizaram à colaboração a partir de uma proposta de experimentação coletiva laboratorial que foi batizada pela dupla como “Eclipse”.

De modo a criar uma ocasião de trabalho em regime de imersão, optamos por realizar o laboratório num fim de semana, em um dia com dois turnos de trabalho intensivo. Optamos, também, por fazer da ocasião uma sessão aberta que pôde receber pessoas de fora da Oficina do Corpo-Voz, portanto, tratava-se de uma ação relacionada com o projeto, mas que também acontecia de forma independente. Na intenção de garantir o espaço aberto para o exercício da direção, decidi não estar presente durante o trabalho. Nosso “acordo” era o de que, após a realização do laboratório, um fragmento do que havia sido trabalhado pudesse ser levado para o encontro semanal da Oficina do Corpo-Voz, o que, efetivamente, aconteceu.

Em relação ao conceito do laboratório em questão, vale situar que, movidos pelo trabalho sobre os opostos-complementares contidos em movimentos universais reconhecidos arquetípicos¹⁵, Camila Honda e Ramón Rivera propuseram em “Eclipse” um convite à imersão no que orbitava em torno de suas pesquisas recentes naquele período. A proposta consistia na “busca de matéria-prima numinosa, um estímulo desafiador, uma jornada ao “centro” criativo de onde emanam forças de alta qualidade vital” (Trecho do release produzido para a divulgação do laboratório). A investigação sobre si era mote para uma experimentação baseada no princípio da corporificação como presentificação no tempo-espaço de projeções internas simbólicas. Provocação de busca por uma simbologia pessoal, o laboratório “Eclipse”

¹⁴ Ator, músico, professor e pesquisador paraense.

¹⁵ O trabalho sobre “opostos-complementares” tal qual referenciado neste trecho tem a ver com uma abordagem concebida por Ramón Rivera que toma elementos da teoria do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung sobre a linguagem simbólica e os arquétipos e os aplica ao contexto de processos criativos. Para maior aprofundamento sobre essa perspectiva, sugiro a leitura de sua dissertação de mestrado em artes, cujo link para acesso está disponível na seção de referências deste texto.

propunha a possibilidade de pensar e realizar a criação como metáfora de si. Em acordo com a pesquisa desenvolvida na Oficina do Corpo-Voz, “Eclipse” tinha como campo de experimentação proposições criativas do teatro contemporâneo com vistas ao borramento de fronteiras entre linguagens.

A direção de Camila e Ramón propôs uma experiência imersiva, fortemente marcada por um mergulho no material subjetivo, mas com uma eficiente conversão do material em experimento cênico. Efetivamente, foi a experiência de elaboração de material subjetivo que, de forma mais assertiva e aprofundada, se realizou naquele ciclo de trabalho da Oficina do Corpo-Voz. Como já foi dito, devido à escolha de manter os encontros em apenas uma turma, as condições de manejo pedagógico de um grupo mais numeroso diminuíram as possibilidades de um trabalho mais sensível sobre o material subjetivo de cada um dos sujeitos. Felizmente, isso não prejudicou a “liga” da comunidade emocional estabelecida no grupo.

Além das colaborações de Marina, Camila e Ramón, neste ciclo Cissa de Luna¹⁶ também dirigiu sessões de aquecimento vocal, a partir de elementos do método Feldenkrais e Tainá Coroa¹⁷ dirigiu sessões de aquecimento e de desaquecimento, a partir de rotinas da fonoaudiologia. *Find your place and then you'll find your voice*¹⁸ diz uma das máximas royharteana que nortearam este trabalho. Em uma perspectiva expandida, a relação simbólica entre voz e o lugar do sujeito no mundo remonta à contribuição singular que cada sujeito tem como potência de performatividade no mundo. Nesse sentido, dar passagem ou mesmo abrir espaço e convidar integrantes a compartilharem suas competências únicas passou a se tornar uma espécie de objetivo paralelo que a cada vez que se efetivava produzia efeitos de emponderamento coletivo no grupo. Idealmente, parto do princípio de que todos podem, no desenvolvimento de suas competências únicas, tomar a frente do coletivo, executando a função de direção. É importante reconhecer que o lugar da direção está conectado a um sentido de poder simbólico que, ao ser compartilhado, produz possibilidades de organização e modos de existir inegavelmente mais interessantes do que a mera repetição de modelos autoritários ainda tão presentes nas pedagogias do teatro e outras artes.

¹⁶ Educadora somática, cantora e professora de canto paraense.

¹⁷ Dançarina e fonoaudióloga paraense.

¹⁸ Encontre o seu lugar e você encontrará sua voz. Tradução minha.

Como finalização deste ciclo, construímos em regime de co-direção compartilhada entre eu, Marina, Camila e Ramón a abertura de processo “Attraversiamo”, apresentada no dia 29 de junho de 2019, na sala de dança da Casa das Artes. Constituída na forma de um convite à testemunha de uma sessão de prática da Oficina do Corpo-Voz, o “corpo co-diretor” performou a condução do grupo em rotinas de improvisação e exploração vocal individual e coletiva diante do público presente. Assim, “Attraversiamo” propôs uma organização para o olhar da pesquisa em andamento, intentando a produção de uma síntese em movimento de seus aspectos constitutivos, que foi seguida por um bate-papo com o público presente.

Como registro, noto que em paralelo à montagem de “Attraversiamo”, sob a direção de Priscila Araújo¹⁹ e Maria Mãe D’Água²⁰, parte do grupo trabalhou na construção de uma instalação produzida a partir da reprodução de documentos de processos gerados ao longo dos encontros da Oficina do Corpo-Voz. “Attraversiamo” foi apresentada na mesma sala de dança da Casa das Artes onde fazíamos todos os nossos encontros, mas no dia da apresentação, a instalação referida foi construída num formato de um túnel, em que o público podia, ao entrar no local da apresentação, contemplar painéis preenchidos de desenhos, escritos e poemas produzidos pelos integrantes da Oficina do Corpo-Voz desde o seu primeiro ciclo. A realização da instalação terminou por expandir os desdobramentos do trabalho para mais uma linguagem artística, organizando o material da intimidade do processo criativo num formato de apresentação que permitiu a conexão com o público e, em alguma medida, criando um lugar para a expressão daquelas vozes.

Quarto Ciclo: Metamorfose

Ao fim do terceiro ciclo, precisamente na semana de ensaios para a apresentação de “Attraversiamo”, recebi a notícia de que havia sido aprovado em primeiro lugar no concurso para o cargo de professor na área de voz e processos de criação na Universidade Federal do Acre, o que resultaria numa iminente mudança de cidade e conseqüente impossibilidade da continuidade dos trabalhos na Oficina do Corpo-Voz. Ao comunicar o grupo da notícia, também os informei da decorrente impossibilidade de estabelecer a continuidade do projeto. Fui felicitado por todos, mas também recebi as lamentações pela interrupção das atividades,

¹⁹ Artista visual e professora de artes paraense.

²⁰ Atriz e cenógrafa paraense.

sobretudo no que dizia respeito à manutenção do espaço de encontro daquela comunidade. Poucos dias depois de meu comunicado, Cissa de Luna me procurou em conversa particular para uma provocação em relação à tentativa de construirmos uma possibilidade de continuidade do projeto, eventualmente criando uma forma de organização coletiva entre os integrantes e estabelecendo, sazonalmente, momentos de trabalho presencial comigo, o que se daria a cada passagem que eu fizesse por Belém, o que era factível, pela fato de ser minha cidade natal e onde reside toda minha família. Eu criei um momento coletivo durante um de nossos encontros para que Cissa pudesse expor sua proposta, ainda embrionária ao grupo, que a acolheu com bastante entusiasmo.

A partir daí, na semana posterior à apresentação de “Attraversiamo”, constituímos um ciclo de encontros realizados com intuito de repensar o modelo de organização da Oficina do Corpo-Voz após a minha saída. Tal movimento, constituído na espontaneidade do desejo coletivo de continuar os trabalhos mesmo sem a minha presença, me faz pensar na efetividade de um sentido de associação a prática desligado da autoridade de um diretor (ainda que carismático). Ali estava evidente que o grupo estava se movendo no sentido resguardar o espaço de encontro e trabalho, ainda que isso custasse a transformação do modelo de funcionamento, que passaria a existir sem a figura central de um diretor. Simbolicamente, esse movimento compreende a possibilidade de migração de um modelo centralizado de organização para um eminentemente coletivo, o que me faz pensar sobre a potência das experiências na de fronteira entre arte, pedagogia e subjetividade como laboratório de formas de organização política baseadas na integralidade do ser, questão que não poderá ser desenvolvida dado o objetivo eminentemente memorial deste texto.

Em reuniões realizadas entre os integrantes que estavam dispostos a discutir as condições do que passamos a chamar de “transição”, decidimos, coletivamente, que o grupo passaria a ser dirigido não mais por uma pessoa, mas sim por um “corpo diretor” que realizaria coletivamente a função de direção. Não por coincidência, o corpo eleito pelos integrantes foi quase o mesmo do que estava presente em “Attraversiamo”, com a inclusão de mais dois colaboradores frequentes e ativos na Oficina do Corpo-Voz. Assim, a partir do quarto ciclo, o projeto passou a ser dirigido por Camila Honda, Marina Trindade, Ramón Rivera, Cissa de Luna e Mateus Moura²¹.

²¹ Cineasta, músico, compositor e professor paraense.

Ainda nas reuniões do processo de transição, decidimos que o projeto se desligaria institucionalmente da Coordenadoria de Linguagem Corporal da FCP, mas a servidora técnica da FCP, Keila dos Santos, ainda estaria responsável pelo mesmo para constituir o diálogo entre o grupo e a instituição, que agora entraria como uma apoiadora da ação, concedendo a cessão do espaço da sala de dança da Casa das Artes para os encontros. O projeto foi rebatizado com o nome de “Laboratório Corpo-Voz”, seu conceito não sofreu grandes alterações, mas incluiu certa ênfase no potencial multidisciplinar do corpo diretor como foco das experimentações.

É preciso dizer que o quarto ciclo se desenvolveu com as dificuldades que já prevíamos desde as discussões do período de transição. Pelo fato do projeto ter se desligado do estatuto de uma ação da FCP, a instituição comprometeu os encontros em diversos momentos ao longo do segundo semestre de 2019, faltando com o compromisso firmado antes de minha efetiva exoneração. O fato de o corpo diretor não poder se dedicar ao trabalho de direção como atividade profissional, integralmente remunerada, (não existia a possibilidade dessa efetivação pela FCP) também fez com que suas atividades fossem marcadas pela disponibilidade relativa naquelas condições.

Estavam previstas três oficinas para o semestre, duas delas foram realizadas segundo o planejamento e tiveram carga horária remunerada pela FCP, entretanto, a terceira oficina já não foi viabilizada pela instituição e, neste momento, o grupo já havia perdido a garantia de uso da sala²². A primeira oficina, “Laboratório Corpo-Voz: Soma” foi ministrada por Cissa de Luna e Marina Trindade, que conduziram práticas de autoescuta e consciência pelo movimento, a partir do método Feldenkrais, Contato Improvisação e a Arte do Movimento, estabelecendo investigações corporais com eixo em trabalho vocal, numa perspectiva expandida orientada pela Educação Somática. A segunda oficina foi “Laboratório Corpo-Voz: Presença”, conduzida por Camila Honda e Ramón Rivera. Nessa oficina, a partir de uma perspectiva integral, buscou-se a expansão da presença, a possibilidade do encontro com o

²² A relação com o espaço físico é paradigmática nos modos de organização coletiva do trabalho em artes da cena. Enquanto eu estava presente na qualidade de técnico da FCP e diretor do projeto os problemas relacionados à agenda do espaço eram mínimos pela possibilidade de negociação de um “técnico da casa”. No momento em que esta cena mudou, o grupo passou a encontrar dificuldades com o agendamento, e neste ponto foi importante e digno de registro o apoio do Espaço Cultural Casarão do Boneco na cessão de uma sala de trabalho para os encontros. O Casarão do Boneco é um espaço cultural independente que abriga um coletivo de artistas locais, que apoiou a comunidade do Corpo-Voz desde a sessão do espaço até o empréstimo de material de iluminação para a realização de nossas aberturas de processo. Evoé, Casarão do Boneco!

outro e a pesquisa de um “bios cênico”, através de exercícios elaborados com princípios da bioenergética e meditações ativas.

Assim, num primeiro momento, o corpo diretor constituiu uma escala de direção coletiva dos encontros que envolvia em alternância diferentes duplas de trabalho. A ideia inicial era a de que seria realizado um rodízio de duplas de direção para que todos tivessem a oportunidade de trabalhar em parceria uns com os outros, gerando meios de aprofundar relações artístico-processuais entre o corpo diretor.

Posteriormente, os encontros passaram a ser conduzidos alternadamente por um único diretor. Tal estratégia era desgastante do ponto de vista da demanda de tempo de planejamento e efetivação das estratégias verdadeiramente coletivas de direção. Desse modo, tal forma de execução foi substituída por um segundo momento no qual o corpo diretor estabeleceu uma escala de direção dos encontros que privilegiava a autonomia do “diretor da semana” na construção da proposta de provocação do grupo. Essa escolha trouxe certo sentido errático dos conteúdos explorados no, então, Laboratório Corpo-Voz, o que dissolveu a noção de que os encontros eram desenvolvidos numa proposta de continuidade em relação a uma unidade de ação. Tal diferença trouxe perdas e ganhos ao processo que, nesse novo desenho, potencializava práticas laboratoriais de experimentação em detrimento de uma passagem mais organizada sobre elementos da técnica vocal na herança Roy Hart. Nesta nova configuração os membros do corpo diretor acordaram em experimentar perspectivas singulares de cada um de seus integrantes em relação à pesquisa em performance vocal. Surge, então, uma nova e profícua questão: o que reúne esse coletivo? Considerando a diversidade das experiências artísticas que forma o corpo diretor, como pensar a unidade do Laboratório?

Ao longo deste ciclo, numa dinâmica que intercalou os encontros semanais e as duas oficinas de uma semana, o corpo diretor conduziu uma exploração do binômio corpo-voz como unidade, privilegiando o caráter experimental das abordagens que se processavam de acordo com as referências de cada integrante que assumia a função de direção. Ao longo do amadurecimento da proposta de direção deste ciclo, o corpo diretor firmou, a partir de uma abordagem multi-referencial, uma forma de conduzir os trabalhos do Laboratório Corpo-Voz que, para além dos exercícios originados na herança Roy Hart do trabalho vocal, explorava sentidos mais amplos de investigação, o que era acolhido com entusiasmo pela comunidade engajada.

Ao fim do semestre, em dezembro de 2019 eu reencontrei o grupo na oferta de uma vivência que batizei de “Topos” e trazia a máxima royharteana aqui referida como centro das provocações desenvolvidas. Era uma forma de sondar o grupo e a cada um de nós sobre o lugar em que estávamos naquele processo. A vivência foi organizada coletivamente pelos membros do corpo diretor no formato de um encontro que demarcava as atividades de fechamento daquele semestre, tendo sido realizada em três dias de trabalhos intensivos na Casa da Linguagem. Em termos de metodologia, optamos por dividir as atividades entre sessões de trabalho prático, dirigidas por mim, e duas rodas de conversa, mediadas por membros do corpo diretor e integrantes do Laboratório Corpo-Voz. A primeira roda de conversa trouxe as relações das experimentações do corpo-voz com o aspecto terapêutico, e teve como mediadoras Cissa de Luna, com sua experiência do ensino da voz sob a luz da educação somática, e Danielle Ramos, psicóloga e mestre em psicologia na linha de psicanálise, que trazia pontos de contato entre o trabalho que desenvolvíamos e alguns elementos da teoria psicanalítica. A segunda roda de conversa trouxe como tema os processos criativos e foi mediada por Camila Honda e Ramón Rivera, que trouxeram um fragmento de processo como disparador de uma profícua discussão entre subjetividade e criação artística.

Palavras Finais

“Venturoso” Corpo-Voz porque foi uma aventura feliz essa que compartilhamos dentro da gente e na misteriosa comunhão da sala de trabalho. A narrativa aqui apresentada de forma alguma poderia dar conta da pluralidade e da complexidade dos sentidos despertados ao longo da experiência de pesquisa, experimentação e formação em performance vocal aqui discutida. Da juventude do meu olhar, alguém que amadureceu na função de direção enquanto realizava este trabalho, registro parte das revelações que encontrei, certo de que pode atrair outras pessoas interessadas na aventura e na pesquisa sobre voz e processos criativos.

Este texto também tem o objetivo de registrar a força dessa experiência entre tantos compartilhada: venturoso é aquele que não viaja sozinho. Meu mais sincero e amoroso agradecimento a cada integrante do Corpo-Voz. Sem essa gente disposta a abandonar o lugar comum da segurança de se saber, disposta, portanto, a se estranhar, se entranhar, se desconhecer para se autoconhecer, em suma, sem essa gente disposta a experimentar nada ou

muito pouca coisa poderia ter sido feita em nome de uma perspectiva de pesquisa que é, sobretudo, invenção.

Finalmente, minha reverência aos meus mais velhos, neste texto e nesta experiência constelados nas figuras de Linda Wise e Enrique Pardo, que, venturoso, num acaso maravilhoso eu encontrei. Todo respeito aos mestres da sabedoria, todo respeito até no momento de colocá-los em questão e discordar para encontrar um acorde mais complexo, para que, quem sabe assim, descubramos juntos os caminhos de uma harmonia que seja qualquer coisa além da repetição, qualquer coisa que aponte para a direção do movimento que urge venturoso.

Referências

BACKES, Laura Beatriz. **Voz e Emoção: provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2010. Disponibilidade e acesso: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/26996>. Consultado em 14/06/2020.

BARBA, Eugênio. Rumo a um teatro santo e sacrílego. In: **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e matérias de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução para o português de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas, I**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, v. 08, São Paulo: 2008. Disponibilidade e acesso: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Consultado em 14/06/2020.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **Anais do VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. Disponibilidade e acesso: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>, consultado em 14/06/2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse**. Paris (França): Méridiens Klincksieck, 1988.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

Thales Branche Paes de Mendonça - Venturoso Corpo-Voz: relato-memorial de uma experiência de pesquisa, experimentação e formação artística em performance vocal.

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 169-193.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

RIVERA, Ramón Bentes Machado. Retrocedendo em progresso: dissecando a simbologia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo O tudo anexo. Dissertação (Mestrado e Artes) - Universidade Federal do Pará, Belém, PA, 2017. Disponibilidade e acesso: <http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/IMAGENS/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20RAMON%20RIVERA.pdf>. Consultado em 14/06/2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

Artigo recebido em 18/05/2020 e aprovado em 12/06/2020.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.vli01.31647>

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

ⁱ Thales Branche Paes de Mendonça - músico, ator e professor-pesquisador na área de voz e processos de criação na UFAC. Possui doutorado em artes cênicas pela UFBA com estágio sanduíche na Universidade de Paris X. Atualmente está em processo de formação para aquisição da certificação internacional Roy Hart de pedagogia vocal. thalesbranche@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/00778307011397>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2471-1865>

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

