

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Priscilla de Queiroz Duarte

Maturidade do ator:
ofício e cultivo de si

Belo Horizonte
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Priscilla de Queiroz Duarte

Maturidade do ator:
ofício e cultivo de si

Belo Horizonte
2019

Priscilla de Queiroz Duarte

Maturidade do ator:
ofício e cultivo de si

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientador:

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli

Coorientadora:

Prof^a. Dr^a. Tatiana da Motta Lima Ramos

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Duarte, Priscilla, 1966-
Maturidade do ator [manuscrito] : ofício e cultivo de si / Priscilla de
Queiroz Duarte. – 2019.
278 p. : il.

Orientador: Fernando Antonio Mencarelli.
Coorientadora: Tatiana da Motta Lima Ramos.

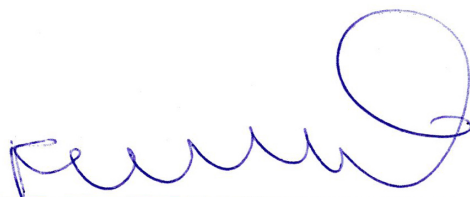
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Atores – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Teatro
– Séc. XX – Teses. I. Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Ramos,
Tatiana da Motta Lima. III. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. IV. Título.

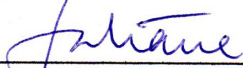
CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **PRISCILLA DE QUEIROZ DUARTE** Número de Registro **2015654075**.

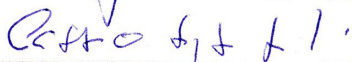
Título: **“Maturidade do ator: ofício e cultivo de si”**



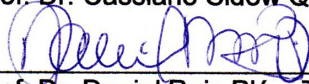
Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Tatiana Motta Lima – Coorientadora – UNIRIO



Prof. Dr. Cassiano Sidow Quilici – Titular - Unicamp



Prof. Dr. Daniel Reis Plá – Titular – UFSM



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Titular – UFMG



Prof. Dr. Mauro Rodrigues – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 12 de abril de 2019.

Aos meus pais, a meus mestres
e a todos aqueles que já chegaram onde eu almejo,
um dia, ter o privilégio de também poder estar.

Agradecimentos

A Ricardo Gomes, pelo amor, parceria e ajuda preciosa nos momentos mais decisivos.

A Maria Duarte, pela paciência e por suportar a minha ausência.

Aos meus pais, Anna e Carlos Duarte, e a minha sogra Maria da Luz Barbosa Gomes, pelo encorajamento, mesmo que de longe.

A Iben Nagel Rasmussen, François Kahn, Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra pela extrema generosidade e disponibilidade em participar desta pesquisa.

A François Kahn pela oportunidade de parceria profissional, pela amizade e pelo companheirismo.

A Tiziana Barbiero, pelo apoio e contribuição para projetos futuros.

A todos os integrantes do Teatro Tascabile di Bergamo (Itália), por terem me recebido como se eu estivesse em casa.

Ao Odin Teatret, por ter me acolhido durante minha estadia em Holstebro (Dinamarca).

A Cristiani Ferraz e toda a equipe da Escola Neijing - Casa Esmeralda, de Belo Horizonte (MG), por terem acolhido os ensaios do experimento cênico que compõe esta pesquisa.

Ao meu orientador, Fernando Mencarelli, que me ajudou a redefinir o tema da pesquisa e me acompanhou e incentivou durante todo o processo.

A minha coorientadora, Tatiana Motta Lima, por todo o apoio e, sobretudo, pelas contribuições na reta final.

A Fátima Saadi, pela amizade, encorajamento, conselhos e trocas de ideias.

Aos profs. Daniel Plá e Mônica Medeiros Ribeiro, que participaram do meu Exame de Qualificação, trazendo preciosos apontamentos.

A Elisa Belém pela leitura atenta e pelas sugestões oportunas.

A Mirella Schino, minha coorientadora no exterior, da Università degli Studi Roma Tre (Itália), pela confiança e disponibilidade.

A Luca Catò pelos ensinamentos de cerâmica e ao laboratório Tutti Giù per Terra, de Bergamo, (Itália) pela colaboração.

A Sonia Bombardieri, pela amizade e pela hospitalidade em sua casa em Bergamo (Itália).

A Suzanna Vicenzetto, pela amizade e companheirismo durante minha estadia em Bergamo (Itália).

A Sabrina Martello, Chiara Crupi, Claudio Coloberti e toda equipe do OTA - Odin Teatret Archives (Dinamarca) pela generosidade e presteza.

A Pernille Abildgaard por ter me acompanhado durante minha estadia na Dinamarca.

Aos companheiros do grupo de pesquisa CNPq CRIA - Artes e Transdisciplinaridades, pelo acolhimento a minha pesquisa em nossos seminários e pela organização dos laboratórios *Caminhos do Silêncio*, com François Kahn.

A FAPEMIG, por ter financiado meus estudos de doutorado no PPGArtes/EBA/UFMG.

A Capes, pelo financiamento da pesquisa no exterior, por meio de bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, sem a qual essa etapa essencial não teria sido possível.

*O que a juventude encontrou e precisa encontrar fora,
o homem, no entardecer da vida, tem de encontrar dentro de si.*

C.J. Jung

Resumo

A presente pesquisa é uma reflexão sobre a maturidade artística, a partir da experiência de quatro atores europeus, todos com mais de sessenta anos de idade, que se formaram entre os anos 1960-1970, e que trabalham em uma *dimensão laboratorial*, que relaciona-se a um *trabalho sobre si*. É estabelecida uma ligação entre essa maturidade e as tensões que se criam com os tempos “sem ritmo” da contemporaneidade. Os quatro atores são: Iben Nagel Rasmussen, do Odin Teatret (Dinamarca), Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra, do Teatro Tascabile di Bergamo (Itália) e François Kahn (França). Confronta-se o tema da pesquisa ao experimento cênico *O Cântaro* realizado pela pesquisadora, a partir do romance *A Caverna*, de José Saramago, sob a orientação de François Kahn. No primeiro capítulo, segue-se uma discussão sobre a relação entre ficção e realidade, assim como sobre a questão do Sujeito como *self* e do *cultivo de si*. Apresentam-se os conceitos de *artista* e de *artesão* em Mário de Andrade, e de *artífice* e *trabalho bem-feito*, em Richard Sennett. A maturidade artística em Constantin Stanislavski é destacada, assim como o conceito de *flor* nas diversas etapas da vida de um ator nō, a partir de Motokyo Zeami. Por fim, discute-se a noção de presença do ator na cena contemporânea. No segundo capítulo, destacam-se os contextos históricos dos teatros-laboratório dos anos 1960-1970 na Europa, e especificamente dos grupos ou realidades nas quais atuam os atores participantes da pesquisa, o Odin Teatret (Dinamarca), o Teatro Tascabile di Bergamo (Itália) e as diversas atividades de François Kahn, do parateatro (Polônia), com Jerzy Grotowski ao Teatro da Camera (Itália e França). No terceiro capítulo, apresentam-se quatro propostas para a maturidade do ator no terceiro milênio, associadas aos sujeitos participantes da pesquisa: Iben Nagel Rasmussen, *transparência*; François Kahn, *silêncio*; Beppe Chierichetti, *vulnerabilidade* e Luigia Calcaterra, *abandono*. No quarto capítulo, aponta-se o sentimento como possível qualidade que norteia a trajetória da pesquisadora e discorre-se sobre a escolha da palavra como principal veículo expressivo para a cena. Por fim, discute-se sobre a adaptação do romance *A Caverna*, de José Saramago para o experimento cênico *O Cântaro*, sob orientação de François Kahn, refletindo-se sobre a opção pela ficção.

Palavras chave: ator; maturidade artística; dimensão laboratorial; trabalho sobre si; cultivo de si.

Abstract

The present research is a reflection on the artistic maturity, from the experience of four European actors, all over sixty years old, who formed between the years 1960-1970, and who work in a laboratory dimension, that relates to the work on oneself. A connection between this maturity and the tensions that arise with the contemporary “rhythmless” times is established. The four actors are: Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret (Denmark), Beppe Chierichetti and Luigia Calcaterra, Teatro Tascabile di Bergamo (Italy) and François Kahn (France). The theme of the research is related with the scenic experiment *O Cântaro (The Pitcher)*, performed by the researcher, from the novel *A Caverna (The Cave)*, by José Saramago, under the guidance of François Kahn. In the first chapter, a discussion on the relationship between fiction and reality unfolds, and also on the question of the Subject as self and of self-cultivation. The concepts of artist and craftsman in Mario de Andrade, and of craftsman and well-done work, in Richard Sennett are posed. The artistic maturity by Constantin Stanislavski is highlighted, as well as the concept of flower in the various stages of the life of a *nō* actor, from Motokyo Zeami. Finally, the notion of presence of the actor in the contemporary scene is discussed. In the second chapter the historical contexts around Theatre Laboratories of the 1960s and 1970s in Europe, and specifically that of the groups or realities in which the actors participating in the research worked is highlighted: Odin Teatret (Denmark), Teatro Tascabile di Bergamo (Italy) and the several activities of François Kahn, from parateatro (Poland), with Jerzy Grotowski to Camera Theatre (Italy and France). The third chapter presents four proposals for the maturity of the actor in the third millennium, associated to the subjects participating in the research: Iben Nagel Rasmussen, transparency; François Kahn, silence; Beppe Chierichetti, vulnerability and Luigia Calcaterra, abandonment. The fourth chapter presents the feeling as a possible quality that guides the trajectory of the researcher and the choice of the word as the main expressive vehicle for the scene. Finally, the adaptation of the novel *A Caverna (The cave)*, from José Saramago to the scenic experiment *O Cântaro (The Pitcher)*, under the guidance of François Kahn, is discussed, reflecting on the option for fiction.

Key-words: actor; artistic maturity; laboratory dimension; work on oneself; self-cultivation.

Lista de Ilustrações

Figura 1	21
Hsiang-Yin. Fonte: https://www.kyarazen.com/burning-incense/	
Figura 2	139
Teatro Tascabile di Bergamo no espetáculo <i>Intermezzo</i> , 1975. Da esquerda para a direita: Paolo Clementi, Vanna Salati, Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti. Foto: Maurizio Buscarino.	
Figura 3	147
Iben Nagel Rasmussen em demonstração de <i>training</i> , durante a ISTA em Albino (Itália), em abril de 2016. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Eugenio Barba, Julia Varley, Keiin Yoshimura, So Sugiura, I Wayan Bawa e Caterina Scotti. Foto: Francesco Galli.	
Figura 4	153
Cesar Brie (à esquerda) e Iben Nagel Rasmussen (à direita), no espetáculo <i>Marriage with God</i> , s/d. Foto: Tony D'Urso.	
Figura 5	155
Iben Nagel Rasmussen no espetáculo-demonstração <i>Moon and Darkness</i> , s/d. Foto: Torben Huss	
Figura 6	157
Iben Nagel Rasmussen no espetáculo <i>Branca como Jasmim</i> , em Paraty (RJ), em dezembro de 2016. Foto: Marta Viana.	
Figura 7	159
Iben Nagel Rasmussen em demonstração de <i>training</i> na última sessão do ISTA em Albino (Itália), em abril de 2016. Ao fundo, à esquerda: Eugenio Barba e Julia Varley. Foto: Francesco Galli.	

Figura 8	161
Iben Nagel Rasmussen no espetáculo <i>Ester's Book</i> , s/d. Foto: Tony D'Urso.	
Figura 9	165
Sala de trabalho na chácara de Iben Nagel Rasmussen, em Ryde (Dinamarca), em junho de 2017. A cadeira e a mesa pretas ao fundo compõem a cena de <i>Halfdansk Rapsodi</i> . Foto: Priscilla Duarte.	
Figura 10	167
Iben Nagel Rasmussen no espetáculo <i>The Tree</i> , 2016. Foto Francesco Galli	
Figura 11	169
<i>Dança dos ventos</i> durante intercâmbio do coletivo Vindenes Bro com o Ateliê de Pesquisa do Ator, em Paraty (RJ), em dezembro de 2016. Foto: Marta Viana.	
Figura 12	172
François Kahn no ensaio do espetáculo <i>A dama do cachorrinho</i> , em Belo Horizonte (MG), janeiro de 2017. Foto: Maria Duarte.	
Figura 13	185
François Kahn no espetáculo <i>A dama do cachorrinho</i> , em Paraty (RJ), em janeiro de 2017. Foto: Marta Viana.	
Figura 14	187
François Kahn no espetáculo <i>Viagem a Izú</i> , s/d. Foto Laura Marcolini.	
Figura 15	192
Beppe Chierichetti no espetáculo <i>Rosso Angelico</i> , na sede do TTB (Itália), 2015. Foto: Alessandro Brasile.	
Figura 16	194
Espetáculo <i>L'amor comenza</i> , na sede do TTB, Bergamo (Itália) s/d. Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti e Susanna Vicenzetto (em primeiro plano); Franco Pasi e Vanna Salati (ao fundo); Corinna Poggi e Enrico Masseroli (ao centro); Luigia Calcaterra e Paolo Clementi (ao fundo); Ludovico Muratori e Serena Mosconi (à frente). Foto: Maurizio Buscarino.	

Figura 17	195
Espetáculo <i>Intermezzo</i> , na sede do TTB, Bergamo (Itália) s/d. Beppe Chierichetti (saltando, ao fundo); Luigia Calcaterra (ajoelhada, em primeiro plano). Foto: Arquivo do TTB.	
Figura 18	199
Beppe Chierichetti, s/d, em uma das primeiras demonstrações de dança indiana do TTB. Foto: Arquivo do TTB.	
Figura 19	200
Beppe Chierichetti em espetáculo de Kathakali, na cena Putana Moksha, na sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Foto: Arquivo do TTB.	
Figura 20	204
Espetáculo <i>Albatri</i> , s/d. Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti (ao fundo), Ludovico Muratori (à frente), Tiziana Barbiero (ao centro), Susanna Vincenzetto (ao fundo) e Franco Pasi (à frente). Foto: Arquivo do TTB.	
Figura 21	207
Espetáculo <i>Rosso Angelico</i> , sede do TTB em Bergamo (Itália), 2015. Da esquerda para direita: Ruben Manenti, Beppe Chierichetti e Alessandro Rigoletti. Foto: Alessandro Brasile.	
Figura 22	214
Espetáculo <i>Valse</i> . Bergamo (Itália), s/d. Beppe Chierichetti (vestido de preto) e Caterina Scotti (vestida de branco, sobre pernas de pau). Foto: Arquivo do TTB.	
Figura 23	215
Luigia Calcaterra na horta do asilo de freiras canossianas. Bergamo (Itália), agosto de 2017. Foto: Ricardo Gomes.	
Figura 24	221
Luigia Calcaterra em espetáculo de Orissi, na cena Rama-Sita, na sede do TTB, s/d. Bergamo (Itália). Foto: Arquivo do TTB.	

Figura 25	222
Espetáculo <i>Albatri</i> , s/d. Luigia Calcaterra (à esquerda) e Ludovico Muratori (à direita, de costas). Foto: Maurizio Buscarino.	
Figura 26	222
Espetáculo <i>Sonja</i> , Índia, s/d. Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti (junto ao público, tocando clarinete), Luigia Calcaterra (de costas, tocando acordeon), Franco Pasi (ao fundo, sobre pernas de pau baixas) Ludovico Muratori e Susanna Vicenzetto (sobre pernas de pau altas). Foto: Arquivo TTB.	
Figura 27	226
Espetáculo <i>Valse</i> . Bergamo (Itália). Da esquerda para a direita: Francesco Suardi, Franco Pasi, Caterina Scotti (de costas) e Luigia Calcaterra (de frente). Foto: Arquivo TTB.	
Figura 28	228
Luigia Calcaterra no espetáculo <i>La madre dei gatti</i> , sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Foto: Arquivo TTB.	
Figura 29	229
Espetáculo <i>Amor mai non s' addorme. Storie di Montecchi e Capuleti</i> , s/d. Beppe Chierichetti à esquerda e Luigia Calcaterra à direita. Foto: Nora Roitberg.	
Figura 30	232
Ensaio da conferência-espetáculo <i>Componimento sui generi(s)</i> , Bergamo (Itália), maio de 2017. Mauro Danesi (à esquerda) e Sophie Hames (à direita). Foto: Priscilla Duarte.	
Figura 31	236
Priscilla Duarte no ensaio geral de <i>La Brocca (O Cântaro)</i> , conclusão de residência artística com François Kahn no TTB. Bergamo (Itália), julho 2017. Foto: Ricardo Gomes.	

Figura 32	248
Priscilla Duarte durante primeira fase do experimento sobre <i>A Caverna</i> , em Belo Horizonte (MG), 2016. Foto: Priscilla Duarte.	
Figura 33	257
Priscilla Duarte na aula de modelagem em cerâmica, no Laboratório Tutti Giù per Terra, 2017, Bergamo (Itália). Foto: Luca Catò.	
Figura 34	263
Priscilla Duarte no ensaio geral de <i>La Brocca (O Cântaro)</i> , conclusão de residência artística com François Kahn no TTB (Itália), julho 2017. Foto: Ricardo Gomes.	

Sumário

Introdução	17
Tempo como aroma na pesquisa	17
Propostas de qualidades para o ator no novo milênio	19
Sujeitos da pesquisa e qualidades de suas trajetórias	32
Breve roteiro dos capítulos	38
Capítulo 1: Aspectos da arte do ator no teatro como artesanato	41
1.1. Ordem da presença, ordem da representação e pulsão de ficção	41
1.2. O Si como self e o cultivo de si	44
1.3. Dimensão espiritual e trabalho sobre si em Stanislavski	46
1.4. Cultivo de si, trabalho do ator sobre si mesmo e caminho do samurai	48
1.5. O artista-artesão	51
1.6. O artífice e o trabalho bem-feito	56
1.7. A maturidade do ator em Stanislavski e Zeami	57
1.8. Artesanato de si no teatro contemporâneo e nos anos 1960-1970	65
Capítulo 2: Os sujeitos da pesquisa e seu contexto	68
2.1. A dimensão laboratorial e o teatro contemporâneo	68
2.2. O tempo e o artista-artesão: os sujeitos da pesquisa	71
2.3. Odin Teatret: pequena retrospectiva dos espetáculos de <i>ensemble</i>	74
2.4. Teatro Tascabile di Bergamo: noções de ator, teatro de rua e dança indiana	97
2.5. François Kahn: do para teatro ao Teatro da Camera	119

Capítulo 3: Quatro propostas para a maturidade do ator no terceiro milênio	139
3.1. Transparência/Iben Nagel Rasmussen	147
3.1.1. Em busca do corpo transparente: training e autonomia no Odin Teatret e no grupo Farfa	148
3.1.2. A atriz transparente e seus espetáculos biográficos: <i>White as Jasmin</i> , <i>Ester's Book</i> e <i>Halfdansk Rapsodi</i>	157
3.1.3. Uma mestra transparente e seus filhos ao vento	168
3.2. Silêncio/François Kahn	172
3.2.1. Fazer silêncio, estar em silêncio	172
3.2.2. Do parateatro ao teatro: um processo de indução	177
3.2.3. O ator silencioso: monólogos a partir da literatura no Teatro da Camera	181
3.2.4. Pedagogia teatral e laboratório <i>Caminhos do Silêncio</i>	189
3.3. Vulnerabilidade/Beppe Chierichetti	192
3.3.1. A conquista das técnicas: um corpo conquistado	192
3.3.2. Rosso Angelico, teatro como casa, grupo como família	205
3.3.3. Vulnerabilidade: objetivo ou acaso?	212
3.4. Abandono/Luigia Calcaterra	215
3.4.1. Formação, autodidatismo e necessidade de mestres	216
3.4.2. Abandono do ofício de atriz: <i>La madre dei gatti</i>	227
3.4.3. Abandono de si a novas descobertas	230
3.4.4. Abandonar-se ao cultivo da terra: a horta das freiras canossianas	233
Capítulo 4: Sentimento: um nova via?	236
4.1. Da expressão pelo movimento à expressão pela palavra	236
4.2. Novo sentido no processo criativo: a palavra como veículo do sentimento	248
4.3. A adaptação do texto: um romance que se torna um monólogo	258
4.4. Opção pela ficção	260
4.5. O sentimento	264
Considerações finais	266
Referências	271

Introdução

O tempo como aroma na pesquisa

Como diz Cipriano Algor, protagonista do romance *A Caverna*, de José Saramago (2000), repentinamente, nos damos conta que o futuro tornou-se curto. O passar do tempo comporta uma série de mutações dentro de uma trajetória. Esta pesquisa é uma reflexão sobre a crise que se instaura na maturidade artística do ator frente aos desafios do tempo que, de tão acelerado, perdeu seu ritmo, e sobre a possibilidade de conservação de certas qualidades do ofício atoral nos tempos líquidos e “sem aroma” da contemporaneidade. Além de ocuparem espaço, as ações do ator desenvolvem-se no tempo. Um seguimento de ações determina um percurso dramático na cena, bem como o encadeamento de acontecimentos determina o rumo de uma trajetória artística. É de uma reflexão sobre o tempo que pretendo partir.

Diante do meu próprio amadurecimento, é como se o modo de exercer o meu ofício de atriz tivesse se tornado obsoleto em relação ao próprio teatro (em geral), aos outros (artistas e espectadores), ao mundo (das artes e da vida). Sou integrante do Teatro Diadokai, um grupo que nasceu no Rio de Janeiro em 1996, influenciado pela experiência dos teatro de grupo ou teatros laboratórios europeus dos anos 1960/1970. O Diadokai manteve-se bastante ativo até 2009, garantindo sua sobrevivência integralmente às custas de bilheteria e de cachês pela venda de espetáculos e oficinas¹. A partir de 2009, essa realidade mudou — o grupo se

¹ O núcleo do Teatro Diadokai é composto por mim e o diretor Ricardo Gomes. Inspirados no Teatro Tascabile di Bergamo (onde ambos trabalhamos de 1989 a 1994 e de 2003 a 2007), desempenhamos diversas funções dentro do Diadokai. Ricardo Gomes trabalha como diretor, iluminador e produtor. Eu trabalho como atriz, co-diretora, figurinista e produtora. O Teatro Diadokai foi fundado com a estreia do espetáculo *Pedro e o lobo* no Rio de Janeiro. Desde sua estreia, *Pedro e o Lobo* — um monólogo no qual eu era a única atriz — teve mais de 300 apresentações em diversas cidades do Brasil e da Itália (sob o título de *Pierino e il Lupo*, em co-produção com o Teatro Tascabile di Bergamo). O Teatro Diadokai produziu ainda os espetáculos *Um clarão... e a noite após (de rua)*, *O Deus e a Princesa* (2000) e *Amantes do Sereno* (de rua, de 2002), todos no Rio de Janeiro. Além dos espetáculos, o Teatro Diadokai também oferece oficinas de atuação, de dança indiana e de técnica de pernas-de-pau.

mudou do Rio de Janeiro para Belo Horizonte² — e a atividade acadêmica foi, aos poucos, ganhando mais espaço do que a atividade artística³ na vida dos integrantes do grupo. Ao mesmo tempo, o panorama teatral brasileiro também mudou. Os teatros de grupo cedem cada vez mais lugar aos coletivos, entidades mais articuladas e plásticas do que os grupos teatrais, com participantes de diversas áreas. Seria o fim dos teatros de grupo e do Teatro Diadokai? É preciso buscar novos caminhos. Mas quais? Individualmente não tenho grande interesse em expressar-me como *performer* que pretende “extrapolando o campo da construção de mundo ficcionais discutindo as suas estratégias de diálogo e inserção do real” (QUILICI, 2015, p. 18). Por outro lado, não sou uma atriz do mercado do entretenimento, que participa de testes para grandes produções; não tenho sequer um perfil no Facebook para divulgar meu trabalho de atriz e colecionar curtidas. O Teatro Diadokai vem reduzindo assim o seu campo de ação. Acredito na profundidade, no rigor, na disciplina, na perseverança, no detalhe. Acredito no ofício do ator como caminho de conhecimento e de cultivo de si. Quer seja como integrante de um grupo quer seja com indivíduo artista, existe lugar para mim no panorama teatral atual? Como pretendo viabilizar meu trabalho? Quem é o público ao qual quero me dirigir? Tenho vontade de falar sobre o quê? Em que espaços pretendo atuar? As possíveis respostas a essas perguntas parecem estar em oposição aos tempos líquidos e “sem aroma” da contemporaneidade, tempos que se esvaem, tempos que não permanecem.

Diante desse desconforto, urge uma reação. Não dediquei mais de trinta anos de minha vida ao teatro para, aos cinquenta e três anos de idade, não colher os frutos do que plantei. Há em mim um senso de inadequação, de inquietude, mas percebo também uma perda de vitalidade para uma reação enérgica. Efeitos do envelhecimento? Ocorre encontrar uma via de acesso para confrontar o problema e redefinir o meu papel como atriz hoje. Uma dessas vias diz respeito a uma constatação: há valores no fazer teatral que estão se perdendo. A tentativa dessa

² Em Belo Horizonte, o Teatro Diadokai produz o espetáculo *A casa de Lá* (2010), em co-produção com o ator Cristiano Peixoto, e as cenas curtas *Corpo Fechado* (2009) e *Dias Felizes?* (2017).

³ Em 2008, Ricardo Gomes tornou-se professor efetivo na UFOP. De 2011 a 2013, trabalhei como professora substituta na cadeira de Expressão Corporal na UFOP. Em 2012, ingressei no mestrado em Artes na EBA/UFMG, defendendo minha dissertação em agosto de 2014. Em fevereiro de 2015 ingressei no doutorado em Artes na EBA/UFMG.

pesquisa foi determinar que valores são esses a partir do encontro com os mestres que, direta ou indiretamente, contribuíram para a minha formação. São artistas nos quais acredito e que merecem o meu respeito. Todos eles tem acima de sessenta anos de idade. A escolha de voltar-me para eles deve-se ao fato de que, provavelmente, eles já viveram crises parecidas como a que vivo agora, tendo que lidar com o delicado equilíbrio entre ônus e bônus pela passagem do tempo, para quem amadurece dedicando-se integralmente ao ofício de ator. Talvez eles já tenham se colocado questões como: e agora? Como fazer para seguir adiante? Quais são os valores que realmente importam? Haveria um fio condutor que unifica todas as experiências em um único percurso? Ou os fios são múltiplos, tecendo redes?

Proposta de qualidades para o ator do novo milênio

Além da reflexão sobre o tempo, outro fator fundante desta pesquisa foi o mestrado defendido em 2014, com a dissertação *O treinamento do Ator: do corpo como instrumento, ao corpo como experiência*. O tema do mestrado foi desenvolvido a partir de minha própria trajetória artística⁴, com ênfase na reflexão sobre o ensino/aprendizagem, dentro e fora do Teatro Tascabile di Bergamo⁵, entre Itália, Índia e Brasil, de uma determinada técnica que pratico no meu treinamento: a dança clássica indiana Orissi. Tendo como fio condutor o relato dessa trajetória, analiso como foi se modificando meu entendimento da noção de corpo — de instrumento à experiência —, à luz da Educação Somática (especificamente do método GDS de Cadeias Musculares e Articulares)⁶. A pergunta que ficou na época do mestrado foi: como lidar com as modificações no corpo-mente com o passar do tempo? Dessa questão veio o impulso para continuar a investigação em um doutorado.

⁴ Sou atriz e pesquisadora, mestre em Artes pela EBA/UFMG. Um ano depois de concluir o bacharelado em Artes Cênicas pela UNIRIO, parti para Bergamo (Itália), onde trabalhei no Teatro Tascabile di Bergamo (de 1989 a 1990, como aluna-atriz; de 1991 a 1994, como atriz). Anos depois, voltei a Bergamo para colaborar como atriz com o mesmo grupo, de 2003 a 2007. Considero o período italiano como a base de minha formação teatral. Além da formação em Dança Clássica Indiana Orissi (Itália, Índia), minha formação complementar inclui o campo da Educação Somática, nos métodos GDS de Cadeias Musculares e Articulares (Itália e Brasil) e Pilates (Brasil).

⁵ Nesta tese, o Teatro Tascabile di Bergamo é também citado como “Teatro Tascabile”, “Tascabile” e “TTB”.

⁶ Ver DUARTE, Priscilla. *O treinamento do Ator: do corpo como instrumento ao corpo como experiência*. Dissertação de mestrado. EBA, UFMG, 2014.

A atual pesquisa busca afirmar certos valores ou qualidades que considero importantes no fazer atoral e que parecem estar sendo postos em questão na contemporaneidade. Busco apontá-las a partir da análise da trajetória dos atores François Kahn (França) e Beppe Chierichetti (Itália) e das atrizes Luigia Calcaterra (Itália) e Iben Nagel Rasmussen (Dinamarca), com especial ênfase no tempo presente. São qualidades que considero próprias ao ofício do ator, embora possam não ser percebidas imediatamente com tais. O aprofundamento em cada uma delas se deu a partir de uma abordagem singular de cada um desses atores e atrizes, que deixaram em mim forte impressão no período formativo ou no convívio artístico. Tais qualidades são proposições que poderiam provocar uma mudança de paradigma no trabalho do ator do séc. XXI. São atores e atrizes que têm em comum sua formação nos anos 1960-1970. São também pessoas com as quais convivi e trabalhei, em maior ou menor grau, ao longo dos últimos trinta anos. Para tanto, foi preciso fazer um levantamento do histórico do percurso desses artistas no contexto dos teatros-laboratório e/ou teatros de grupo europeus dos séc. XX e XXI, mais especificamente de sua atuação nos grupos Odin Teatret⁷ (do qual participa Iben Nagel Rasmussen) e Teatro Tascabile di Bergamo (do qual participam Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra) além da trajetória solo de François Kahn. Por fim, busco confluir essas qualidades para uma reflexão sobre o meu próprio percurso, tendo como foco principal o tempo presente.

Além da faixa etária acima dos sessenta anos de idade e de serem todos europeus, o traço comum que me interessa em Kahn, Chierichetti, Calcaterra e Rasmussen é o enorme comprometimento que têm com o fazer teatral, com o artesanato do ofício do ator em uma *dimensão laboratorial* — esfera do fazer teatral aparentemente desconectada do espetáculo, porém, intimamente relacionada a ele (SCHINO, 2012) —, não obstante a singularidade de suas trajetórias. Na *dimensão laboratorial* está incluída a dimensão transformadora do *trabalho sobre si mesmo*, apresentada como constituinte do trabalho atoral desde Stanislavski — como em um laboratório “alquímico” — que vai muito além do domínio técnico do trabalho do ator. Quando digo artesanato do ofício do ator, parto da noção de *artesanato* proposta por Mário de Andrade — como processo de movimentar materiais (ANDRADE, 2016) — sendo que, no caso do ator/artesão, o *material* é o próprio artista.

⁷ Nesta tese, o Odin Teatret é também citado como “Odin”.

A noção de maturidade artística que busco desenvolver nesta tese inspira-se no título homônimo que Stanislavski (2009) deu ao último capítulo de sua autobiografia *Minha vida na Arte*⁸. Entendo maturidade artística como o norte para onde converge o *trabalho do ator sobre si mesmo*. Tal noção do mestre russo é amplificada nesta tese a partir do diálogo com outras tradições teatrais e não teatrais, numa perspectiva intercultural e interdisciplinar, fazendo dialogar autores e visões ocidentais e orientais. Uma das reflexões que atravessam esta pesquisa baseia-se na metáfora sugerida pelo filósofo coreano Byung-Chul Han (2016) do *tempo com aroma* no sentido de tempo como demora, que encontra correspondência em um objeto destinado a medir o tempo: o incensário *hsiang-yin* – literalmente selo de aroma (fig. 1).



Figura 1: Hsiang-yin

Fonte: <https://www.kyarazen.com/burning-incense/>

⁸ A *maturidade artística* é a tradução em português para *La maturità artistica*, título do último capítulo da edição italiana (STANISLAVSKIJ, K. S. **La mia vita nell'arte**. Organização de Fausto Malcovati. Firenze : La Casa Usher, 2009). Na edição brasileira (STANISLAVSKI, K. S. **Minha vida na arte**. Tradução de Paulo Bezzer. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1989), o título do último capítulo é *O artista na maturidade*.

Mais do que um simples incensário, o *hsiang-yin* é um antigo relógio de incenso chinês. O dispositivo é composto de um recipiente que contém um *stencil*, ou seja, um molde vazado, com um desenho em linha contínua. Era comum nos *stencils* o uso de caracteres de um tipo de caligrafia antiga usada em carimbos e selos. No *hsiang-yin* cada trecho do desenho pode ter diferentes significados: trechos *yin* alternados a trechos *yang*; trechos identificados com diferentes animais do zodíaco chinês; trechos que representam ideogramas. Para fazer o dispositivo funcionar, despeja-se o incenso em pó dentro do recipiente e, ao retirar-se o molde, o pó permanece na forma do selo; quando queimado, esse pó torna-se cinzas que se mantém, porém, na forma original dos caracteres ou padrões do selo (BEDINI, 1963). A brasa que consome o desenho contínuo do selo representa seu caráter transitório; os caracteres ou padrões, que não perdem sua significação após serem reduzidos a cinzas, dão lugar à sensação de duração, de demora: o tempo que tem aroma não passa ou transcorre. Nada pode esvaziá-lo. O aroma do incenso enche antes o espaço. Ao dar um espaço ao tempo, confere-lhe aparência de uma duração (HAN, 2016, p. 73).

A meu ver, essa ideia de tempo aromático é um convite a um tipo raro de percepção, a sinestesia, que mistura sensações e suas percepções, como se fosse possível perceber a passagem do tempo como o perfume de um incenso que permanece no espaço. Nesse sentido, a pesquisa em si mesma é um percurso, como um caminho de incenso, que desprende seu aroma enquanto se consoma. Deste modo, além de aplicar-se à pesquisa em si mesma, a metáfora do incensário chinês também se aplica às qualidades que associo à trajetória das atrizes e atores pesquisados: elas emanam tal qual o perfume do incenso que permanece no ar e deixam legível no tempo a sua marca de cinzas.

Além da questão deixada em aberto após a conclusão do mestrado, há outro fator detonador desta pesquisa que está em sintonia com as proposições de Han (2016). Trata-se do romance *A Caverna*, do escritor português José Saramago. Desde o início, sabia que o romance de Saramago estaria implicado na pesquisa, só não sabia ainda como. Aos poucos foi se configurando que a investigação cênica sobre o romance, que eu vinha realizando durante a pesquisa, estava, na verdade,

completamente imbricada nela. O tema do livro está diretamente relacionado ao tema da tese. *A Caverna* conta a história de um oleiro de sessenta e quatro anos, que, de repente, tem sua encomenda de louças de barro recusada por seu único distribuidor, o Centro, espécie de shopping center hiperbólico, símbolo do capitalismo e da cultura ocidental. A situação se apresenta nas primeiras páginas do livro, no diálogo entre o oleiro e o funcionário do Centro que recebe o carregamento dos fornecedores:

Vejam esta situação, um homem traz aqui o produto do seu trabalho, cavou o barro, amassou-o, modelou a louça que lhe encomendaram, cozeu-a no forno, e agora dizem-lhe que só ficam com metade do que fez e que lhe vão devolver o que está no armazém, quero saber se há justiça neste procedimento. [...] Submisso, [o oleiro] dirigiu-se ao subchefe da recepção, Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses são cada vez menos. (SARAMAGO, 2000, p. 22-23)

No romance “mais filosófico do autor português” (D’ANGELO, 2011, p. 40) — na verdade, uma mistura de estilos romanesco e ensaístico — a parábola do oleiro trata das angústias da obsolescência de um ofício artesanal, da fragmentação e da dissolução do sujeito contemporâneo, da velhice como declínio, da perda de sentido e da finitude da existência: “sou uma espécie a caminho da extinção, não tenho futuro, não tenho sequer presente” (SARAMAGO, 2000, p. 300) — diz o oleiro sobre si mesmo. *A Caverna* é um retrato da dissincronia, da falta de um ritmo ordenador dos tempos atuais (Han, 2016), uma metáfora para a discussão sobre o tempo, sobre a perda de sentido e de valor da vida e do trabalho.

Meu interesse nessa história deve-se a uma necessidade pessoal de resgate da noção de um tempo narrativo, no qual haja acolhimento a um tempo contemplativo que, cada vez mais, de acordo com Han (2016), está dando lugar a um tempo que, de tão acelerado, perdeu seu ritmo e seu aroma:

A história cede lugar às informações. Estas não tem qualquer amplitude ou duração narrativa. Não estão centradas nem seguem uma direção. De certo modo, apoiam-se sobre nós. A história ilumina, seleciona e canaliza a trama

dos acontecimentos, impõe-lhe uma trajetória narrativa linear. Se esta desaparece, forma-se um amálgama de informações e de acontecimentos que tropeça sem direção. As informações não tem aroma. (HAN, 2016, p. 30)

Quando penso sobre o problema da aceleração do tempo no trabalho do ator, acredito que a conservação do tempo narrativo na criação ficcional possa ser a chave para o estabelecimento de um ritmo que alterna harmonicamente lentidão e aceleração (HAN, 2016). Acredito que esse mesmo ritmo harmônico é aquele que acolhe a possibilidade de uma *pulsão de ficção* (SPERBER, 2002). A *pulsão de ficção* — que se manifesta inicialmente na infância — corresponde a “um forte impulso para o conhecimento através de uma representação”.(SPERBER, 2002, p. 285). Sperber trabalha o conceito de *pulsão de ficção* no campo da psicanálise e da literatura, mas, apesar disso, creio que seja interessante, para a discussão que proponho nesta tese, uma apropriação de seu conceito para o campo teatral. Assim como Sperber (2002), acredito que a *pulsão de ficção* se manifesta também no adulto, e, diria eu, especialmente nos atores que privilegiam a ficção em seu trabalho e que acreditam no fazer teatral como forma de conhecimento. De acordo com Sperber (2002, p. 274) efabular — que consiste em uma representação, como nas artes cênicas — inicialmente é uma necessidade da criança: “[...] o ser humano tem a necessidade de construir uma efabulação que apanhe a circunstância, coloque-a em um tempo circular e cíclico que, visto à distancia, ressignifica a história dessa criança.”

No caso da criança, um exemplo de efabulação seria o jogo *fort-da* observado por Freud (SPERBER, 2002). A criança cria um jogo para representar a separação da mãe: amarra um carretel na ponta de uma cordinha, lançando-o para longe de si, enquanto diz *fort* (foi-se) e depois puxa a corda de volta enquanto diz *da* (voltou) (SPERBER, 2002). A efabulação, em forma de jogo infantil, permite à criança, pela repetição, elaborar a separação e a volta da mãe, a dor e o prazer, por meio de uma representação. A *pulsão de ficção* seria portanto a permanência dessa mesma necessidade de representação no adulto, como forma de atribuir sentido à vida:

O impulso que corresponde à pulsão de ficção é o de dar alguma forma e sentido (juntos) a um evento vivido através de recursos diversos, que podem incluir a palavra, dentre outros. Alguns foram vistos no episódio fort-da.[...] A pulsão de ficção não é um substituto da cena (infantil ou do

adulto). Ela corresponderia a um forte impulso para o conhecimento através de uma representação. A pulsão de ficção sem dúvida “transforma os pensamentos em imagens visuais”. Não são pensamentos já formulados. Eles são bastante obscuros no seu momento inicial. São formuláveis através de recursos que não são obrigatoriamente a palavra e correspondem a um impulso muito forte para a comunicação – primeiramente para si mesmo, e apenas em decorrência disso, para terceiros. Tanto na criança, como no adulto. (SPERBER, 2002, p. 285)

Creio ser possível afirmar que os atores estariam entre esses indivíduos nos quais a efabulação — como manifestação da *pulsão de ficção* — se manifesta de forma mais intensa:

É o ser humano que tem a compulsão para a atribuição de sentido a sua experiência no mundo. Nos relatos são projetadas formas cujas funções correspondem a uma atribuição de sentido ao mundo vivido, independentemente de ser o indivíduo letrado ou não, de a efabulação se dar sob forma narrativa, poética ou dramática. Por isso a efabulação merece o nome de pulsão de ficção. A pulsão de ficção explica a necessidade de comunicação entre os seres humanos, seres gregários. Explica a própria criação ficcional como decorrente de uma pulsão de ficção mais intensa em certos indivíduos. (SPERBER, 2002, p. 284)

Mas onde fica a *pulsão de ficção* em uma cena que parece cada vez mais invadida pelo real na contemporaneidade? Creio que a chave está em não perder de vista que a fricção entre real e ficção, de que nos fala Fischer-Lichte (2013, p.14), está sempre presente:

Quaisquer que sejam os lugares e os momentos nos quais o teatro acontece, ele sempre se caracteriza por uma tensão entre realidade e ficção, entre o real e o fictício. Pois é sempre em espaços reais e num tempo real que se passam as representações e são sempre corpos reais que se deslocam nestes espaços reais. Dito isso, o espaço real, a cena, pode simbolizar diversos espaços ficcionais; o tempo real que dura o espetáculo não é idêntico ao tempo da peça e o corpo real de cada ator representa em geral um outro: uma figura dramática, um personagem. Tais circunstâncias deram, frequentemente, espaço a inúmeras transgressões entre o ficcional e o real e continuam a fazê-lo.

Diferentes momentos históricos criaram tensões entre o real e o ficcional:

Em toda interpretação, surge uma tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional. É uma das razões pelas quais, nas primeiras décadas do século XX, os defensores do teatro de vanguarda atacaram tão ferozmente o teatro psicológico-realista que pretende criar uma completa ilusão da realidade e suplantam a tensão entre o real e o ficcional tão característica das representações teatrais tradicionais. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16)

Fischer-Lichte (2013) explica que alguns espetáculos contemporâneos criam uma alternância entre duas ordens: a *ordem da representação* e a *ordem de presença*. A *ordem da representação* é assim definida:

[...][na] ordem da representação, tudo é percebido em função de um personagem ficcional particular. A totalidade dos sentidos produzidos constitui o personagem dramático. O processo de percepção, evidentemente, tem por finalidade dar vida a uma figura dramática. Os elementos percebidos, que não podemos considerar como signos da figura, não serão levados em conta no processo em andamento de produção do sentido. Os sentidos que criam a figura dramática tem tal efeito sobre a dinâmica do processo perceptivo, que a percepção seleciona apenas os elementos que podem ser percebidos e interpretados sob o olhar da figura dramática em si. Realizando-se em uma perspectiva de previsão de resultados, este processo é, sob este ponto de vista, previsível até certo ponto. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 20)

Fischer-Lichte (2013) acredita que não seja mais possível no teatro contemporâneo que a *ordem da representação* se estabilize completamente, sendo sempre perturbada por uma outra ordem:

Esta outra ordem, que chamarei ordem de presença, obedece a princípios completamente diferentes. O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, naquilo que constitui o seu estar-no-mundo particular. Esta acepção induz um certo número de associações, lembranças, fantasias que, na maioria dos casos, não têm relação direta com o elemento percebido. Quando esta ordem de percepção se estabiliza, o processo de percepção e de produção do sentido torna-se absolutamente imprevisível e, portanto, caótico. Nunca se pode prever quais significados serão produzidos pela associação; nunca se pode antever qual significado vai orientar a percepção na direção de um elemento teatral particular. A estabilidade da ordem, neste caso, significa o mais alto grau de imprevisibilidade. O processo de percepção revela-se um processo inteiramente emergente sobre o qual o sujeito perceptor não tem nenhum controle. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21)

Como exemplo de uma *ordem de presença* que cria atrito com uma *ordem da representação*, Fischer-Lichte (2013, p. 21) cita como exemplo o espetáculo *Giulio Cesare*, da Societas Raffaello Sanzio, dirigido por Romeo Castellucci. Nesse espetáculo, Castellucci busca separar o corpo fictício do personagem do corpo manifesto do ator, colocando em cena um homem, enfermo, muito magro quase senil, um outro operado da garganta que fala por meio de um aparelho acoplado à laringe, um homem extremamente obeso e seminu ou uma mulher anoréxica. Desse modo o espectador permanece em uma espécie de umbral:

Então, o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra. O antropólogo Victor Turner chamou o fato de encontrar-se num tal umbral de “liminaridade” (TURNER, 1969). Por isso, pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito perceptor a um estado liminar.

Assim com não seria possível criar a “completa ilusão da realidade”, ou seja, uma primazia da *ordem da representação*, também não seria possível que se estabelecesse apenas uma *ordem de presença* (FISCHER-LICHTE, 2013) na cena. Essas duas ordens não se estabilizariam sozinhas, ao contrário, permaneceriam em uma situação de crise. No espetáculo de Castellucci, por exemplo, as duas ordens parecem estar em contraposição:

[...] os espectadores, uma vez habituados àqueles corpos tão singulares, eram, de fato, capazes de vê-los, em determinados momentos, como César ou Cícero. De modo geral, pode-se dizer que havia divergência entre a percepção do corpo de um ator e a da figura dramática por ele representada. Concentrar-se no corpo do ator implicava em esquecer completamente o personagem dramático, enquanto que concentrar-se neste último exigia a renúncia em levar em conta as características próprias do corpo do ator. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 17)

É interessante perceber como campos teóricos distintos — a psicanálise e a literatura, de onde parte Sperber em sua análise sobre a aquisição da linguagem, e o campo teatral, de onde parte Fischer-Lichte — tratam de questões afins. Nessa hipótese, poderíamos considerar a *pulsão de ficção* — como impulso humano pela elaboração simbólica, como forma de conhecimento — como possível responsável pela manutenção da *ordem de representação* em permanente fricção com a *ordem de presença*. Essa última se imporia a partir dos dados reais de tempo e espaço no qual a cena acontece e da realidade dos corpos que nela atuam.

Além da tensão entre ficção e realidade há outras questões que desafiam o ator na contemporaneidade. São patentes a diminuição do público (GUÉNOUN, 2004) e do número de atores sobre a cena — basta lembrar os monólogos das atrizes do Odin Teatret, ou a mesma tendência no Teatro brasileiro contemporâneo (SILVA, 2010) —,

as novas mídias que possibilitam outras formas de fruição alternativas ao espetáculo, o individualismo da sociedade que reduz as relações a redes virtuais em detrimento das artes que exigem a presença e o encontro em um espaço compartilhado, a velocidade da circulação de informações que não combina com o tempo ao vivo das experiências teatrais. Todos esses fatores contribuem para um sentimento de perda, de inquietação com relação ao ofício ao qual me dedico — o de atriz — e que vem se tornando mais forte a medida que me torno mais velha.

O tempo sobre o qual me interessa refletir nesta tese é o tempo como caminho, como duração, como demora, e não como pontos isolados de um percurso, instantes de presente entre o passado e o futuro. De acordo com Han (2016), a idéia atual que temos da contração do presente não se deve exatamente a uma aceleração do tempo. Esta fase, característica da modernidade, já teria sido superada na pós-modernidade. A atual crise diria respeito mais a uma dissincronia, a uma perda de ritmo ordenador do tempo. Nesse sentido, a relação entre perda de duração e aceleração deve-se mais a uma precipitação do tempo, ou seja, a uma avalanche; hoje o tempo anda aos tropeços, pois deixou de ter dentro de si a sua própria sustentação:

Cada ponto do presente, entre os quais já não existe qualquer força de atração temporal, faz com que o tempo se desenfreie, com que os processos se acelerem sem direção alguma — e é precisamente a falta de qualquer direção que faz com que não possamos falar de aceleração. A aceleração, no sentido estrito, pressupõe caminhos unidirecionais. (HAN, 2016, p.17)

Han (2016) observa que chegamos à época da perda da narrativa e da história, mas que não haveria motivo para pensar que essa perda instale um vazio temporal em seu lugar. Pelo contrário, estaria criando um espaço para a “possibilidade de uma vida que não tem necessidade da teologia nem da teleologia, e que, apesar disso tem seu próprio aroma” (HAN, 2016, p. 10). Mas essa possibilidade dependeria de uma revitalização da *vita contemplativa*⁹. Na modernidade haveria uma intencionalidade de projetar-se, um mover-se de modo determinado para uma meta, o que gera uma pressão aceleradora. Depois da modernidade, ou na pós-modernidade, não seria mais necessária nem uma lei

⁹ Cf. Han, 2016, p.10.

ordenadora divina e nem um fim último das coisas, como se percebe nos modos de deambular e de vaguear sem um horizonte universal, uma meta orientadora em direção a que *marchar*. A sociedade atual estaria desprovida tanto da determinação do andar moderno quanto da ligeireza flutuante do vaguear, característicos da pós-modernidade. Os transeuntes pós-modernos que passeiam e vagueiam seriam os sucessores dos peregrinos modernos. Já na sociedade atual, a pressa, o afã, a inquietação, os nervos e uma angústia difusa caracterizariam o andar que se identifica com o *zapping*:

Em vez de passear tranquilamente, as pessoas correm de um acontecimento para outro, de uma informação para outra, de uma imagem para outra. Esta pressão e esta inquietude não são próprios do deambular pelas ruas nem do vaguear. Bauman procede a um uso problemático e quase idêntico do deambular e do *zapping*. Ambos seriam expressão da ausência pós-moderna de laços e de compromisso: “A liberdade total encontra-se sob a direção de um ecrã, vive-se em companhias de superfície e chama-se de *zapping*”. (HAN, 2016, p. 46)

A falta de compromisso do pós-moderno se exacerba nos tempos atuais fazendo com que sejamos incapazes de chegar à conclusão das coisas. A tese de aceleração não dá conta de explicar o movimento agitado da vida atual, daí vem a idéia de *zapping* entre diferentes opções:

A tese da aceleração não detecta o verdadeiro problema, que consiste no fato de a vida atual ter perdido a possibilidade de se *concluir* com sentido (*sinnvoll*). Tal é a origem do movimento agitado e do nervosismo que caracterizam a vida atual. Torna-se a começar uma e outra vez, faz-se *zapping* entre as “opções vitais”, porque já não se é capaz de levar uma possibilidade até o fim. Já não há história nem unidade de sentido que preencham a vida. A ideia de aceleração da vida em vista da sua maximização é um erro. Se prestarmos atenção, a aceleração revela-se como uma inquietação nervosa que tropeça de uma possibilidade para outra. Nunca se chega a tranquilidade — quer dizer, a um final. (HAN, 2016, p. 23)

Para Han (2016), a sensação atual de aceleração, de efemeridade, de perda do ritmo ordenador do tempo, de dificuldade com a finitude das coisas e da vida,

poderia ser revertida, pela revitalização da *vita contemplativa* combinada à *vita activa* proposta por Hannah Arendt¹⁰:

[...] Arendt não reconhece que o afã e a inquietação da vida moderna têm muito que ver com a perda da capacidade contemplativa. A totalização da *vita activa* está igualmente implicada na “perda da experiência” que a própria Arendt deplora. A atividade pura empobrece a experiência. Impõe o igual. Quem não é capaz de deter-se não tem acesso a alguma coisa verdadeiramente diferente. As experiências transformam. Interrompem a repetição sempre igual. Não é estando cada vez mais ativo que alguém se torna sensível às experiências. Para tanto, é necessária, com efeito, uma certa passividade. É necessário que nos deixemos afetar por aquilo que escapa à atividade do sujeito ativo. (HAN, 2016, p. 122-125)

Quando o trabalho, qualquer que seja, não abre espaço à interrupção e à dúvida, a própria ação torna-se petrificada, impedindo o ser de abrir-se, de respirar. Duvidar é um ato constitutivo da ação: “A diferença entre agir e trabalhar já não passa pela atividade, mas pela capacidade de interrupção. Quem não é capaz de duvidar é um trabalhador” (HAN, 2016, p. 126). Ao contrário de Arendt (2000a) que considera o pensamento como a atividade “mais ativa” de todas da *vida activa*, sem explicar o seu porquê, Han (2016) defende que o pensamento é contemplativo precisamente “por atravessar altos e baixos, por se atrever a avançar até o mais longínquo, por unir-se em si, enquanto *con-templação*, os espaços e os lapsos temporais” (HAN, 2016, p. 127, grifo do autor). Afirma também que “o pensamento enquanto *theoria* não é uma atividade *contemplativa*. É uma forma de manifestação de *vita contemplativa*” (HAN, 2016, p.127). Nesse sentido, de acordo com Han, (2016) a *vita contemplativa* é superior à *vita activa* de Arendt e faz uma crítica à filósofa alemã:

¹⁰ *Vita contemplativa* é um contraponto de Han à noção de *vita activa*, de Hannah Arendt (2000, p.15-16), em *A condição humana*: “Com a expressão *vita activa* pretendo designar três atividades fundamentais: labor, trabalho e ação. [...] O labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo de vida. A condição humana do labor é a própria vida. [...] O trabalho produz um mundo ‘artificial’ de coisas, notadamente diferente de qualquer ambiente natural. Dentro de suas fronteiras habita cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas as vidas individuais. A condição humana do trabalho é a mundanidade. A ação, única atividade humana que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas e da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o Homen, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição [...] de toda vida política. [...] A pluralidade é a condição da ação humana pelo fato de sermos todos os mesmos, isto é, humanos, sem que ninguém seja exatamente igual a qualquer pessoa que tenha existido, exista ou venha a existir.”

Arendt conclui o seu livro [*A condição humana*] com uma citação de Catão, que remete a *De re publica* de Cícero: “Jamais alguém está tão ativo como quando nada faz, jamais está menos só do que ainda está consigo mesmo.” A frase poderia aplicar-se a *vita contemplativa*. Arendt torna-a um elogio da *vita activa*. É evidente que lhe escapa que toda “solidão” vale também para a *vita contemplativa*, que se opõe diametralmente ao agir em geral, ao “poder de fazer e de agir do homem”. [...] Nas última páginas de *A condição Humana*, Arendt acaba por fazer uma apologia involuntária da *vita contemplativa*. Continua até o fim, sem se aperceber de que precisamente a perda da capacidade contemplativa é responsável pela degradação do homem em *animal laborans*. (HAN, 2016, p. 127-128).

Concordo com a visão de Han (2016) de que, no mundo contemporâneo, a *vita contemplativa* perdeu espaço para a *vita activa*. Penso que a criação artística porém precisaria que a *vita contemplativa* estivesse contida na *vita activa*, para que esta última não se sobrepusesse de modo absoluto à primeira. É preciso destacar que o que está em discussão nesta tese é um tipo muito específico de trabalho e de trabalhador: o ofício teatral e, especificamente, o trabalho do ator teatral que, a meu ver, oscila entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*. De acordo com Han, o pensamento — próprio da *vita contemplativa* —, não combina com a inquietação hiperativa, a agitação e o desassossego da contemporaneidade. Na inquietação o pensamento não ditaria mais o tempo mas, antes, seria ditado por ele. O *animal laborans*, ao qual o homem moderno e contemporâneo estaria reduzido, teria se tornado incapaz de pensar:

A *vita activa*, que desde a modernidade tem vindo a ganhar em intensidade em detrimento da *vita contemplativa*, tem uma participação essencial na compulsão à aceleração moderna. Também a degradação do homem em *animal laborans* é uma consequência deste novo desenvolvimento. Tanto a intensidade do trabalho como da ação remetem para o primado da *vita activa* na modernidade. [...] Só a revitalização da *vita contemplativa* tornará possível a libertação da compulsão de trabalhar. [...] O homem é algo mais do que um animal, porque possui a capacidade contemplativa, que não é um estilo, e lhe permite comunicar com o duradouro. (HAN, 2016, p. 131-132)

O ator de que falo nesta tese estaria no meio entre a *vita contemplativa* e a *vita activa*, oscilando como um pêndulo. O ator de que falo aqui opera os instrumentos de seu ofício, ao mesmo tempo em que confunde-se com eles. Não seria apenas o *homo faber* — que produz as ferramentas de trabalho — nem o *animal laborans* — que utiliza as ferramentas de trabalho — de Hannah Arendt (2000b). Diferente de outros trabalhadores, algumas de suas ferramentas são intangíveis: seria um ator-

artesão-de-si¹¹, que opera no tempo, criando narrativas. Para tanto, teria trânsito livre entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*; construiria e daria forma ao pensamento, à imaginação. A parte intangível, sensível, de seu trabalho tantas vezes requer um tempo de escuta, de espera, de demora. Como diria Stanislavski (2005), os aspectos materiais e espirituais do ofício do ator exigem dedicação a um *trabalho sobre si*. Penso que a *vita contemplativa* seria a dimensão adequada a práticas destinadas ao *cultivo de si* — conceito de Yasuo Yuasa (1993), que supera o egocentrismo —, por parte do ator, como preparo a uma arte do encontro, como a teatral, precisamente porque

A demora contemplativa **concede** tempo. Dá **amplidão** ao Ser, o que é algo mais do que estar ativo. Quando recupera a capacidade contemplativa, a vida ganha tempo e espaço, duração e amplidão. Se se expulsar dela todo o elemento tranquilo, a vida acaba numa hiperatividade letal. A pessoa afoga-se no seu assunto **particular**. (HAN, 2016, p. 135-136, grifo do autor)

Por fim, concordamos com Han (2016) quando ele afirma que a revitalização da *vita contemplativa* seria necessária para abrir espaço à respiração. Ele associa a respiração pausada à noção de *espírito*, ou melhor, como se a origem do espírito se devesse a um excedente de tempo, a um *otium* (ócio). Han sugere um resgate da interpretação do termo *pneuma*, que tanto significa “respiração” como “espírito”: “quem fica sem alento, não tem espírito” (HAN, 2016, p.136). O ator sobre o qual falo nesta tese seria portanto um sujeito que viveu o suficiente para ser atravessado pelo problema de uma sociedade dissincrônica, que perdeu a conexão com a própria respiração, com uma dimensão mais sutil do sensível.

Sujeitos da pesquisa e qualidades de suas trajetórias

Por considerar que os atores e atrizes participantes desta pesquisa teriam se aproximado daquilo que chamei de maturidade artística, acredito também que o fator tempo esteja implicado no estabelecimento de certas qualidades que atribuo

¹¹ A ideia de ator como artesão-de-si, a partir do texto *O artista e o artesão*, de Mario de Andrade, também foi desenvolvida por Helena Maria Varvaki Radhos na dissertação de mestrado *Ator: um artesão de si mesmo no exercício de sua arte*. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

às suas trajetórias. A proposta dessas qualidades foi resultado de uma pesquisa em uma perspectiva cartográfica, de compartilhamento de processos (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014): considero que os atores e atrizes estudados nesta tese são sujeitos, participantes da pesquisa, junto comigo, e não propriamente objetos dela. Em 2019 eles completarão respectivamente: setenta e quatro anos de idade, Iben Nagel Rasmussen; setenta e um, Beppe Chierichetti; setenta, François Kahn e sessenta e oito, Luigia Calcaterra. Iben Nagel Rasmussen é dinamarquesa, atriz do Odin Teatret desde 1966, ano da transferência para a Dinamarca do grupo fundado em 1964, na Noruega. François Kahn é francês e trabalhou como assistente de Grotowski entre as décadas de 1970 e 1980, no período do parateatro, na Polônia e na Itália, além de ter trabalhado com o Grupo Internazionale l'Avventura e no Centro di Sperimentazione e Ricerca Teatrale di Pontedera, na Itália, entre os anos 1980 e 1990. Hoje Kahn realiza um trabalho independente. Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra são italianos, atores do Teatro Tascabile di Bergamo da Itália, e fazem parte dos artistas que refundaram o grupo em 1972.

É preciso salientar que, para mim, essas pessoas não são simples referências bibliográficas. São pessoas que conheço e com as quais convivi e trabalhei, em diferentes medidas e momentos de nossas vidas. Por isso não poderia considerá-las como objetos de pesquisa. Com Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti desenvolvi uma relação muito próxima, quase familiar. Trabalhei no Teatro Tascabile di Bergamo, na Itália, como aluna-atriz em 1989, e depois como atriz do *ensemble* de 1990 a 1994. Após sair do Tascabile, fundei, junto com o diretor Ricardo Gomes, o grupo Teatro Diadokai, no Rio de Janeiro, em 1996. A partir daí, tanto o Diadokai organizou vindas do TTB ao Brasil, quanto o TTB organizou turnês do Diadokai na Europa. Mais tarde, voltei à Itália, como atriz colaboradora do Tascabile, de 2003 a 2007. Durante os anos em que trabalhei na Europa, aproximei-me um pouco mais de Iben Nagel Rasmussen que eu havia conhecido no Brasil durante uma residência artística ministrada por ela com participação de seu grupo de internacional de pesquisa, o Vindenes Bro (Ponte dos Ventos), em Salvador (Bahia) em 1995. O Teatro Tascabile di Bergamo é uma espécie de “grupo filho” do Odin Teatret e as oportunidades de trabalho que reuniam os dois grupos eram frequentes durante os anos em que trabalhei na Europa. Já François

Kahn, eu conheci no Rio de Janeiro, durante a oficina *Crianças da Rua Principal* ministrada por ele em 1996, e desde então venho seguindo seu trabalho, organizando espetáculos e oficinas suas na Itália e no Brasil, até culminar com nossas colaborações mais recentes: o laboratório de inspiração parateatral *Caminhos do Silêncio* (que já teve duas edições em Ravena, MG), e o experimento cênico *O Cântaro*, baseado no romance *A caverna*, de José Saramago, com atuação e direção minhas e colaboração artística de François Kahn. Como já dito, esse experimento é parte integrante deste doutorado.

Ao pensar o tempo da maturidade artística a partir daquela imagem do relógio de incenso de Han (2016), fiquei imaginando qual seria o perfume — a qualidade — que emanaria do conjunto de experiências desses artistas. Gostaria que essas qualidades — perfumes — fossem, nessa tese como uma espécie de chave de leitura da trajetória desses atores e atrizes. Após me dedicar ao estudo de cada uma das trajetórias, cheguei a proposição dessas qualidades. A categoria das qualidades foi pensada tendo como inspiração o livro *Seis Propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino¹², que atribui qualidades que deveriam ser conservadas no campo da literatura. Analogamente, acredito que determinadas qualidades deveriam ser cultivadas no campo teatral, especificamente no trabalho do ator. Desse modo, a qualidade que proponho para a trajetória de Iben Nagel Rasmussen seria a *transparência*; a de François Kahn, o *silêncio*; Beppe Chierichetti, a *vulnerabilidade*; e Luigia Calcaterra, o *abandono*. A qualidade denotaria uma possibilidade de demora na maturidade artística, tal como o aroma do incenso chinês permanece no tempo e no espaço. É como se fosse possível ler os caracteres do relógio de aroma, mas o incenso ainda não se consumou completamente; esse é o “perfume” que, até o momento, se desprende de percursos vivos, de “brasas” que continuam a queimar.

A qualidade do percurso de Iben Nagel Rasmussen seria a *transparência*. Rasmussen conta que, recém-chegada para trabalhar no Odin Teatret, o que mais

¹² O título original do livro, em italiano, é *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, com primeira edição em 1988, pela editora Garzanti, de Milão. Foi lançado no Brasil, pela Companhia das Letras, em 1990, sob o título *Seis propostas para o próximo milênio*, com tradução de Ivo Barroso.

despertava seu interesse era ver os atores “mais antigos” do grupo trabalhando — alguma coisa acontecia através do corpo deles — e ela chama essa coisa de “corpo transparente”. A trajetória de Rasmussen ficou marcada pela sistematização de seu próprio *training*¹³ como espaço de autonomia com relação ao diretor e ao próprio grupo, e pela transmissão do ofício a seus alunos. Rasmussen (2018) diz que quando se é jovem, o ator precisa ir ao máximo de suas capacidades, para depois, na velhice poder reduzir; se nunca tiver ido ao máximo, não terá o que reduzir depois. Isso se aplica tanto ao *training* quanto ao trabalho criativo para os espetáculos. Há aqui uma analogia com os princípios que norteiam o trabalho do ator nō segundo Zeami (1987, p. 189-190): na velhice o ator deve reduzir o movimento do corpo de dez décimos à sete décimos e “não esquecer seu próprio início” para poder reconhecer erros e acertos, e poder progredir sempre, em busca da conservação da *flor (hana*, ou o insólito) da arte do ator. Rasmussen (CRUPI, 2018), por sua vez, acredita que “o que permanece [quando se envelhece] dentro do ator é a energia antes da ação, o *sats*¹⁴, como dizemos no Odin”.

No percurso de François Kahn, a qualidade atribuída seria o *silêncio*. Diferente de Rasmussen, o *silêncio* na verdade apresentou-se bem cedo, na infância do artista. Nas suas brincadeiras e atividades preferidas — como construir navios em miniatura dentro de garrafas (KAHN, 2017b). Anos mais tarde, o *silêncio* foi se configurando como escolha, condição cada vez mais fundamental no trabalho de Kahn em seu caminho do “pré-teatro” — fase amadora —, ao parateatro, e depois, ao teatro. Kahn (2016; 2018) chama a atenção para a diferença que Grotowski fazia entre as palavras polonesas *milcznie*, que significa não falar, ou seja, *fazer silêncio*, e *cisza*, que significa *estar em silêncio* — não apenas não falar, mas não fazer barulhos inúteis, ou seja, manter-se atento aos ruídos perturbadores que cada um produz e aos sons externos, ao “silêncio vivo” do espaço. O *silêncio* está presente em diversos aspectos do trabalho de Kahn, desde o parateatro até no seu trabalho de pedagogia teatral, ou nos seus monólogos,

¹³ Nesta tese, a palavra *training*, em inglês, é utilizada quando se refere a um tipo de treinamento entendido como um processo pessoal, tal como é utilizada no Odin Teatret. Treinamento, em português, é utilizado quando se trata de uma acepção mais abrangente do termo.

¹⁴ O termo *sats*, usado como terminologia de trabalho no Odin, é assim definido: “O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada pelo organismo como um todo, que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação [...] O *sats* é impulso e contra-impulso” (BARBA, 1993, p. 87-88, tradução nossa).

normalmente adaptações teatrais de grandes textos literários. De algum modo, é como se o *silêncio* fosse a condição necessária ao desenvolvimento do *trabalho sobre si* em uma dimensão que aproximo ao *cultivo de si* de Yuasa (1993).

Vulnerabilidade — a qualidade da trajetória de Beppe Chierichetti — pareceria indicar uma direção diametralmente oposta ao caminho artístico percorrido por ele, um ator que deve tanto de sua formação técnica à vigorosa dança indiana Kathakali (CHIERICHETTI, 2017a). A vulnerabilidade do ator em cena denota uma exposição de si que não interessa ao ator indiano de Kathakali, modelo que sempre norteou o trabalho de Chierichetti. Mas, a vida é maior do que a arte e, por vezes, conduz o artista por caminhos impensáveis. No caso de Chierichetti, a *vulnerabilidade* revela-se aqui como paradoxo. A morte precoce do diretor do Tascabile, Renzo Vescovi, em 2005, colocou Chierichetti (2017b) diante de uma encruzilhada da qual parece não ter ainda saído: perdeu seu antagonista, alguém contra quem reagir seja em cena, seja na vida de grupo — rebeldia típica de 1968, que o ator conservou desde a juventude. Nos últimos anos, porém, graves problemas de saúde tornaram ainda maior o vácuo deixado pela perda do diretor. No vazio criado pelo luto, agravado pelos problemas de saúde, instalou-se em Chierichetti um estado de *vulnerabilidade* e, paradoxalmente, o que poderia ser fraqueza, vem revelando-se como grande força expressiva. A *vulnerabilidade* abriu um novo ciclo: tornou Chierichetti um ator desinteressado, livre da excessiva auto-exigência técnica, como veremos adiante.

A qualidade que proponho para o percurso de Luigia Calcaterra seria o *abandono*. Há pouco mais de dois anos Calcaterra (2017d) aposentou-se como atriz do Teatro Tascabile, depois de mais de quarenta anos de dedicação exclusiva ao grupo. O aparente *abandono* da carreira de atriz promoveu em Calcaterra um abandono de si mesma à vida, para experimentar novos territórios e redescobrir outros já conhecidos. Quando acreditava ter abandonado o teatro, na verdade, a vida tem conduzido Calcaterra em direção a um *outro* teatro. Ao abandonar o temas recorrentes dos espetáculos do Tascabile, Calcaterra encontrou novos temas como sexualidade e questões de gênero, nunca antes abordados em sua carreira, e descobriu-se também diretora de uma forma espetacular que mistura palestra e encenação. Como para Chierichetti, mas por motivos bem diferentes, um ciclo

parece ter se fechado para a abertura de um outro. O *abandono* de si ao fluxo da vida reconduziu a atriz a uma reconexão com o passado, através do cultivo da terra — no trabalho voluntário em uma horta — que despertou em Calcaterra não apenas memórias afetivas da infância, de sua relação com o pai camponês, como a reconexão com uma qualidade de energia telúrica, que concedeu novo sentido à vida da ex-atriz. De alguma forma, o *abandono* também tem conduzido Calcaterra à tornar-se desinteressada, capaz de desempenhar funções que não sabia conhecer — como a de agricultora ou diretora teatral. O saber lá estava; bastou apenas colocá-lo em prática.

O ator de que falo nesta tese é, de um lado, o *ator-artesão* que dedica-se ao artesanato da criação de narrativas ficcionais, de fabulações, pelo domínio dos meios — visíveis e invisíveis — de seu ofício; de outro, há também outra dimensão a ser considerada, que é tocada em diferentes medidas e que diz respeito ao *trabalho sobre si*, para além da cena. Quando digo que o artesanato do ator destina-se a criar fábulas, entendo fábula na seguinte perspectiva:

Quando esse diz: “eu sou outro” (Dioniso ou Hamlet), ele [o ator] está a serviço de uma fábula e, com essa, a serviço da criação de uma representação em que ao tempo cênico e aos elementos da materialidade se sobrepõe o tempo da imaginação do espectador. Assim, a representação acontece metade na cena e metade na imaginação da platéia. (MACHADO, p. 47, 2014)

Está claro que, os atores e atrizes de que falo nesta tese trabalham em um registro teatral dedicado à fabulação, ao ficcional. Talvez a exceção seja François Kahn, que devido a suas experiências parateatrais, trabalha em um duplo registro. De um lado estão as práticas parateatrais que estão completamente identificadas com o *trabalho sobre si*, independente da cena. De outro, há seu trabalho de criação de monólogos a partir de textos literários que, além de constituir uma esfera do trabalho *do ator* sobre si mesmo, é um investimento no mundo ficcional. No contexto ficcional, a cena constitui-se como possibilidade de criação poética a partir de técnicas precisas. Tais técnicas permitem a crença na fabulação que suspende o ator e o espectador do tempo presente, instaurando o devir do tempo da cena, na criação de um mundo imaginário, de *afectos* e *perceptos*:

Muitas vezes a arte é pensada como maneira de formular um mundo imaginário. Mas o importante no teatro não é o grau de fantasia a que se propõe, mas a capacidade de gerar no espectador diferentes sensações e percepções (*afectos e perceptos*). Os *perceptos* geram no espectador *afectos* dos quais brotam novas possibilidades de sentir. Obviamente, o espetáculo carrega um sentido, um significado, uma relação com o real, algo para além do momento em que é apresentado. Mas o importante é que o espectador também se instale no acontecimento, e que seja transportado em um devir.[...] O que conta é a capacidade de destacar um tempo sentido, experienciado, sensação que se desenvolve no devir da cena. (MACHADO, 2014, p. 105)

O que chamo de *trabalho sobre si* é uma dimensão que antecede — logicamente, e não cronologicamente — o trabalho da cena, que pode, em certa medida, estar presente na dimensão do treinamento, especialmente quando esse se afasta do objetivo exclusivo de aquisição de técnicas. Nesse sentido, creio que a dimensão do *trabalho sobre si* aproxima-se mais das práticas e objetivos do parateatro (no caso específico de Kahn), por exemplo, do que uma certa visão pragmática de treinamento estudado pela Antropologia Teatral. A dimensão do *trabalho sobre si* que me interessa é aquela na qual as questões são outras, distantes dos problemas práticos da relação com a cena, com os espectadores. Vista sob esse enfoque, a dimensão do *trabalho sobre si* tem outro objetivo e outras estratégias, que dizem mais respeito ao próprio artista e a seus processos internos — em direção à arte do *cultivo de si* de Yuasa (1993) — do que à obtenção de certos resultados e respostas com relação aos espectadores. Em certo sentido, essas duas dimensões — da fabulação e do *trabalho sobre si* — podem ou não estar relacionadas no trabalho desses atores, em diferentes medidas, em diferentes fases dessas trajetórias.

Breve roteiro dos capítulos

Além da noção de tempo aromático como arte da demora que introduz a tese, outros pressupostos desta pesquisa considerados no Capítulo I são: a arte teatral como artesanato, mais especificamente, do ator como artesão — partindo da noção de artista-artesão proposta por Mário de Andrade, em 1936 (2016), e de artífice proposta por Sennett (2009); o *cultivo de si*, aplicado ao trabalho do ator, partindo da noção descrita por Yasuo Yuasa (1993); o problema da presença do ator ao vivo (PAVIS, 2010) e do desinvestimento de mundos ficcionais (QULICI, 2015). O

Capítulo II apresenta os sujeitos da pesquisa e seu contexto histórico, ou seja, um breve panorama da trajetória de Iben Nagel Rasmussen no Odin Teatret (Dinamarca), de Beppe Chierichetti e de Luigia Calcaterra no Teatro Tascabile di Bergamo (Itália) e de François Kahn como assistente de Grotowski no período do parateatro (Itália, Polônia, Estados Unidos), seu trabalho no Teatro l'Aventura e no CSRT de Pontedera (Itália) e seus projetos autônomos. O Capítulo III apresenta as qualidades das trajetórias dos atores-artistas: Iben Nagel Rasmussen: *transparência*; François Kahn: *silêncio*; Beppe Chierichetti: *vulnerabilidade* e Luigia Calcaterra: *abandono*. Por fim, o Capítulo IV é um relato reflexivo sobre o processo de trabalho do experimento cênico *O Cântaro*, sobre *A Caverna* de Saramago, com direção e interpretação minha e colaboração de François Kahn.

Na ocasião do mestrado, a metodologia empregada foi principalmente de inspiração auto-etnográfica. No doutorado, essa perspectiva ampliou-se, incluindo outros sujeitos, aproximando a presente metodologia à ideia de *cartografia*, entendida como acompanhamento de processos (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA; 2014). Em diferentes medidas, acompanho o percurso dos sujeitos desta pesquisa há diversos anos. Este acompanhamento, porém, deu-se de maneira mais concentrada e objetiva no trabalho de campo realizado durante estágio de doutorado no exterior, de maio a agosto de 2017, na Itália e na Dinamarca, onde estive com os sujeitos da pesquisa, em caráter de residência, graças à bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, da Capes. Tratou-se de acompanhar o fazer dos sujeitos desta pesquisa, em seus territórios de atuação (no caso de Rasmussen, na Dinamarca, e de Chierichetti e Calcaterra, na Itália) ou fora dele (como no caso de Kahn, que deslocou-se da França para a Itália) como observadora e participante, implicada em um campo fora do meu território de origem. Realizei entrevistas com todos os sujeitos, além de outras atividades. Durante essa viagem, acompanhei a rotina de trabalho de Iben Nagel Rasmussen, em Holstebro (Dinamarca), incluindo ensaios e apresentações de seu último espetáculo (*Halfdansk Rapsodi*) antes e durante a Festuge¹⁵. Pude colaborar na montagem e desmontagem de *Halfdansk Rapsodi* na sua estreia e em algumas apresentações na província de Holstebro. Em Bergamo (Itália), acompanhei a rotina

¹⁵ Festival organizado pelo Odin Teatret na cidade de Holstebro e em outros municípios da região da Jutlândia (Dinamarca).

de trabalho de Beppe Chierichetti em suas atividades no Teatro Tascabile, incluindo as apresentações dos espetáculos *Rosso Angelico (Vermelho Angelical)*, *Valse (Valsa)* e *Fuochi d'artificio (Fogos de artifício)*, além dos ensaios para uma intervenção de rua em torno da dança indiana. Ainda no Tascabile, colaborei operando o som nos ensaios do espetáculo *Festulandia*, dirigido por Kai Bredholt e cuja apresentação também assisti durante a Festuge, em Holstebro (Dinamarca). Com François Kahn, o processo mais concentrado de observação e colaboração começou no Brasil, ainda antes de nosso encontro durante o doutorado sanduíche no exterior. Realizei a produção executiva de suas atividades no Brasil em janeiro de 2017: lançamento da edição eletrônica do livro *Le Jardin - Récits et reflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (O Jardim - Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985)*, de François Kahn, acompanhado de conferência e exibição do filme *The Vigil (A Vigília)*; apresentação do espetáculo *A Dama do cachorrinho* (do qual acompanhei também os ensaios); realização do laboratório *Caminhos do Silêncio* (no qual fui também uma das participantes). Além disso, com François Kahn realizei a primeira etapa do experimento cênico *O Cântaro* (com assistência dele) sobre *A Caverna*, de Saramago. A segunda etapa desse trabalho deu-se durante doutorado sanduíche no exterior, na forma de residência artística na mostra *Arcate d'Arte*, produzida pelo Teatro Tascabile di Bergamo, na Itália.

Passarei agora a apresentação de alguns pressupostos que me parecem importantes para embasar o processo que chamo de maturidade artística, para que se possa compreender o percurso dos atores-artesãos participantes desta pesquisa, em seus contextos de origem, e sob o enfoque das qualidades atribuídas a cada um deles, até chegar a análise do meu processo criativo sobre *A Caverna*.

Capítulo 1

Aspectos da arte do ator no teatro como artesanato

Neste capítulo apresento alguns conceitos que caracterizam um certo tipo de teatro, na tentativa de esclarecer os motivos pelos quais ele parece estar sob impacto na dissincronia dos tempos da contemporaneidade. O objetivo aqui é determinar esse campo teatral com o qual Rasmussen, Kahn, Chierichetti e Calcaterra estão afinados, para melhor compreendermos (no capítulo três) a análise de suas trajetórias e as qualidades que emanam delas — tal como o perfume do incensário chinês — em um tempo que permanece. Para isso faz-se necessária uma reflexão mais ampla.

1.1. Ordem da presença, ordem da representação e pulsão de ficção

Desde o início do séc. XX o aprofundamento do “artesanato teatral” como modo de enfrentamento do “problema do desabrochar de possibilidades humanas atrofiadas” (QUILICI, 2015, p. 75) vem caracterizando os processos de formação e de trabalho do ator em propostas como as de Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook, entre outros. O fenômeno contemporâneo do desinvestimento do artista na criação de mundos ficcionais no teatro — no qual a construção e interpretação de personagens dá lugar à expressão pessoal — vem abrindo novos caminhos de investigação para outras formas de trabalho sobre si (QUILICI, 2015). Essa é uma hipótese que tenderia para a predominância da “ordem da presença” sobre a “ordem da representação” (FISCHER-LITCHE, 2013), desconsiderando a possibilidade da “pulsão de ficção” como mantenedora de uma tensão entre as duas ordens (SPERBER, 2002). É consenso nos estudos atuais que o campo teatral expandiu-se a outras áreas artísticas e culturais (como dança, música, performance, imagens e novas tecnologias, festas, rituais, etc.), como expandiram-se também as técnicas e métodos de formação e de aperfeiçoamento do ator, provenientes de fontes heteróclitas, não raro interculturais (como artes marciais, meditação, yoga, cantos e danças tradicionais, clássicos ou rituais) (QUILICI, 2015).

Desde a década de 1960, com a *bodyart* e os vários artistas da performance, a arte torna-se cada vez mais “espaço privilegiado para processos de reinvenção da subjetividade, do corpo, etc.” que “reaparecem e são recriadas em múltiplas variações” (QUILICI, 2015, p. 190). Apesar disso, minha proposição para pensar sobre as novas formas de arte teatral na contemporaneidade é não desconsiderar o lugar da ficção no teatro — tendo em conta a tensão criada pela *pulsão de ficção* (SPERBER, 2002) — uma vez que essa é uma característica comum ao tipo de teatro praticado pelos atores e atrizes participantes desta pesquisa. Esse fato me leva a perguntar qual o lugar da fábula no teatro contemporâneo? Qual o espaço reservado ao *trabalho sobre si* nos processos de criação de fabulações, de narrativas ficcionais no teatro? Qual o lugar do treinamento e dos processos criativos destinados à criação de fabulações em um mundo a-histórico e a-narrativo, conforme descrito por Han (2016)?

Creio que justamente porque vivemos em um mundo a-histórico e a-narrativo é que, por vezes, haveria uma tendência de valorização do real na cena, da “ordem de presença” em detrimento da “ordem da representação” (FISCHER-LITCHE, 2013). Como veremos em breve, os atores e atrizes participantes desta pesquisa são a prova viva da *resiliência da fábula* em um ambiente teatral que parece tê-la colocado definitivamente em questão pela *performance art*. Não se trata da fábula que recoloca ator e o espectador no registro do drama clássico, presos ao textocentrismo e ao conflito psicológico de personagens. Como afirma Sérgio de Carvalho (2007), na apresentação ao livro *Teatro pós-dramático*, de Hans-Thies Lehman, “nem todo uso da fábula é tranquilizador” (p.15). Ou seja, há um lugar do uso da fábula em que ela é um pretexto para que se desenvolvam outros processos da “ordem da presença”, que não permitem que a ficção se estabilize completamente numa absoluta predominância da “ordem da representação”. Como em uma espécie de resposta a uma certa onda da valorização do real na cena atual, Eugenio Barba (2016o, p. 100, grifo do autor)¹⁶ faz um verdadeiro elogio ao que chama de “santidade da ficção” no teatro:

¹⁶ Todas as citações cujas fontes consultadas são em língua estrangeira (inglês, italiano e francês) foram traduzidas pela autora desta tese, com o texto original em nota de rodapé.

No teatro, a santidade é uma planta rara que tem raízes no artifício (*ars facere*) e no sacrifício (*sacrum facere*). O artifício está ligado à capacidade pessoal de criar uma ficção que é mais intensa do que a vida através do saber físico e mental do ator. Sacrifício não significa privação ou dedicação sofrida. É o cumprimento de uma ação que celebra o sacro — o valor que dá sentido a nós mesmos e àquilo que executamos no nosso ofício. [...] O teatro, essa conhecida obra de arte viva, pode tornar-se aparição graças a sua duração fugaz. Cada um de nós teve essa experiência ao menos uma vez. Cada um de nós viveu a santidade da ficção no momento no qual a ficção não estava mais lá. O nosso olhar desviou-se para **outro lugar**.¹⁷

A onda do real na cena, especialmente naqueles que valorizam a “ordem da presença” em detrimento da “ordem da representação”, trás em si o risco do excesso de individualismo ou de subjetivismo dos artistas, encerrados na afirmação do próprio eu. No texto *O artista e o artesão*¹⁸ de 1938, esse problema foi apontado por Mario de Andrade (2016) quando fala dos artistas contemporâneos de seu tempo. A meu ver, o risco detectado por ele poderia perfeitamente ser encontrado também nos artistas teatrais dos nossos dias:

Há, por certo, em todos os artistas contemporâneos [o texto é de 1938], uma desesperada, uma desapoderada vontade de acertar. Mas a inflação do individualismo, a inflação da estética experimental, a inflação do psicologismo, desnortearam o verdadeiro objeto da arte. Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano. (ANDRADE, 2016, p. 13)

Nesta tese, interessa-me recuperar o valor do artista-artesão. Tenho sempre em mente os atores François Kahn, Beppe Chierichetti, Iben Nagel Rasmussen e Luigia Calcaterra. São artistas preocupados com a obra de arte. Investiram na própria formação, domínio e aperfeiçoamento técnico por meio de treinamento sistemático, e que assumem a responsabilidade das diversas etapas de criação e elaboração de seu trabalho, independentemente de sua eventual colaboração com outros artistas,

¹⁷ In teatro, la santità è una pianta rara che ha le radici nell’artificio (*ars facere*) e nel sacrificio (*sacrum facere*) L’artificio è legato alla capacità personale di creare una finzione che è più intensa della vita attraverso il saper fare fisico e mentale dell’attore. Sacrificio non significa privazione o dedizione sofferta. È compimento di un’azione che celebra il sacro — il valore che dà un senso a noi stessi e a quello che eseguiamo nel nostro mestiere. [...] Il teatro, questa scontata opera d’arte vivente, può diventare apparizione grazie alla sua fugace durata. Ognuno di noi ha fatto questa esperienza almeno una volta. Ognuno di noi ha vissuto la santità della finzione nel momento in cui la finzione non era più lì. Il nostro sguardo era scivolato *altrove*.

¹⁸ O texto *O artista e o artesão*, que integra o livro *O baile das quatro artes*, foi originalmente concebido como aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1938.

ou da criação de um espetáculo sozinho ou em grupo. Para esses atores e atrizes a noção de personagem está bem longe de uma concepção psicológica da encarnação de um papel; está mais próxima da ideia de um tema — como um tema musical — a ser desenvolvido. Em geral não trabalham sobre textos canônicos da literatura dramática, mas sobre uma concepção de dramaturgia mais ampla que contém outros elementos da cena, além do próprio texto, que pode prover das mais variadas fontes. São artista-artesãos que, superando as necessidades do fazer, do ofício, atingiram um outro grau de trabalho, um trabalho sobre si, que está além da técnica. Antes porém de examinar o texto de Andrade, convém esclarecer de antemão a noção de “si” com a qual pretendo trabalhar.

1.2. O Si como *self* e o cultivo de si

O “si” de que trato nesta tese, com relação aos atores-artesãos que dela participam, é aquele que tende para a noção de *self* sugerida por Yuasa (1993), um *self* que não se afirma definitivamente, mas como se fosse um ponto de passagem, para a ascensão a um estado superior, por meio do cultivo de si (*shugyo*): “O *self* ascende e atinge o ápice, lá onde não existe mais o próprio *self*, é um *self* que se harmoniza e inclui outros; torna-se uno com o mundo e com o universo” (YAUSA, 1993, p. 35)¹⁹. Os diferentes métodos de cultivo de si (*shugyo*), de que fala Yuasa, estão presentes na cultura tradicional japonesa, a partir do Budismo japonês. Nesse contexto, as técnicas de cultivo de si tem por objetivo atingir o estado de não-mente. Os tradutores de Yuasa oferecem uma explicação elucidativa a respeito do significado do “si” no termo *shugyo* (cultivo de si):

O termo “**shugyo**” é traduzido neste livro²⁰ como cultivo de si ou, simplesmente, cultivo. O termo é constituído por dois caracteres chineses: “dominar” e “prática”. **Literalmente, portanto, significa, “dominar uma prática”**. Como fica claro nessa interpretação, o termo “si” (*self*) não aparece na formulação original. A interpretação “cultivo de si” foi adotada por causa da tendência individualista da sociedade ocidental. Do ponto de vista filosófico, essa interpretação é satisfatória

¹⁹ The self ascends to the height at which it is no longer one's self, but is the self which harmonizes and accommodates others; it becomes one with the world and with the universe.

²⁰ Trata-se do livro *The body, self-cultivation, and ki-energy* de Yasuo Yuasa. O trecho corresponde a uma nota elaborada pelos tradutores Shigenori Nagamoto e Monte S. Hull.

para o estágio inicial do “cultivo de si”, mas, visto que seu objetivo final é atingir o estado de “não-mente” ou “não-si” , acaba por não fazer jus ao sentido profundo da formulação original. **A medida que o leitor [do livro de Yuasa] fica ciente do fato que uma transformação existencial e psicológica ocorre no decorrer do “cultivo de si”, no qual o si da experiência cotidiana é rejeitado e transformado, a interpretação de “shugyo” como “cultivo de si” não oferece nenhuma dificuldade.** (NAGATOMO; HULL, 1993, p. 196, grifo nosso)²¹

A partir desse esclarecimento, podemos compreender a formulação de Yuasa (1993) para o termo *shugyo* (cultivo de si) como o domínio de uma prática por um *si* que não é aquele da experiência cotidiana, mas numa transformação desse *si* rumo ao estado de não-mente. A tradução literal do termo *shugyo*, me parece útil para pensar uma analogia entre o cultivo de si e a ideia de treinamento e de preparação do ator, no sentido de trabalho sobre si como transformação existencial e psicofísica ou, na formulação que proponho, de trabalho do ator como artesão de si. O treinamento do ator que me interessa destacar, para poder olhar para o percurso das atrizes e atores participantes da pesquisa, não é apenas a aquisição de uma técnica para a reprodução de um efeito pragmático, mas de um efeito mais sutil. Talvez a chave da compreensão desse efeito esteja na compreensão da unidade corpo-mente. Yuasa nos explica a conotação do termo japonês *shugyo* ou simplesmente *gyo* (cultivo de si) na compreensão da unidade corpo-mente:

[...] [*shugyo*] é o treinamento do corpo, mas também implica treinamento do espírito ou mente, como ser humano, pelo treinamento do corpo. Em outras palavras, “*shugyo*” carrega o significado de aperfeiçoamento do espírito humano ou fortalecimento da própria personalidade. Portanto, parece implicar que mente e corpo são inseparáveis.[...] Uma vez que esse tipo de ideia é pertinente para nós orientais há gerações, é relativamente fácil entender que treinar o corpo significa simultaneamente treinar a mente

²¹ The term “shugyo” is translated throughout this book as “self-cultivation”, or simply “cultivation”. It consists of two Chinese characters. “to master” and a “practice”. Literally then, it means “to master a practice”. As is clear is clear in this literal rendition, the term “self” does not appear in the original phrase. The rendition of “self-cultivation” is adopted because of the individualistic orientation of Western society. Philosophically, this rendition is felicitous for initial stages of “self-cultivation”, but since its ultimate goal is to achieve the state of “no-mind” or “no-self” it does not do justice to the full meaning of the original phrase. As long as the reader is aware of the fact that a psychological, existential transformation occurs in the course of “self-cultivation”, where the self of everyday experience is discarded and transformed, the rendition of “shugyo” as “self-cultivation” should not pose any difficulty. Yuasa seems to think that the concept of “no-self” or “no-mind” parallels Jung’s concept of “Selbst”, although they may not be identical.

(espírito). No entanto, essa ideia não necessariamente é de simples compreensão para os ocidentais (YUASA, 1993, p. 7-8)²²

Embora pareça paradoxal para nós ocidentais, o próprio uso da palavra *espírito* em Yuasa (1993) também reforça essa mesma ideia da união corpo-mente:

O termo traduzido como espírito [...] é um composto da expressão “*seishin*”, constituída de dois caracteres chineses, “*sei*” [...] e “*shin*” [...] “*Sei*” é frequentemente associada com energia sexual ou reprodutiva com conotação de base material. Por outro lado, “*shin*” sugere uma energia espiritual sutil despojada de materialidade. Diferente da palavra espírito que em inglês [e em português], claramente, sugere descorporificação, “*seishin*” significa ambos: energia material e espiritual. (NAGATOMO; HULL, 1993, p. 197)²³

1.3. Dimensão espiritual e trabalho sobre si em Stanislavski

Os termos “espírito” e “espiritual” são muito usados também por Stanislavski (1980) na sua ideia de trabalho sobre si para o desenvolvimento do ator como ser humano. Essa dimensão espiritual em Stanislavski é aquela que nos ajuda a entender a abrangência que pode ter um treinamento de ator que supera o nível técnico, pragmático, para atingir o nível do sensível. Na última fase de sua vida, nas aulas ministradas no Studio Operístico — aulas de interpretação teatral dedicadas aos cantores de ópera do Teatro Bolshoi —, Stanislavski explica a seus alunos²⁴ sobre a importância e a abrangência do trabalho continuado do ator — nesse caso, no Studio —, e da verdadeira instância do trabalho sobre si:

²² [...] [*shugyo*] is [...] training the body, but it also implies training, as a human being, the spirit or mind by training the body. In other words, “*shugyo*” carries the meaning of perfecting the human spirit or enhancing one’s personality. Therefore, it seems to imply that mind and body are inseparable.[...] Since this sort of idea has been germane to us Esterners for generatios, it is relatively easy to understand that training the body means simultaneously training the mind (spirit). However this idea is not necessarily easy for Westwerns to understand.

²³ The term that is translated as “spirit” [...] is a compound phrase “*seishin*”, consisting of two Chinese characters , “*sei*” [...] and “*shin*” [...]. “*Sei*” is often associated with sexual or reproductive energy with the connotation that it is materially based. On the other hand, “*shin*” suggests a subtle, spiritual anergy devoid of materiality. Unlike the English word, “*spirit*”, with clearly suggests disembodiment, “*seishin*” means both material and spiritual energy.

²⁴ As notas sobre as aulas ministradas por Stanislavski no Studio Operístico do Teatro Bolshoi foram tomadas pela cantora Konkordija Evgen’vna Antarova (Cf. STANISLAVSKIJ, 1980).

O próprio artista é seu caminho em direção ao trabalho criativo. Ele é o “si mesmo” que foi capaz de abandonar o que é prejudicial em si próprio — todo o peso morto do egoísmo, do orgulho e da inveja — e que encobriu seu amor e sua boa vontade em relação aos homens, o **si mesmo** que, com essa vitória, colocou a mostra suas energias para o trabalho criativo. Mas se o trabalho criativo é tão individual... ou melhor, o que deve ser **comum** a todos os que querem liberar o próprio talento congelado para fazer um trabalho criativo? [...] O Studio não é um lugar para aprender papéis. O Studio é para a vida. Serve a todos aqueles que querem liberar os nervos e os centros do corpo das constrições, de modo a estabelecer, por meio de seu trabalho criativo, um contato espiritual vivo entre eles mesmos e com cada um dos espectadores. Através da cena os homens conjugam-se na beleza para atingir a união das melhores energias espirituais — este é o objetivo do Studio. Seus alunos — os atores — tornam-se instrumentos para a união de todos os homens na beleza. (STANISLAVSKI, 1980, p. 95, grifo do autor)²⁵

No período do Studio do Teatro Bolshoi, Stanislavski ensinou interpretação teatral, mas também fez grandes descobertas sobre a aplicação de parâmetros musicais ao trabalho do ator: “a música me ensinou ainda mais claramente o significado de autocontrole e de acabamento” (STANISLAVSKI, 2009, p. 427)²⁶. Assim, parâmetros musicais como ritmo, intervalo, pausa, acento, frase musical, altura (grave, medio, agudo), movimento (andante, allegro, etc.), modo (maior e menor) ganharam novo significado quando aplicadas ao trabalho do ator. Esses parâmetros fazem parte do artesanato dos cantores de ópera que, neste caso, revelaram-se úteis também aos atores. Chama a atenção, no entanto, que uma das primeiras constatações de Stanislavski no trabalho com os alunos-cantores diga respeito a um dos princípios mais sutis que regula a expressão corporal humana, especialmente a vocal, tanto dos atores quanto dos cantores: a respiração, ou *prana*, como é denominada no Yoga. Sobre esse particular, é possível que a sensibilidade de Stanislavski estivesse mais aguçada devido ao seu interesse pelo Yoga, que não foi um fato isolado, mas uma tendência entusiasta da *intelligentsia* da Rússia pós revolucionária, interessada em ocultismo, esoterismo, filosofia e religiões orientais. No campo das artes, como afirma Tcherkasski (2016), esse

²⁵ Il camino dell’artista verso il lavoro creativo — é lui stesso. È il “se stesso” che è stato capace di abbandonare ciò che in lui è pregiudizievole — tutto il peso morto dell’egoismo, dell’orgoglio e dell’invidia — e che ha nascosto il suo amore e la sua buona disposizione verso gli uomini, il se stesso che con questa vittoria ha messo allo scoperto le sue energie per il lavoro creativo. Ma, se il lavoro creativo è così individuale, o piuttosto cosa deve essere *comune* a tutti coloro che vogliono liberare il loro talento congelato per fare un lavoro creativo? [...] Lo Studio non è un posto dove imparare le parti. Lo Studio è per la vita. Serve a tutti quelli che vogliono liberare i nervi e i centri del corpo dalle costrizioni così da stabilire con il loro lavoro creativo un contatto spirituale vivace tra di loro e ciascuno degli spettatore. Tramite la scena gli uomini si congiungono nella bellezza per raggiungere l’unione delle loro migliori energie spirituali — questo è lo scopo dello Studio. I suoi allievi — gli attori — diventano strumenti per l’unione di tutti gli uomini nella bellezza.

²⁶ La musica mi aiutò a capire ancor più chiaramente il significato di autocontrollo e compiutezza.

interesse serviu de reação à desilusão, à apatia da sociedade, como contraponto à crescente industrialização e à padronização do materialismo no pensamento ocidental. Os fundamentos do Yoga no Sistema de Stanislavski são assim reconhecidos:

De acordo com Stanislavski, *prana* é de importância crucial não apenas no processo de comunicação do ator no palco; toda sua plasticidade e sua espiritualidade está conectada a *prana*. [...] quando Tortsov [personagem alter-ego de Stanislavski em seus livros] diz que “não devemos colocar a base do movimento no movimento externo visível, mas no movimento interno invisível da energia. [...] A esse sentimento interno da energia movendo-se através do corpo nós chamamos de sentimento do movimento [i.e. *prana*]”, isso significa que aqui, e mais além, encontramos os fundamentos yoguicos do sistema. (TCHERKASSKI, 2016, p. 87-88)²⁷

Dito de maneira muito abreviada e simplista, o *pranayama* — disciplina da respiração descrita nos Yoga-sutras²⁸— permite ritmar a respiração para propiciar a concentração em um único ponto, que pode ser “um objeto físico (um ponto entre as sobrancelhas, a ponta do nariz, um objeto luminoso, et.), um pensamento (uma verdade metafísica) ou Deus (Isvara)” (ELIADE, 1996, p. 53). Essa concentração firme e contínua que se chama *ekagrata* funciona como “instrumento de unificação da consciência” (ELIADE, 1996, p. 59). De forma análoga à *ekagrata*, Stanislavski buscava um modo para desenvolver a capacidade de concentração e o poder de observação do ator, por meio da atenção à respiração.

1.4. Cultivo de si, trabalho do ator sobre si mesmo e caminho do samurai

Na tentativa de compreender como o conceito de *cultivo de si* de Yuasa (1993) pode se aproximar da ideia do *trabalho do ator sobre si mesmo*, iniciado por Stanislavski, cito o *bushi way* (caminho do samurai) por meio da meditação em

²⁷ *Prana* according to Stanislavsky, is of crucial importance not only in the process of the actor's communication on Stage. All plasticity and its spirituality are connected with prana. [...] when Tortsov says “that the base of movement we should place not the visible external, but the invisible internal movement of the energy [...] This inner feeling of the energy moving through the body we call feeling of movement [i.e. *prana*]” it means that here and further on we encounter the yogics foundation of the System.

²⁸ Tratado sobre o Yoga clássico, como sistema filosófico. A autoria de um único autor (o gramático Patanjali) e as datas da escritura dos textos não são consenso entre os historiadores podendo variar do séc. II ao VIII, sem contar os comentários dos séc. XI e XVI A primeira tradução em inglês dos Yoga-sutra é de 1910 (ELIADE, 1996, p. 302-303).

movimento (*samadi* através do caminhar), que deriva diretamente do método budista de cultivo. Yuasa (1993) amplia a abrangência da categoria *bushi* (samurai), ao compará-lo aos competidores (*praxis*), na qualidade de *performers*, menos valorizados que os observadores (*theoria*) na antigüidade grega. Os observadores (*theoria*) gozavam de status mais elevado e, de acordo com Yuasa (1993, p. 35)²⁹, esse padrão de pensamento ainda estaria vivo no ocidente motivo pelo qual, no âmbito teatral, “o ponto de vista do observador assumiu posição fundamental no teatro ocidental”. A partir do império romano, no entanto, esse paradigma inverteu-se: os competidores (*praxis*) — e conseqüentemente os *performers* — foram elevados ao status mais elevado, a medida que sua atuação tornou-se espetacularizada; no ocidente moderno, no entanto, esse paradigma foi distorcido no mundo do esporte profissional, que tornou-se *show business*, no qual a competição esportiva é reduzida à perseguição desenfreada pela quebra de *records* (YUASA, 1993). Já no Japão, seja nas artes ou no caminho do samurai, o ponto de vista do *performer* ou do competidor, da *praxis*, em detrimento ao do observador, da *theoria*, é o mais importante para se atingir o estado de não-mente:

[...] O objetivo da arte japonesa assim como o do caminho do samurai é disciplinar o próprio espírito através do próprio corpo, tanto para o competidor, quanto para o *performer*. Ao transformar a própria mente, uma flor desabrocha, enquanto atinge-se o estado de “não mente”. O *self* ascende e atinge o ápice, lá onde não existe mais o próprio *self*, é um *self* que se harmoniza e inclui outros; torna-se uno com o mundo e com o universo. Esta ideia, que é incorporada no caminho do samurai japonês, parece especialmente válida para o mundo contemporâneo. Olhando as condições da civilização contemporânea nos países avançados, parece que quanto mais próspero materialmente o mundo se torna, mais pobre ele torna-se espiritualmente: a civilização contemporânea está a beira de perder seu patrimônio espiritual. Mas, o que verdadeiramente importa para os seres humanos não seria o ato de aperfeiçoar o próprio coração e a mente de cada um, enquanto cuida-se da alma que harmoniza-se com outras almas? (YUASA, 1993, p. 35-36)³⁰

²⁹ [...] the standpoint of the observer assumed a fundamental position in the theater of the West.

³⁰ [...] The goal of Japanese artistry and the *bushi* way is for the competitor or performers discipline one's spirit by using one's body. And by transforming one's mind, a flower blossoms, whereby one achieves the state of “no-mind”. The self ascends to the height at which it is no longer one's self, but is the self which harmonizes and accommodates others; it becomes one with the world and with the universe. This idea embedded in the Japanese bush way seems especially valuable for the contemporary world. Looking at the condition of contemporary civilization in the advanced countries, it seems that the more affluent the world has become materially, the poorer it become spiritually: contemporary civilization is on the verge of losing its spiritual wealth. But, isn't the most truly important thing for human beings the act of enhancing one's own mind and heart, while nurturing the soul which harmonizes with others?

No meu entender, o "nutrimento da alma", como diz Yuasa, seria uma das consequências do trabalho do ator que se caracteriza como um trabalho sobre si mesmo, muito mais do que um treinamento que objective, em um primeiro momento, a aquisição técnica. Esse nutrimento da alma está para além da técnica, quando se atinge um grau de maestria do artista artesão de si. Analogamente, o *bushi way* (caminho do samurai) está muito distante de um treinamento destinado ao simples aperfeiçoamento para otimizar o desempenho; trata-se de um caminho de harmonia com o universo. O *bushi way* é composto de uma combinação entre o “caminho das letras” — que inclui religião, formação escolar e artes, como a poesia e a cerimônia do chá, por exemplo —, reunindo treinamentos para que a mente adquira conhecimento e sensibilidade estética, e o “caminho militar” — que designa técnicas corporais, como artes marciais, tais como karatê, judo e aikido. “O *bushi way*, bem como o caminho das artes, foi profundamente influenciado pelos métodos de cultivo de si budistas, especialmente do Zen Budismo e Esotérico”. (YUASA, 1993, p. 30)³¹. Segundo Yuasa (1993, p. 31) o grau mais elevado que se pode atingir no treinamento em artes marciais do caminho do samurai é atingir a mobilidade na “inamovível sabedoria”. Quando o corpo-mente atinge um grau de disciplina no qual a mente não se fixa em nada — estado de não-mente (*mushin*) —, mãos, pernas e todo o corpo, inconscientemente, movem-se sozinhos, sem interferência da mente que permanece ao centro, como um eixo imóvel de algo que lhe gira em torno (YUASA, 1993). Penso que esse mesmo objetivo seja válido no treinamento do ator, como domínio absoluto da maestria do artesanato de seu ofício, para além do aperfeiçoamento técnico com vistas ao desempenho.

Para um ator ocidental, no entanto, o objetivo de mover-se sem a interferência da mente pressupõe uma consciência da unidade corpo-mente que não é imediata em uma civilização fundada no dualismo cartesiano. Ocorreria direcionar o trabalho do ator objetivando o rompimento desse dualismo. A partir de Yuasa (1993), parece-me no entanto que, mesmo na cultura japonesa, a unidade corpo-mente não é dada apenas pelo fato de ser estabelecida culturalmente; trata-se antes de algo que deve ser conquistado através de métodos de cultivo de si. O Zen é um dos métodos de cultivo de si mais difundidos, mas existem tantos outros exemplos, que variam de

³¹ The *bushi way*, like the way of the arts, was profoundly influenced by Buddhist self-cultivation methods, predominantly those of Esoteric and Zen Buddhism.

escola para escola. Para ser mais claro ao pensamento ocidental sobre a necessidade de treinamento para se atingir essa unidade, que culmina com o desaparecimento do ego, Yuasa (1993) faz um paralelo com a maestria exigida de certos atletas de alta performance:

Um [ginasta ou patinador artístico] neófito ou uma pessoa não familiarizada ao seu próprio sistema nervoso motor não pode mover o corpo dele ou dela de acordo com as vontades da mente; o movimento da mente e do corpo são totalmente discordantes. Entretanto, com treinamento constante, o movimento da mente e do corpo coincidem gradualmente um com o outro, de um jeito único para cada pessoa, dependendo do esforço de cada um e da sua disposição inata. Se pudermos atingir o que chamamos de performance perfeita, atinge-se um estado no qual pode-se mover o corpo livremente, sem uma intenção premeditada. Aqui, o movimento da mente e do corpo são uno, não há distinção entre mente e corpo. **Mover o corpo sem esforço consciente sugere que a pessoa aproxima-se do estado de não-mente enquanto deixa a consciência-ego desaparecer** (YUASA, 1993, p. 32, grifo nosso)³².

1.5. O artista-artesão

Uma vez esclarecida a noção de si, em busca do não-si, a partir de Yuasa (1993), retornemos sobre a questão do artista-artesão proposta por Andrade em nossa analogia com o ator. Andrade (2016), no entanto, não faz qualquer referência explícita ao ator ou a outros artistas da cena; em vez disso, refere-se ao pintor, ao escultor, ao desenhista, ao músico, e ao arquiteto. Na abertura de seu texto, no entanto, encontra-se uma noção bem próxima da que defendo quando parto do pressuposto que o ator seria um artesão não apenas da arte teatral, mas um artesão de si. O texto de Andrade inicia-se com a máxima: “que a arte na realidade não se aprende”. De acordo com Andrade (2016, p.1), existiria dentro da arte, “um elemento, o material, que é necessário pôr em ação, mover, pra [sic] que a obra de arte se faça”. Ele fornece diversos exemplos de materiais da arte aos quais o

³² A neophyte [gymnast or figure skater] or person with awkward motor netrvescannot move his or her body as the mind wishes; the movement of the minded that of the body are totally discordant.Howevwe, with repeated training, the movements of mind and body gradually coincide with each other in a way that is unique to each person, depending upon ones’s efforts and innate disposition. If one reaches what is called a perfect performance, ones achieves a state in which one can move the body freely without intending it. Here the movements of mind and body are one; there is no distinction between one’s mind and body. To move one’s body without conscious effort suggests that a person is approaching the state of no-mind while letting ego-consciousness disappear.

ensinamento facilitaria a tarefa de pôr em ação, tais como “o som em suas múltiplas maneiras de se manifestar, a cor, a pedra, o lápis, o papel, a tela, a espátula”. Ele afirma também que nos processos de movimentar o material, pelo menos no que diz respeito ao que se aprende, a arte se confundiria quase que por completo com o artesanato, e que todo artista — pintor, escultor, desenhista ou músico, são os exemplos citados — seria, ao mesmo tempo, artesão, cuja missão no mundo é realizar obras de arte:

O artesanato, os segredos, os caprichos, as exigências do material, isto é assunto ensinável [sic], e de ensinamento por muitas partes dogmático, a que **fugir será sempre prejudicial para a obra de arte**. E si [sic] um artista é verdadeiramente artista, quero dizer, está consciente do seu destino e da missão que se deu para cumprir no mundo, ele chegará fatalmente àquela verdade de que, em arte, o que existe de principal é a obra de arte. Foram os próprios filósofos escolásticos, espantosamente, os que mais claro afirmaram isso quando, ao porem a arte no domínio do “Fazer”, dela disseram ter “uma finalidade, regras e valores, que não são os do homem propriamente, mas da obra de arte a ser feita”.[...] Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. **Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão.** (ANDRADE, 2016, p.1, grifo nosso)

Andrade (2016) afirma ainda que “em arte, o que existe de principal é a obra de arte”. Na analogia que estou buscando construir entre suas ideias e as minhas, vou considerar o espetáculo, a criação cênica, como a obra de arte. O fazer do ator, seu obrar, é construir a obra teatral, quer seja uma criação junto a um coletivo de artistas, ou uma obra autônoma, criada por um único indivíduo. Apesar de não fazer referências explícitas ao teatro, é o próprio Andrade (2016), no entanto, quem nos oferece uma brecha para pensar uma extensão de seu pensamento ao ator. Em dado momento de seu texto, Andrade enumera som, palavra, voz e gesto entre as matérias a serem movidas pelos artistas na criação de suas obras. Esses elementos podem aparecer em outras artes mas, a meu ver, evocam significativamente o fazer teatral, ou são bastante sugestivos dele. Algumas passagens do texto são mais genéricas, não determinam o tipo de artista citado, mas todos esses artistas teriam em comum um atributo com o qual têm que lidar e que circunscreve sua criatividade: a técnica.

A “técnica”, no sentido em que a estou concebendo e me parece universal, é um fenômeno de relação entre o artista e a matéria que ele move. E si [sic] o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura. (ANDRADE, 2016, p. 9)

Nesse sentido, acredito que a principal “matéria” da arte teatral, ou, mais especificamente, do trabalho do ator, é o seu corpo-mente, ou a unidade corpo-mente. Portanto, voltando a Yuasa (1993), também para o ator, assim como para o samurai ou o ginasta, trabalhar o corpo é trabalhar a mente. Nesse sentido, Yuasa (1993) chama atenção que, mesmo no ocidente, o dualismo disjuntivo cartesiano vem sendo questionado no âmbito da ciência moderna, por uma tendência a um dualismo correlativo, que se revela em três âmbitos: na medicina psicossomática (que incorpora psicologia e fisiologia), na teoria do *stress* de Hans Selyé (que encontrou efeitos endócrinos causados por *stress* psicológico) e na fisiologia do cérebro (em que a teoria da localização das funções no cérebro não dá conta da relação existente entre funções psicológicas e atividades bioquímicas dos nervos).

Portanto, onde se lê “matéria” ou “material” em Andrade, aplicado à arte teatral, poderíamos ler corpo-mente, através do qual a arte (se) opera, um meio visível e invisível a um só tempo. Ao longo do texto, Andrade (2016) considera a técnica como composta de três partes: o artesanato, a virtuosidade e a solução pessoal do artista (ou talento). Para ele, o artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar, ou seja, aquela a partir da qual, como já dito, adquiri-se o domínio sobre os processos, as exigências, os segredos do material que se vai mover. A “virtuosidade” seria outro aspecto da técnica que Andrade (2016) considera “ensinável” e muito útil, apesar de não ser imprescindível, além de apresentar grandes perigos para o artista. Ele faz uma reflexão que parece falar diretamente aos artistas/atores, sobre os perigos do virtuosismo técnico, que ele identifica com o conhecimento da técnica tradicional que caracteriza, por exemplo, a imitação da pincelada de pintores como Rafael ou Cézanne:

[...] [como perigo,] pode levar o artista a um tradicionalismo técnico, meramente imitativo, em que o tradicionalismo perde suas virtudes sociais pra [sic] se tornar simplesmente “passadismo” ou, si [sic] quiserem, “academismo”; como porque pode tornar o artista uma vítima de suas próprias habilidades, **um “virtuose” na pior significação da palavra, isto**

é, um indivíduo que nem sequer chega ao princípio estético, sempre respeitável, da arte pela arte, mas que se compraz em meros malabarismos de habilidade pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro. A técnica tradicional, a virtuosidade técnica, o conhecimento abalizado de como historicamente as épocas e os artistas resolveram os seus problemas de artefazer [sic], é de grande utilidade para o artista. Mas, além dos perigos terríveis que esconde, e que só mesmo uma verdadeira organização moral de artista pode evitar, não me parece seja imprescindível. (ANDRADE, 2016, p. 3, grifo nosso)

A terceira parte da técnica, é a solução pessoal do artista, que compõe o seu talento, embora não seja todo ele. “É de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e insensível [sic]” (ANDRADE, 2016, p. 3). Essa parte da técnica é também descrita por ele como

[...] a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica [o talento] obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação. Isto é o que chamamos a técnica de Rembrandt, de Fra Angelico ou de Renoir, que divergem os três profundamente não apenas na concepção do quadro, mas consequentemente na técnica de o fazer. (ANDRADE, 2016, p. 2)

Aplicada ao teatro, essa parte da técnica de que fala Andrade (2016) — o talento — é facilmente identificável, ainda que seja difícil explicá-la. Trata-se daquela parte da técnica que nos faz reconhecer imediatamente, por exemplo, a atuação de uma Fernanda Montenegro ou de um Grande Otelo. Porém, Andrade (2016) faz uma ressalva perguntando-se se a técnica pessoal, como parte do talento seria mesmo imprescindível. A esse ponto, minha analogia com os artistas/atores quase cai por terra uma vez que o exemplo que Andrade (2016) traz é o dos pintores egípcios, em cujas pinturas murais era praticamente impossível (a não ser por detalhes quase imperceptíveis) identificar traços da interioridade do artista, ou seja, do seu talento pessoal. Não há singularidades suficientemente marcantes — traços de um sujeito — nas pinturas egípcias que permitam distinguir diferentes pintores daquela arte. A antiguidade egípcia nos coloca diante de uma arte “condicionada ao princípio de utilidade religiosa” (ANDRADE, 2016, p. 5), e aí nos afastamos de nossa analogia com o campo teatral ocidental. Se a analogia fosse com as formas teatrais orientais — cujas origens não raro são, em alguma medida, religiosas—, nas quais a revelação de si, de uma personalidade não é contemplada, poderia funcionar. Mesmo assim, a pintura egípcia não consegue ser totalmente impessoal, uma vez

que é impossível eliminar completamente dela “os pormenores pessoais de fatura, a mão que treme ao fazer, a criatura que sente ao criar”(ANDRADE, 2016, p. 5). O mesmo pode-se dizer das técnicas de teatro oriental que, apesar de fortemente codificadas, sempre revelaram, por fim, algum traço pessoal do artista. Diferente da arte egípcia, na arte teatral ocidental a personalidade costuma ser marcante, quase intrínseca ao fazer.

Andrade (2016, p. 9) chama a atenção para os riscos da parte pessoal da técnica — essa que confere legitimidade mas que é impossível de ser ensinada — ficar reduzida às “vontadinhas” do sujeito, e para o fato de a matéria condicionar o espírito:

Mas esta técnica pessoal é inensinável [sic], porém; cada qual terá que procurar e achar a sua, pra [sic] poder se expressar com legitimidade. E não derivará disso, não digo a grandeza de manifestações diversas da arte contemporânea, mas a incontestável desorientação, o incontestável caos, o “caoticismo” da arte atual?... Estou convencido que não. A técnica, por mais que ela possa ser concebida como expressão de um indivíduo e da sua atitude em face da vida e da obra de arte, não pode de forma alguma levar ao caos e à desorientação. Não pode, simplesmente porque ela é um fruto de relação entre um espírito e o material. E si [sic], psicologicamente, podemos conceber um espírito tão vaidoso de suas vontadinhas que se sujeite, que se escravize as mais desbridadas liberdades, a matéria por seu lado, isto é, a pedra, o óleo, o lápis, o som, a palavra, o gesto, a tela, o pincel, o camartelo, a voz, etc., etc., tem suas leis, porventura flexíveis mas certas, tem suas exigências naturais, que condicionam o espírito. (ANDRADE, 2016, p. 9)

Quando a qualidade da matéria é o próprio corpo-mente, modelar o corpo significa também modelar uma outra dimensão: a do sensível. Essa é a potencialidade de um treinamento que não se limita a aquisição técnica mas funciona como um caminho para o cultivo de si. O artesanato do artista-artesão requer um tempo ritmado, de procedimentos em fases que se alternam, um tempo demorado, um tempo que permanece, como o perfume do incensário chinês. No caso do ator-artesão, ele dedica-se inteiramente à processos de aprendizagem, pesquisa e aperfeiçoamento técnico constante e à criação artística, à atuação propriamente dita. Tudo isso ocorre em um tempo ritmado, demorado, que propicia o amadurecimento. Esse me parece ser o caso dos atores-artesãos participantes desta pesquisa.

1.6. O artífice e o trabalho bem-feito

O artesão, ou o artífice, como prefere Sennett (2008), é aquele treinado para a repetição que supera a mecanicidade, imbuído de um comprometimento com aquilo que está sendo realizado. A repetição precisa da mecanicidade, do fazer e refazer aparentemente sempre igual, ou esvazia sua razão de ser. Como diz Manoel de Barros (1993) é preciso repetir, repetir até ficar diferente. Sennett refere-se especialmente à relação olho-mão na atenção requerida no trabalho de artífices altamente especializados — como os sopradores de vidro — mas, entre os artistas, cita também o trabalho do músico. Ampliando a analogia, penso que o mesmo raciocínio vale para a especificidade do ofício do ator que, para além da mão, requer uma atenção refinada com relação ao corpo inteiro, na repetição de ações durante o treinamento, nos ensaios ou nas réplicas de um espetáculo. De acordo com Sennett (2009, p. 196), o ritmo interno de uma prática é fundamental para que se estabeleça a atenção e o interesse do artífice naquilo que faz:

[...] poderíamos considerar a rotina como algo maquinal, supor que uma pessoa repetindo sempre alguma coisa se perde mentalmente; poderíamos estabelecer uma equivalência entre rotina e tédio. Assim não é, todavia para pessoas que desenvolvem habilidades manuais sofisticadas. Fazer algo repetidas vezes é estimulante quando se está olhando para frente. A substância da rotina pode mudar, metamorfosear-se, melhorar, mas a recompensa emocional é a experiência de fazer de novo. Nada há de estranho nessa experiência. Todos nós a conhecemos; ela se chama ritmo. Encravado nas contrações do coração humano, o ritmo foi estendido pelo artífice especializado à mão e ao olho.

É preciso lembrar que Sennett (2009) considera que a habilidade desenvolvida pelo artífice — que, penso, tal como o “artista bom” de Andrade (2016, p. 1), aproxima-se daquela desenvolvida pelo ator—, é a que ele entende como “habilidade artesanal”:

A expressão “habilidade artesanal” pode dar a entender um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial — o que, no entanto, é enganoso. Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, **um desejo de um trabalho bemfeito [sic] por si mesmo**. Abrange um espectro bem mais amplo que um trabalho derivado de habilidades manuais; diz respeito ao programa de computador, ao médico e ao artista; os cuidados paternos podem melhorar quando são praticados como uma atividade bem capacitada, assim como a cidadania. Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal está centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma (SENNETT, 2009, grifo nosso, p. 19).

Para Sennet (2009, p. 30, grifo do autor), o que diferencia o impulso de fazer bem feito do artífice ao do impulso humano comum é a questão do comprometimento, ou *engajamento*, naquilo que se faz:

O carpinteiro, a técnica de laboratório [de análises clínicas] e o maestro [de orquestra] são artífices porque dedicam-se à arte pela arte. Suas atividades têm caráter prático, mas sua vida não é apenas um meio para alcançar um outro fim. O carpinteiro poderia vender mais móveis se trabalhasse com maior rapidez; a técnica podia dar um jeito de transferir o problema para o chefe; o regente convidado talvez tivesse maior probabilidade de voltar a ser contratado se ficasse de olho no relógio. Com certeza é possível se virar na vida sem dedicação. O artífice representa uma condição humana especial: a do **engajamento**.

Entendo maturidade como o ponto alto de um percurso engajado, comprometido não apenas com o fazer, mas com a busca de aperfeiçoamento, de crescimento. Yuasa (1993, p. 33-34) afirma que o *bushi* (caminho do samurai) conduz ao desenvolvimento de uma “personalidade madura”, através do fortalecimento da “mente original” (*honshin*), referida como o verdadeiro *self*, em detrimento da “mente desiludida” (*moshin*), referida como o *Eu*, de sentimento egocêntrico e emotivo. Portanto, entendo “maturidade artística” como momento da vida de um artista no qual diversos fatores convidam à reavaliação das experiências, ao refinamento de escolhas e valores realmente importantes para seguir adiante em um fazer comprometido. Porém, maturidade artística não necessariamente coincide com maturidade etária. É possível amadurecer artisticamente na juventude, assim como é possível envelhecer sem amadurecer. Porém, é indubitável que quanto mais a idade avança, mais chance se têm para que esse processo se dê na vida de um artista que, como artesão, como artífice, que trabalha de forma engajada.

1.7. A maturidade do ator em Stanislavski e Zeami

Para o estabelecimento da noção de maturidade artística nesta tese, além da inspiração Zen budista, há ainda outra referência importante: Stanislavski. A noção de maturidade artística com a qual trabalho aqui inspira-se diretamente no mestre russo. No seu caso, a maturidade artística parece ter chegado aos sessenta anos de idade, no momento em que ele escreve sua auto-biografia — *Minha Vida na*

*Arte*³³ —, o primeiro de seus livros. Mais que qualquer outro fato histórico — como a Primeira Guerra Mundial —, a revolução de outubro de 1917 na Rússia provocou mudanças drásticas na situação econômica, social e artística do mestre russo e significou a conclusão de uma fase importante de seu trabalho no Teatro de Arte de Moscou. A carreira de ator de Stanislavski também havia praticamente se encerrado. Suas pesquisas sobre a arte do ator, porém, ganharam novo impulso e seriam interrompidas apenas com a sua morte em 1938. A escritura de seus livros e a coordenação de pesquisas práticas com um punhado de atores em seu Studio culminariam com o desenvolvimento de seu derradeiro legado: o método das ações físicas. O capítulo final — *A maturidade artística* — de sua auto-biografia abre-se com uma reflexão sobre seu passado artístico. O mestre russo perguntava-se onde tinha ido parar sua “velha alegria criativa” e conjecturava:

Naquele tempo, eu havia acumulado uma bagagem discreta de materiais sobre a técnica da arte teatral. Todo esse material parecia estar amontoado sem uma ordem, confuso, não sistematizado e, nessas condições, era difícil usá-lo da melhor maneira. Era preciso ordenar, examinar, avaliar e, por assim dizer, dispor esses materiais sobre as prateleiras da alma: o que tinha ficado em estado bruto, precisava ser elaborado e colocado na base da minha arte; o que tinha se desgastado, era preciso ser reavivado. Sem esse tipo de trabalho, não era possível ir adiante. (STANISLAVSKI, 2009, p. 311)³⁴

Na última parte de *A maturidade artística*, intitulada *Balanços e perspectivas*, Stanislavski (2009) apresenta algumas certezas, temores e inquietações do último período de sua vida. Demonstra ter plena consciência do valor de sua trajetória, não tem arrependimentos e agradece ao destino por poder lançar conjecturas sobre o futuro, ao que virá depois que ele não existir mais. Preocupa-se em compreender as perspectivas e objetivos das novas gerações de jovens teatrantes. Tem dois temores: transformar-se em um velho que, ofegando e tropeçando, quer se passar

³³ A versão de referência de *Minha vida na Arte* nesta tese é a edição italiana *La mia vita nell'arte* (STANISLAVSKI, 2009), organizada por Fausto Malcovati, com tradução do russo de Raffaella Vassena, para a editora La Casa Usher, Firenze (Itália), a partir da edição russa das obras completas de Stanislavski *Sobranie Socinij devjati tomach. Tom pervyj. Moja zizn'v iskusstve* (Seleção de obras em nove volumes. Primeiro volume. Minha vida na arte).

³⁴ A quel tempo avevo accumulato, come risultato ella mia esperienza artistica, un discreto bagaglio di materiali sulla tecnica dell'arte teatrale. Tutto questo materiale era come ammucciato senz'ordine, confuso, non sistematizzato, e in queste condizioni era difficile frane buon uso. Bisognava far ordine, esaminare, valutare e, per così dire, disporre i materiali sugli scaffali dell'anima: ciò che era rimasto allo stato grezzo, bisognava elaborarlo e porlo alla base della mia arte; ciò che col tempo si era logorato, bisognava riavviarlo. Senza questo tipo di lavoro non era possibile andare avanti.

por jovem para atrair a atenção desses, ou ser um idoso que tendo experimentado tudo na vida, torna-se rabugento e resmungão, sem aceitar novidades, curiosidades e erros da juventude. Mas tem dúvidas de o que, a quem e como transmitir o seu legado. Nos últimos anos que lhe restam, o mestre russo deseja apenas ser ele mesmo, seguindo sua própria natureza, segundo a qual sempre viveu e trabalhou (STANISLAVSKI, 2009). Ao realizar essa avaliação, pergunta-se:

Quem sou? O que represento na vida do teatro de hoje? Posso ainda compreender, como antes, as pequenas nuances do que acontece à minha volta, o que interessa aos jovens? [...] Como faço para transmitir aos jovens os frutos de meu trabalho e alertá-los dos erros causados pela inexperiência? Quando repenso sobre o caminho que percorri na minha vida na arte, parece o de um garimpeiro em busca de ouro, obrigado a vagar por caminhos impraticáveis a procura de jazidas para depois passar na peneira toneladas de areia e de pedras, para extrair alguns grãos do precioso metal. Assim como o garimpeiro em busca do ouro, não posso transmitir à posteridade minhas pesquisas e meus sacrifícios, minha alegrias e desilusões, mas apenas os minerais preciosos que encontrei. (STANISLAVSKI, 2009, p. 408-410)³⁵

Nesta pesquisa, ainda que menos importante do que a maturidade artística, foi preciso estabelecer um parâmetro para a maturidade etária. Neste caso, a referência foi o marco da Organização Mundial de Saúde (KALACHE; PLOUFFE, 2008) que, nos seus estudos sobre o envelhecimento humano, considera idosas as populações de indivíduos com sessenta anos de idade ou mais. Ainda que idade avançada do artista não seja, necessariamente, sinônimo de “maturidade artística”, para se chegar a um momento de balanço e de conjecturas sobre novas perspectivas, tal como fez Stanislavski, é preciso ter certa experiência. Chegar à velhice, é ter acumulado experiências; é ter sobre o que refletir. Envelhecer seria, portanto, um privilégio: ter sobrevivido a si mesmo para poder amadurecer. Quanto mais um artista avança na idade, portanto, mais chances ele tem de alcançar ambas as coisas: a maturidade artística e a maturidade etária. Creio que esse seja o caso dos artistas sujeitos desta tese.

³⁵ Chi sono? Che cosa rappresento nella vita del teatro d’oggi? Posso ancora capire come un tempo, ciò che succede intorno a me nelle più piccole sfumature, ciò che interessa oggi ai giovani? [...] Come faccio a comunicare ai giovani i frutti del mio lavoro e a metterli in guardia dagli errori causati dall’inesperienza? Quando ripenso al cammino che ho percorso nella mia vita nell’arte mi sembra di essere un cercatore d’oro, costretto a vagare tra sentieri impraticabili alla ricerca dei giacimenti e poi passare al setaccio quintali di sabbia e di pietre per ricavarne qualche granello del prezioso mettano. Come un cercatore d’oro posso trasmettere ai posteri non il mio lavoro, le mie ricerche e i miei sacrifici, le mie gioie e le mie delusioni, ma soltanto il minerale prezioso che ho trovato.

É possível constatar que o passar do tempo incidiu sobre a maturidade artística de Stanislavski. Uma visão mais aprofundada sobre o problema do envelhecimento e da maturidade do ator, porém, foi desenvolvida por outro grande mestre da cultura cênica mundial: Motokiyo Zeami (1363-1443), fundador do Teatro Nō, uma dos mais antigos gêneros clássicos de teatro do Japão, cujas origens remontam ao séc. XVI. Apesar de definido como “teatro” — termo que o aproxima da tradição cênica ocidental — o Teatro Nō é, na verdade, uma forma espetacular composta de quatro elementos: poesia, mímica, música e dança, com um substrato ligado ao Zen Budismo:

[...] trata-se de um espetáculo aristocrático que, não sendo esotérico é, pelo menos, de essência religiosa. Isso significa traduzir na linguagem europeia, por demais precisa, uma realidade que é infinitamente mais móvel e sutil [...] Não é possível enquadrar o *nō* nas classificações familiares a nós [ocidentais]; pode-se afirmar entretanto que é um espetáculo concebido para o divertimento do público, sem nenhuma finalidade mística. [...] Admito de bom grado, todavia, que o *nō* é uma arte litúrgica, sempre que queira-se reconhecer que a estética é um fenômeno religioso. (SIEFFERT, 1987, p. 13-14)³⁶

O mestre japonês — que, como o mestre russo, também sistematizou e escreveu suas ideias sobre a Arte do Ator — deu grande ênfase ao assunto da maturidade; segundo o teórico do teatro italiano Ferdinando Taviani³⁷, o envelhecimento do ator era o *problema* fundamental de Zeami³⁸. Na primeira parte de seus tratados, intitulada *Da transmissão da flor da interpretação*, Zeami (1987) dedica-se — na parte *Observações sobre os exercícios idade por idade* — às diferentes práticas do ator, nas diferentes faixas etárias. A “flor” (*hana*), entendida como “um modo

³⁶ [...] si tratta di uno spettacolo aristocratico e, se non esoterico, per lo meno di essenza religiosa. Ciò significa tradurre in un linguaggio europeo troppo preciso una realtà infinitamente più mobile e sottile.[...] Non è possibile far rientrare il *nō* nelle classificazioni che risono familiari; si può tuttavia affermare che è uno spettacolo concepito per il divertimento del pubblico, senza alcun secondo fine mistico [...] Ammetterò volentieri, tuttavia, che il *nō* è un'arte liturgica, purché si voglia riconoscere che l'estetica è un fenomeno religioso.

³⁷ Esta afirmação foi feita por Ferdinando Taviani em conversa travada com a pesquisadora, durante visita ao teórico italiano, em sua casa, em Roma (Itália), durante período de doutorado-sanduíche no exterior, em agosto de 2017.

³⁸ Os tratados de Zeami que chegaram até nossos dias são uma compilação de textos do mestre do Teatro Nō que datam dos anos 1400. A primeira publicação do manuscritos secretos de Zeami — a serem transmitidos a uma só pessoa a cada geração — foram publicados pela primeira vez em 1909 pelo filólogo Yoshida Togo. A principal referência para esta tese é a edição italiana *Il Segreto del Teatro Nō*, tradução de Gisèle Bartoli para a editora Adelphi, de Milano, 1987, a partir da obra francesa *La tradition secrète du Nō suivie de Une journée de Nō*, traduzida do japonês e organizada por Renè Stiffert para as *Collection UNESCO d'ouvrés représentatives*, de 1960.

de provocar na mente das pessoas uma emoção inesperada” (ZEAMI, 1987, p. 146)³⁹, é uma noção basilar nos tratados sobre o Teatro Nō escritos por seu fundador. A “flor” (*hana*) é uma metáfora da emoção que o ator oferece ao espectador, é o fascínio e o interesse despertados pelo ator no espectador, ou ainda, algo que está além desse fascínio. O desabrochar de uma “flor” (*hana*) desperta interesse (*omoshiroki*) por ser surpreendente (*mezurashiki*) e efêmero (RUPERTI, 2015). Sua fugacidade e fragilidade não é um limite, mas o próprio fundamento de seu encanto. A tarefa do ator é, por meio do trabalho constante de aperfeiçoamento de sua arte, criar as condições para que sua “flor” não murche, ou melhor, desabroche com frescor renovado a cada “primavera”, acompanhando mudanças e adaptando-se às diversas ocasiões, continuando a suscitar o interesse do espectador através dos anos. É neste sentido que existe a distinção entre a “flor do momento” (*jibun nō hana*), ligada ao fascínio momentâneo produzido de forma espontânea pela beleza dos movimentos do corpo de um jovem ator e a “flor autêntica” (*makoto nō hana*), cultivada pelo artista com a prática e a experiência, que consegue florescer com encanto renovado, superando as mutações e os limites da idade (RUPERTI, 2015).

Em *Observações sobre os exercícios idade por idade* Zeami (1987) afirma que há estratégias, exercícios e práticas de atuação diferentes adequadas às diferentes fases da vida do ator, por faixas etárias, para que ele adquirira o domínio de seu ofício. A última parte deste do texto refere-se aos atores com mais de cinquenta anos de idade. Especificamente para os atores nessa faixa etária, Zeami recomenda o caminho da não-interpretação, ou seja, limitar-se às obras que não exigem um esforço físico muito grande (ZEAMI, 1987). Zeami se refere aos atores *nō* que tornaram-se realmente mestres, tendo transmitido a maior parte de seu repertório aos jovens. A esse ponto, mesmo interpretando papéis fáceis, a sua “flor” se revelaria no tom moderado de sua interpretação. “Porque era uma *flor* que realmente lhe pertenceu, o seu *nō* subsistiu, e se ele [o ator] tornou-se uma velha árvore com raros galhos e folhas, a sua *flor* não havia murchado.” (ZEAMI, 1987, p. 82)⁴⁰

³⁹ [...] un modo di provocare nella mente della gente un'emozione improvvisa [...]

⁴⁰ Perchè era un *fiore* che gli era realmente appartenuto, il suo *nō* era sussistito, e lui era diventato un vecchio albero dai rami e dal fogliame radi, il suo *fiore* non era appassito.

A aproximação de Stanislavski a Zeami — dois pilares do teatro ocidental e oriental, respectivamente — por meio de suas percepções sobre os efeitos da passagem do tempo sobre o ator e seu ofício, revela um outro traço comum, para além das diferenças históricas e culturais entre eles. Trata-se da dimensão do trabalho do ator como *trabalho sobre si*. Stanislavski foi o primeiro a determinar o âmbito do *trabalho do ator sobre si mesmo*, conforme anuncia já no título original de seu livro sobre o “sistema”⁴¹. O *si* de Stanislavski é um *si* consciente que tem acesso ao *si* inconsciente, um *eu* privado que, dilatando suas próprias fronteiras psicofísicas, torna-se eu-criativo, torna-se “um outro si mesmo” que é o personagem, ou seja

[...] este é o sentido e a finalidade do “trabalho do ator sobre si mesmo” (e não apenas treinar a voz, o corpo e a memória: a técnica é importante, mas não conclusiva). Ele [o ator] deve conhecer a si mesmo e a seus próprios dinamismos interiores (é daí que parte o caminho rumo à psicanálise, especialmente desenvolvida pelos seguidores americanos de Stanislavski); deve ser consciente daquilo que é e do que pode vir a ser. Por isso, Stanislavski diz que “todo o segredo, toda a via à criação está em vocês mesmos: tudo o que posso fazer, como diretor, é reconduzi-los de volta a vocês mesmos. Cada ser humano pode ver e espelhar em sua arte o mundo que lhe circunda, tal como lhe é concedido fazer pela consciência que vive dentro de si (por isso não pode existir uma via criativa igual para todos)”. Stanislavski busca, de todas as maneiras possíveis, melhorar, enriquecer, liberar o eu criativo do ator, superando os impulsos egoístas do eu privado. (GUERRIERI, 2005, p. XV)⁴²

⁴¹ Após diversas tentativas de escrever sobre o sistema, no final dos anos 1920, Stanislavski opta pela forma de um diário “[...] escrito por um estudante enquanto ele passa pelo processo de formação, *O trabalho do ator sobre si mesmo*.” (BENEDETTI in STANISLANSKIJ, 2017, p. XVII, XVIII). Por diversos motivos, mesmo na Rússia, os dois volumes que compõe uma única obra foram, inicialmente, publicados separadamente. No Brasil, os dois volumes ficaram conhecidos como dois livros separados, — *A preparação do ator* e *A construção da personagem*, traduzidos da edição americana, incompletos se comparados aos originais russos— o que gerou distorções no entendimento do “sistema” como um todo. Nesta tese, as obra de referência de Konstantin Stanislavski são *O trabalho do ator: diário de um aluno*, tradução de Vitória Costa, para a Martins Fontes, 2017, a partir da tradução do russo para o inglês *An Actor’s Work: A student diary*, para a Routledge, 2008, por Jean Benedetti. Benedetti reuniu os dois livros numa única obra, como era o projeto original; e também *Il lavoro dell’attore su se stesso*, organizada por Gerardo Guerrieri, com tradução de Elena Povoledo a partir do original russo, e retomada em décima sétima edição (após a morte de Guerrieri) pela editora Laterza, em 2005.

⁴² [...] questo è il senso e il fine del “lavoro dell’attore su se stesso” (e non solo quello di allenare la voce, il corpo e la memoria: la tecnica è importante ma non esclusiva). Egli deve conoscere se stesso e i propri dinamismi interiori (di qui la strada alla psicanalise dell’attore sviluppata specialmente dai continuatori americani di Stanislaskij); deve diventare consapevole di quello che è e può essere. Per questo, dice Stanislavskij “tutto il segreto, la via alla creazione, è in voi stessi: e tutto quello che io, regista, posso fare riportarvi a voi stessi. Ogni uomo può vedere e rispecchiare nella sua arte il mondo che lo circonda così come glielo consente la coscienza che vive dentro di lui (per questi non ci può essere una via creativa uguale per tutti). Stanislaskij cerca in tutti i modi di migliorare, arricchire l’io creativo dell’attore, superando gli impulsi egoistici dell’io privato.

Não se sabe exatamente que tipo de leitura Stanislavski fez de Freud (GUERRIERI, 2005), mas certamente sua noção de *si*, levava em conta uma união de aspectos psicofísicos, psiquismo este que Stanislavski parece aproximar a uma noção de espiritualidade. De onde vinha essa concepção de um corpo unido a um espírito? É possível conjecturar que haja uma ligação com o âmbito do Yoga cuja premissa é a união corpo-mente⁴³. Ainda que isso seja pouco divulgado, devido à censura stalinista à época, sabe-se hoje que a prática e o ensino do Yoga moldaram a primeira fase do trabalho de Stanislavski e foram fundamentais no seu período subsequente, influenciando práticas e conceitos fundamentais do seu “sistema”. Além disso, o Yoga teve um papel significativo na continuidade das pesquisas do mestre russo sobre as ações físicas que, na verdade, são sempre psicofísicas. (TCHERKASSKI, 2016)

Em Zeami, no entanto, a noção de trabalho sobre si é menos explícita ou, pelo menos, não se expressa nos mesmos termos. E aqui, a noção de *cultivo de si* (*shugyo*), estudada pelo filósofo japonês Yasuo Yuasa, parece nos oferecer o elo de ligação: muito simplesmente penso que o *cultivo* é, também, um tipo de *trabalho*. O conceito de *shugyo* (*cultivo de si*), está presente em diversas manifestações artísticas japonesas, mas sua origem remete-se a um campo distinto, ou seja, ao das tradições contemplativas, especialmente o budismo. Como já dito anteriormente, Stanislavski defrontou-se com o problema do dualismo corpo e mente, próprio da cultura ocidental, e foi buscar no Yoga práticas de abordagem a problemas como concentração e atenção que foram incorporados a seu “sistema”:

[...] conceitos como os de *prana* e as abordagens que o Yoga faz dos temas da concentração e da atenção tiveram um papel significativo na elaboração do sistema, importância esta posteriormente minimizada pelo regime soviético e pela leitura americana de Stanislavski. Depreende-se daí que o conceito de “trabalho do ator sobre si mesmo” criou um campo de pesquisa de conhecimentos e práticas advindos de distintos contextos culturais, conectando o treinamento do ator com problemas mais amplos, ligados às transformações do artista enquanto sujeito, processo esse entendido como base do ato criativo. (QUILICI, 2015, p. 174-175)

⁴³ Yoga significa união. Yoga é a união da alma individual com o Espírito Universal. Mas este é um conceito abstrato demais para ser compreendido com facilidade, logo, para que todos compreendam, direi que yoga é união do corpo com a mente e da mente com a alma. [...] O corpo é preguiçoso, a mente é vibrante e a alma é luminosa. Os exercícios de yoga valorizam o corpo levando-o ao nível da mente vibrante, de modo que corpo e mente, tornando-se ambos vibrantes, sejam atraídos para a luz da alma. (IYENGAR, 1989, p. 13).

Yuasa (1993) estabelece uma relação entre a noção de *shugyo* (cultivo de si) no budismo e as formulações de Motokiyo Zeami para o Teatro Nō, especialmente as noções de *keiko* (treinamento, prática), *waza* (técnica de atuação) e *hana* (flor):

Zeami [...] exprime beleza no Teatro Nō com a palavra “flor” (*hana*) [...] Nō é a arte que busca expressar a “flor” através do uso do corpo. São fundamentais para essa arte teatral suas técnicas de atuação, que Zeami chama de *waza* e seu treinamento *keiko* (prática). Além disso, ele entende *keiko* como correspondente ao “cultivo de si” (*shugyo*) Budista. Em outras palavras, assim como um monge empenha-se para atingir *satori* através do cultivo de si, o ator *nō* empenha-se em fazer a “flor” desabrochar no palco pela prática constante das técnicas de atuação. (YUASA, 1993, p. 25)⁴⁴

Essa confluência entre as preocupações de Stanislavski e as de Zeami sobre o problema do cultivo ou do trabalho sobre si não é uma novidade. As influências interculturais, especialmente orientais, sobretudo no que diz respeito às técnicas do ator, de preparação e de atuação tiveram grande impulso no séc. XX, desde Artaud, passando por Copeau, a Brecht e chegando até Eugenio Barba, para citar apenas alguns. A medida que o trabalho do ator aproxima-se da arte da performance — como no último Grotowski, da fase da Arte como veículo, que buscava um “*performer* arcaico” (QUILICI, 2015, p. 175), num trabalho baseado em ações e desvinculado da matriz da literatura dramática —, mais a arte do ator se relaciona com um processo de transformação pessoal do artista. Na contemporaneidade, portanto, com relação ao oriente, o que se desenha é um

[...] deslocamento do interesse pelas técnicas especificamente teatrais (do Nō, *Kathakali*, teatro balinês, ópera de Pequim, etc.) em direção à práticas rituais, religiosas meditativas, etc. O foco da pesquisa intercultural recai agora no que pode ser chamado de “técnicas de si”⁴⁵, ou seja, procedimentos que visam promover mudanças substanciais nos modos de percepção e de consciência, que, no trabalho de Grotowski formam o eixo das ações performáticas. (QUILICI, 2015, p. 175)

⁴⁴ Zeami [...] expresses beauty in Nō theatre by the word “Flower” (*hana*). [...] Nō is an art which attempts to express the “flower” through the use of the body. Fundamental to this theatrical art are its performing techniques, which Zeami calls “*waza*” and its training “*keiko*” (practice). Moreover, he understands “*keiko*” as corresponding to Buddhist “sel-cultivation” (*shugyo*). In other words, just as a monk endeavors to achieve *satori* through self-cultivation, so a Nō performer endeavors to make the “flower” blossom on stage by repeated practice of performing techniques.

⁴⁵ “O conceito ‘técnicas de si’ é utilizado por Foucault (2006) nas suas investigações sobre as escolas filosóficas e suas práticas, na Antiguidade greco-romana.” (QUILICI, 2015, p. 175)

1.8. Artesanato de si no teatro contemporâneo e nos anos 1960-1970

Desse modo, a meu ver, o que atravessa as noções de *trabalho do ator sobre si mesmo* de Stanislavski, passando pelo *performer* de Grotowski, até o *cultivo de si* de Yuasa é, apesar de suas especificidades, uma certa noção de “arte de travessia da existência” (QUILICI, 2015, p. 179), não apenas no âmbito do treinamento, mas também na atuação cênica, na qual o ator pratica um *artesanato de si*. Mas qual o lugar desse artesanato de si para o ator contemporâneo? De Marinis (2000), por exemplo, desenvolve um ponto vista apocalíptico para o teatro na contemporaneidade: se no início do séc. XX o teatro parecia ameaçado pelo advento do cinema, no séc. XXI, sua sobrevivência estaria sob novas ameaças: meios eletrônicos, audio-visuais, computador e internet. Também Taviani (2000, p. 293) considera que o teatro tornou-se obsoleto “entre os *outros* espetáculos” do séc. XX. Concordo porém com a reconsideração de De Marinis (2000 p. 9) que, longe de prever a morte do teatro, aponta para suas crises — crises do “espetáculo como forma” e da “noção de representação”, por exemplo —, cujos desenvolvimentos estão em pleno ato, confirmando a incrível capacidade do teatro de “transformar-se, de redefinir a própria identidade, o próprio valor, a própria função” (DE MARINIS, 2013, p. 12). Já Patrice Pavis (2010, p. 173) considera que deveríamos ter clareza sobre o caráter sintético do teatro como uma arte autônoma, que constitui-se com “como uma mídia por excelência”, e não algo diferente dela ou que seria por ela invadido. Por mídia, ele entende

[...] “todo sistema de comunicação que permita a uma sociedade realizar toda uma parte das três funções essenciais da conservação, comunicação à distância de mensagens e conhecimentos e da reatualização da práticas culturais e políticas”. A escritura dramática, assim como a encenação, assegura essas três funções das mídias; a escritura permite a comunicação e conservação; o palco organiza a reatualização de textos e práticas espetaculares. Nesta acepção geral do termo mídia, teatro faz muito, portanto, parte da mídias [...] Seus componentes são, eles mesmos, constituídos por diversas mídias. A encenação, a partir do momento em que põe em prática textos ou propostas de atuação, faz, com efeito apelo a inumeráveis mídias. Ela atualiza ou reatualizando práticas culturais, comunica aos espectadores sensações e sentidos, conserva, senão os textos ou ações, pelo menos suas interpretações materiais e espirituais.

É possível dizer portanto que, na contemporaneidade, o teatro torna-se lugar de interseção/atravessamento com/por *outros espetáculos*; o artesanato da arte teatral não necessariamente se anula diante das novas artes tecnológicas e dos novos modos de *performar*, mas, soma-se a eles, multiplicam-se.

Centrando nosso enfoque na questão do ator, até mesmo a questão da presença torna-se problemática na contemporaneidade. O que significa dizer hoje que o ator está presente em cena? De acordo com Pavis (2010, p.176), o ator pode “estar ausente do espaço cênico e estar absolutamente presente num lugar totalmente distinto. A presença não está mais ligada ao corpo visível”. Mesmo o visível e o invisível tornam-se relativos. A captura da imagem e som desse ator pode acontecer com reprodução simultânea — ou seja — de forma *live* — ou não. A captura e a reprodução podem acontecer em momentos distintos. Hoje é possível que um espetáculo seja composto de momentos *live*, de presença visível ou invisível, ou ainda, momentos não *live*, gravados anteriormente, e ainda assim ser um espetáculo ao vivo. Nesse sentido, houve um deslocamento com relação à concepção aristotélica do teatro como sendo a

[...] única artes que utiliza o corpo e a voz do ser humano para fabricar uma ficção e imitar as ações humanas. O que existe de mais vivo do que um ator à nossa frente, que poderíamos em teoria interromper, tocar, que se dirige à nós pelo seu corpo, sua viva voz e sua presença carnal? (PAVIS, 2010, p. 174)

Sobre a nova problemática da presença do ator na cena, a solução apresentada por Pavis (2010) parece reduzir todas as questões a um problema de encenação, deixando de lado o ponto de vista do ator, ou seja, como ele vive essas questões que dizem respeito diretamente à sua atuação real ou virtual:

Devemos acreditar que o ser humano não esteja mais no centro da obra, que as mídias nos hajam conduzido ao pós-humano, ao pós-dramático, que o sujeito, tanto criador como receptor, tenha desaparecido nas telas de controle, que tenha se tornado um simples programador a serviço dos computadores? Não! Pois a partir do momento que esse sujeito programado e programante se coloca a avaliar as relações de signos e coisas, a diferença entre o vivo e o inerte, a partir do momento em que ele se reencarna ficticiamente nas suas criatura, ele se transforma de novo em encenador; transforma-se novamente em humano visto que comete erros, renegocia sem prejulgamentos e sem exclusividade os poderes e as ilusões do teatro. (PAVIS, 2010, p. 177)

Interessa-me portanto observar o que aconteceu aos atores e atrizes que formaram-se nos anos 1960 e 1970 quando “fazíamos do corpo do ator o pivô da representação teatral” (PAVIS, 2010, p. 175) . O desafio lançado à presença ao vivo veio das mídias audiovisuais, a partir de 1980, quando a imagem fílmica, com sua mudança de planos e de escalas com respeito ao corpo vivo do ator, pôde facilmente roubar a atenção do espectador (PAVIS, 2010). Ao ator ao vivo resta enfrentar esse desafio, uma vez que sua presença física viva em cena não é mais o único ponto de atração sobre a cena. E como reagem os atores que atravessaram esse momento de transição, no qual se está cada vez mais relativizando, problematizando a presença do ator sobre a cena? E mais: considerando a crise da duração narrativa e histórica da contemporaneidade (HAN, 2016), de que falei anteriormente, como compreender o espaço de atuação de um ator que formou-se no milênio passado, em um tempo “que dava tempo” ao artesanato teatral? Embora nos sirva para pensar sobre a relação do ator com o tempo, na verdade Han (2016) fala em termos mais gerais na recuperação da *vita contemplativa* para a existência de uma vida dotada de aroma:

A **hipercinesia** cotidiana despoja a vida humana de qualquer elemento contemplativo, qualquer capacidade de demora. Pressupõe a perda do mundo e do tempo. [...] A crise temporal só será superada no momento em que a *vita activa*, em plena crise, acolha de novo no seu interior a *vita contemplativa*. (HAN, 2016, p. 11, grifo do autor)

Neste capítulo busquei fazer uma reflexão sobre a ideia de trabalho do ator sobre si mesmo, ou simplesmente trabalho sobre si fazendo uma aproximação da noção de ator à de ator artista-artesão (ANDRADE, 2016) e artífice (SENNETT, 2009). Também buscamos uma aproximação entre as noções de trabalho do ator sobre si mesmo de Stanislavski (GUERRIERI, 2005) e a noção de cultivo (*shugyo*) de Yuasa (1993), traçando um paralelo entre a maturidade artística em Stanislavski (2009) e no ator *nō* (ZEAMI, 1987). Parece haver uma confluência entre Stanislavski, Yuasa e Zeami sobre o que diz respeito ao desenvolvimento de uma unidade corpo-mente quando há um trabalho sistemático sobre si que ultrapassa a dimensão egóica do Eu. Diferente das práticas budistas que tem o não-eu como objetivo de suas práticas, até que ponto o processo o trabalho sobre si como cultivo de si é consciente nos sujeitos desta pesquisa? Para tentar responder essa pergunta é necessário antes uma breve apresentação do contexto no qual esses sujeitos estão inseridos.

Capítulo 2

Os sujeitos da pesquisa e seu contexto

Os sujeitos dessa pesquisa se formaram e trabalharam a maior parte de suas vidas no séc. XX e atravessaram a virada do milênio estando ativos em seu ofício, vivendo plenamente o período no qual a centralidade do ator na cena foi uma das principais questões do teatro (DE MARINIS, 2013) e a atualidade, na qual essa centralidade parece estar sendo posta em questão. Para compreender como eles trabalham hoje é preciso situa-los historicamente e pontuar certas tensões que já se colocavam no séc. XX e que se acirraram no séc. XXI, como por exemplo a fricção entre a *ordem da representação* e a *ordem de presença* (FISCHER-LITCHE, 2013). Como situar no panorama teatral atual esses atores? Um dos pressupostos comuns aos sujeitos que examinamos nessa tese é o fato de todos terem participado, em alguma medida, de teatros-laboratórios.

2.1. A dimensão laboratorial e o teatro contemporâneo

A origem dos teatros-laboratórios está ligada à centralidade do ator na cena e à necessidade de criar um espaço de investigação fora dos períodos de ensaios e apresentações. Assim nasceram as primeiras escolas e estúdios como os de Stanislavski e Meyerhold, para citar apenas dois exemplos emblemáticos, que ganharam novos contornos nos teatros-laboratórios da segunda metade do séc XX. De acordo com Schino (2012), os teatros-laboratórios se definem como o lugar onde se privilegia a “linguagem do corpo”:

[...] locais de pesquisa da arte do ator, são historicamente os lugares de estudo dos princípios da arte de fazer o corpo do ator falar, despertando uma resposta pela empatia no corpo do espectador. Isso eu chamei de “linguagem do corpo”.[...] em laboratórios teatrais essa linguagem conseguiu falar ainda mais livremente, sem ocultações ou disfarce. (SCHINO, 2012, p. 247)

No séc. XX constituiu-se o que Schino (2012) chama de *dimensão laboratorial*, ou seja, um espaço criado a partir da tensão entre dois polos tão opostos quanto complementares — o Teatr Laboratorium e o Odin Teatret — que viriam a influenciar tantos grupos surgidos nos anos 1960, 1970 — como o Teatro Tascabile di Bergamo — na Europa:

[...] Grotowski representaria o polo do valor intrínseco e da tendência a se afastar da criação artística. Barba seria o polo que representava o valor existencial e político do teatro, tanto para o ator quanto para o espectador. [...] Barba viria a representar o polo da energia vital, de um chamado à luta [...] em torno de questões sociais. Grotowski conseguiu sintonizar a crescente propensão à busca espiritual e dar a esse movimento uma nova legitimidade. Esses dois polos não constituem duas alternativas, mas uma tensão única. No âmbito dessa tensão [...] ressurgiram, todos mesclados, valores espirituais e existenciais, maior foco no espectador, trabalho sobre si mesmo, interesse na técnica e em sua transmissão, pesquisa em uma ciência do teatro, obsessão com os espetáculos e distanciamento deles. [...] A aliança Grotowski-Barba não poderia produzir modelos, uma vez que os dois teatros eram demasiado diferentes. No entanto, sua natureza complementar poderia produzir e de fato produziu uma **dimensão laboratorial: um novo horizonte mental** para os que faziam teatro e novas esperanças e expectativas para os que iam ao teatro. (SCHINO, 2012, p. 77-79, grifo do autor).

Na tensão dessa *dimensão laboratorial* há, porém, um ponto nodal que ganha diferentes abordagens dependendo do ponto de vista: a questão do corpo do ator. Em alternativa à tendência de identificar os teatros-laboratório com o trabalho sobre si mesmo — em uma corrente de continuidade direta com Stanislavski —, a abordagem de Barba oferecia uma espécie de “ciência teatral” que busca investigar, sistematizar e difundir princípios recorrentes da arte do ator, pensamento que deu origem à formulação da Antropologia Teatral (SCHINO, 2012). A Antropologia Teatral “estuda o comportamento fisiológico e sociocultural do homem *em situação de representação*” (BARBA, 2012, grifo nosso). No sentido oposto porém, a tendência espiritual, mais ou menos explícita, nas diferentes fases do trabalho de Grotowski apontam para um trabalho cuja dimensão ultrapassa o próprio teatro. Na fase parateatral, por exemplo, o trabalho de Grotowski não contemplava a representação, tendo sido suprimido o papel do espectador. Mesmo se tratando de experiências não tão recentes — o parateatro está localizado nos anos 1970-1980 —, elas continuam ecoando como uma das experiências mais radicais no campo da transformação de si dos últimos séculos, um tipo de investigação que poderíamos aproximar do *cultivo de si* (YUASA, 1993). São pesquisas que colocam em questão o valor mesmo do teatro,

que se opõe ao teatro, assim como o fazem outras manifestações do campo da performance. Nessas pesquisas, colocou-se — e coloca-se — em cheque uma das ideias mais fundamentais do teatro: a criação de fábulas, mundos ficcionais, personagens ficcionais ou mesmo a ideia de espetáculo. Mesmo na fase sucessiva do trabalho de Grotowski, da *Arte como veículo*, a representação também está posta em questão, visto que o espectador torna-se testemunha de uma ação, cujo sentido independe do fato de que o espectador esteja ou não presente. Na cena expandida de hoje convivem, por exemplo, manifestações que superaram até mesmo a tensão entre a *ordem da representação* e a *ordem de presença*, suprimindo os atores da cena, como no espetáculo *Stifters Dinge*, de Heiner Gobbels⁴⁶, e encenadores como Eugenio Barba que defende a santidade da ficção: “na ficção do teatro, a santidade não consiste em fazer coisas extraordinárias, mas na teimosia de tornar extraordinária as coisas ordinárias” (BARBA, 2016o, p. 100)⁴⁷.

Essas são questões que afetam também outros artistas, contemporâneos de Barba e Grotowski, que se formaram e atuaram quando as questões mais importantes diziam respeito ao *ator-ao-vivo* diante de um espectador, no caso de Barba; e, no caso de Grotowski, do teatro como encontro ator/espectador (na fase teatral), participante/participante (na fase para-teatral) ou do *doer* diante de uma testemunha (na *Arte como veículo*). Hoje o encontro é apenas uma das possibilidades, em um mundo de relações líquidas, de “furiosa individualização” como diria Bauman (2004, p. 8), onde são possíveis outros tipos de relações virtuais no campo das artes, assim como no campo dos relacionamentos humanos.

Nos anos 1960/1970/1980, tanto os tempos das relações, quanto os das investigações eram outros: os teatros laboratórios permitiam-se tempos dilatados para suas pesquisas, fora da lógica do mercado da produção de espetáculos. Assim foi, por exemplo, com o processo de criação dos espetáculos de Grotowski. O espetáculo *O Príncipe Constante* começou seu processo de criação bem antes de 1963, tendo estreado oficialmente em 1965; *Apocalypsis cum Figuris*, começou a

⁴⁶ *Stifters Dinge* foi apresentado na 2ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), em março de 2015.

⁴⁷ Nella finzione del teatro la santità non consiste nel fare cose straordinarie, ma nella testardaggine di fare straordinarie le cose ordinarie.

ser criado em 1965 e estreou apenas em 1968 (LIMA, 2012). Outro exemplo extremo, vindo de um laboratório teatral menos famoso, é o espetáculo *Esperimenti con la verità*, do Teatro Tascabile di Bergamo: o espetáculo consumiu dez anos de preparação entre 1982 e 1992 (NOSARI, 2005). Essa realidade parece sempre mais rara na atualidade. O tempo sem ritmo, “sem aroma” (conforme Han, 2016), comprime os processos de criação, e até os tempos de duração dos espetáculos tendem a ser mais curtos. Não são apenas os artistas que parecem ter pressa em obter resultados, também o seu público se modificou, conforme exemplo da manchete de matéria publicada na *Illustrada* (caderno da *Folha de São Paulo*) de 31 de agosto de 2018: “Coro dos impacientes — Para atrair público nacional, por vezes disperso e temeroso da longa duração dos espetáculos teatrais, produções cortam suas peças” (BARSANELLI, 2018). Outro exemplo, agora do ponto de vista dos artistas, vem do próprio Teatro Tascabile di Bergamo que, conhecido por seus longos processos de ensaios, hoje adota a “arte da reciclagem”, criando versões novas de um mesmo espetáculo, a partir de combinações de materiais criados para outros espetáculos já apresentados pelo grupo (CHIRICHETTI, 2016).

2.2. O tempo e o artista-artesão: os sujeitos da pesquisa

O tempo histórico está carregado de tensões narrativas (HAN, 2016). Retomando a metáfora do relógio de incenso que se consome enquanto queima, podemos dizer que ao consumir-se, o passado não desaparece, permanecendo legível. Desse modo, a tradição aproxima-se desse tempo histórico: também ela transmuta-se, sem que seu percurso desapareça. Essa trajetória configura a narrativa, e o aroma que desprende-se dela, seu perfume que perdura no tempo e no espaço. A tradição é também aquela que perdura na insistência ou na teimosia de alguns artistas que resistem à aceleração do tempo, e que seguem trabalhando de forma engajada, como bons artistas-artesãos-artífices de acordo com Andrade (2016) e Sennett (2009) —, não obstante a aparente superação do tempo histórico e narrativo. Só para citar alguns exemplos de artistas e grupos longevos, estão ainda em atividade: o Odin Teatret, de Eugenio Barba (nascido em 1936), e o Théâtre du Soleil, de Arianane Mnoushkine (nascida em 1939), ambos

fundados em 1964, o International Centre for Theatrical Research (depois, International Centre for Theatrical Creation), fundado em 1971, de Peter Brook (nascido em 1925), sem contar exemplos brasileiros como o Teatro Oficina, fundado em 1958, de José Celso Martinez Correa (nascido em 1937).

Todos os sujeitos desta pesquisa são artistas “de outros tempos”, com se diria no senso comum. São artistas-artesãos que parecem ser senhores de seu tempo: o artesanato requer um tempo ritmado, como vimos em Sennett (2009). O tempo do artista-artesão seria o “tempo com aroma” de que fala Han (2016)? A questão é complexa. Do ponto de vista da construção de uma tradição que se dá em um tempo histórico, sim. Mas, se consideramos que a noção de “tempo como aroma” de Han (2016) deveria incluir também o tempo contemplativo, o fazer-nada na percepção plena do tempo como duração, temos alguma dificuldade com a afirmação. Para quase todos os sujeitos desta pesquisa o trabalho é uma atividade que é constante; praticamente não existe vida fora do trabalho e muito menos espaço para o ócio. Para alguns, a percepção da necessidade de algo que está fora do trabalho só começou a manifestar-se mais recentemente, já em idade madura. Essa indistinção trabalho-vida é uma característica comum aos sujeitos desta pesquisa, comum também aos teatros de grupo de 1970, na Europa:

As escolhas, o trabalho, a vida privada. O grupo dos anos 70 era tudo isso, era a utopia de um teatro libertado da ditadura do diretor ou do autor, liberto da cadeia de montagem autor-texto-diretor-distribuição-ensaio-espetáculo, emancipado da cisão entre arte e vida. Fazer teatro em grupo significava partilhar um ideal artístico e fazer dele um princípio de vida, dividir recursos materiais e intelectuais, fazer emergir o entrelaçamento da cena da trama das relações fora-de-cena. Era também a ideia — que pode parecer contraditória para quem sobrepôs o ideal de grupo à utopia da comuna — de profissionalizar o teatro: o circuito virtuoso *training-espetáculo-training* tinha que garantir ao ator a conquista de um pleno domínio expressivo e, com isso, a plena posse do papel central preconizado por profetas como Artaud. (NOSARI, 2005, p. 42-43)⁴⁸

⁴⁸ Le scelte, il lavoro, la vita privata. Il gruppo nei anni '70 era tutto questo, era l'utopia di un teatro liberato dalla dittatura del regista o dell'autore, affrancato dalla catena di montaggio autore-regista-distribuzione-prove-spettacolo, emancipato dalla scissione fra arte e vita. Fare teatro in gruppo significava condividere un ideale artistico e farne un principio di vita, mettere in comune risorse materiali e intellettuali, far emergere l'intreccio della scena dalla trama delle relazioni fuori-scena. Era anche l'idea — che può sembrare contraddittoria a chi ha sovrapposto l'ideale del gruppo all'utopia della comuna — di professionalizzare il teatro: il circuito virtuoso *training-spettacolo-training* doveva assicurare all'attore la conquista di una piena padronanza espressiva e, con questo, la piena assunzione del ruolo centrale preconizzato da profeti come Artaud.

Podemos dizer que Iben Nagel Rasmussen, François Kahn, Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra têm em comum o contexto histórico europeu de sua formação teatral. Todos pertencem à geração que foi jovem na década de 1960 e 1970, que viveu intensamente as repercussões do maio de 1968 francês ou da guerra do Vietnam. Kahn e Rasmussen estiveram — Rasmussen continua no Odin — nos mais importantes teatros-laboratórios da Europa em seus momentos de maior expressão: Grotowski promove suas pesquisas parateatrais entre as décadas de 1970 e 1980, (o Teatr Laboratorium foi fundado em 1959); Eugenio Barba funda o Odin Teatret em Oslo (Noruega) em 1964 e, em 1966, transfere sua sede para Holstebro (Dinamarca). Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra trabalharam — Chierichetti ainda trabalha — no Teatro Tascabile di Bergamo, um “grupo-discípulo”, um “grupo-filho” da linhagem desses dois teatros-laboratórios: nasceu como grupo amador, nos anos 1960, e foi re-fundado em 1972, como grupo profissional, sob a direção de Renzo Vescovi, sob influência direta do eixo Grotowski-Barba.

O que unifica os sujeitos desta pesquisa, que provém, sem dúvida, dessa sua formação na dimensão laboratorial do teatro, é o respeito a uma determinada ética profissional, à dedicação integral ao artesanato teatral, à arte do fazer bem feito, às relações duradouras, ao uso de um tempo dilatado. O que varia é o ambiente (cultural, artístico, histórico, político) particular dos países onde estão inseridos, os espaços que conquistaram e ocuparam dentro e fora de seus territórios, as diferentes estratégias de manutenção de suas estruturas de grupo, as abordagens no trabalho do corpo-mente. Nesse sentido François Kahn representa uma exceção com relação à Rasmussen, Chierichetti e Calcaterra. Diferente desses três que se mantiveram sempre em seus grupos de origem, François Kahn pertenceu a grupos diversos e, já há vários anos, desenvolve uma carreira solo. De todo modo, também no ator francês encontro o mesmo espírito de ator-artesão que vejo nos outros três sujeitos. A fidelidade a um único grupo não é o que qualifica o ator-artesão mas a qualidade de dedicação ao próprio trabalho, a fidelidade ao próprio ofício, para além do grupo.

Uma vez que o ator-artesão é também ator-artefato, o artesanato teatral desenvolvido por esses sujeitos se configuraria como *trabalho sobre si* e como modo de *cultivo de si*. O trabalho é o modo de existência desses artistas. Porém, não creio que realizem seu trabalho buscando esse tipo de objetivo; penso mesmo que a vontade não seja suficiente para atingi-lo, e que seja necessário convocar outras faculdades humanas, como a intuição e a percepção sensorial. Para alguns deles, a consciência do trabalho do ator como *trabalho sobre si* ou *cultivo de si*, com suas nuances, parece ser mais uma leitura minha do que uma busca deles. Ou, talvez, poderíamos dizer que seja um objetivo involuntário, porque inconsciente. Busca-se uma coisa, por exemplo, a técnica, e, pelo modo como essa busca se dá, encontra-se o cultivo. E esse tipo de busca é aquela que caracteriza esses artistas como pertencentes a uma *dimensão laboratorial* do teatro no qual atuam atores-artesãos, senhores da importância de seu trabalho como modo de existência, que conquistaram seu espaço entre arte e vida.

Para compreender a chave de leitura expressa por certas qualidades que atribuí a cada um dos sujeitos desta pesquisa, convém conhecer, em grandes linhas os contextos de formação e de atuação desses artistas, em suas especificidades. No caso de Iben Nagel Rasmussen é inevitável recordar a trajetória do Odin Teatret contada, principalmente, através de seus espetáculos de *ensemble*, dos quais participa a totalidade dos atores do grupo. Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra participam de uma história que é comum a ambos e que passa pela trajetória do Teatro Tascabile di Bergamo. Veremos algumas noções que nortearam a pesquisa do grupo. Para François Kahn, irei me deter mais longamente na contextualização do período do parateatro.

2.3. Odin Teatret: pequena retrospectiva dos espetáculos de *ensemble*

Junto com a pedagogia teatral, a produção de dezenas de espetáculos — de *ensemble* ou solos — tornou famoso o Odin Teatret. É através da história dos espetáculos do grupo (com destaque para os de *ensemble*) e da criação de seus personagens — ou figuras, como ela prefere chamá-los — que pretendo pontuar a trajetória de Iben Nagel Rasmussen.

A história do Odin Teatret começa quando Eugenio Barba, um jovem italiano que havia emigrado para Oslo (Noruega) aos 17 anos decide estudar direção teatral na Polônia. No fim das contas, ele não concluiu seus estudos em Varsóvia: decidiu abandonar o curso para acompanhar o trabalho do até então desconhecido Grotowski e seu grupo o Teater 13 Rzedów (Teatro das 13 filas) — futuro Teatr Laboratorium — em Opole (BARBA, 1998; 2016a). Barba havia deixado a Noruega por acreditar que “o comunismo restitui a fertilidade ao ser humano”, mas o que encontrou no socialismo polonês foi uma verdadeira “caricatura obscena, frequentemente um pesadelo” (BARBA, 1998, p. 22)⁴⁹. Encontramos esse e muitos outros relatos em *Terra de cinzas e diamantes*, livro no qual Barba fala sobre seu aprendizado na Polônia, em um período histórico decisivo:

[...] [com essa parte do livro, pretende-se] fornecer um testemunho sobre anos que foram cruciais para o teatro da segunda metade do séc. XX, anos que veriam a incubação e a afirmação da revolta teatral de Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen e Jerzy Gurawski e daquele reduzido grupelho de atores em torno deles. O contexto é a Polônia socialista, em um período histórico marcado pelo obscurantismo de um regime policialesco e por um ardor intelectual e artístico que era, ao mesmo tempo, grito de libertação e exaustivo artesanato de liberdade. (BARBA, 1998, p. 9)⁵⁰

A forte ligação de Barba — que diz ter ajudado a difundir o trabalho do diretor polonês na Europa — com Grotowski fica clara já no relato da impressão sobre o segundo encontro entre os dois:

Aqui iniciamos a tecer a teia da nossa relação, estendendo-a sobre um abismo de forças escuras e luminosas — nostalgias, necessidades e certezas. Uma zona interior à qual podemos dar diferentes nomes: viagem nas profundezas da própria morada ou voo para fora dela. (BARBA, 1998, p. 23)⁵¹

⁴⁹ [...] il comunismo restituisce all’essere humano la sua fertilità. [...] caricatura oscena, spesso un incubo.

⁵⁰ [...] fornire una testimonianza su alcuni anni cruciali per il teatro della seconda metà del Novecento, gli anni che hanno visto l’incubazione e l’affermarsi della rivolta teatrale di Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Jerzy Gurawski e di quello sparuto gruppetto di attori intorno a loro. Il contesto è la Polonia socialista, in un periodo storico segnato dal grigiore d’un regime poliziesco a dall’ardore d’una vita intellettuale ed artistica che era insieme grido di liberazione e faticoso artigianato di libertà.

⁵¹ Qui iniziamo a tessere la ragnatela della nostra relazione tendendola sopra un abisso di forze scure e luminose — nostalgie, necessità e certezze. Una zona interiore alla quale si possono dare nomi differenti: viaggio nel profondo della propria dimora o volo al di fuori di essa.

Além de emigrar para a Polônia, Barba também tinha feito uma viagem de dois meses à Índia, na qual conheceu o teatro clássico Kathakali, convivendo com os jovens alunos na Kalamandalam, escola tradicional do Kerala:

Os jovens alunos da escola Cheruthuruthy [localidade do distrito de Thrissur, no estado do Kerala] fizeram-me entender que você só é digno de representar os deuses e seus gestos quando oferece o melhor de si mesmo, o máximo absoluto. Os alunos eram ingênuos. Não se perguntavam sobre o sentido ou a finalidade do trabalho. Mas tinham uma fé, uma serenidade e uma energia que me surpreendiam. Na Polônia, viviam discutindo se o teatro tinha de ser engajado, se precisava ser uma expressão individual ou se devia revelar os problemas da sociedade. Na Índia, a falta de questionamento por parte dos alunos era compensada por uma coerência que funcionava como fio condutor através de todas as atividades cotidianas. (BARBA, 2016a, p. 34)⁵²

A Índia marcou fortemente a ligação entre Barba e Grotowski, ainda que nunca tenham estado juntos nesse país: “[...] a sua cultura, os seus paradoxos e as suas distantes vizinhanças estabeleceram entre nós, desde nosso primeiro encontro, uma ligação de pensamento e linguagem comum” (BARBA, 1998, p. 7)⁵³. Assim como a viagem à Índia, a estadia na Polônia (de 1962 a 1964) junto a Grotowski seria decisiva para balizar as escolhas éticas, políticas e artísticas do jovem Barba:

Antes da ir para a Polônia, eu tinha uma ideia clara sobre como o teatro deveria ser. Eu era brechtiano, marxista, e meu teatro tinha que ser um instrumento para a transformação da sociedade. A permanência na Polônia e com Grotowski havia me despido dessa postura retórica. O teatro continuava sendo um instrumento de transformação, mas eram o diretor, o ator e o espectador que se transformavam, e não o público em geral. (BARBA, 2016a, p. 35-36)

Impossibilitado de voltar a Polônia por não ter seu visto renovado, Barba decide retornar a Oslo e fundar o seu grupo. Decidido a encontrar atores com quem trabalhar, Barba consegue a lista dos alunos recusados na prova de admissão da escola de arte dramática do Estado. Um pequeno grupo de cinco pessoas responde ao convite: assim é fundado o Odin Teatret, em Oslo, em 1964. Em 1966, o grupo

⁵² Nota-se nesta trecho um certo grau de etnocentrismo de Barba ao comentar sobre ingenuidade dos alunos, uma vez que as questões que se colocam para um jovem indiano estudante de Kathakali — uma forma de teatro-teatro-dança clássico indiano de origem ritual e milenar — que inicia seu aprendizado na infância, são muito diferentes daquelas levantadas no ambiente teatral da Europa.

⁵³ [...] la sua cultura, i suoi paradossi, le sue così vicine lontananze stabilirono fra noi, sin dal nostro primo incontro, un legame di pensiero ed una comunità di linguaggio.

(reduzido a três atores, Eugenio Barba e a secretária)⁵⁴ transfere-se para sua sede definitiva, em Holstebro, pequena cidade da região da Jutlândia (Dinamarca) que, à época, contava com menos de vinte mil habitantes. A sede (originalmente, uma fazenda de criação de porcos, precisando de reformas) foi doada ao grupo pelo prefeito da cidade que pretendia transformar Holstebro em uma “cidade cultural”. Barba foi explícito com o prefeito: queria fundar um laboratório teatral. Ao ser perguntado o que isso significava, respondeu de forma curta e direta: “É um teatro que não apresenta espetáculos todas as noites” (BARBA, 2016c, p. 47). Barba não sabia ainda como iria estruturar o trabalho cotidiano do grupo, mas de uma coisa tinha certeza: “[...] teatro é artesanato; se os artesãos começam sua jornada às sete horas, como eu também fazia quando era soldador em Oslo, nós também temos de começar às sete horas” (BARBA, 2016c, p. 48).

A formação dos atores do Odin se deu graças às residências internacionais — os “seminários escandinavos” (até 1976) — organizados para atender às suas necessidades. Foram convidados para ministrar aulas, entre outros: Jerzy Grotowski, Ryszard Cieslak, Dario Fo, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, os irmãos Colombaioni, os mestres balineses I Made Djimat, Sardono e I Made Pasek Tempo, os mestres das formas clássicas de dança, teatro e música indianos Krishnam Nambudiri, Sanjukta Panigrahi e Ragunath Panigrahi. Além da pedagogia interna, as residências também serviram para estreitar os laços com a cidade (graças aos participantes locais que tomavam parte nas residências), além de gerar lucro para o grupo. Essa foi a gênese das muitas iniciativas de pequeno e grande porte que o Odin desenvolveu e desenvolve até hoje em Holstebro.

O Odin Teatret era mantido pelos próprios integrantes, que trabalhavam meio expediente para cobrir as despesas. Além do trabalho artístico, o grupo publicava, até 1974, a revista *Teatret Teori og Teknikk* que também lançava livros e exemplares temáticos como a curadoria do livro *Em busca de um teatro pobre*, de Grotowski, com curadoria de Barba (em 1968). Foi também o Odin que organizou uma das primeiras turnês internacionais do Teatr Laboratorium na Escandinávia, com o

⁵⁴ Os atores eram Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik e Anne Trine; a secretária era Agnete Strøm. Dos fundadores do Odin, em 2019, ainda estão presentes no grupo Eugenio Barba e Else Marie Laukvik.

espetáculo *O príncipe constante*. Em 1965, o livro *Alla Ricerca del teatro Perduto* (Em busca do Teatro Perdido) de Eugenio Barba foi lançado na Itália.

Ao longo dos anos e através de seus espetáculos, Eugenio Barba constituiu uma ética, uma poética e uma política no fazer teatral. Do ponto de vista do trabalho do ator, Barba (2012) foi construindo, por meio de seus espetáculos e pela prática do treinamento de seus atores, os princípios da Antropologia Teatral, definida assim nas primeiras páginas de *A canoa de papel - Tratado de Antropologia Teatral*:

A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que está na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais ou coletivas. Por isso, lendo a palavra “ator” deve-se entender “ator e dançarino”, tanto homem quanto mulher. Lendo “teatro” deve-se entender “teatro e dança”. Em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se de acordo com princípios diferentes daqueles da vida cotidiana. A utilização extra-cotidiana do corpo é aquilo que se chama “técnica”. As diferentes técnicas do ator podem ser conscientes e codificadas, ou inconscientes, ainda que implícitas no fazer e no repetir-se da prática teatral. A análise transcultural mostra que nessas técnicas podem ser reconhecidos princípios-que-retornam. Aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, esses princípios produzem tensões físicas pré-expressivas. Se trata de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo cenicamente “decidido”, “vivo”, “crível”; assim sendo, a presença do ator, o seu *bios* cênico é capaz de prender atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um **antes** lógico, não cronológico. (BARBA, 1993, p. 23, grifo do autor)⁵⁵

Depois da fundação do Odin Teatret em 1964, Eugenio Barba viajou frequentemente para a Ásia: Bali, Taiwan, Sri Lanka, Japão. Ao assistir às diversas formas de teatro-dança dessas culturas distantes, observou que esses atores mantinham os joelhos flexionados, exatamente como os atores do Odin. Esse detalhe levou a concepção do primeiro princípio da Antropologia Teatral: a alteração do equilíbrio. O *sats* (do

⁵⁵ L'Antropologia Teatrale è lo studio del comportamento scenico pre-espressivo che sta alla base dei differenti generi, stili, ruoli delle tradizioni personali o collettive. Per questo, leggendo la parola “attore”, si dovrà intendere “attore e danzatore”, sia donna che uomo. Leggendo “teatro” si dovrà intendere “teatro e danza”. In una situazione di rappresentazione organizzata, la presenza fisica e mentale dell'attore si modella secondo principi diversi da quelli della vita quotidiana. L'utilizzazione extra-quotidiana del corpo-mente è ciò che si chiama “tecnica”. Le differenti tecniche dell'attore possono essere consapevoli o codificate; oppure inconsapevoli, benché implicite nel fare e nel ripetersi della pratica teatrale. L'analisi transculturale mostra che in queste tecniche sono individuabili alcuni principi-che-ritornano. Applicati al peso, all'equilibrio, all'uso della colonna vertebrale e degli occhi, questi principi producono tensioni fisiche pre-espressive. Si tratta d'una qualità extra-quotidiana dell'energia che rende il corpo scenicamente “deciso”, “vivo”, “credibile”; così la presenza dell'attore, il suo *bios* scenico, é in grado di tenere l'attenzione dello spettatore prima di trasmettere un qualsiasi messaggio. Si tratta di un *prima* logico, non cronologico.

norueguês, literalmente impulso, preparação) dos atores do Odin tinha guiado o olhar de Barba a enxergar, debaixo dos vistosos figurinos orientais, os joelhos flexionados, de um corpo cheio de impulso, pronto para agir em qualquer direção.

Mas a formulação da Antropologia Teatral só se fez bem mais tarde, por volta de 1978, após um período de viagens dos atores a Bali, Índia, Brasil, Haiti e Struer (vilarejo da Dinamarca), para buscarem romper com “aquela cristalização de modelos que cada indivíduo ou grupo tende a desenvolver” (BARBA, 1993, p. 18)⁵⁶ no próprio trabalho. Na volta para casa, os atores trouxeram aquilo que Barba pensava que deveria ser evitado a todo custo: o aprendizado de técnicas de outras culturas. Os atores que foram a Bali⁵⁷ aprenderam o Baris e o Legong, quem foi para Índia, o Kathakali, quem foi para o Brasil, a capoeira e algumas danças do candomblé (BARBA, 1993). Barba começa a observar que, ao executar essas técnicas estrangeiras, era como se os atores entrassem em uma outra pele, em um outro esqueleto:

Aquilo que depois desenvolveu-se como Antropologia Teatral, foi se definindo aos meus olhos e na minha mente ao observar a capacidade de meus atores de entrar em um determinado esqueleto/pele — ou seja, em um determinado comportamento cênico, um particular uso do corpo, uma técnica específica — e, depois, sair para fora. Esse “desvestir-se” e “vestir-se” da técnica cotidiana a uma técnica extra-cotidiana e de uma técnica pessoal a uma técnica formalizada asiática, latino americana e europeia, obrigaram-me a colocar-me uma série de perguntas que me conduziram a um novo território. (BARBA, 1993, p. 19)⁵⁸

Em 1979 Eugenio Barba funda a ISTA — Internacional School of Theatre Anthropology —, um encontro internacional que funciona como um laboratório de investigação sobre os fundamentos da arte do ator/dançarino e da percepção do espectador sobre ela. É também um centro de difusão de experiências e conhecimento para atores, diretores e teóricos do teatro de países e culturas

⁵⁶ [...] quella cristallizzazione di modelli che ogni individuo o gruppo tende a sviluppare.

⁵⁷ Iben Nagel Rasmussen estava entre os atores do Odin Teatret que foram para Bali em 1978. Os outros foram: Toni Cots e Silvia Ricciardelli. (RASMUSSEN, 2016).

⁵⁸ Quello che poi si sviluppò come Antropologia Teatrale, si andò definendo ai miei occhi e nella mia mente osservando la capacità dei miei attori di entrare in un determinato scheletro/pelle — cioè un determinato comportamento scenico, un particolare uso del corpo, una tecnica specifica — e di uscirne fuori. Questo “svestirsi” e “vestirsi” dalla tecnica quotidiana alla tecnica extra-quotidiana e da una tecnica personale a una tecnica formalizzata asiatica, latino-americana o europea, mi obbligò a pormi una serie di domande che mi condussero in un nuovo territorio.

diversas. Fazem parte da ISTA um *staff* permanente de atores e dançarinos europeus, americanos e asiáticos e um grupo de teóricos e estudiosos de teatro de diversas universidades de diferentes países. Na primeira sessão da ISTA, em Bonn (Alemanha), em 1980⁵⁹, da qual participaram artistas de Bali, Taiwan, Japão e Índia, Barba observa alguns princípios-que-retornam na arte do ator de diferentes culturas:

O trabalho e a pesquisa confirmaram a existência de princípios que, a nível pré-expressivo, permitem gerar a presença cênica, o corpo-em-vida capaz de tornar perceptível o que é invisível: a intenção. Me dei conta que a artificialidade das formas de teatro e de dança nos quais se passa de um comportamento cotidiano a um outro “estilizado” é o pressuposto para deflagrar um novo potencial de energia, resultado de um excedente de força que se choca com uma resistência. Na ISTA de Bonn encontrei nos atores e dançarinos asiáticos os mesmos princípios que eu tinha visto operara nos atores do Odin. Às vezes afirma-se que eu seria um “expert” de teatro oriental, que fui influenciado, que adaptei técnicas e procedimentos dele à minha prática. Atrás da verosimilhança desses lugares comuns se esconde o contrário: foi através do conhecimento dos atores ocidentais — os do Odin Teatret — que pude estender o olhar para além da superfície técnica e dos resultados estilísticos de tradições específicas. (BARBA, 1993, p. 20)⁶⁰

De acordo com os princípios da Antropologia Teatral, a principal tarefa do ator não é ser orgânico, mas criar no espectador a percepção, o “efeito da organicidade”. Para atingir tal efeito, o ator passa, no *training*, por uma sensação de incômodo, como se seu corpo fosse “inorgânico”. Esse modo de agir, extra-cotidiano, só deixa de ser paradoxal após longo processo de *training*, na aprendizagem de uma “segunda natureza”, na construção do “bios cênico do ator”, que cria o “efeito da

⁵⁹ As outras sessões da ISTA foram: 1981, Volterra e Pontedera (Itália); 1985, Blois e Malakoff (França); 1986, Holstebro (Dinamarca); 1987, Salento (Itália); 1990, Bologna (Itália); 1992, Brecon e Cardiff (Gran-Bretanha); 1994, Londrina (Brasil); 1995 Umea (Suécia); 1996, Copenhagen (Dinamarca); 1998, Montemor-O-Novo (Portugal); 2000, Bielefeld (Alemanha); 2004, Sevilha e Rinconada (Espanha); 2005, Wroclaw-Krzyzowa, Polonia; 2016, Albino (Itália). Disponível em https://web.archive.org/web/20080505135459/http://www.odinteatret.dk:80/ista/ista_sessions_frameset.htm Consultado em 21/11/2018.

⁶⁰ Il lavoro e la ricerca confermano l'esistenza di principi che, a livello pre-espressivo, permettono di generare la presenza scenica, il corpo-in-vita capace di rendere percettibile quello che è invisibile: l'intenzione. Mi resi conto che l'artificialità delle forme di teatro e di danza in cui si passa da un comportamento quotidiano a uno “stilizzato” è il presupposto per far scattare un nuovo potenziale di energia, risultato di un'eccedenza di forza che si scontra con una resistenza. Nell'ISTA di Bonn riscontravo negli attori e danzatori asiatici gli stessi principi che avevo visto all'opera negli attori dell'Odin Teatret. A volte si afferma che io sia uno “esperto” di teatro Orientale, che ne sia influenzato, che ne abbia adattato tecniche e procedimenti alla mia prassi. Dietro la verosimiglianza di questi luoghi comuni si nasconde il contrario: è stato attraverso la conoscenza del lavoro di attori occidentali — quelli del Odin Teatret — che sono riuscito a spingere lo sguardo al di là della superficie tecnica e dei risultati stilistici di tradizioni specifiche.

organicidade” no espectador. O efeito que as ações do ator causam no espectador será atingido por intermédio de uma dramaturgia construída sobre um trabalho de montagem das ações do ator (BARBA; SAVARESE, 2012).

É possível pensar que, mesmo de forma ainda incipiente, os princípios da Antropologia Teatral tenham começado a se delinear desde os primeiros anos do Odin Teatret. Nesse início, o treinamento dos atores era composto de exercícios provenientes de diversas disciplinas: pantomima, balé, ginástica, esporte, rítmica, yoga, plástica (aprendida com Grotowski). Eles foram aprendidos ou reconstruídos pelos atores. O treinamento era realizado coletivamente, com todos fazendo os mesmos exercícios, ao mesmo tempo (BARBA, 2010). A individualização do treinamento, para se tornar um *training* pessoal viria mais tarde, como já vamos ver.

Além de treinar, o grupo começa a criar espetáculos. O primeiro deles, que é também a primeira direção de Barba, foi *Ornitofilene* (1965-1966), que estreou em Oslo e viajou pela Escandinávia. O espetáculo contava a história de um grupo de alemães “amantes dos pássaros” que queriam criar um lugar de veraneio paradisíaco em um vilarejo pobre da Itália. Os alemães, que haviam participado da ocupação da cidade, durante a guerra, entram em conflito com os habitantes da cidade, que costumavam caçar os pássaros. O espetáculo reproduz a situação de uma assembléia entre os alemães — os atores— e os habitantes da cidade — os espectadores. Barba confessa que não tinha uma concepção artística prévia: “Eu só queria obter o mesmo efeito emocional de algumas cenas de *Akropolis*, o espetáculo de Grotowski” (BARBA, 2016c, p. 42), do qual Barba havia participado como assistente de direção, e identifica um elemento comum em suas linguagens cênicas: “ambos estávamos interessados na misteriosa zona de espiritualidade e da religiosidade”.

Enquanto continuam as pesquisas do *training*, o grupo parte para a criação de seu segundo espetáculo com direção de Barba — *Kaspariana* (1966-1968) — o primeiro espetáculo do Odin, já na nova sede da Dinamarca, e que contou com novos integrantes, atores de diversos países da Escandinávia, entre eles a jovem Iben Nagel Rasmussen, recém aceita como aluna do grupo. *Kaspariana* tinha como tema a história de Kaspar Hauser, o que permitia indagar sobre a hipocrisia na sociedade.

O protagonista era Kaspar Hauser e, também, Jesus Cristo: para Barba, a vida humana estava associada à vida do Filho do Homem — o Cristo — e esse seria um tema recorrente de seus outros espetáculos. Rasmussen conta que pediu para ingressar no grupo após o impacto que teve ao assistir a *Ornitofilene*. Ela descreve assim suas impressões:

[...] fico em estado de choque. O espetáculo penetra em meus ossos, chega na medula. Quanta coragem eles tem. Suas vozes explodem com uma estranha e férvida convicção, Será que estão cantando Salmos? É como se eu os ouvisse pela primeira vez. É uma língua totalmente nova, uma expressão que eu desconhecia. Seus corpos parecem **transparentes**, como se a própria alma falasse através deles. Agora eles nos fazem uma pergunta e pedem que nós — público — tomemos uma decisão. Eu gostaria de responder , mas não entendo o que estão dizendo. É que eles falam em norueguês, ainda por cima desse jeito meio esquisito, parece que estão cantando. Quem me dera trabalhar como eles! Daria a minha vida por isso (RASMUSSEN, 2016, p. 57-58, grifo nosso).

O terceiro espetáculo — *Ferai* (1969-1970)— trata de dois temas que foram reunidos: Alceste, o drama de Eurípedes e a lenda do Rei Frode Fredegode. Além de atuarem, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal assumem outras funções: ela assina o figurino (junto com Jacob Jensen), enquanto que ele faz a assistência de direção. Esse espetáculo traz dois temas que são caros a Barba em qualquer de seus espetáculos: a pequena morte, ou seja, o orgasmo, e a morte em si mesma. Repete também uma característica que tornou-se uma marca do grupo: o espaço, incluindo a platéia, é organizado de modo a despertar associações com a cena. No caso de *Ferai*, o espaço era composto de duas fileiras de bancos, uma diante da outra, para os espectadores, em formato oval, lembrando o porão de um navio *viking*, numa alusão ao costume *viking* de usar o navio como caixão para sepultar os chefes gloriosos. Outro ponto que tornou-se característico dos espetáculos do Odin é a força do canto em cena. A esse respeito, diz Barba:

Infinitas vezes, mesmo estando longe daquilo que eu queria, o material dos atores alcançou tal incandescência emocional e tal força que meus sentidos levitaram, assim como o sentido dos espectadores. A cena final de Else Marie [Laukvig] era um exemplo . Isso também dependia da sua canção, aquele lamento poético profundo, grave e rouco. Para mim, o canto é o “Everest” expressivo de um ator, é seu ápice. Em *Ornitofilene* foi a mesma coisa. Já em *Kaspariana*, os cantos corais é que tinham essa densidade emocional, [...]. Foi o canto das mulheres que prevaleceu na expressão emocional, algo fundamental para o Odin Teatret (BARBA, 2016d, p. 69).

Ferai trouxe notoriedade internacional ao Odin Teatret, mas foi *Min Fars Hus* (*A casa do pai*, 1972-1974) que confirmou a fama do grupo. Em toda a história do Odin Teatret, *Min Fars Hus*⁶¹ foi o espetáculo que teve maior número de apresentações: um total de 322, contra uma média de 200 nos outros espetáculos. Foi um verdadeiro marco entre os jovens praticantes de teatro desta geração: foi lembrado por François Kahn, Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti como uma das experiências teatrais mais marcantes da juventude, comparável apenas a *O Príncipe Constante*, de Grotowski⁶². Após *Ferai*, Barba dissolveu o grupo. Estava convencido que os atores precisavam “se fortalecer, com novas condições de trabalho”. Os únicos atores que concordaram em continuar foram Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal e Iben Nagel Rasmussen. A partir daí, iniciou-se o período mais duro do *training* da história do Odin : “foi nessa época que se formou aquele núcleo de atores que ainda hoje representa a identidade do Odin Teatret” (BARBA, 2016e, p. 77). Foi nessa época também que Rasmussen desenvolveu seu próprio *training*, influenciando também os outros atores; o modelo grotowskiano ia sendo substituído por uma visão mais personalizada. No período de *Min Fars Hus* “O Odin Teatret tinha identificado uma linguagem e uma direção que eram próprias”, contribuindo para que se afastassem da influência de Grotowski, seja no *training*, seja no espetáculo: “Estávamos voando com nossas próprias asas” (BARBA, 2016e, p. 78). Outra novidade é que, desta vez, a criação do espetáculo não partiu de um texto de autor contemporâneo. Os atores tinham se tornado parte de um “organismo criativo”, em conjunto com o diretor (BARBA, 2016e, p. 79). O espetáculo partiu de um fio condutor narrativo: a biografia de Dostoiévski, especialmente sobre o assassinato de seu pai e suas consequências. Outro procedimento novo, e que não seria utilizado outra vez, foram as improvisações coletivas. O espetáculo era falado em uma língua inventada, um gramelô do russo. Foi nesse espetáculo que o diretor percebeu que há “uma dimensão do trabalho teatral que não pode ser controlada: um ator ou um espetáculo não se *desenvolvem*, mas *crescem* como uma planta” (BARBA, 2016e, p. 81, grifo do autor).

⁶¹ Depois de *Min Fars Hus*, alguns dos títulos dos espetáculos do Odin passaram a ser traduzidos em diversas línguas, de acordo com os países onde se apresentavam. Nesta tese, de maneira geral, optamos por utilizar o título em inglês com tradução (entre parêntesis) para o português, a menos que haja uma referência explícita à apresentação no Brasil, quando será utilizado o título em português,

⁶² Conforme foi declarado por eles em entrevistas a mim concedidas durante doutorado sanduíche no exterior em 2017.

A chegada de novos atores, a partir de *Min Fars Hus*, consolida a identidade do Odin como um grupo no qual o protagonismo não é um privilégio do diretor; há uma espécie de protagonismo compartilhado entre o diretor e alguns de seus atores, tal como reconhece Barba:

Durante os primeiros anos, eu achava que alguns atores eram a aristocracia do Odin. Eles tinham “atravessado o deserto”, o anonimato, as duras regras, os sacrifícios. Havia arrancado suas raízes da própria pátria. Também tinham aceitado minha incapacidade de decifrar a direção na qual andávamos e o que estávamos fazendo: não havia outros modelos de grupo como o nosso. É óbvio que estou falando de Torgeir Wethal e Else Marie [Laukvik]. Eu os identificava com a visão do teatro que havia me inspirado e guiado. Eles encarnavam essa visão. Com *Min Fars Hus* alguns dos novos atores se firmaram de maneira tão indomável e com tal rigor que acabaram embaralhando minhas ideias. Nada segurava Iben Nagel Rasmussen e Tage Larsen com toda aquela força emocional explosiva. [...] Mas eu também via nos outros atores — Ulrik Skeel, Ragnar Christiansen e Jens Christensen — esse fenômeno que chamava de “transpiração emocional”. (BARBA, 2016e, p. 84)

Além da apresentação do espetáculo, a estrutura do grupo articulava-se cada vez mais, diversificando suas atividades. É o período no qual o Odin entra em contato com realidades fora do circuito do “teatro oficial” ou do “teatro de vanguarda”:

[...] associações culturais alternativas, grupos teatrais nascidos em pequenos centros; universidades que, além dos espetáculos do Odin, querem palestras, demonstrações de trabalho, oficinas de dois ou três dias. Um dia após o outro, a natureza das turnês se transforma. O Odin Teatret não apresenta somente espetáculos, mas uma inteira gama de atividades que é típica da sua cultura de “enclave teatral”. (SCHINO; TAVIANI, 2016b, p. 306).

Nessa mesma época Rasmussen começa a acolher alunos no Odin Teatret. A partir de 1971, ocorrem a produção de filmes sobre o trabalho do ator no grupo, como o do *training* físico (com participação de Richard Cieslak) e *training* vocal (com participação de Rasmussen), ambos com direção do ator Torgeir Wethal.

Em 1974, o Odin parte para Carpignano Salentino — pequeno vilarejo no sul da Itália —, e ali permanece por cinco meses, entre a primavera e o outono. Na verdade, de acordo com Barba, o objetivo da estadia na Itália era mais audacioso que apenas montar um novo espetáculo:

Sentia a necessidade de dar um choque no grupo, queria que nossos esquemas de comportamento e de trabalho — que corriam o risco de cair na rotina ou na inércia, com a repetição do que já se conhece — pudessem revitalizar ou desaparecer (BARBA, 2016f, p. 93).

No ano seguinte, ficaram mais três meses entre Carpignano e Ollolai, na Sardenha (Itália). Essa é a fase mais explosiva do *training*, com uso de figurinos coloridos e máscaras, pernas de pau, bandeiras, bastões, acessórios (confeccionados pelos próprios atores) e instrumentos musicais. Todas as ações do grupo são cuidadosamente estudadas para ganhar a confiança da população local que estranha a permanência dos artistas forasteiros na cidade. O *training* acontecia ao ar livre, no quintal da casa que o grupo ocupa, bem à vista dos olhares curiosos da vizinhança. Nasceram os espetáculos ao ar livre, como *The book of dances (O Livro das danças)*, espetáculos itinerantes de rua (como *Anabasis*), para muitos espectadores. Nasceu também a figura *Vestida de Branco*, com máscara e tambor, criada por Iben Nagel Rasmussen, que apareceria em tantas outras criações do Odin Teatret. Parte dessa experiência é retratada no filme *Dressed in White*, de Torgeir Wethal (1976) e participação de Iben Nagel Rasmussen, com a figura *Vestida de Branco*, entre outros atores do Odin Teatret. Nesses anos nasceu também a prática da *Troca*: ao invés de vender seus espetáculos, o grupo troca-os por apresentações organizadas de quem os recebe, que podem ser associações culturais, vilarejos, bairros, escolas, hospitais, prisões, etc. O caso mais extremo de *Troca* foi entre o Odin e os Yanomami, na Venezuela, que foi tema do filme *Theatre meets ritual*, de Torgeir Wethal, com participação de todo o Odin, incluindo Iben Nagel Rasmussen.

Para o espetáculo *Come! And the day will be ours! (Venha! E o dia será nosso!)*, de 1976-1980), o tema foi o encontro de imigrantes europeus com as populações indígenas das Américas do Norte e do Sul. Concomitantemente aos ensaios do novo espetáculo, novos alunos chegaram ao Odin, que haviam participado da Brigada Internacional: um seminário internacional de nove meses de duração. Também nesse caso, além do tema, o ponto de partida para o trabalho criativo foram as improvisações dos atores. O pouco texto do espetáculo era uma mistura de fontes diferentes: da gênese ameríndia de *Popol Vuh*; poesias sioux, cheyenne e de Whitman; *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Inspirada em suas experiências com os índios da América do Sul e em uma viagem solitária ao México, Rasmussen cria a figura do Xamã. (BARBA, 2016g).

Graças a um convite para o Festival de Caracas (Venezuela) o Odin entra em contato com os grupos e com a realidade teatral sul-americana. Essa experiência marcaria fortemente Eugenio Barba em sua concepção do Terceiro Teatro, que seria apresentada em Belgrado, no Encontro Internacional de Investigação Teatral, em 1976, e que assumiu um valor de manifesto:

Em diferentes países do mundo podemos identificar um arquipélago teatral que ganhou forma nos últimos anos. Mas quase ninguém o conhece, não se organizam festivais para ele, e muito menos é tema de reflexão, artigos e críticas. [...] O Terceiro Teatro vive às margens, normalmente está fora ou na periferia dos centros e das capitais da cultura. É um teatro de pessoas que se definem atores, diretores ou homens de teatro mesmo sem terem passado pelas tradicionais escolas de formação ou pela tradicional aprendizagem teatral, e que por isso não são reconhecidos como profissionais. Mas não são amadores. O dia inteiro de cada um deles é marcado pela experiência teatral, às vezes por meio daquilo que chamamos de treinamento, ou através de espetáculos que tem que lutar para encontrar seu próprio público. Se levarmos em conta os tradicionais parâmetros teatrais, o fenômeno pode parecer irrelevante. Mas de outro ponto de vista o Terceiro Teatro faz pensar. Em toda a Europa, na América de Sul, na América do Norte, na Austrália e no Japão, como se fossem ilhas sem contato entre si, jovens se reúnem e formam grupos de teatro que teimam em resistir. Mas eles só podem sobreviver sob duas condições: entrando no circuito dos teatros institucionais, aceitando as leis da oferta e da procura teatral, seguindo os gostos da moda, as preferências dos ideólogos políticos ou culturais, adequando-se aos resultados recentes mais aclamados; ou então, pela força de um trabalho contínuo, sendo capaz de identificar um próprio espaço, que para cada um é diferente, buscando o essencial ao qual permanecer fiel, tentando obrigar os outros a aceitar a diversidade. Talvez o Terceiro Teatro seja exatamente o lugar em que é possível enxergar — além das motivações a posteriori— aquilo que constitui a matéria viva no teatro, um sentido arcaico que traz para ele novas energias e que, apesar de tudo, faz com que se mantenha vivo em nossa sociedade (BARBA, 2010, p. 186-187).

O espetáculo seguinte do Odin Teatret — *The Million (O Milhão)*— é um espetáculo em homenagem à Marco Polo. Era um momento tenso no grupo, com a chegada de novos alunos, remanescentes da Brigada Internacional (um longo *workshop* com participantes de diversos países). Barba se opunha: dizia não precisar de novos atores. Barba, então, determina que todos deveriam ficar fora do teatro por três meses. Os atores e os alunos se dividem e viajam pelo mundo: Índia, Bali, Brasil e Argentina. Durante essas viagens, eles estudam danças clássicas e populares desses países. Em uma prática de improvisação do grupo conhecida como *Viveiro de peixes* — na qual, como um pescador paciente, Barba observa os “pequenos peixes” virarem “grandes salmões” e o momento certo de fisgá-los—, nasceu a

figura de Katrin (a filha muda de mãe Coragem, de Brecht) que viria a participar do espetáculo sucessivo. O espetáculo novo deveria ter se inspirado em Brecht, mas *The Million* acabou tornando-se uma montagem dos materiais trazidos pelos atores para a criação do espetáculo: uma homenagem à Marco Polo e suas viagens. Trabalhar com o acaso tinha sido uma das lições aprendidas na experiência na cidadezinha no Sul da Itália:

A temporada em Carpignano tinha me revelado explicitamente aquela força fecunda que habita a serendipidade, o método de se usar coerentemente o acaso para se chegar a novas descobertas. O perfeito exemplo de serendipidade é Colombo, que, velejando até a Índia, acaba desembarcando na América (BARBA, 2016h, p. 122)

Em 1980, Rasmussen criou o primeiro espetáculo-demonstração do Odin: *Moon and Darkness (Lua e Escuridão)*, que resultou em filme homônimo no qual aparecem as figuras do Xamã e de Katrin, além de um *training* extremamente vigoroso, com elementos acrobáticos e atitudes de dança balinesa. Esse espetáculo abriria um novo gênero no Odin Teatret que viria a ser desenvolvido também por outros atores, especialmente as atrizes do grupo.

O próximo espetáculo é *Brecht's Ashes (Cinzas de Brecht, de 1980-1982)* — uma homenagem ao diretor e dramaturgo alemão. Retoma-se o tema de Brecht, mais precisamente, o destino do refugiado que precisa enfrentar um exílio involuntário. Nesse espetáculo, Rasmussen desenvolve plenamente a figura de Katrin. Assim como Rasmussen, outros atores haviam criado materiais inspirados em Brecht. Os materiais dos atores compõem um organismo complexo, como explica Barba:

Não é complicado explicar quais são as bases do trabalho. O que significa técnica de direção, processo criativo ou composição? Na verdade é simples: um espermatozóide encontra um óvulo. O óvulo começa a se dividir, a se tornar várias células que se multiplicam, agregando-se em órgãos e sistemas para se transformar, enfim num organismo completo. A única coisa que o diretor deve fazer é estimular, proteger e conduzir esse crescimento maravilhoso, para que o processo de vida — que é selvagem e disciplinado ao mesmo tempo — não freie nem saia do trilho (BARBA, 2016i, p. 131).

É também um período particular de tensões entre Rasmussen e o Odin, pois ela havia assumido a criação do grupo Farfa que funcionava dentro da estrutura do Odin. Ao

final da temporada de *Brecht's Ashes*, Eugenio Barba se retira para um ano sabático e Rasmussen anuncia que não participará da próxima produção, que viria a ser *The Gospel according to Oxyrhincus* (*O Evangelho segundo Oxyrhincus*), de 1985-1987, — um espetáculo sobre foras da lei que se portam como grandes personagens históricos — único espetáculo com todo o *ensemble* do Odin que não contou com a presença da atriz. A temática do espetáculo era complexa, mas penso também que o clima delicado no grupo tenha contribuído para torná-lo especialmente difícil de ser apreendido pelos espectadores, conforme o relato de Barba:

Foi o espetáculo mais desagradável em cima do qual trabalhei. O tema era doloroso, ardia. [...] Eu pensava em Grotowski, exilado nos Estados Unidos. Lembrava do Teatro Laboratorium de Opole, onde eu tinha começado meu percurso de diretor e que agora está definitivamente fechado, com seus atores espalhados pelo mundo. O Evangelho de Oxirincus se nutria de ódio. Foi o único espetáculo que não consegui ver mais de duas ou três vezes seguidas, Eu não aguentava. [...] Muitos espectadores não engoliam o espetáculo, enquanto outros achavam que era um dos espetáculos mais interessantes do Odin. Para mim, sem sombra de dúvida foi o mais doloroso (BARBA, 2016j, p. 144).

Em 1984 Rasmussen cria *Marriage with God* (*Matrimônio com Deus*) — sobre a biografia de Nijinski — com o grupo Farfa, em parceria com Cesar Brie. A existência do Farfa dentro do Odin — um grupo-dentro-do-grupo — exigia cuidado na manutenção de um delicado equilíbrio de forças. O grupo Farfa foi criado em 1980, com atores provenientes de distintas experiências e grupos teatrais da Europa e América do Sul, sob a condução de Rasmussen. Além de manter uma rotina de *training*, o grupo produziu espetáculos como *Wounded by the wind* (*Feridos pelo vento*) em 1981, com direção de Iben Nagel Rasmussen; *Marriage with God* (*Matrimônio com Deus*), em 1984, com direção de Eugenio Barba e *The Land of Nod* (*O País de Nod*) em 1986, com direção de Cesar Brie. O Farfa participou de dezenas de festivais internacionais na Europa, América do Sul e Ásia e especializou-se em colaborações com outros grupos teatrais no País de Gales, Polônia, Itália e Argentina, além de conduzir cursos e *workshops* internacionais. Em 1986 Rasmussen receberia prêmio de melhor atriz por *Marriage with God*, concedido pelo BITEF de Belgrado. Às vezes é difícil compreender as fronteiras que separam o Farfa do Odin: no Brasil, o espetáculo demonstração *Lua e escuridão* (do Odin) é apresentado ao lado do espetáculo de rua *Antes que Paris arda* (do Farfa) no

mesmo programa impresso que anuncia as atividades no Rio de Janeiro, em 1987, dos grupos Farfa e Canada Project⁶³, todos pertencentes ao Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret.

O espetáculo *The Land of Nod* apresenta a mesma inspiração biográfica que se repetiria mais tarde nos espetáculos solos de Iben Nagel Rasmussen no Odin Teatret. Em *The Land of Nod*, os atores Cesar e Iben são também personagens da história do espetáculo que parece ser inspirada na vida em comum do casal, misturada a recordações de infância de Brie na Patagônia, Argentina. Na sinopse do espetáculo, Brie fala de restos de naufrágios recolhidos pelo casal de atores na praia, misturados a fragmentos de memória, como materiais para a construção da cena.

Na primeira turnê do Nordisk Teaterlaboratorium - Odin Teatret ao Rio de Janeiro em 1987, eu estive presente a quase todos os eventos como colaboradora voluntária na produção executiva⁶⁴. No entanto, foram apresentados apenas o espetáculo *Esperando o amanhecer*, de Richard Fowler, do Canada Project, uma demonstração de trabalho com Cesar Brie e uma conferência com Eugenio Barba (com projeção de filmes do Odin). Iben Nagel Rasmussen ficou impossibilitada de se apresentar devido a problemas de saúde. O espetáculo *Matrimônio com Deus* (com Rasmussen e Brie) e a demonstração de trabalho *Lua e Escuridão* (com Rasmussen) foram cancelados. Coincidentemente eu já havia assistido a ambos, um ano antes, na Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, em meu primeiro contato como espectadora de espetáculos com direção de Eugenio Barba. Tanto o espetáculo quanto a demonstração de trabalho me haviam impressionado muito fortemente.

⁶³ O Canada Project foi um outro projeto do ator canadense Richard Fowler que funcionou dentro do Nordisk Teaterlaboratorium - Odin Teatret nos anos 1980. Na turnê ao Rio de Janeiro em 1987, Richard Fowler apresentou o espetáculo-solo *Antes do amanhecer*.

⁶⁴ O Odin Teatret, com a presença de Eugenio Barba e suas ramificações grupo Farfa e The Canada Project Laboratório estiveram no Brasil pela primeira vez ao Brasil, em uma iniciativa do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (LUME). A produção local no Rio teve o auxílio voluntário de jovens, aspirantes-atores do Grupo de Pesquisa sobre o Treinamento do Ator, do qual fiz parte, ligado ao grupo Studio, dirigido por Helena Varvaki. No entanto, no Rio de Janeiro foram apresentados apenas o espetáculo de Fowler (no Teatro Cacilda Becker), uma demonstração de trabalho com Cesar Brie (na UniRio) e uma conferência com Eugenio Barba (com projeção de filmes do Odin). Iben Nagel Rasmussen ficou impossibilitada de se apresentar devido à problemas de saúde.

Em 1988 o grupo Farfa se desfez e, em 1989, nasceu o projeto pedagógico internacional liderado por Iben Nagel Rasmussen, que existe até hoje: o Vindenes Bro (Ponte dos Ventos). Sobre ambos os acontecimentos, nos deteremos mais adiante. Em 1991, Iben Nagel Rasmussen cria o espetáculo *Itsi-Btsi* (ainda em repertório), junto com os atores novatos Jan Feslev (que ingressaria no grupo a partir de *Talabot*) e Kai Bredholt (que ingressaria a partir de *Kaosmos*), continuando a tendência de espetáculos com inspiração em sua própria biografia (como *The Land of Nod*, com o grupo Farfa) como veremos mais adiante (RASMUSSEN, 2016).

O espetáculo seguinte é *Talabot* (1993-1996): nome do navio no qual Barba embarcou em Oslo, quando jovem, para trabalhar como marinheiro. Desta vez, o tema gira em torno de um pessoa viva — a antropóloga Kirsten Hastrup —, e sobre uma pergunta: para os antropólogos o que seria a “realidade”? A proposta de Barba para os atores era que eles trabalhassem a partir dos personagens da *Commedia dell’Arte* usando, porém, máscaras de madeira, entalhadas por um escultor balinês. Durante o envio das máscaras de Bali para a Dinamarca, uma delas rachou. Acreditando que nada acontece por acaso, Barba pediu que todas as máscaras fossem quebradas e, depois, remendadas de forma evidente, com arames e pregos. O personagem de Iben Nagel Rasmussen deveria ser inspirado em Arlequim, ideia que, a princípio, não entusiasmou a atriz. Mas Barba sugeriu a Rasmussen uma abordagem bem longe daquela estereotipada: inspirar-se nas origens do personagem, nos dervixes, sufis e místicos islâmicos, que se exibiam nas praças públicas, ou nos *Tricksters*, da mitologia indígena norte-americana — figuras misteriosas que tinham o poder de se transformar em animais, homem ou mulher, que sabem fazer truques, criar armadilhas. Com a máscara remendada e figurino elaborado pela própria atriz nasceu Trickster, mais uma das figuras de Rasmussen que, ao lado de Vestida de Branco, do Xamã e de Katrin, passou a atuar para além de seu espetáculo de origem (BARBA, 2016k).

A criação de *Talabot* segue outra tendência comum no Odin, ou seja, a viagem como parte do processo criativo: o grupo desloca-se e permanece por semanas ou meses em outro país distante para criar o novo espetáculo. Em *Talabot* foram para a pequena cidade medieval de Fara Sabina (Itália) e depois para o México.

The Million foi preparado depois de viagens simultâneas do atores à Índia, Bali, Japão e África. Em *Come and the day will be ours!*, o grupo todo vai para o sul da Itália, Rasmussen foi ao México sozinha e Barba foi para vários países da América Latina. Em Carpignano (Itália) foram criados os espetáculos *The Book of Dances*, *Johan Sebastian Bach* (de palhaços) e paradas de rua. Mais tarde, *The Tree (A Árvore)*, de 2016, teria sua preparação em diversas fases realizadas entre Bali, Colômbia e Polônia.

Em seguida vem *Kaosmos* (1993-1996). Como aconteceu com *The Million*, o tema inicial de criação ficou muito distante do resultado final. O ponto de partida (abandonado em seguida) foi *O Livro da Selva*⁶⁵, de Rudyard Kipling. Mas, o processo foi atravessado pelos acontecimentos da queda do muro de Berlim, pela dissolução da União Soviética e pelo desmembramento conflituoso da Iugoslávia, e o tema final foi definido assim:

[...] o espetáculo se passava num vilarejo que recriava a pacífica e fraterna epiderme folclórica de um país socialista. De uma hora para outra esse país vive uma revolução, tudo se despedaça, outras forças — insuspeitadas e desumanas — passam a dominar (BARBA, 2016l, p. 166).

Após o encerramento de *Kaosmos*, foram criados dois espetáculos baseados em suas partituras: *Ode to Progress (Ode ao Progresso)* e *Inside the skeleton of the Whale (Dentro do Esqueleto da Baleia)*, ambos ainda em repertório. Apesar do tema aparentemente obscuro, *Kaosmos* “aludia a uma tragédia expressa com uma vitalidade selvagem, com lirismo, com humorismo também, e com alegria” (BARBA, 2016l, p. 167) o que manteve-se presente nos dois novos espetáculos.

Em seguida vem o espetáculo *Mythos* (1998-2005), cujo tema seria:

[...] um velório que acontece no fim do milênio de um século breve, que teve início em 1917, com a Revolução Soviética e terminou em 1989 com a queda do muro de Berlim. Os personagens dos mitos gregos se reúnem ao redor do cadáver de um revolucionário [um soldado da Coluna Prestes], apoderam-se dele e o introduzem em sua imortalidade (BARBA, 2016m, p. 175).

⁶⁵ Ao que parece, a ideia de abordar Kipling foi recuperada anos depois. Nos anos 1990 assisti em Holstebro ao espetáculo intitulado *Junglebogen (O Livro da Selva)* no qual Iben Nagel Rasmussen lia trechos do livro de Kipling que, em seguida, eram traduzidos em forma de dança Odissi pela dançarina Sanjukta Panigrahi.

O espetáculo era a busca pela resposta a uma pergunta: o que é um mito? A imagem que acompanha Barba na construção desse novo espetáculo era a cratera de um vulcão: como se o diretor se lançasse dentro do buraco escuro e, atrás dele, os atores do grupo se lançassem também:

Precipitamos no breu e não sei mais se conseguirei salvá-los, se conseguirei me salvar. Quais certezas nos acompanham nesse vazio para o nosso novo espetáculo, nessa queda livre. Nos acompanham os volumes das poesias de Henrik Nordbrandt. Nos acompanha o destino de Guilherme Barbosa, que andou 25 km a pé e encarnou as palavras de Prestes: não vencemos, mas também não fomos derrotados (BARBA, 2016m, p. 183)

Já o espetáculo *Andersen's dream (O sonho de Andersen)*, de 2004-2011, foi realizado em Holstebro. As improvisações foram criadas pelos atores a partir dos contos de Hans Cristian Andersen além de outros estímulos como a escravidão e as rotas de escravos, ou como o envelhecimento e a preparação para a morte (BARBA, 2010; 2016). Diversas são as ideias que levaram o diretor Eugenio Barba a esse novo espetáculo, conforme a visão que o ator Torgheir Whetal (falecido em 2010):

Nas camadas mais profundas, fermentam suas preocupações com mundos distantes ou próximos, suas obsessões, suas inquietudes com relação ao nosso futuro (do Odin), sonhos e lembranças de juventude, as profecias e as lutas da velhice, desafios profissionais como a idade física de seus atores, a vontade de destruir tudo e começar do zero, o desejo de bater a porta e dizer: “Basta”. Mas também fermenta a consciência de alguém que deve continuar abrindo a porta a quem pede para entrar, além de tantas, tantas outras coisas. No fim das contas, sei lá o que fica remexendo nele (WETHAL, 2016, p. 187).

Fica claro também — do ponto de vista de Wethal, um dos atores de *Andersen's dream* — o tipo de desafio que o diretor impõe a seus atores, do momento em que solicita que cada um crie uma hora de “materiais”, que constituiriam a base do espetáculo:

Além da necessidade e da vontade, um trabalho desse tipo exige uma grande auto-disciplina. Tínhamos nos dado bastante tempo e estabelecido vários e longos períodos de trabalho. Mas em meio a todos os fogos de artifício gerados por H. C. Andersen — preenchidos de fantasias, sonhos e definições —, sei que muitos [dos outros atores] já se viam batendo a cabeça na parede. A parede do hábito. A parede da preguiça. A parede dos clichês. A parede da solidão (WETHAL, 2016, p. 188).

Andersen's dream repete a concepção de outros espetáculos do Odin, de um espaço cênico que inclui a disposição dos espectadores em duas arquibancadas, frente a frente. Alguns elementos surpreendentes contribuem para evocar a atmosfera mágica dos contos de Andersen: a neve que cai continuamente, o teto de espelho que reflete a cena e os espectadores, a atriz Iben Nagel Rasmussen que “voa”, atravessando a cena montada em um “cachorro alado”.

The chronic life (A vida crônica) é o espetáculo seguinte (de 2011 e ainda em repertório) — dedicado a Anna Politkovskaya e Natalia Estemirova, escritoras russas assassinadas por oposição ao conflito com a Chechenia — e se passa num futuro distante, em 2031, depois de uma Terceira Grande Guerra, na Europa, onde persistem os embates entre sonhos divergentes, decepções e esperanças. Assim como nos outros espetáculos, *The chronic life* repete a combinação de personagens inusitados, em um panorama multicultural: uma Madona Negra (figura de Iben Nagel Rasmussen), a viúva de um oficial basco, um refugiado checheno, uma dona de casa romena, um advogado dinamarquês, um músico de rock das Ilhas Faroe, um garoto colombiano em busca de seu pai desaparecido na Europa, uma violinista italiana e dois mercenários. Assim como ocorre nos outros espetáculos do Odin “não há uma história a ser contada. Há muitas. Fragmentos de visões interrompidas” (SCHINO, 2016, p. 210). Esse espetáculo, no entanto, teve uma particularidade com relação a todos os outros do Odin: o ator Torgeir Wethal (um dos fundadores do grupo) faleceu durante o processo de ensaios, vítima de um câncer. Como não poderia deixar de ser, a perda desse ator marcou profundamente o Odin Teatret⁶⁶.

O espetáculo seguinte é o mais recente do grupo: *The Tree (A árvore)* de 2016, ainda em repertório. Barba (2016n, p. 215) fala de suas aspirações para o novo espetáculo:

Como mostrar um sacrifício humano? Por que fazer isso? Para exorcizar a própria perplexidade? Por que é algo que vai além da nossa compreensão? Um homem oferece friamente em sacrifício um outro homem, uma mulher, uma criança: quero fazer um espetáculo sobre essa situação que lemos cotidianamente nos jornais. Voar foi a primeira palavra que me passou pela

⁶⁶ Outra morte bastante sentida foi do brasileiro Augusto Omolú, assassinado em Salvador (Bahia) em 2013. O ator e dançarino foi componente do *staff* artístico da ISTA desde 1994, ano em que foi dirigido por Eugenio Barba no espetáculo solo *Orô de Othelo*. *O sonho de Andersen* marcou sua primeira participação nos espetáculos de *ensemble* do Odin Teatret, tendo participado também de *As Grandes cidades sob a Lua* (de 2003), composto durante a ISTA de Bielfast (Reino Unido).

cabeça como título provisório. Abre para novos modos de pensar, para imagens distantes. É uma boa fonte de inspiração para os atores e para mim na primeira fase dos ensaios. O título de um espetáculo é sua premissa. Também deveria ser uma promessa e um convite para esvoaçar bem alto.

The Tree (A Árvore) deveria ser “o último espetáculo” do Odin dirigido por Eugênio Barba: de acordo com o cenógrafo Lucca Ruzza (2016) o diretor anuncia o derradeiro espetáculo desde 1983, tendo criado inúmeros outros depois disso. Ainda que (talvez) não seja o último, no processo de trabalho para *The Tree*, Barba atribui finitude a certas coisas. Roberta Carreri (2016, p. 28-29, grifo do autor)⁶⁷ relata que, durante o período de ensaio para o espetáculo, Barba teria lhe dito:

Não se deixe levar pelo medo de não fazer nada. Este trabalho [o espetáculo *A árvore*] é uma forma de adeus à técnica. É preciso encontrar tecnicamente como abandonar a técnica. [...] Não se deixe levar pelo desconsolo porque te parece não estar fazendo ações. **Fazer nada** é a ação mais difícil.

Além de finitude, há também novos começos: pela primeira vez, o grupo conta com dois colaboradores externos em um dos espetáculos de *ensemble*. São eles Parvathy Baul e I Wayan Bawa⁶⁸. Outra novidade: pela primeira vez (depois de Carpignano em 1974 — quando foi criado *Johann Sebastian Bach*), Barba anunciou que pensou em fazer um espetáculo de palhaços e distribuiu narizes vermelhos a todos. Como primeiro impulso, Iben Nagel Rasmussen (2016, p. 236) reagiu negativamente a essa proposta:

Em fevereiro de 2016, estávamos em Bali ensaiando *A Árvore*. No último dia de ensaio, o diretor abriu um saquinho plástico, pegou dez narizes vermelhos e entregou-os solenemente a cada um dos atores. Na mesma hora eu pensei: “Ah, não! Que horror! Eu não quero usá-lo. Simplesmente, não quero usá-lo.” Mas quando meus colegas entraram em cena, um por um, repetindo suas canções e textos, vi que algo passava a ocupar seu devido lugar. Não podia ser diferente. De uma hora para outra, ficamos desarmados com a distância de eventos como gruta, limpeza étnica, crucificações e decapitações: no meio de toda aquela devastação, os personagens davam a impressão de serem quase insuportavelmente inocentes.

⁶⁷ Non lasciarti prendere dalla paura di non fare niente. Questo lavoro è una forma di addio alla tecnica. Bisogna trovare tecnicamente come abbandonare la tecnica. [...] No lasciarti prendere dallo sgomento perchè ti sembra di non fare azioni. Fare niente è lezione più difficile.

⁶⁸ I Wayan Bawa era colaborador na ISTA, International School of Teatret Anthropology desde 1995. Paraty Baul colaborou com Iben Nagel Rasmussen e Elena Foris. Durante a Festuge (Semana de Festas) de Holstebro (Dinamarca) de 2014, as três artistas criaram e apresentaram o concerto musical intitulado *Triorene*. A princípio, Barba disse que o novo espetáculo (que inicialmente chamava-se *Voar*, antes de *A Árvore*) iria ser inspirado na estrutura de *Triorene*.

Tentando concluir o relato uma história que ainda está em andamento, além dos espetáculos de todo o *ensemble*, é importante dizer que o Odin montou diversos outros espetáculos, com todos, alguns ou apenas um de seus atores e atrizes em um total de 76 espetáculos, apresentados em 64 países, em vários contextos sociais. O grupo teatral é apenas uma das tantas atividades do Nordisk Teaterlaboratorium; as outras compreendem: espetáculos apresentados na própria sede ou em turnês internacionais, em diversas línguas; trocas com diversas realidades de Høstebro e fora de seu território; organização de encontros de grupos teatrais; hospedagem de companhias e grupos teatrais; cursos e oficinas na Dinamarca e no exterior; o anual *Odin Week Festival*; publicação de revista e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral nas sessões da ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) com participação dos atores orientais, colaboradores do Odin desde 1979; a Università del Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com o *ensemble* multicultural *Theatrum Mundi*; colaboração com o CTLS (*Centre for Theatre Laboratory Studies* da Universidade de Aarhus); festival internacional *Festuge* (Semana de Festa) de Høstebro; festival trienal *Transit*, dedicado às mulheres no teatro; OTA (*Odin Teatret Archives*), dedicado à memória do Odin; co-produções; artistas em residência; espetáculos para crianças; mostras; concertos; mesas redondas; iniciativas culturais e projetos especiais para a comunidade de Høstebro e arredores.

Todas as atividades do Nordisk Teaterlaboratorium fazem com que o terreno para criação dos espetáculos do Odin Teatret se enriqueça de tantos “nutrientes”. No entanto, escolhi contar um pouco sobre as montagens dos espetáculos de *ensemble* acreditando, de algum modo, que eles revelam a vida do Odin Teatret que se alimenta desses “nutrientes”. Nas palavras de Mirella Schino, é como se esses espetáculos com todo o grupo fossem “criaturas vivas; alguns são perfeitos, são como uma facada no coração; outros cresceram de modo mais atrapalhado, possuem uma beleza meio velada pela fadiga” (SCHINO, 2016, p. 206).

Apesar de muito diferentes entre si, todos os espetáculos de *ensemble* tem alguns traços comuns: o número limitado de espectadores, a inexistência de palco, o público disposto como margens de um rio, a inexistência de personagens:

Existem atores e emblemas — uma venda preta, uma espada retirada do coração, uma máscara quebrada, uma saias com uma enorme fenda na frente —, mas não psicologias. São espetáculos que não contam uma história, mas entrelaçam tantas histórias. Parece que elas quase não têm nenhuma relação entre si. Pelo contrário, parece que seu maior objetivo é se afastarem umas das outras — os espetáculos acabam tendo uma forma flutuante, mágica, belíssima. (SCHINO, 2016, p. 204)

Outro traço marcante e comum é a constante presença da morte — ou o “pensamento da morte” que se aloja no cérebro — que Barba (2016b, p. 88) compara à *Estrangeira*, em uma alusão à Proust — como um tema transversal que atravessa todos os espetáculos:

A *Estrangeira* — o pensamento da morte — é o Céu no qual se fundam as raízes da vida do Odin Teatret. O diálogo com a *Estrangeira* é a bússola que me orientou na País da Velocidade, esta pátria e este tempo que não coincidem com as nações e com a época que atravesso. As viagens contínuas — no meu mundo interior, junto de outras pessoas, entre as mesmas inevitáveis dificuldades e vias “jovens” — revela-se a monotonia e a fadiga do teatro. O diálogo com a *Estrangeira* me obriga a estreitar laços antes, durante e depois do espetáculo: entre atores e espectadores, passado e presente, cinismo e esperança, intenção e ato, História e biografia, entre o velho que sou e os netos ainda não nascidos. É um diálogo no qual a língua é incompreensível à razão, factível somente através de uma técnica pessoal que é objetivamente eficaz para os atores e os espectadores. (BARBA, 2016o, p. 100)⁶⁹

Esta é uma história compartilhada por esse grupo de artistas e por todos aqueles que são afetados por suas realizações. De acordo ainda com Barba, há um verso de Novalis que se coloca como pergunta a cada novo espetáculo do Odin, e esse mesmo verso poderia estender-se, como um efeito produzido, a todas as atividades do Nordisk Teater Laboratorium e a todos que são por elas afetados: “quem viu a Beleza está condenado à morte [?]” (BARBA, 2016o, p. 91)⁷⁰

⁶⁹ La Straniera — il pensiero della morte — è il Cielo in cui affondano le radici della vita dell’Odin Teatret. Il dialogo con la Straniera è la bussola che mi ha orientato nel pPaese della Velocità, questa patria e questo tempo che non coincidono con la nazione e l’epoca che attraverso. Il continuo viaggiare — nel mio mondo interiore insieme ad altri, tra le stesse inevitabili difficoltà e vie “giovani” — trasfigura la monotonia e la fatica del teatro. Il dialogo con la Straniera mi costringe a stringere legami prima, durante e dopo lo spettacolo: fra gli attori e gli spettatori, passato e presente, cinismo e speranza, intenzione e atto, Storia e biografia, tra il vecchio che sono o i nipoti non ancora nati. Ogni mia decisione ponderata o reazione impetuosa si rivolge a questo Cielo muto. È un dialogo la cui lingua è incomprendibile alla ragione, fattibile solo attraverso una tecnica personale che è oggettivamente efficace per gli attori e gli spettatori.

⁷⁰ Chi ha visto la Bellezza è condannato alla morte.

2.4. Teatro Tascabile di Bergamo: noções de ator, teatro de rua e dança indiana

Assim como o Odin Teatret que tem uma história bem mais articulada do que a coletânea de espetáculos de *ensemble* destacados nesta tese, também o Teatro Tascabile de Bergamo obrigou a fazer uma escolha de abordagem. Dois campos de pesquisa são especialmente representativos na sua história — o *teatro de rua*, ou espetáculos para espaços abertos, e as formas de teatro orientais, especialmente indianas — e permitem colher o espírito do grupo desde sua fundação até os dias de hoje e, assim, vemos em que tipo de investigação os atores Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra estiveram envolvidos desde sua juventude. Na história de seus espetáculos, o TTB produziu também diversos *espetáculos de sala* ou seja, espetáculo em espaços fechados (não necessariamente para palco italiano).

A história do TTB começa nos anos 1960, como companhia de teatro amador, na cidade de Bergamo. A partir de 1963, Renzo Vescovi começa a vir de Milão para colaborar como ator e diretor na cia bergamasca. Em 1972, a busca por uma renovação temática e dramaturgica provoca uma crise interna e a cia acaba se dissolvendo. Além do próprio Vescovi, permanece o nome Teatro Tascabile di Bergamo e o grupo é refundado sobre novas bases, com novos integrantes, em 1972. Renzo Vescovi lança um edital convocando aspirantes a atores para uma oficina — uma *scuola* (escola) — para formar novos atores para o grupo. É nessa ocasião que Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti ingressam no TTB⁷¹:

[...] desse período e desse novo grupo veio algo mais: um modo novo de pensar, um mundo inteiro de referências mentais, uma ideia diferente de treinamento, de espetáculo e de colaboração. Dentro desse novo teatro, Vescovi era líder, pedagogo e diretor único e indiscutível [...] (SCHINO, 2007a, p. 38)⁷²

Em carta aos novos atores, que mais parece um manifesto, de 1973, Renzo Vescovi fala sobre as premissas sobre as quais pretendia construir o trabalho do novo TTB:

⁷¹ Os outros atores que ingressam no TTB foram Paolo Clementi, Enrico Masseroli, Serena Mosconi, Ludovico Muratori, Franco Pasi, Corina Poggi, Vana Salati e Susanna Vicenzetto.

⁷²[...] da questo periodo, e da questo nuovo gruppo, è venuto anche altro, un modo di pensare nuovo, un intero mondo di riferimenti mentale, un'idea diversa di addestramento, di spettacolo, di collaborazione. All'interno di questo nuovo teatro, Vescovi era leader, pedagogo e regista unico e indiscusso [...]

Ser, não “parecer”: as aspas no segundo verbo tem a função de tornar arcaico, de sublinhar o significado antigo da palavra que era, mais ou menos, “aparecer”, “mostrar-se”. Todavia, claramente, quero compreender alusivamente o significado moral atual da palavra. Há uma distância muito nítida, sensível a qualquer inteligência não muito inerte, entre as duas atitudes. [...] Com essa pequena reflexão quero recordar a todos que o valor está no primeiro dos dois termos. No que concerne à arte do ator, sem a garantia do ser, não se dá o antigo “parecer”, ou seja, a comunicação artística, mas ocorre o “parecer” moderno, o assemelhar, o fingir: a mentira conformada de quem teme não estar alinhado (um pouco mais à esquerda, por favor) ou o exibicionismo desagradável e/ou penoso de quem pensa ser genial. [...] O espetáculo será o meu processo de conhecimento: do desânimo diante do abismo para o qual o inferno me empurra à dolorosa clareza da alegria inconsequente, até à autoconsciência final da qual pensei abster-me em tantas partes do espetáculo. Este é o meu trabalho: se esta **minha** viagem não é a intenção, sempre duvidosa e extraordinária, mas o querer “mostrar alguma coisa” ao público, terei tornado desacreditado o meu trabalho, sentirei o amargor da desonestidade, terei feito pouco mais que nada, e o público não perceberá porque terá visto apenas a **aparência** do nosso “espetáculo”, porque, de fato, teremos **parecido**, assemelhado, não nos mostrado verdadeiros: para o sentido antigo e marcante de **parecer**, para a verdade artística, é necessário, antes, **ser**. (VESCOVI, 2007, p. 38-40, grifos do autor)⁷³

A ideia de *ser* e não *parecer* está ligada, em um certo sentido, à noção de ator desenvolvida por Vescovi, e que foi se modificando ao longo do tempo, começando pelo *attore senza nome* (ator sem nome): o que significa não apenas a ausência dos nomes dos atores no cartaz de divulgação ou no letreiro que anuncia a peça na porta do teatro, mas uma noção bem mais ampla, e para compreendê-la, é preciso deter-se nos primeiros anos do TTB, descritos por Vescovi (2007) como o período da “conquista das técnicas”. Mais do que um interesse, a técnica da arte do ator era uma verdadeira obsessão para Vescovi. No entanto, a prática autodidata do *training* – defendida pelo Odin Teatret e comum a outros grupos do Terceiro Teatro nos anos 1970 – era considerada por Vescovi como um risco. Seu maior temor

⁷³ Essere non “parere”: le virgolette che inquadrano il secondo verbo hanno la funzione arcaizzante di sottolineare il significato antico della parola, che era, più o meno, “apparire”, “mostrarsi”. E tuttavia, com’è chiaro, intendo comprendere allusivamente il significato morale attuale della parola. [...] Voglio con questa riflessione ricordare a tutti che il valore sta sul primo dei due termini. Per quanto riguarda l’arte dell’attore, senza la garanzia dell’essere non si dà il “parere” antico, e cioè la comunicazione artistica, ma il parere moderno, il sembrare, il fingere: la menzogna conformistica di chi teme di non essere in linea (un po’ più a sinistra, prego) o l’esibizionismo fastidioso e/o penoso di chi crede di essere bravo. [...] Lo spettacolo sarà il mio processo di conoscenza: dallo sbigottimento dell’abisso su cui mi spinge l’inferno, alle chiarezze ancora dolenti della gioia senza pensiero, alla finale autocoscienza cui m’ero illuso di sottrarmi in tante parti dello spettacolo. Questo è il mio lavoro: se l’intenzione non è questo *mio* viaggio dubbioso e straordinario ogni volta, ma il voler “far vedere qualcosa” al pubblico, avrò svilito il mio lavoro, sentirò l’amarezza della disonestà, avrò fatto un po’ meno di nulla: e il pubblico non percepirà perché non ha “visto” che l’*apparenza* del nostro “spettacolo”: perché infatti siamo parsi, sembrati, non apparsi veri: per il senso antico e pregnante di *parere*, per la verità artistica, è necessario prima *essere*.

nesse tipo de estratégia era cometer erros na ordenação lógica dos meios técnicos, o que poderia comprometer o seu êxito artístico. Por outro lado, paradoxalmente, o caráter artesanal do teatro de grupo, do qual o Odin era um representante emblemático, era considerado por Vescovi (2007) um modelo a ser seguido, e não apenas metaforicamente, mas bem de perto. Foi assim que, em 1973, o TTB convidou pela primeira vez o Odin Teatret para realizar em sua sede, em Bergamo, algumas apresentações do renomado espetáculo *Min Fars Hus*. O cachê era tão alto que foi preciso vender um apartamento para custeá-lo. Mas, todo empenho foi recompensado pela possibilidade de estar perto do Odin que, mais do que o Teatr Laboratorium de Grotowski, tornou-se para o TTB uma referência muito próxima, em contato constante, desde o início de suas atividades. Vescovi recorda aquela primeira recepção do Odin pelo TTB:

Eu tinha visto o espetáculo anterior de Barba, *Feraj*, mas confesso que o que me impressionou mais foi o próprio Barba, com quem tive uma breve conversa ao fim do espetáculo. Nos dias de *Min Fars Hus* [na sede do TTB] estávamos todos reverentes aos pés dos atores do Odin: diálogos, verdadeiras entrevistas, etc. Recordo que eu insisti fazendo tantas perguntas sobre a técnica que, ao final, Torgeir Wethal [ator do Odin] ficou levemente irritado. (VESCOVI, 2007, p. 83)

O período da “conquista das técnicas” forjou a noção de *attore-giullare* (ator-menestrel) formulada por Vescovi (2007) nos primeiros anos de trabalho do TTB, ao mesmo tempo que lançou a ponte para uma aproximação com as sofisticadas técnicas do teatro-dança clássico indiano. A esse ponto, os atores do grupo já tinham constituído um treinamento fortemente baseado em técnicas circenses: acrobacia, malabares, *clownerie*. Mas não lhes bastava. Buscavam — e encontraram no teatro-dança indiano, principalmente — outro tipo de técnica que os levassem além do virtuosismo:

Por um longo período, o meu sonho foi um ator-menestrel [attore-giullare], um ator que, em oposição a todas as características estáticas da tradição italiana — mas, talvez, ocidental *tout court* — contemporânea, soubesse tocar [um instrumento musical] e fazer saltos mortais: parecia-me que, desse modo, doçura e vitalidade, dores e cantos pudessem ser expressos com maior fantasia e eficácia. Assim, a técnica era concebida como meio para domar o corpo diante de todo e qualquer intento expressivo, e a referência romântica e mítica era o violino de Paganini. O avanço progressivo da técnica (tão ingenuamente compreendida), combinada à causalidade dos acontecimentos, nos levou, de forma natural, até a porta do teatro oriental.

Já sabíamos fazer qualquer tipo de acrobacia: salto mortal e *flip-flap* (ápice inacessível da técnica teatral do corpo da época) tinham sido conquistados. Poderíamos nós, quem sabe, os bárbaros menestrelis, os maltrapilhos comedores de fogo sobre pernas de pau, dedicarmo-nos às refinadas e sofisticadas acrobacias dos olhos, dos dedos e dos músculos da mímica facial? (VESCOVI, 2007, p. 84)⁷⁴

Porém, os contatos com o teatro-dança indiano aconteceriam um pouco mais tarde, em 1977, como veremos. Antes, porém, ocorreu o primeiro espetáculo do TTB com direção de Renzo Vescovi: *L'amor comenza (O Amor começa)*, que foi apresentado de 1975 a 1977. A montagem reunia textos medievais em um entrelaçamento de palavra, música, canto, dança e acrobacia: “o espetáculo exprime a ideia de ‘attore-giullare’ [ator-menestrel], liberto das constrições do código textocêntrico ocidental através da aquisição de técnicas de expressão físico-gestual” (NOSARI, 2005, p. 19)⁷⁵.

Durante os primeiros anos de trabalho do TTB, o *attore senza nome* (ator sem nome) é estabelecido por Vescovi (2007) como um conceito de caráter predominantemente ético. Anos mais tarde, em *La copa e la grazia* (A taça e a graça [divina]), Vescovi iria teorizar sobre o ator ideal como sendo o *patra* (pote ou recipiente) no qual é vertida a graça divina, como descrito no *Natyashastra*⁷⁶. O *ator sem nome* representava uma reação à vaidade cultivada pelos atores do teatro tradicional ocidental, sempre interessados em destacar-se e sobrepor-se aos

⁷⁴ Per un lungo periodo il mio sogno era stato quello dell'attore giullare, un attore che, in opposizione a tutte le caratteristiche della tradizione italiana — ma forse occidentale *tout court* — contemporanea, sapesse suonare e fare i salti mortali: mi pareva che in questo modo dolcezza e vitalità, dolori e canti potessero essere espressi con maggior fantasia ed efficacia. Così la tecnica era concepita come mezzo per piegare il corpo a qualsiasi intento espressivo, e il riferimento era quello, romantico e mitico, di Paganini e del suo violino. L'*escalation* progressiva della tecnica (così ingenuamente intesa), coniugata alla casualità dello svolgersi degli avvenimenti, ci portò con naturalezza fino alla soglia del teatro orientale. Sapevamo ormai fare ogni acrobazia: salto mortale e *flip-flap* (la vetta, ai tempi inaccessibile, della tecnica teatrale del corpo) erano conquistata. Potevamo mai, i barbari giullari, gli straccioni mangiafumo sui trampoli, dedicarci alle più raffinate e sofisticate acrobazie degli occhi, delle dita e dei muscoli pellicciai?

⁷⁵ Lo spettacolo esprime l'idea di un “attore-giullare”, liberato dalle costrizioni del codice testocentrico occidentale attraverso l'acquisizione di tecniche di espressione fisico-gestuale.

⁷⁶ O *Natyashastra* (ou *Natyasastra*) é um antigo tratado sobre o teatro sânscrito, e ainda hoje referência fundamental para a cultura cênica indiana. Sua autoria é atribuída ao mítico Bharata Muni, cuja existência nunca foi comprovada historicamente. *Muni* quer dizer sábio, e *bharata* seria um acróstico de *bhava* (sentimento), *raga* (melodia) e *tala* (ritmo). O mais provável é que o texto seja o resultado da contribuição de diversos autores anônimos ao longo dos séculos. Igualmente incerta é a data de sua escritura, que pode variar, segundo diferentes historiadores, entre os sécs. VI a.C. e II d.C. (GOMES, 2007).

outros, até mesmo na ordem de entrada dos personagens em cena ou no tamanho dos caracteres do seu nome no cartaz da peça. Trata-se, portanto, de uma crítica à supremacia do *eu* egóico, bem diferente do *eu* anônimo e irrelevante do *natya*⁷⁷, ou seja, das artes cênicas clássicas indianas:

A dança indiana nasce nos templos [...]: elaborou-se com a precisão do ritual, não com a afabilidade do entretenimento; o valor assumido pela oração diante do divino (às danças rituais de valor litúrgico mais estrito era proibida a presença de estranhos aos que celebravam o ritual), não a busca pelo consenso (ou até pelo sucesso ou fracasso). No plano pessoal, a prática rigorosa e constante da dança em si massageia a psique com o vigor da respiração ritmada, e, com a concentração imposta pela dificuldade técnica, [a dança] refina a inteira sensibilidade do *performer* e atenua o bisbilhotar da fofoca. Então a “técnica” ganha aspas, torna-se um imã, um redemoinho que suga o essencial, que desloca para a margem o que revela-se como cacarecos, espuma de sujeira, acende relações verticais e lança pontes para o desconhecido da existência. É assim que surge o sentimento da neutralidade, do anonimato, da pacífica irrelevância do Eu, a sensação de ser apenas um vale atravessado pelo vento dos deuses. Então o cálice poroso da técnica começa a transpirar, em pequenas gotas, como pérolas do néctar da graça. (VESCOVI, 2007, p. 223)⁷⁸

A ética e a poética do TTB foram baseadas em muitas noções que são próprias do *natya*. Não se trata simplesmente de uma rápida apropriação intercultural de conceitos descritos no *Natya Shastra*, de uma releitura dessas noções adaptadas à realidade cultural de um grupo de teatro europeu. O TTB desenvolveu uma longa relação com as técnicas teatrais indianas, de mais de quarenta anos de aprendizado direto com os mestres indianos, em frequentes viagens à Índia ou dos mestres à Itália.

⁷⁷ Para Savarese (1992, p. 73), a tradução de *natya* deveria ser, não apenas *arte do teatro*, mas “arte do teatro que dança” uma vez que “a cultura teatral indiana, por exemplo, não estabelece uma diferença nítida entre os conceitos de *ator* e *dançarino*. As palavras *nata* e *nataka*, normalmente traduzidas como *ator* e *drama* respectivamente, derivam, ambas, da raiz sânscrita *nrit*, cujo significado é *dança*. *Nrit* designa também uma realidade espetacular que se aproxima muito mais de um *teatro dançado* do que de um *teatro falado*” (DUARTE, 2014, p. 21).

⁷⁸ La danza indiana nasce nei templi [...]: ha elaborato la precisione del rituale, non la gradevolezza dell'intrattenimento; il valore assoluto della preghiera e dell'annullamento al cospetto del divino (alle danze rituali di più stretto valore liturgico era vietata ogni presenza estranea agli officianti) , non la ricerca del consenso (se non addirittura quella del successo o dell'ammiccamento). Sul piano personale, la pratica rigorosa e costante della danza così intesa massaggia la psiche col vigore della respirazione ritmata; con la concentrazione imposta dalla difficoltà della tecnica acuire il sensorio complessivo del performer e smorza il brusio del pettegolezzo. Allora la “tecnica” prende le virgolette, diventa un magnete, un vortice che risucchia l'essenziale, che sposta al margine ciò che si rivela dunque minutaglia, schiuma di sudiciume; accende relazioni verticali e lancia ponti sull'ignoto della conoscenza. È così che sorge il sentimento della neutralità, dell'anonimità, della pacifica irrilevanza dell'io, la sensazione di non essere più che una valle attraversata dal vento degli dei. Allora il calice poroso della tecnica incomincia trasudare, a imperlarsi del nettare della grazia.

No *Natya Shastra*, a palavra *patra* (pote ou recipiente) relaciona-se ao conceito de *rasa* (literalmente *sabor*, equivalente à emoção estética) no contexto do *natya*:

Rasa, então, é o prazer do Sthayibhava (o estado de ânimo permanente), experienciado pelo espectador. O sentimento está apenas no *natya*, o que significa que não está na experiência mundana. A experiência de diferentes emoções diferentes que ocorre na vida real não é aquela que se obtém da representação. É “*alaukika*”, isto é, pertencente à esfera da realidade imaginada pelo poeta. O sentimento não está presente no ator. Ele simplesmente é o meio de transmitir os sentimentos do drama para os espectadores. Portanto, o ator é chamado de *patra* (isto é, o pote). O pote não aprecia o sabor do vinho, mas é o meio para servi-lo ao bebedor. (TARLEKAR, 1999, p. 56)⁷⁹

O ator sem nome é uma noção que começa a ficar mais clara a partir de *Intermezzo* (de 1975), o segundo espetáculo do grupo. O programa da peça descreve “um espetáculo de danças, acrobacias, jogos guerreiros, com improvisações rítmicas e vocais” (NOSARI, 2005, p. 19). *Intermezzo* representa a ruptura de algumas convenções que ainda apareciam em *L’amor comenza*: desaparecem o texto e a ideia de papel. A partitura do espetáculo é composta de cores, luzes, movimentos, música clássica e popular, elaborada em torno de alguns temas que, depois, viriam a ser recorrentes em outros espetáculos do TTB: a relação homem/mulher, a perda da inocência, o desespero e a solidão da mulher abandonada, a sedução erótica, o presságio da morte:

O *ator sem nome* começa a ser acrescentado ao *ator-menestrel* : soma-se a dimensão coral e a perda do “papel” e do “personagem” à forte relevância da componente física e instintiva, atributos que eram inconciliáveis com a forte individualidade (e individualismo) verbal e intelectual do ator convencional. (NOSARI, 2005, p. 19)⁸⁰

⁷⁹ Rasa, then, is the relish of the Sthayibhava (the permanent mood), experienced by the spectator. The sentiment are in the *natya* only, which means that they are not in the worldly experience. The experience of different emotions in real life is not one that one gets from the representation. It is “*alaukika*” i. e. belonging to the sphere of reality as imagineer by the poet. The sentiment The sentiment is not present in the actor. He simply is means to convey the sentiments in the drama to the spectators. Hence the actor is called the *patra* (i. e. the pot). The pot does not relish the taste of the wine but the means to serve the drinker.

⁸⁰ All “*attore-giullare*” comincia già ad aggiungersi “l’*attore senza nome*”: al forte rilievo della componente fisica e instintuale si sommano la dimensione corale e la perdita della “parte” e del “personaggio”, tutti attributi inconciliabili con la spiccata individualità (e individualismo) verbale e intellettuale dell’*attore del teatro di convenzione*.

Mais tarde Vescovi concluiria que a expressão máxima do *attore senza nome* (ator sem nome) é o ator Kathakali. A primeira coreografia que esse ator apresenta em público é extremamente complexa e longa, na qual são trabalhados todos os padrões rítmicos da dança Kathakali. Depois de quatro horas entre maquiagem e colocação do figurino, o ator entra em cena e dança atrás da cortina fechada. O público apenas ouve as batidas de pés no chão, mas não pode ver a dança do ator: esse é o *ator sem nome*; um ator que, depois de tanto esforço e anos de dedicação, oferece seu trabalho aos “olhos dos deuses”, deixando de lado o próprio ego.

A aproximação do TTB ao teatro-dança indiano está fundamentalmente ligada à concepção de Vescovi de que o ator é como um artesão, que só lhe cabe modelar seu artefato — um recipiente, um pote, um cálice — com a máxima maestria. O resto, é um dom divino. Em texto de 2003 — *La copa e la grazia* (A taça e a graça [divina]) — Vescovi retoma uma ideia que tem inspiração na cultura oriental para explicar o seu ideal de ator artesão:

Nas culturas tradicionais o cuidado meticuloso do artesão era percebida como seu hábito profissional natural. A imagem clássica alude à modelagem da taça: o artesão aplica nele a técnica do seu ofício para que o artefato resulte eficaz e polido. Mas o *amrta*, o elixir dos deuses, o néctar da imortalidade para a qual a taça foi preparada é um dom gratuito dos deuses. No âmbito do teatro, a diferença entre o artesão e o artista pressupõe, naturalmente, a perícia técnica do *performer*, que é sua condição *sine qua non*: seu êxito final, o valor artístico, comporta portanto uma forma de transcendência (a “parte de Deus” de Gide) da qual o ator resulta mais a testemunha do que o autor. A questão da técnica, crucial para qualquer atividade artística, é, obviamente, decisiva também para o teatro ocidental. (VESCOVI, 2007, p. 202)⁸¹

Antes da Índia, no entanto, ocorreu outra descoberta importante para o TTB — o teatro de rua — cuja expressão mais significativa é o espetáculo *Albatri* (Albatrozes). O espetáculo de 1977, esteve em repertório até, pelo menos, 2005

⁸¹ Nelle culture tradizionali la cura meticolosa dell'artigiano era sentita come il suo naturale habitus professionale. L'immagine classica di riferimento si richiama al modellamento della coppa: l'artigiano vi applica la tecnica del suo mestiere perché il manufatto risulti capace e levigato. Ma l'*amrta*, l'elisir divino, il nettare dell'immortalità per cui è stata preparata, è un dono gratuito degli dei. Nell'ambito del teatro, lo scarto dall'artigiano all'artista presuppone, naturalmente, la perizia tecnica del performer, ne è la sua conditio *sine qua non*: il suo esito finale, il valore artistico, comporta poi una forma di trascendenza (la “part de Dieu” di Gide) di cui l'attore risulta più il testimone che l'autore. La questione della tecnica, cruciale per ogni attività artistica, è ovviamente decisiva, anche per il teatro occidentale.

e foi uma consequência direta do contato com o Odin Teatret em Belgrado (Sérvia, então Iugoslávia) em 1976, no Colóquio Internacional de Pesquisa Teatral, evento onde foi lançado o manifesto do Terceiro Teatro. Em *Albatri*, o TTB fez uso, pela primeira vez, de um acessório que se tornaria uma marca dos espetáculos de rua do grupo: as pernas de pau. Não apenas elas viriam a somar-se às outras técnicas circenses aprendidas pelo grupo, mas se constituíam como recurso para uma verdadeira dilatação da presença do ator na cena da rua. Como dizia Vescovi:

Aí está como começou nosso trabalho sobre pernas de pau. Veja, as pernas de pau foram uma necessidade: são **a maneira** de trabalhar na rua. Ao se trabalhar no chão, o círculo de pessoas que tecnicamente e materialmente te circundam não poderá ser composto por mais de duas filas porque, se não, não te veem. As pernas de pau são uma espécie de palco ambulante. Mas, principalmente, têm um fascínio em si mesmas, porque você fica equilibrado, domina, e portanto dão a todo o corpo uma instabilidade que provoca uma série de reações muito complexas. Suscitam o espanto barroco em quem olha, que se pergunta como aquelas pessoas fazem para ficarem ali em cima, é uma espécie de fascinação espetacular mediada pelo simples fato que se está sobre pernas de pau... E quando a tudo isso somam-se todas as outras coisas que nós fazemos sobre as pernas de pau (sonhamos, bailamos, fazemos saltos mortais, etc.) provoca-se uma fascinação espetacular antropológica de grau zero [que coloca todos em um mesmo nível], na qual todos tornam-se crianças, do mais cético professor universitário à senhora analfabeta, e então há uma espécie de estupor primordial que os captura. (VESCOVI, 2007, p. 362, grifo do autor)⁸²

Com as pernas de pau, em *Albatri*, o TTB descobre a linguagem privilegiada de seus espetáculos de rua, a maioria itinerantes, que se consolidaria nos anos seguintes. No entanto, *Albatri* continuou sendo, até muito recentemente, um dos marcos na carreira do grupo porque o espetáculo era muito mais do que um somatório das diversas técnicas desenvolvidas no TTB:

⁸² Ecco come è iniziato il nostro lavoro sui trampoli. I trampoli, vedi, sono *il modo* di lavorare in strada. Se si lavora al suolo il cerchio di persone che tecnicamente e materialmente ti stanno intorno non può essere composto da più di due file, perché altrimenti non ti vedono. I trampoli sono una sorta di palcoscenico ambulante. Ma soprattutto hanno una fascinazione di per sé, perché stai in equilibrio, domini, e quindi danno a tutto il corpo un'instabilità che provoca tutta una serie di reazioni molto complesse. Suscitano lo stupore barroco di chi guarda, che si chiede come fanno delle persone a stare lì sopra, è una sorta di fascinazione spettacolare mediata dal solo fatto che sei sui trampoli... Poi, quando a questo aggiungi tutte le altre cose che noi facciamo sui trampoli (sogniamo, balliamo, facciamo i salti mortali ecc.), si innesca una fascinazione spettacolare antropologica a grado zero, in cui tutti diventano bambini, dal più scettico professore universitario alla signora analfabeta, e allora c'è una specie di stupore primordiale che li incatena.

[...] a sua [de *Albatri*] importância transcende o fato de ter sido a primeira produção italiana de um espetáculo para pernas de pau. Com relação à lógica fragmentária e extemporânea dos espetáculos de rua do período (e tantos ainda hoje) Vescovi cuidou de prover o espetáculo de uma dramaturgia — fundada em elementos simbólicos como as cores branco, vermelho e preto, fatores arquetípicos do Bem contra o Mal, a Mulher e a Traição, referências mitológicas com a lenda de Sêmele e Zeus, imagens literárias como *Albatroses* de Baudelaire e *A balada do velho marinheiro* de Coleridge, a música — e sobretudo de uma direção meticulosa. Pela primeira vez, um espetáculo de rua é composto e dirigido até o último detalhe e gesto, como se fosse um espetáculo em espaço fechado: “em refinado código gestual elaborado durante toda a carreira de *Albatri*”. (NOSARI, 2005, p. 20)⁸³

Tanto a descoberta das pernas de pau como do *teatro de rua* foram acontecimentos concomitantes em Belgrado. Como fechamento do encontro, Eugenio Barba propôs que todos os grupos participantes apresentassem o que era o Terceiro Teatro em um evento público, de rua, em uma grande praça de Belgrado. Barba fez a direção geral de uma montagem com trechos de espetáculos dos participantes. O TTB contribuiu com cenas de *Intermezzo* e o Odin com cenas de seus atores sobre pernas de pau. Não foi apenas o TTB que se impressionou com o uso desse acessório, mas também Peter Schumann e o seu Bred and Puppet que, coincidentemente participava em Belgrado de outro festival oficial, ao lado de Peter Brook e Bob Wilson. Não é exagerado dizer que o espetáculo final do seminário de Barba tenha tido enorme influência na afirmação do *teatro de rua* como manifestação típica dos *teatros de grupo* que, por sua vez, também saíram fortalecidos com uma nova identidade dos grupos de teatro de pesquisa da época. O *teatro de rua* que estava nascendo ali era muito mais do que um teatro feito *na rua*; tratava-se de uma linguagem diferente, uma situação teatral diferente (VESCOVI, 2007; CRUCIANI, FALLETTI, 1989). Renzo Vescovi explica de que se tratava o *teatro de rua* em questão:

⁸³ [...] la sua importanza transcende fatto di essere stata la prima produzione italiana di uno spettacolo per trampoli. Rispetto alla logica frammentaria ed estemporanea degli spettacoli di strada del periodo (e anche di molti di oggi) Vescovi ha cura di provvedere lo spettacolo di una dramaturgia — fondata su elementi simbolici come i colori bianco, rosso e nero, fattori archetipici come la lotta fra Bene e Male, la Donna e il Tradimento, riferimenti mitologici come la leggenda di Semele e Zeus, immagini letterarie come *Albatros* di Baudelaire e *La ballata del vecchio marinaio* di Colridge, la musica — e soprattutto di una regia meticolosa. Per la prima volta, uno spettacolo di strada viene composto e diretto fino ai minimi dettagli o gesti, come se fosse uno spettacolo *indoor*: “un raffinato codice gestuale elaborato lungo tutta la carriera di *Albatri*”.

Naturalmente, não há nada de novo sob o sol, e quem quisesse descobrir exemplos e antecedentes não teria muitas dificuldades. É preciso especificar, entretanto, que “Teatro de rua” é uma locução que abarca realidades muito distintas no tempo e no espaço. De um lado ele não deve ser confundido com o teatro ao ar livre, uma situação normal de um espetáculo de sala sem teto e sem paredes. Ao mesmo tempo, uma diferença precisa distingue-o dos chamados *buskers*, artistas de entretenimento de todo tipo que se mantêm “com o chapéu” recolhendo diretamente o dinheiro dos espectadores. O que nos referimos aqui é uma ação cênica que utiliza o espaço (urbano ou natural) como cenografia (tendencialmente como componente dramaturgia mais ou menos pertinente) do espetáculo. (VESCOVI, 2007, p. 77)⁸⁴

De acordo com Cruciani e Falletti (1989), um dos pais fundadores do teatro do sec. XX, Jacques Copeau — que teria influenciado desde os *happenings* dos tempos de Kaprow até o *teatro de rua* do Odin, Bread and Puppet e Living Theatre (VESCOVI, 2007)—, em texto de 1922, já se perguntava quais seriam as alternativas para o teatro se quisesse deixar o edifício teatral tal como o conhecemos. Sua resposta, além de força poética, prenunciava o que aconteceria nas ruas italianas (e não só) depois do evento de Belgrado.

Deixar o teatro **para ir para onde**? Para a igreja? Nos seguiriam os curiosos. Não os crentes. Para as fábricas? Para o palácio dos novos ricos? Para a casa do povo? Em praça pública? Pouco importa o lugar desde que os que se reúnem tenham necessidade de ouvir-nos, que nós tenhamos algo para dizer a eles e para mostrar-lhes, e desde que esse lugar seja animado pela força da vida dramática que há em nós. Se não sabemos para onde ir vamos **para a rua**. Que tenhamos coragem de mostrar que a nossa arte é sem asilo, que não conhecemos mais a nossa razão de ser e não sabemos mais de quem esperá-la. **À aventura**, até que tenhamos encontrado o lugar para fincar a nossa barraca, onde poderemos dizer: aqui é o nosso deus e o nosso país. (COPEAU, 1974, p. 274, grifo do autor)⁸⁵

⁸⁴ Naturalmente, niente è nuovo sotto il sole e chi fosse curiosos di scoprirne esempi o antecedenti non avrebbe troppe difficoltà. Ocorre intanto specificare che “Teatro di strada” è locuzione che copre realtà molto diverse nel tempo e nello spazio. Da una parte esso non va ovviamente confuso col teatro all’aperto, un’ordinaria situazione di spettacolo di sala senza soffitto e senza pareti. Allo stesso modo, una differenza precisa lo distingue dai cosiddetti *buskers*, intrattenitori di varia natura che si mantengono “col cappello” raccogliendo denaro direttamente dagli spettatori. Quello cui facciamo qui riferimento è un’azione scenica che utilizza lo spazio (urbano o naturale) come scenografia (tendenzialmente come componente drammaturgia più o meno pertinente) dello spettacolo.

⁸⁵ Lasciare il teatro *per andare dove*? Nella chiesa? Ci seguirebbero dei curiosi. Non dei credenti. In fabbrica? Nel palazzo dei nuovi ricchi? Nella casa del popolo? Sulla Piazza pubblica? Poco importa il luogo purché coloro che vi si radunano abbiano bisogno di sentirci, che noi abbiamo qualcosa da dire loro o da mostrare loro, e purché questo luogo sia animato dalla forza della vita drammatica che è in noi. Se non sappiamo dove andare andiamo *nella strada*. Che si abbia il coraggio di mostrare che la nostra arte è senza asilo, che non conosciamo più la nostra ragion d’essere non sappiamo più da chi aspettarcela. *All’avventura* finché non avremo trovato, per piantarci la nostra tenda, il luogo di cui potremo dire, qui è il nostro dio e il nostro paese.

Em toda a Itália, os festivais especializados em *teatro de rua* pulularam por toda parte: Sant’Arcangelo, Copparo, Lovere, Lecco, Piacenza e Bergamo, entre outras cidades. Para o encerramento do Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo, de 1977, organizado pelo TTB, em Bergamo, sob coordenação de Eugenio Barba — que contou com duzentos e trinta atores, de quarenta e dois grupos, de trinta países, reunindo uma média de três mil espectadores por dia — ocorreu um grande cortejo (a *Parata*) de rua, com os participantes do evento sob a direção de Tage Larsen (ator do Odin Teatret) (VESCOVI, 2007; NOSARI, 2005).

Em 1977, ocorreu o outro ponto de mudança — além do *teatro de rua* — da história do TTB: o encontro com o Oriente, que ocorreu no Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo, em Bergamo. Entre os convidados estava Krishnan Nambudiri que apresentou um espetáculo de Kathakali. Anos mais tarde, refletindo sobre o evento, Beppe Chierichetti se recorda que, na verdade, Nambudiri não era um especialista do Kathakali. Esse episódio faz recordar outros “equivocos mais ou menos fecundos” (SAVARESE, 1992, p.XXXII) das primeiras experiências interculturais, de protagonistas da Grande Reforma do teatro ocidental, baseadas em encontros fugazes com as artes cênicas asiáticas. Assim foi o encontro de Artaud com o suposto teatro balinês na Exposição Colonial de 1931, de Bertold Brecht que teorizou sobre o distanciamento na ópera de Pequim a partir da visão de Mei Lanfan dançando de *smoking* em uma recepção, de Ruth Saint-Dennis que ficou impressionada com a atuação da ex-gheisha Sada Yacco, ou de Anna Pavlovna que teve como *partner* o indiano aspirante a pintor Uday Shankar. (SAVARESE, 1992; VESCOVI, 2007). Todos esses episódios, teriam mais a dizer sobre os artistas europeus, que viram no teatro oriental a materialização de sua própria utopia teatral, do que a respeito dos teatros asiáticos por eles assistidos. Nesse sentido, o encontro de Artaud com o espetáculo *de dança* balinês, e o texto que dele derivou — o *Sobre o Teatro de Bali*, que compõe *O Teatro e seu duplo*⁸⁶ — talvez seja um exemplo dos mais emblemáticos dos “equivocos fecundos”:

Com certeza pode-se adiantar que o escrito de Artaud sobre o teatro balinês não é o ensaio de um iniciado no Oriente nem o fruto do olhar, ainda que extasiado de um etnógrafo, muito menos, enfim, resultado de um ecletismo voraz. (BHARUCHA, 1978). O Oriente mítico dos simbolistas e dos

⁸⁶ Cf. ARTAUD, 1984.

surrealistas, o olhar etnográfico que se fazia mais agudo à época, tudo isso são elementos que certamente persistem e se misturam da visão de Artaud, mas nada disso consegue explicar um dado de fato essencial: aquele espetáculo que, para os organizadores, o programa publicitário, os críticos e os visitantes era um espetáculo de dança, foi visto por Artaud como teatro, o teatro desejado e sonhado e, ao mesmo tempo, o teatro possível. Portanto, é com isso que temos que nos haver. (SAVARESE, 1992, p. 434)⁸⁷

Guardando-se as devidas proporções, sobretudo históricas — não se trata mais dos primeiros contatos entre ocidente-oriental do fim do séc. XIX, início do séc. XX. — Beppe Chierichetti recorda suas impressões sobre o Kathakali, sobre Nambudiri e como se justifica o convite feito a ele por Barba:

Parecia que não acontecia nada durante aqueles espetáculos de Kathakali de Krishnan Nambudiri, pessoa de que tenho uma bela recordação. [...] Me lembro dele como sendo muito gentil e disponível, mas não era um profissional: era um professor. Era professor de uma escola de teatro, a Escola do Drama de Trichur, no Kerala, e, como era de se esperar, tinha uma ideia superficial, de amador, do Kathakali, e nada mais. (Como se eu fosse à Índia para dar aulas de Commedia dell'Arte). Eugenio Barba, no entanto, apresentava-o como sendo um exemplo de dançarino de Kathakali. Sorriu para Eugenio [Barba] com amor por essa iniciativa, mas o que importava (hoje como antes) era que um Mito teatral estava se aproximando de nós. Não era Kathakali (e teríamos descoberto isso somente muitos anos depois, depois de tudo consumado), mas, de todo modo, que importância podia ter se, tínhamos a garantia do nosso mestre ocidental [Barba] que encontrava, naquelas danças, verdades que fugiam de nós (de mim)? O tédio dependia apenas do fato de eu não compreender... Assim eu me esforçava em pensar. (CHIERICHETTI, 2007, p. 261)⁸⁸

⁸⁷ Con certezza si può premettere che lo scritto di Artaud sul teatro balinese non é il saggio di un iniziato all'Oriente né il frutto dello sguardo, sia pur estasiato, di un etnografo, né tanto meno, infine, il risultato di un vorace eclettismo (BHARUCHA, 1978). O Oriente mítico dei simbolisti e dei surrealisti, i miti dell'esotismo orientalista, lo sguardo etnografico che all'epoca si faceva più acuto, sono tutti elementi che certamente sussistono e si mescolano nella visione di Artaud ma nessuno di essi riesce a spiegare un dato di fatto essenziale: quello spettacolo che per gli organizzatori, i programmi pubblicitari, i critici e i visitatori era uno spettacolo di danze, Artaud lo vide come teatro, il teatro voluto e sognato e, nello stesso tempo, il teatro possibile. Con questo dato dovremo perciò fare i conti.

⁸⁸ Sembrava che non succedesse nulla durante quegli spettacoli di Kathakali di Krishnan Nambudiri, persona di cui ho un bellissimo ricordo. [...] Lo ricordo gentilissimo e disponibile, ma non era un professionista: era un professore. Era professore di una scuola di teatro, la School of Drama di Trichur, no Kerala, e aveva una doverosa infarinatura, da dilettante, di Kathakali, ma nient'altro. (Come se io andassi in India a dare lezioni di Commedia dell'Arte). Eugenio Barba, però, lo proponeva come esempio di danzatore di Kathakali. Sorrido con amore verso Eugenio per questa iniziativa, ma quello che importava (adesso come allora) era che un Mito teatrale si stava avvicinando a noi. Non era Kathakali (e lo avremmo scoperto solo molti anni dopo, a giochi fatti), ma che importanza poteva comunque avere se avevamo a garanzia il nostro maestro occidentale che trovava in quelle danze delle verità che a noi (a me) sfuggivano? La noia dipendeva solo dal fatto che io non capivo... Così mi sforzavo di pensare.

Logo após o Ateliê, Nambudiri foi convidado pelo TTB para ministrar um seminário de Kathakali para o grupo. Em 1978, aconteceu outro encontro que contribuiria de forma decisiva para o crescente interesse de Renzo Vescovi pelo teatro-dança indiano. Em 1978, o amigo Ferdinando Taviani assinalou que havia visto em Holstebro (Dinamarca) outro estilo de teatro-dança clássico indiano, diverso do Kathakali, que é a dança Orissi. Com grande esforço financeiro, Renzo Vescovi convidou a dançarina de Orissi Aloka Panikar para permanecer por uma semana no TTB. E constatou que Taviani tinha razão: a dança Orissi de Panikar “era a beleza pura (2007, p. 85)”. Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra — atrizes do TTB — fizeram uma oficina com Aloka Panikar, e, no ano seguinte, o grupo começaria as estadias anuais na Índia. Vescovi (2007) atribui duas justificativas a esse primeiro impulso pela Índia. Uma é racional, e outra, emocional:

Não houve muita lucidez naquela obsessão. De um ponto de vista racional, pensei que meus colegas diretores de grupo estavam muito ocupados em usar a própria criatividade e genialidade, para perder seu tempo com técnicas tradicionais, não facilmente utilizáveis e “não nossas”. Eu sempre me senti um artesão, não um artista. Queria aprender a língua do princípio, desde o alfabeto, e com os mestres mais bem preparados do globo terrestre. [...] Porém, havia também o outro lado, a obsessão de possessão: a paixão. [...] A pulsão pela Índia foi racional, foi necessidade de técnica e, ao mesmo tempo, foi cega como um amor romântico. (VESCOVI, 2007, p. 86-87)⁸⁹

No lado emocional, o contato com Aloka Panikar foi decisivo. Mas havia também o vislumbre de tocar uma perspectiva mais ampla:

[...] A Índia me veio assim: por conta daquela obsessão, que Aloka [Panikar] me incutiu, desde que vi pela primeira vez a sua dança. Mas também, em grande parte, porque me pareceu que a história artística de três séculos, e o costume do teatro tradicional europeu, tinham esgotado seu impulso fecundo. (VESCOVI, 2007, p. 86 – 88)⁹⁰

⁸⁹ Non ci fu molta lucidità in quella smania. Da un punto di vista più razionale, posso dirti che pensai che i miei colleghi registi dei gruppi erano troppo impegnati a usare la loro creatività, talvolta anche geniale, per perdere troppo tempo in tecniche tradizionali non facilmente utilizzabili, e “non nostre”. Io mi sono sempre sentito un artigiano, non un artista. Volevo imparare la lingua da principio, dall’alfabeto, e proprio dai maestri più preparati dal globo.[...] Però c’era anche l’altra faccia, la smania di possesso: la passione. [...] La pulsione per l’India fu razionale, fu bisogno di tecnica, e al tempo stesso fu cieca come un amore romantico.

⁹⁰ L’India è venuta così, per quella smania che Aloka mi mise addosso fin dal primo sguardo sulla sua danza. Ma anche, in buona misura, perché mi sembrava che la trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo avessero esaurito la loro spinta feconda.

No fim do ano de 1978, começaram as viagens do Tascabile à Índia e à Bali. Em 1979, após a primeira estadia das atrizes do TTB na Índia estudando com Aloka Panikar, o grupo organizou a primeira de uma série de turnês italianas da mestra indiana e diversos artistas orientais. Em 1980, entrou em vigor no TTB a modalidade das *vacanze-studio* (férias-de-estudo). Os atores tinham direito às passagens aéreas e aulas de teatro-dança pagas pelo TTB e, anualmente, passavam de um a dois meses na Índia, estudando com seus mestres. Essa frequência da Índia durou pelo menos 20 anos, de forma bastante regular⁹¹. Por vezes, essas viagens foram mais longas, envolvendo outros projetos, como turnês dos espetáculos do grupo, períodos de laboratório para preparação de novos espetáculos. Além de produzir as turnês de seus mestres indianos à Itália, o TTB também afirmou-se como um importante ponto de referência na manutenção de uma proximidade com as formas de teatro oriental: o festival internacional de teatro música e dança *Sonavan... le vie d'intorno* — com edições anuais, que ocorreu de 1985 a 2000 — que contou com convidados de Bali, Índia, China e Vietnam.

Mais tarde, sempre com referência a sua própria interpretação da tradição cênica clássica indiana, Vescovi (2007) elabora outros dois conceitos complementares – o *attore-lirico* (ator-lírico) e o *corpo-orchestra* (corpo-orquestra). A ênfase, aqui, diz respeito mais à técnica teatral, ou melhor, à precisão da técnica do ator, do que à ética:

O ator “lírico” estrutura a própria densidade específica em modo análogo ao ator oriental. Uma das características principais na qual essa densidade se configura é, talvez, a arte do movimento: organizada segundo a técnica de contraponto ou de concerto do *corpo-orchestra*. Melhor do que qualquer outro paralelo, o que pode ilustrar a noção de corpo-orquestra é uma possível analogia com a organização poética da linguagem. Com referência à célebre definição de Jakobson da linguagem como consciência das próprias características formais (e particularmente rítmicas e fonosimbólicas), o ator lírico potencializa a capacidade de organizar a energia dançante do próprio corpo, concedendo-a ao espectador através do acabamento de diferentes níveis de elaboração das diversas partes em jogo simultâneo. Concretamente, isso acontece através da identificação de segmentos do corpo, a partir de suas unidades mínimas, objetivando uma estruturação progressiva, de acordo com uma espécie de dinamização

⁹¹ Com Bali, a relação foi menos duradoura uma vez que os atores Franco Pasi e Enrico Masseroli que praticavam o Topeng (a dança com máscaras balinesas) acabaram deixando o TTB em 1994 e 1982, respectivamente.

artística de dupla articulação (dos fonemas, às palavras, ao discurso). (VESCOVI, 2007, p. 167)⁹²

Na noção de ator que está por trás da concepção de ator lírico de Vescovi (2007) não há distinção entre ator e dançarino, ideia também presente nos pressupostos da Antropologia Teatral, de Barba (1993), segundo o qual essa diferença não existe. Ambos os diretores remetem-se ao teatro oriental. Vescovi (2007) considera a situação teatral como artificial. Analogamente, Barba (2012) compreende o ator como aquele que constrói para si um corpo-fictício. Apesar de ambos definirem Grotowski como seu mestre, as concepções de ator de Barba e Vescovi se afastam significativamente daquelas de Grotowski. Por exemplo, diferentemente de Barba ou Vescovi, para Grotowski (2001), no processo de criação de *O Príncipe Constante*, e em decorrência deste, a ênfase da investigação baseou-se no que ele chamou de “consciência orgânica”, que se opunha a procedimentos artísticos baseados na domesticação do organismo do ator. Tal pensamento conduziu Grotowski à uma crítica contundente ao treinamento e à busca de perfeição técnica; nenhum dos dois caminhos levaria ao Ato, como Grotowski chamava a ação concebida segundo “processos orgânicos”. Era necessário, ao contrário, que o ator conhecesse o que bloqueava o acesso a esses processos e aprendesse a “impedir-se de não fazer” (via negativa) (LIMA, 2012). A radicalização de sua opção pela “linha orgânica”, ou seja, o trabalho sobre as forças vitais do humano, em detrimento da “linha artificial”, que bloquearia os impulsos vivos do corpo, acabou levando-o a romper com o teatro como espetáculo (LIMA, 2012; GROTOWSKI; FLAZEN, 2001) no parateatro, período no qual François Kahn colaborou com ele.

⁹² L'attore “lírico” struttura la propria densità specifica in modo analogo a quella dell'attore orientale. Una delle caratteristiche principali in cui questa densità è forse l'arte del movimento: organizzata secondo la tecnica contrappuntista o concertante del *corpo-orchestra*. Ciò che forse meglio di altri può illustrare la nozione di *corpo-orchestra* è una sua possibile analogia con l'organizzazione poetica del linguaggio. Con riferimento alla celebre definizione di Jakobson del linguaggio poetico come consapevolezza delle proprie caratteristiche formali (e particolarmente ritmiche e fonosimboliche), l'attore lírico potenzia la capacità di organizzare l'energia danzante del proprio corpo consegnandola allo spettatore attraverso la rifinitura di differenti livelli di collaborazione delle diverse parti in gioco simultaneo. Concretamente questo avviene tramite l'individuazione di segmenti del corpo, a partire dalle sue unità minime, in vista di una strutturazione progressiva secondo una sorta di dinamizzazione artistica della doppia articolazione (dai fonemi alla parola al discorso).

Diferentemente de Grotowski, tanto Barba (2012) quanto Vescovi (2007), cada um ao seu modo, mantiveram-se dedicados ao teatro como espetáculo. Vescovi (2007) afirmava que, para o ator parecer normal numa situação artificial, como o teatro, deve encontrar “comportamentos artificiais” que criem homogeneidade, ou seja, produzam “naturalidade na artificialidade”. O “eu privado” do ator deve proteger-se do *eu teatral*. Seriam como duas coisas distintas e separadas. O ator é como um artesão. Sua criação é completamente separada de sua vida privada, é seu “eu teatral”. Vescovi (2007) atribui à Antropologia Teatral o nascimento do novo teatro, fundado no corpo, que permitiu a cisão entre o artesão/ator e sua criação/personagem. O comportamento artificial do ator é adquirido pela técnica, que lhe permite produzir uma criação destinada ao espectador. Ao invés de personagem, Vescovi (2007) utilizava o termo tema.

É difícil aplicar uma visão esquemática e evolucionista aos espetáculos do TTB, como se houvesse diferentes fases que se sucedessem, mesmo porque eles permanecem décadas em repertório, sendo permanentemente depurados a cada nova temporada de ensaios e apresentações. Igualmente longos são os processos de criação de novos espetáculos. Portanto, em uma temporada convivem espetáculos já maturados e outros ainda em gestação, que são já apresentados como *work-in-progress*. Gostaria de citar dois exemplos de processos dos quais participei em primeira pessoa⁹³: *Esperimenti con la verità* (*Experimentos com a verdade*) — espetáculo de sala — e *Valse* (*Valsa*) — espetáculo de rua. Ambos são espetáculos de *ensemble*, que contam com a participação de todos os integrantes do grupo.

Esperimenti con la verità foi um espetáculo que custou dez anos de ensaios. A primeira versão foi apresentada em 1988, sob o título de *Embriogenesi di “Una rana in fondo al pozzo”* (*Embrio-gênese de “Uma rã no fundo do poço”*). Haviam se passado mais de dez anos desde a última produção *de sala*, tendo o grupo dedicado-se mais nesse período aos espetáculos de dança indiana e ao teatro de rua. Novos desafios estavam postos, o que significava “redefinição das próprias modalidades de trabalho, das técnicas de produção, dos meios expressivos” (NOSARI, 2005, p. 28)⁹⁴. A versão

⁹³ Em *Esperimenti con la verità* fui substituída de Luigia Calcaterra por cerca de um ano de ensaios do espetáculo, quando a atriz afastou-se do grupo por questões pessoais. Em *Valse* eu era atriz integrante do grupo, tendo participado do processo de criação do espetáculo.

⁹⁴ [...] la ridefinizione delle proprie delle proprie modalità di lavoro, le tecniche di produzione, i mezzi espressivi.

definitiva, com novo título de *Esperimenti con la verità*, só estrearia em 1992. O espetáculo era baseado em alguns fatos da biografia do Mahatma Gandhi (VESCOVI, 2007; NOSARI, 2005). Do ponto de vista artístico representava um polo de atração para todo o material acumulado nas diversas viagens do grupo à Índia, que haviam começado em 1978. Não havia nenhuma cena de *dança indiana* no espetáculo, mas todas as partituras eram tratadas como *dança indiana*, ou seja, com a mesma precisão e refinamento técnico. Por isso, é possível dizer que em *Esperimenti con la verità* pode ser observada a noção de *ator lírico*, com o seu *corpo-orquestra* na sua máxima potência:

Em *Esperimenti con la verità* a unidade de percepção dos espectadores se quebra na simultaneidade das partituras de cada ator: a cada um foi responsável por criar uma montagem própria, para atingir o significado total do trabalho. Ainda mais que os atores não representam personagens fixos, mas funções dramáticas ou figuras alegóricas, em uma contínua metamorfose e integração entre eles: os sentidos dos espectadores não encontram um ponto focal estável e seguro. A técnica de composição, em ambos os planos, é a da rapsódia. (NOSARI, 2005, p. 31)⁹⁵

O longo período de preparação envolveu momentos de tensão entre o diretor obstinado por um resultado de excelência e seus atores desgastados por uma dedicação tão absorvente, por tanto tempo, em um mesmo projeto. Por fim, contudo, o objetivo de Vescovi parece ter sido atingido, como comenta Barba, referido por Nosari (2005, p. 31):

Fiquei impressionado com *Esperimenti con la verità*. Foram dez anos de trabalho apaixonado, estudos e experimentos, um desafio no limite da temeridade. Admito que eu temia que Renzo [Vescovi] estivesse obstinado por uma empresa impossível. Em vez disso, conseguiu criar com seus atores um espetáculo de grande força dramática, sem nunca cair na retórica, no folclore ou na oleografia. (BARBA, 2005)⁹⁶

⁹⁵ In *Esperimenti con la verità* l'unità della percezione dello spettatore si frange nella simultaneità degli spartiti dei singoli attori: ognuno è chiamato ad elaborare un montaggio proprio, per giunger al significato complessivo del lavoro. Tanto più che gli attori non rappresentano personaggi fissi, ma funzioni drammaturgiche o figure allegoriche, in continua metamorfosi ed interazione fra loro: i sensi degli spettatori non trovano un punto focale stabile e sicuro. La tecnica compositiva, su entrambi i piani, è rapsodica.

⁹⁶ Rimasi impressionato da *Esperimenti con la verità*. Furono dieci anni di lavoro appassionato, studi ed esperimenti, una sfida al limite della temerarietà. Ammetto che credevo che Renzo si fosse ostinato in una impresa impossibile. Invece riuscì a creare con i suoi attori uno spettacolo di grande forza drammatica, senza mai cadere nella retorica, nel folclore o nell'oleografia.

A mesma expressão máxima do ator-lírico pode ser encontrada no espetáculo de rua *Valse*, de 1994 e ainda em repertório. É um espetáculo concebido para grandes espaços, grande praças, como um monumental salão de baile. Diferente dos espetáculos de rua anteriores do grupo, em *Valse* não há partes itinerantes e a maior parte dos atores atuam sobre pernas de pau: quatro casais executam uma refinada coreografia de grande virtuosismo técnico, enquanto que as figuras “a pé” são apenas três. Também aqui é notável a expressão do *ator lírico* e do *corpo-orquestra*:

[...] [Em *Valse*] o TTB cumpre o último e decisivo aprofundamento na pesquisa sobre o teatro em espaços abertos, amarrando todos os fios de todos os espetáculos e experimentos anteriores, atingindo um vértice técnico-estético que não foi ainda superado [...] [É] um trabalho de síntese, quase uma recapitulação de duas décadas de trabalho, o exemplo de um feliz sincretismo de modelos ocidentais e orientais. *Valse* é encenação aberta desse sincretismo, com a recuperação da valsa, quase uma contraposição da dança de casal ocidental — a primeira que previa o contato entre homem e mulher — ao teatro-dança oriental até então praticado [pelo TTB]. O ritualismo religioso do teatro do Oriente é substituído pelo ritualismo social do baile Ocidental. [...] Mais que isso: *Valse* que é a sublimação da técnica das pernas de pau, é um manifesto da teoria do “ator lírico” e do “corpo-orquestra”, amadurecida graças ao longo estudo dos teatros orientais. (NOSARI, 2005, p. 32)⁹⁷

A próxima produção de *ensemble, de sala, é E d’ammuri t’arricuordi?* (E do amor, lembra-te?) de 2002, em repertório até 2005 (pelo menos). Trata-se de uma nova reviravolta no grupo, desta vez, temática: depois de anos dedicando-se às vias do Oriente, o TTB se debruçou sobre as tradições populares italianas, especialmente o seu cancionero popular. Desde 1990, o grupo dedicava-se ao estudo do canto e da voz nesse tipo de repertório. É verdade que essa mesma tradição já estava presente nas paradas de rua ou em cenas de *Albatri*, mas de forma transversal, nunca como tema principal e dentro de uma chave por demais experimental, longe de sua própria origem cultural:

⁹⁷ [...] il TTB compie l’ultimo, decisivo affondo nella sua ricerca sul teatro negli spazi aperti, riannodando le fila di tutti gli spettacoli e degli esperimenti precedenti e raggiungendo un vertice tecnico-estetico rimasto insuperato. [...] lavoro di sintesi, quasi una ricapitolazione di due decenni di lavoro, l’esempio di un felice sincretismo di modelli occidentali ed orientali. *Valse* è l’aperta messa in scena di questo sincretismo, con il recupero del valzer, quasi a contrapporre il ballo di coppia occidentale — il primo che prevedesse il contatto tra uomo e donna — al teatro-danza orientale fin qui praticato. Alla ritualità religiosa del teatro d’Oriente si sostituisce la ritualità sociale di ballo d’Occidente. [...] Di più: *Valse*, che è la sublimazione della tecnica dei trampoli, è un manifesto della teoria dell’“attore lirico” e del “corpo-orchestra”, maturata grazie al lungo studio dei teatri orientali.

O grupo ocupou-se de tradições populares muito antes deste espetáculo [em *Albatri*, antes de *E d'ammuri t'arricuordi?*], mas com uma seriedade experimental que pareceu aristocrática. Contribuiu na refundação do teatro de pesquisa italiano e girou o mundo em turnês, mas para a cultura oficial parece ser sempre um clandestino. É capaz de destilar mundos inteiros em seus espetáculos, mas parece isolado, severo, elitista. Pois bem, neste espetáculo [*E d'ammuri t'arricuordi?*] concilia esses paradoxos mostrando, por exemplo, a capacidade do grupo de aprofundar-se até às raízes naquilo que está fazendo. (NOSARI, 2005, p. 38-39)⁹⁸

Há ainda uma novidade com relação aos outros espetáculos do grupo. Em *E d'ammuri t'arricuordi?* parece consolidar-se uma autonomia — ainda que, talvez, não assumida — dos atores com relação ao diretor:

[...] desta vez a partitura é quase integralmente dos atores, cabendo principalmente a Vescovi um trabalho de montagem, de concerto, de acabamento. Aparentemente, obtém-se muito com pouco: mas são dez anos de estudo e progressiva aproximação. Afinal, o ponto é: colocar em foco a necessidade de um espetáculo desse tipo. (NOSARI, 2005, p. 39)⁹⁹

Em 2004, Vescovi fez sua última direção de um espetáculo do TTB: o *Corteo Manzoniano* (Cortejo Manzoniano). Renzo Vescovi faleceu de forma repentina, vítima de uma meningite fulminante, em três de abril de 2005. O *Corteo Manzoniano* foi encenado em Lecco (Itália), em outubro de 2004 e, após a morte de Vescovi, em outubro de 2005. O que deveria ser uma manifestação popular-turística foi transformada pelo TTB em um espetáculo de grandes proporções, uma verdadeira “obra de arte” (SCHINO, 2007b, p. 227) que contou com 209 atores e quatro diretores, além do próprio Vescovi¹⁰⁰, responsável também pela adaptação do texto e direção geral. Os atores mais velhos do TTB não atuaram, mas ficaram responsáveis pela coordenação dos outros atores, por vários setores da produção e, principalmente, pela locução do texto, gravado como uma verdadeira trilha

⁹⁸ Il gruppo si è occupato di tradizioni popolari ben prima di questo spettacolo, ma con una serietà sperimentale che è parsa aristocratica. Ha contribuito a rifondare il teatro di ricerca italiano e gira il mondo in tournée, ma per la cultura italiana ufficiale sembra sempre un clandestino. È capace di distillare interi mondi nei suoi spettacoli, ma appare claustrale, severo, elitario. Ebbene, questo spettacolo concilia questi paradossi, per esempio mostrando la capacità del gruppo di sprofondare fino alle radici di ciò che sta facendo.

⁹⁹ [...] per una volta, la partitura è quasi integralmente degli attori, discendendo da Vescovi soprattutto un lavoro di montaggio, concertazione, rifinitura. Si ottiene tanto con poco, in apparenza: ma sono dieci anni di studio e progressivo avvicinamento. Di messa a fuoco della necessità di uno spettacolo del genere: ed è questo, alla fine, il punto.

¹⁰⁰ Os outros diretores foram Simone Capula, Gigi Castelli, Giuseppe Goisis e Ricardo Gomes, todos “discípulos” do mestre Renzo Vescovi.

sonora cinematográfica, utilizada no espetáculo. Os atores do *Corteo Manzoniano* não usavam microfones para dizer o texto, mas atuavam fazendo *play-black*, como dubladores ao vivo dessa trilha. O próprio Vescovi interpretou alguns dos textos.

O espetáculo desenvolvia-se por quase três quilômetros, às margens do lago de Como. Ao longo do percurso, havia seis palcos, a uma certa distância uns dos outros. Cada cena era replicada seis vezes, uma vez em cada um dos seis palcos do percurso. O cortejo era pensado de modo que o público parado, disposto em um dos lados do percurso, pudesse ver todas as cenas que se sucediam no palco à sua frente, como o espectador de cinema que, de sua poltrona, vê o filme escorrer diante de seus olhos. O mecanismo dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro — a comissão de frente ou o mestre sala e a porta-bandeira exibem sua coreografia, parando diversas vezes ao longo do percurso da avenida¹⁰¹ — contribuiu para essa ideia. Mais de dez mil espectadores assistiram ao *Corteo Manzoniano*. De um palco para o outro, os atores deslocavam-se em praticáveis móveis (empurrados por assistentes), outros à pé, à cavalo, ou de carruagem. É preciso esclarecer que o espetáculo foi produzido com figurinos de época de 1600, como pede o romance histórico de *I promessi sposi (Os esposos prometidos)* de Alessandro Manzoni¹⁰², escrito em 1800, no qual o cortejo era baseado, e que conta a saga amorosa dos heróis Renzo e Lucia.

Quase tudo em *Corteo Manzoniano* foi um desafio, tamanha a grandiosidade do projeto. Mas, talvez o maior de todos tenha sido aquele desenvolvido “secretamente” pelos atores do TTB — que não atuaram em cena¹⁰³— na gravação do texto para ser usado em *play-black*. A compilação das cenas e adaptação do texto foi do próprio Vescovi, um apaixonado de Manzoni que

¹⁰¹ É possível atribuir a contribuição do mecanismo da repetição das cenas nos diversos palcos do cortejo a mim e a Ricardo Gomes, os dois brasileiros colaboradores do TTB naquele período. Eu e Ricardo Gomes tínhamos integrado a comissão de frente da escola Mocidade Independente de Padre Miguel, no Rio de Janeiro, em 2000. Ricardo Gomes foi um dos diretores do *Cortejo Manzoniano* e eu participei como atriz da última cena — *Il matrimonio spirituale* — dirigida pelo próprio Renzo Vescovi.

¹⁰² *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni é um romance muito conhecido dos italianos que costuma ser adotado pelas escolas. O próprio Vescovi era um especialista uma vez que teve o romance de Manzoni como tema de sua *tesi di laurea* (espécie de trabalho de conclusão de curso universitário).

¹⁰³ Alguns atores o TTB atuaram em cena. São eles: Alberto Gorla, que desempenhou o papel de Don Abondio na cena 1 - *L' incubo di Don Abbondio*; Simona Zanini, que foi Lucia na cena 8 - *Il rapimento di Lucia*; Alessandro Rigoletti, que foi Renzo na cena 11 - *Il matrimonio spirituale*.

acabou participando também das gravações. No TTB, nunca se usaram categorias como personagem ou sentimento, sempre considerados aspectos psicológicos pouco interessantes ao trabalho do ator-menestrel, ator sem nome ou ator lírico com seu corpo orquestra. No entanto, Vescovi parecia querer experimentar novos caminhos. No caso do texto, ele sabia exatamente o que queria, mas seu método de estabelecer modelos de entonações — o chamado trabalho sobre o *fuco* (zangão)¹⁰⁴ — para fugir dos clichês sentimentais não foi aplicado aqui. A atriz Tiziana Barbiero, que é natural de Lecco, conhecia muito bem o romance (assim como Vescovi) pois estudou sobre o livro na escola primária e visitou os lugares na cidade onde foram ambientados os acontecimentos fictícios. Ela recorda, em especial, o dia da gravação do áudio para o *play-black* de *Addio monti* (Adeus montes) — uma cena dramática na qual Lucia fugia de barco. No texto, Manzoni diz que a personagem pousou a cabeça na borda do barco e chorou, em segredo. Depois de uma primeira leitura da qual não ficou completamente convencido, Vescovi disse a Barbiero que tomasse a atitude corporal descrita pelo autor e que relesse o texto. O resultado foi surpreendente, como conta Barbiero:

Sentei-me em uma cadeira, diante dos microfones, apoiei a mão na face, inclinei a cabeça e comecei. Bastaram algumas palavras e uma grande dor, antiga, nunca esquecida me encheu toda. Aquelas palavras, tão conhecidas, tão cheias de conteúdo, tão embaraçosas porque tão próximas da minha vida pessoal, invadiram minhas recordações, instaurando uma aguda nostalgia. As lágrimas desceram na palma da mão, pelo antebraço. Caíram na saia. Senti também, de forma precisa, que se não tivesse vigiado atentamente, teria me deixado dominar pela emoção, cedendo aos soluços para depois me interromper. Em modo também preciso, percebi que a força de domínio e de barreira, de elaboração e controle era a técnica, a da pura dicção, refinada em anos de trabalho. Terminei o trecho. Renzo [Vescovi] estava muito feliz. E eu, muito perturbada. O que tinha havido? O que era toda aquela invasão de significados, de sentimentos, de conteúdos, de psicologia? Como eu deveria comportar-me de agora em diante? Que ensinamentos poderia tirar disso? Não tive mais como lhe falar [com Vescovi] sobre essa experiência. Certamente o teríamos feito quando tivéssemos nos encontrado de novo em sala [de trabalho]. Somente uma vez, nos meses seguintes, comentamos sobre *Adeus montes* [nome da cena], e eu disse, rindo:

¹⁰⁴ Mais detalhes sobre o trabalho sobre o zangão, método de trabalho sobre o texto desenvolvido no TTB, nos Cap. 3, p. 196 e Cap. 4 p. 236-238.

“Renzo [Vescovi] ali foi tudo Stanislavski!” E ele apenas exclamou: “Que nada!” (BARBIERO, 2007, p. 351)¹⁰⁵.

Não houve modo de falar sobre o texto gravado pois Vescovi faleceu, deixando o grupo muito abalado por muitos meses, em estado de suspensão, sem saber se continuavam as atividades ou se fechavam o teatro para sempre. Foi quando surgiu um convite da prefeitura de Verona para que o TTB realizasse um espetáculo de rua sobre o tema de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Depois da experiência com a adaptação do romance *I promessi sposi* para o *Corteo Manzoni* e de toda a experimentação com o texto a para gravação da trilha em *play-back*, a importância do elemento textual nos espetáculos de rua não era mais novidade para o TTB. Em espetáculos anteriores desse tipo não havia texto, mas muita música ao vivo (como no caso de *Albatrí*) ou gravada (como no caso de *Valse*). Para o primeiro espetáculo sem o diretor Vescovi, foi Barbiero quem tomou a iniciativa de assumir a responsabilidade da coordenação artística do grupo. Ela ficou fora de cena para melhor desempenhar sua função. O espetáculo viria a se chamar *Amor mai non s'addorme. Storie di Montecchi e Capuleti (O amor nunca adormece. História de Montéquios e Capuletos)*, que estreou em 2004 e continua em repertório.

Nessa rápida antologia, ficaram de fora dezenas de espetáculos de dança indiana, nos estilos Orissi, Baratha Natyam, Kathakali e Kuchipudi, com os atores e atrizes do TTB e, muitas vezes, em colaboração com os mestres indianos do grupo: John Kalamandan (Kathakali), Alok Panikar (Orissi), Sty Priya Ramana (Kuchipudi), Usha Ragavan e, mais recentemente, Praveen Kumar (Baratha Natyam), em espetáculos apresentados na Europa e na Índia. Também não foi citada outra dezena de espetáculos *de rua* e *de sala*, sem falar dos espetáculos de dança flamenco, com

¹⁰⁵ Mi sedetti su una sedia davanti ai microfoni, appoggiai la mano sulla guancia, pigli la testa e cominciai. Bastarono poche parole, così conosciute, così cariche di contenuto, così imbarazzanti perché così aderenti alla mia vita personale, si fecero strada nei ricordi, innescando un'acuta nostalgia. Le lacrime mi scesero nel palmo della mano, lungo l'avambraccio. Caddero sulla gonna. Sentii anche, in modo molto preciso, che se non avessi attentamente vigilato, avrei finito per lasciarmi sopraffare dall'emozione, per cedere ai singhiozzi e poi interrompermi. In modo altrettanto preciso percepii che la forza di dominio e di argine, di elaborazione e controllo era la tecnica, quella invasione di significato, di sentimento, di contenuto, di psicologia? Come mi sarei dovuta comportare d'ora in poi? Che insegnamento avrei potuto trarne? Non ho più avuto modo di parlargli di questa esperienza. Lo avremmo certamente fatto quando ci fossimo trovati di nuovo in sala. Solo una volta nei mesi successivi, si accennò ad Addio monti, e io ridendo disse: “Renzo, lì era tutto Stanislavskij!” Lui esclamò solo: “Ma va!”

Caterina Scotti (aluna da mestra Matilde Coral, da Espanha) e da demonstração *Un barbaro in Asia* sobre técnicas da ópera de Pequim, com Beppe Chierichetti (aluno de Pei Yan Ling, da China). Outros espetáculos de rua não citados são as grandes produções *ad-hoc*, geralmente para espaços abertos, para ocasiões especiais como os espetáculos para o carnaval de Bergamo ou de réveillon em Roma. Outro destaque vai para as centenas de pequenas ou grandes intervenções de rua no festival Festuge¹⁰⁶, do Odin Teatret, do qual o TTB participou diversas vezes, além da participação em diversos festivais e turnês nos quatro continentes. As últimas produções do TTB são o espetáculo de rua *Sul dorso della tartaruga (Sobre o dorso da tartaruga)* e o de sala *Rosso angelico. Danza per un viaggiatore leggero (Vermelho angelical. Dança para um viajante leve)*¹⁰⁷, ambos espetáculos de *ensemble*, com direção assinada pelo grupo (embora, na verdade, seja Tiziana Barbiero quem faz a coordenação geral), de 2014 e ainda em repertório. O mais novo espetáculo do grupo — ainda um *work-in-progress*, com estreia prevista para 2019 — é uma produção que pode ser realizada em espaços abertos ou fechados, de dia ou de noite — *The Yoricks. Intermezzo comico* —, um espetáculo de *clown* (o quarto desse tipo na história do grupo), com todo o *ensemble*.

2.5. François Kahn: do parateatro ao Teatro da Camera

Como veremos mais adiante, a atual carreira solo de François Kahn foi uma opção mais ou menos recente. Diferente de Rasmussen, Calcaterra e Chierichetti que trabalharam sempre no mesmo grupo teatral — Odin e Tascabile — Kahn teve um percurso mais articulado, colaborando com outros artistas e grupos. Para compreender a totalidade de seu percurso ocorre começar do início.

A experiência teatral de François Kahn começa por volta de 1970 como ator do jovem grupo amador Théâtre de l'Experience. Paralelamente, Kahn — que é formado em Biologia — trabalhou alguns meses como professor de ciências no ensino médio e oferecia aulas de teatro fora do horário regular a seus alunos. O

¹⁰⁶ O TTB participou das seguintes edições do festival Festuge: 1993, 1998, 2003, 2005, 2011, 2017.

¹⁰⁷ Mais detalhes sobre *Rosso angelico. Danza per un viaggiatore leggero (Vermelho angelical. Dança para um leve viajante)* na p. XXX desta tese.

grupo Théâtre de l'Experience era conduzido por seu primo, Bernard Mathys, e por Jean-Pierre Blachon, que haviam participado de uma oficina com Grotowski e Cieslak em Marselha (França). Assim, as primeiras influências do trabalho de Grotowski sobre François Kahn chegaram de forma indireta, por intermédio de Blachon e Mathys que desenvolviam um treinamento baseado nas práticas — principalmente os exercícios do “gato” e de improvisação — do mestre polonês. Em 1967, Blachon assiste *Akropolis*, espetáculo com direção de Grotowski, em Wrocław e transmite sua forte impressão aos colegas na França. Nesse mesmo período os jovens franceses iniciam os ensaios de um espetáculo — *Le Golem* — que começou a ser preparado em 1971 e só teve sua estreia em 1975. Grotowski acabou desenvolvendo uma relação de amizade com Mathys e, em suas vindas à Paris, costumava jantar na casa do amigo francês. Em um desses jantares, Kahn também estava presente e assim ocorreu seu primeiro encontro com Grotowski de forma totalmente casual e informal.

Em 1973, o Teatr Laboratorium apresenta *Apocalypsis cum Figuris* na Sainte Chapelle (Paris, França). Nessa ocasião Grotowski pediu aos jovens do Théâtre de l'Experience que organizassem a entrada no espetáculo de jovens interessados, mas sem dinheiro, que poderiam entrar sem pagar o ingresso. Como conduzia, todos os dias esse seleto grupo de espectadores ao espaço destinado ao público, François Kahn teve, assim, a oportunidade de assistir a todas as apresentações de *Apocalypsis cum Figuris* na temporada da Sainte Chapelle (KAHN, 2017).

Apocalypsis cum Figuris representa o momento de virada na carreira de Grotowski. É possível considerá-lo como o último espetáculo da fase teatral de Grotowski (LIMA, 2012), que havia anunciado, em 1970, que não mais dirigiria espetáculos, depois de uma turnê de sucesso nos Estados Unidos, no fim de 1969. Iniciava-se uma nova etapa de seu trabalho, como ele mesmo anuncia em uma conferência¹⁰⁸:

¹⁰⁸ Trata-se da transcrição da intervenção de Grotowski no III Festival Universitário de Manziates, publicada pela primeira vez em *Jour Saint et ature textes*, em Festival d'Automne à Paris, 1973, sob o título de *Ce qui fut*. Preferimos a última publicação em italiano, traduzida do polonês por Carla Polastrelli em GROTOWSKI, J. Testi 1954-1998, III, Oltre il Teatro, Firenze/Lucca: La Casa Usher, 2016.

Esse foi um momento crítico na minha vida. O que por muitos anos, dentro de mim, tendia em direção a novos horizontes, definiu-se. Não entrei no profissionalismo para voltar ao amadorismo, mas, ao que parece, nem mesmo para ali ficar. O que foi a pesquisa no teatro, na “técnica”, até mesmo no profissionalismo (mas como nós o entendemos: como **vocação**) me é de algum modo cara. Mas, agora, respiro outro ar. Os pés tocam um outro terreno e os sentidos são atraídos em direção a um novo desafio. Para lá me dirijo. Ouço as vozes de vocês, suas perguntas. **Sobre teatro**. Me volto para trás, na direção do **teatro**. Estou falando daquilo que **foi**, daquilo que eu buscava naquela vida. (GROTOWSKI, 2016b, p. 23, grifo do autor)¹⁰⁹

Em 1973, Grotowski convida François Kahn para participar de seu primeiro projeto parateatral¹¹⁰ — *Holiday* — no castelo de Sainte Suzanne¹¹¹, na França. Em paralelo, *Apocalypsis cum Figuris* continuaria a ser apresentado até 1980, passando por transformações que dialogavam com as novas experiências de Grotowski. Assistir ao espetáculo era uma das possibilidades de primeiro contato, que funcionava como primeira etapa do processo seletivo para novos participantes de *Holiday*. Essa primeira etapa podia ocorrer também quando a pessoa assistia a uma das palestras de Grotowski. *Apocalypsis cum Figuris* era apenas um dos acontecimentos que ligava essas duas fases — teatral e parateatral — que são melhor compreendidas quando não são vistas como estando completamente separadas. Não era apenas a noção de ator e de teatro que estavam sendo postas em jogo, mas também a noção de espectador, que passa a ser uma testemunha:

[...] [em *Apocalypsis cum Figuris (Ap)*] ainda que houvesse “algo” de espectador naquele que chegava para o espetáculo e ainda “algo” de ator naquele que o realizava — sobretudo em comparação com *Holiday*, onde essa divisão não fazia mais sentido — a expectativa era a de que o espectador pudesse encontrar outra reação humana que não aquela

¹⁰⁹ Nela mia vita questo è stato un momento critico. Ciò che da anni tendeva dentro di me verso altri orizzonti, si è definito. Non sono entrato nel professionismo per tornare al dilettantismo, ma a quanto pare nemmeno per rimanervi. Quella che è stata la ricerca nel teatro, nella “tecnica”, persino nel professionismo (ma come noi l’abbiamo inteso: come *vocazione*) mi è comunque cara. Ma ormai respiro un’altra aria. I piedi toccano un’altro terreno e i sensi sono attratti verso un’altra sfida. Là mi dirigo. Sento le vostre voci, le vostre domande. *Sul teatro*. Mi giro all’indietro, verso il *teatro*. Sto parlando di ciò che è *stato*, di ciò che cercavo in quella vita.

¹¹⁰ Na verdade, *Holiday* pode ser considerado o primeiro e único projeto parateatral conduzido por Grotowski em primeira pessoa. Nessa fase houve inúmeras propostas, conduzidas por diferentes guias e líderes, que fizeram ou não parte do Teatro Laboratorium e que conduziam laboratórios parateatras que eram apenas supervisionados por Grotowski (LIMA, 2012).

¹¹¹ Além de Grotowski os membros do Teatr Laboratorium que conduziram *Holiday* em Sainte Susanne foram Irena Rycyk, Włodzimierz Staniewski, Zbigniew Kozłowski, Aleksander Lidtke e Zigmunt Molik.

conformada pela sua própria posição social/cultural de espectador. [...] O participante de *Holiday* foi, em certo sentido, e, às vezes literalmente, o espectador de *Ap*. E o desfazimento da noção de espectador em *Ap* nasceu também a partir das experiências de *Holiday*, e de outros experimentos teatrais. (LIMA, 2012, p. 196)

A convocação de participantes à primeira edição de *Holiday* — feita através de anúncios em periódicos e pela rádio polonesa — já dava pistas dos novos interesses de Grotowski com esse tipo de projeto: “Esperamos pessoas que — por sentirem isso simplesmente como uma necessidade — queiram abandonar as comodidades pessoais, busquem revelar-se no trabalho, no encontro, no movimento e na liberdade” (GROTOWSKI, 2016a, p. 21)¹¹². Mas o que Grotowski realmente abandonou quando disse que abandonaria o teatro? Como aponta Lima (2012), para além de uma crítica ao teatro, em geral, tratou-se principalmente de um abandono de *seu próprio* teatro, que teria chegado ao máximo de suas possibilidades com Richard Cieslak em *O príncipe Constante*:

Houve a necessidade de renunciar à experiência de Cieslak: querer reproduzi-la — seja em um espetáculo, seja através de uma metodologia para o ator — foi, para Grotowski, encontrar e propiciar não mais a experiência original, mas os clichês da experiência (LIMA, 2012, p. 207).

A crítica ao teatro em geral como “outro lugar para mentir, baseado em realces de manipulação (como aquela do diretor em relação ao ator, e mesmo do espetáculo em relação ao espectador) e submetido a exigências de produção” (LIMA, 2012, p. 209) iria ser levada às últimas consequências em seu próprio teatro. Com o fim da temporada de *Apocalypsis cum Figuris*, Grotowski não voltaria mais a dirigir novos espetáculos teatrais: “o profissionalismo, a técnica, as estratégias de criação, os meios, a ênfase no treinamento foram vistos como maneiras de retardar ou mesmo de impedir o ato que é sempre *hic et nunc* [aqui e agora]” (LIMA, 2012, p. 209). Mas, não cabe aqui aprofundar a discussão sobre a sobreposição entre o fim da fase teatral e o início da fase parateatral, mas simplesmente colocar em foco esse contexto. Irei me concentrar nos projetos parateatrais nos quais François Kahn tomou parte.

¹¹² Ci aspettiamo persone le quali — poiché ne sentono semplicemente bisogno — vogliono abbandonare le comodità private, cerchino di rivelarsi nel lavoro, nell’incontro, nel movimento e nella libertà.

De um modo geral, os projetos parateatris eram definidos como *cultura ativa*, ou seja, contextos nos quais não havia a dicotomia que separa espectadores e atuantes: todos eram participantes ativos. A situação que interessava a Grotowski era o *encontro*. Havia um grupo original de *Holiday*, composto por integrantes do Teatr Laboratorium, ao qual juntaram-se novos participantes selecionados. A primeira etapa da seleção consistia em assistir a *Apocalypsis cum Figuris*. Depois, era selecionado um pequeno grupo de cinco a sete pessoas que passavam por um encontro de alguns dias e algumas noites com o grupo original (LIMA, 2012). Uma vez aceitos, os participantes eram recebidos para *Holiday* no castelo de Sainte Suzanne. O local e toda dinâmica intencionava colocar os participantes fora dos mecanismos, hábitos e percepções do cotidiano; além da sala, todos os espaços do castelo eram considerados espaços de trabalho, inclusive a floresta em torno. Um bom resumo das intenções e práticas de *Holiday* aparece no relato de Grotowski, presente no livro de Jennifer Kumiega, uma das participantes do Teatr Laboratorium:

Inicialmente, eu sabia muito pouco; eu sabia, por um lado, que não haveria histórias, tramas, fábulas de nada ou de ninguém. Em segundo lugar, que a seleção daqueles que tomariam parte devia ser mútua. [...] Além disso, eu sabia que somente as coisas mais simples poderiam ocorrer, o que fosse mais elementar e crível entre as pessoas; deveria haver estágios ou níveis, mas não poderia ser um rito — no sentido da estrutura ritual — porque deve ser mais simples que um rito. Deve ser baseado em coisas como o fato de reconhecer alguém, de compartilhar substâncias, compartilhar elementos [...] o espaço é compartilhado, a água é compartilhada, o fogo é compartilhado, o movimento é compartilhado, a terra é compartilhada, o toque é compartilhado. Há como uma abertura, uma transcendência das barreiras do medo e do interesse pessoal (GROTOWSKI, apud KUMIEGA, 1985, p. 223)¹¹³.

Em 1975, François Kahn recebeu um novo convite para participar de um outro projeto parateatral similar à *Holiday*: a *Université de Recherches*, em Wrocław, na Polônia. Para estar completamente disponível Kahn, abandona o trabalho com o Théâtre de L'Experience logo após a estreia do espetáculo *Le Golem*. Nessa ocasião, Kahn foi convidado para a função de guia de um grupo dirigido por Włodek Staniewski. Nessa estadia, Kahn conhece Brzezinka (que, em polonês, quer dizer bosque de bétulas): “um verdadeiro paraíso no seu sentido etimológico, ou seja, um jardim, densamente

¹¹³ KUMIEGA, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. Londres/Nova York: Methuen, 1985.

povoado de árvores, flores, água e bétulas” (KAHN, 2016, p. 9)¹¹⁴. Kahn relata como foi esse encontro do qual participou em Brzezinka, sob a orientação de Jacek Zmysłowski

Eu já tinha ouvido falar desse lugar durante *Holiday*, mas era a primeira vez que eu punha os pés ali. Eu estava muito excitado e feliz em participar, de novo, dessa espécie de grande festa, tal como eu a imaginava, a partir da minha experiência anterior. Naquela noite eu nada entendi sobre a disposição dos lugares, deslizei para dentro de um labirinto de espaços e ações, uma viagem intensa e maravilhosa. Mas não foi exatamente a mesma coisa do que em Sainte Suzanne: não havia o olhar de Grotowski que, para mim, transformava o que eu vivia em alguma coisa além da simples percepção do mundo e de seus fenômenos. Sim, havia toda a energia, toda a generosidade e a entrega dos participantes e dos guias, toda a liberdade do corpo, todo maravilhamento pela experiência na natureza e seus elementos, o fluxo da energia, mas havia uma espécie de incômodo, uma pequena voz interior que comentava tudo o que eu fazia e percebia. Até o momento em que, depois de toda essa noite de ações e sensações intensas, fui levado por Jacek à borda da grande pradaria, atrás da construção principal; ele indicou um lugar onde eu deveria ficar, e acocorou-se um pouco mais longe, de lado. [...] Eu não olhava para ele, mas sentia sua presença. Nós permanecemos ali desde as primeiras luzes da alvorada até o nascer do sol. Nós nos movemos? Não sei. Me lembro dessa presença desperta, atenta, silenciosa, não muito longe de mim, da bruma sobre o campo e dos primeiros raios de sol. Depois, Jacek acompanhou-me ao celeiro onde todos estavam dormido sobre cobertores, na palha seca.(KAHN, 2016, p. 9)¹¹⁵.

A partir de então, Kahn participou de diversas ações parateatrais conduzidas por Grotowski ou Zmysłowski. Havia um tipo de ação que era uma vigília na floresta. A tarefa determinada por Grotowski era que cada um procurasse “o seu lugar na floresta” de Brzezinka:

¹¹⁴ [...] un paradis dans son sens étymologique, c'est-à-dire un jardin clos peuplé d'arbres, de fleurs, d'eau et de bêtes.

¹¹⁵ [...] J'avais déjà entendu parler de ce lieu durant *Holiday* mais c'était la première fois que j'y mettais les pieds. J'étais très excité et heureux de participer à nouveau à cette sorte de grande fête telle que je pouvais l'imaginer à partir de mon expérience passée. Ce soir-là je nui rien compris à la disposition des lieux, j'ai été entraîné dans un labyrinthe d'espaces et d'actions, un voyage intense et merveilleux. Mais ce n'était pas exactement la même chose qu'à Sainte Suzanne: il n'y avait pas le regard de Grotowski qui, pour moi, transformait ce que je vivais en quelque chose au-delà de la simple perception du monde et de ses phénomènes. Oui, il y avait toute l'énergie, toute la générosité et le don de soi des participants et des guides, toute la liberté du corps, tout l'émerveillement de l'expérience de la nature et des éléments, le flux de l'énergie, mais il y avait comme une sorte de gêne, une petite voix intérieure qui commentait tout ce que je faisais et percevais. Jusqu'au moment où, après toute cette nuit d'actions et de sensations intenses, je fus amené au bord de la grande prairie, derrière le bâtiment principal, par Jacek [Zmysłowski] qui m'indiqua une place où me tenir et s'accroupit un peu plus loin, de côté. [...] Je ne regardais pas mais je sentais sa présence. Nous sommes restés là depuis les lumières de l'aube jusqu'au lever du soleil. Est-ce que nous avons bougé? Je ne sais pas. Je me souviens de la présence éveillée, attentive, silencieuse non loin de moi. de la brume sur la prairie et des premiers rayons du soleil. Ensuite Jacek [Zmysłowski] m'a raccompagné au fenil où tout le monde s'était endormi dans des couvertures sur l'herbe sèche.

[...] cada um passaria a tarde procurando esse lugar, depois voltaria ao ponto de encontro [...] para, em seguida, mostrar a Grotowski o lugar escolhido. Depois, ao cair da noite, cada um se dirigiria ao seu lugar e ali faria uma vigília, por toda a noite. Por trás dessa procura pelo lugar na floresta, eu tinha a intuição que havia uma continuidade com o que já havia sido tocado durante *Holiday*: a busca do *matecznik*, lugar secreto da floresta onde, de acordo com a tradição popular polonesa, os animais vão para parir seus filhotes ou para morrer (que era também o nome dado por Grotowski à grande sala de Brzezinka). (KAHN, 2016, p. 10 -11)¹¹⁶.

Em 1977, houve outro projeto parateatral que chamou-se *Mountain Project (Projeto Montanha)*, que era composto de duas fases: *Nocne Czuwanie (Vigília de Noite)* e *Droga (Caminho)*. Havia uma terceira ação — *Góra Płomienie (Montanha de Chamas)* — que se desenrolava durante todo o projeto. A vigília de noite — *Nocne Czuwanie* — que compõe *Mountain Project* não é a mesma vigília na floresta, mas uma ação que se desenvolvia em espaço fechado — em uma sala com pouca luz e sem espectadores — e era conduzida por Jacek Zmysłowski. *Nocne Czuwanie (Vigília de Noite)* evoluiu para uma outra ação basicamente idêntica — mudando apenas a composição da equipe de guias e a abrangência do projeto, incluindo participantes estrangeiros — com o nome abreviado de *Czuwanie (Vigília)*. As ações do parateatro tem nomes com significados particulares. É Zmysłowski quem explica o significado do nome da ação:

Na tradição polonesa, a palavra *czuwanie* (vigília) é utilizada, por exemplo, quando uma mulher dá à luz a uma criança e que outras mulheres se reúnem para ajuda-la; ou ainda, quando alguém morreu e que as pessoas fazem uma vigília para o morto. Esse tipo de palavra da tradição significa muito para mim. Quer dizer que alguma coisa acontece entre as pessoas, de maneiras bem diferentes, quando alguém morre ou quando alguém nasce. É uma velha palavra que não é mais tão utilizada. Significa estar atento diante de alguma coisa, tomar conta de alguma coisa, estar presente diante de alguma coisa (ZMYSŁOWSKI apud KAHN, 2016, p. 11).¹¹⁷

¹¹⁶[...]; chacun passerait l'après-midi à chercher ce lieu puis retournerait au point de rendez-vous [...] Puis à nuit tombante chacun se rendrait à son lieu choisi. Puis à la nuit tombante chacun se rendrait à son lieu et veillerait toute la nuit. Derrière cette recherche du lieu dans la forêt j'avais l'intuition que c'était le prolongement de ce qui avait déjà été touché lors *Holiday*; La recherche du *matecznik*, ce lieu secret de la forêt où, selon la tradition populaire polonaise, les animaux vont mettre bas leurs petits ou mourir (qui était aussi le nom donné par Grotowski à la grande salle de Brzezinka).

¹¹⁷ Dans la tradition polonaise, le mot *czuwanie* (veillée) est utilisé par exemple quand une femme met au monde un enfant et que les autres femmes se réunissent pour l'aider; ou bien quand quelqu'un est décédé et que les gens font une veille pour le mort. Ce genre de mot de la tradition signifie beaucoup pour moi. Il veut dire que quelque chose a lieu entre les gens, de manières très différentes, quand quelqu'un meurt ou quand quelqu'un naît. C'est un vieux mot qui n'est plus souvent utilisé. Il signifie être attentif en face de quelque chose, prendre soin de quelque chose, être présent en face de quelque chose.

Já *Droga (Caminho)* era uma ação que se desenvolvia do fim da tarde até o anoitecer do dia seguinte. Um grupo era acompanhado por um guia para atravessar a floresta até a construção principal de Brzezinka. O próprio caminho, que culminava com a entrada na construção, já funcionava como um dispositivo para colocar os participantes em um estado adequado ao trabalho:

Parece-me que esse Caminho para o castelo era uma espécie de passagem do mundo “cotidiano” ao mundo “não cotidiano”, uma espécie de câmara de descompressão que permitisse desfazer-se, abandonar certos clichês de comportamento mas, principalmente, de pensamento (quando vamos parar? Tenho sede... tenho fome! Por que não podemos falar? Será que isso tudo tem sentido? Estou velho demais para fazer essas bobagens! Etc.). Isso podia ser muito prazeroso e natural para alguns ou, pelo contrário, muito desagradável e angustiante para outros. (KAHN, 2016, p. 17)¹¹⁸

Góra Płomienie (Montanha de Chamas) era a ação que acontecia ininterruptamente durante todo o *Mountain Project (Projeto Montanha)*. Era uma espécie de *Czuwanie (Vigília)* contínua, ritmada pela chegada dos participantes que faziam a travessia da floresta. O nome dessa ação é uma referência a montanha de Arunachala, na Índia. Na base dessa montanha encontra-se o templo de Tiruvannamalai, onde está o *ashram* onde viveu Sri Ramana Maharshi¹¹⁹; todo ano, no sopé dessa mesma montanha, durante o festival shivaíta, é aceso um enorme braseiro que é alimentado durante toda a festa (KAHN, 2016). A sala onde se desenvolvia essa ação chamava-se *Matecznik* (que significa coração ou ventre da floresta) e nela também havia uma grande lareira.

O *Mountain Project* durava quinze dias ininterruptos para os guias e Grotowski, enquanto que os participantes permaneciam menos dias, em uma sobreposição de grupos partindo e outros chegando. Não havia um horário e um lugar separados para o descanso. Tudo acontecia na sala de trabalho: quem estava cansado podia simplesmente deitar no chão e dormir por quanto tempo fosse necessário e, ao acordar, recomeçar a participar. Havia uma sala separada onde estava sempre

¹¹⁸ [...] une sorte de passage du monde “quotidien” au monde “non quotidien”, une sorte de sas qui permettait de se dépouiller, d’abandonner certains clichês de comportement mais surtout de pensées (Quand va-t-on s’arrêter? J’ai soif... J’ai faim! Pourquoi ne doit-on pas parler? Est-ce que tout cela a un sens? Je suis trop vieux pour faire ces bêtises! etc...) . Cela pouvait être tout à fait plaisant et naturel pour certains, ou au contraire très désagréables et même angoissant pour d’autres.

¹¹⁹ Grotowski era um grande apreciador de Sri Ramana Maharshi e de sua obra.

preparado um lanche frugal à disposição de todos. Pode-se dizer que toda a lógica do projeto buscava quebrar com a os hábitos e mecanismos da vida cotidiana: rotina das atividades diárias, regras de trabalho e convivência, percepção do tempo — era proibido o uso de relógio; durante *Czuwanie (Vigília)*, por exemplo, apenas Zmysłowski tinha acesso a um relógio — tudo isso seguia um fluxo próprio, fora da norma (KAHN, 2016).

O grupo de guias de *Czuwanie (Vigília)* acabou por tomar uma forma mais sistemática e começou a desenvolver essa ação fora do contexto do *Mountain Project (Projeto Montanha)* como o Grupo Internacional Czuwanie¹²⁰. Diferentemente das ações do *Mountain Project* às quais Grotowski eventualmente se juntava como observador discreto ou como participante ativo, ele não estava sempre presente nas ações do Grupo Internacional Czuwanie, mas fazia “visitas” esporádicas, assim como o faziam outros membros do Teatr Laboratorium. Assim, apesar do Grupo internacional Czuwanie ter adquirido certa autonomia com relação ao projeto inicial, manteve, de algum, modo o vínculo com Grotowski, que continuou a colher os frutos dessa parte da pesquisa. O Grupo internacional Czuwanie desenvolvia uma ação apenas entre os guias, e outro momento que contava com a presença ativa dos participantes externos.

Não obstante a falta total de indicações sobre *como fazer*, havia uma série de regras no Grupo Internacional Czuwanie para o trabalho, tanto dos guias como para o momento que contava com a presença de participantes de fora. François Kahn relembra em que consistiam essas regras:

Manter o movimento contínuo, mas sempre em transformação. Manter a atenção constante, direcionada aos outros mas também para si mesmo. Deixar o corpo agir sem impor-lhe decisões, estratégias, sem forçar. Levantar a atenção ao espaço e aos sons, ao silêncio vivo. Abandonar nossos “clichês” físicos e as formas mecânicas do movimento. (KAHN, 2016, p. 22)¹²¹

¹²⁰ O grupo fixo de guias do Grupo Internacional Czuwanie era formado por Jacek Zmysłowski (que permaneceu como coordenador geral), Zbigniew Kozłowski, Małgorzata Świątek, Katharina Seyferth, Sen Yamamoto, Jairo Cuesta, Rick Feyder e François Kahn. A esses podiam se juntar outros guias do *Mountain Project* ou do Teatro das Fontes, que estavam em preparação.

¹²¹ Maintenir le mouvement continu mais changeant. Tenir l’attention constante portée aux autres, mais aussi à soi-même. Laisser le corps agir sans lui imposer de décisions, de stratégie, sans forcer. Porter l’attention à l’espace et aux sons, au silence vivant. Abandonner nos “clichés” physiques et les formes mécaniques du mouvement.

Percebe-se como as ações parateatrais se caracterizam como uma esfera do trabalho sobre si diferente daquela proposta por Stanislavski, uma vez que estão completamente desvinculadas do trabalho do ator, do ofício teatral. Ainda que Stanislavski compreendesse o ator em sua totalidade, como ser humano, suas estratégias e seus objetivos estavam finalizados à arte teatral. No caso do parateatro, como se viu, ser ator ou fazer teatro não era pré-requisito para participar dessas ações e muito menos havia qualquer objetivo de um processo formativo. Nesse sentido, essas ações aproximam-se mais das proposição de Yuasa de *shugyo* (cultivo de si), do treinamento — como atividade regular, repetida, que segue determinados procedimentos precisos — do corpo e da mente, de forma simultânea e inseparável. Suportar horas de trabalho físico sem repouso ou uma caminhada noturna na floresta, como se fazia em algumas práticas parateatrais, exige força de corpo-mente, que é exatamente aquilo que as práticas de *shugyo*, ou cultivo de si, pretendem atingir. Analogamente ao que acontecia no parateatro, a noção de treinamento no cultivo de si está bem distante da idéia de uma aquisição de técnicas para dominar os meios, os truques do *como fazer*. Pode-se dizer que tanto nas práticas parateatrais quanto em *shugyo*, o *como* é apenas uma indicação sumária, o que está em jogo é o que pode ser atingido através de um fazer sistemático. Nesse sentido, as práticas parateatrais não podem ser consideradas como treinamento análogo, por exemplo, àquele sistematizado na Antropologia Teatral, cujo objetivo parece estar mais ligado à apreensão de técnicas para a construção de uma presença cênica. É complicado fazer generalizações. Seria preciso comparar práticas específicas. Mesmo assim, o que parece aproximar o cultivo de si do parateatro é que não haveria um técnica a ser aprendida, mas uma resistência a ser desconstruída.

Yuasa (1993) faz uma analogia entre o cultivo de si para o monge budista, que seria atingir *satori* ou *samadhi* (iluminação), e para o artista, cujo objetivo seria atingir *yugen* que significa “mistério profundo e sugestivo” (YUASA, 1993, p. 24). Os métodos de cultivo para atingir *samadhi*¹²²— desenvolvidos pelo Budismo especialmente durante o

¹²² O termo japonês “*sanmai*” ou “*zanmai*” é a transliteração da palavra sânscrita “*samadhi*”, e seu significado original designa um estado de mente completamente transparente no qual, como consequência de uma meditação profunda, pensamentos errantes não ocorrem. Isso é comparável a “não mente” (*mushin*) ou “não si” (*muga*), no qual a consciência de um “Eu” desapareceu por completo. (YUASA, 1993, p. 13) [The Japanese term “*sanmai*” or “*zanmai*” is a transliteration of the Sanskrit word “*samadhi*” and its original meaning designates the state of a completely transparent mind in which, as a consequence of deepening meditation, no wandering thoughts occur. It is comparable to “no mind” (*mushin*) or “no self” (*muga*) in which the consciousness of an “I” has completely disappeared.]

período Heian (794-1185) no Japão — são “*samadhi* através do assentar contínuo” (ou, em tradução mais genérica, através da quietude) e “*samadhi* através do caminhar contínuo” (ou, em tradução mais genérica, através do movimento) (YUASA, 1993). No Budismo Esotérico — culto desenvolvido no período Heian —, a função corpo-mente, trabalhada por meio da *samadhi através do assentar contínuo*, é chamada de “três mistérios”: “mistério do corpo”, “mistério da boca” e “mistério da intenção” (YUASA, 1993). Ao *mistério do corpo* correspondem os *mudras* (gestos das mãos) e os *asanas* (posturas do corpo); ao mistério da boca, a respiração e o *mantra* (recitativo); ao mistério da intenção, o “[...] *efeito psicológico* da meditação que permite ao meditador concentrar a consciência (pensamento-imagem) dele ou dela e dissipar pensamentos errantes” (YUASA, 1993, p. 12, grifo do autor)¹²³. *Samadhi através do caminhar (ou do movimento) contínuo* pode ser feito como *hanshi samadhi* (caminhar em círculos ao redor da imagem de Amitabha Buddha) ou *rozan gyo* (deitar as cinco partes do corpo no chão e voltar a posição inicial, saudando Buddha com as mãos unidas, centenas de vezes por vários meses) (YUASA, 1993). Também nesse tipo de prática o objetivo parece mais importante do que o meio para atingi-lo. Não é que não exista uma técnica, um modo para permanecer imóvel ou para mover-se, mas não se trata de adquirir uma maestria no ato de ficar imóvel ou de mover-se, questão que se colocaria, à princípio, para o artista que se debruça sobre uma técnica precisa. Voltando às ações parateatrais, em *Czuwanie (Vigília)*, por exemplo, atingiu-se um nível de completo abandono de qualquer técnica:

Jacek [Zmyslowski] não dava nenhuma indicação sobre “como fazer”, nenhuma indicação técnica, muito menos teorizações conceituais do trabalho. Isso abria campo à experiência direta por descobertas sucessivas, por fracassos e acertos no caminho de cada um. Não havia também nenhuma ritualização em *Czuwanie*. Jacek [Zmyslowski] eliminou voluntariamente qualquer ideia de roupa de trabalho (estávamos todos vestidos cada um de um jeito), toda ideia estetizante, toda gestualidade ritualizada: nenhum ritual, nada de sentido oculto ou de alusão a um algum segredo, nada de formalismo. A

¹²³ [...] *psychological effect* of meditation which enables a meditator to concentrate his or her consciousness (thought-image) and dispell wandering thoughts.

ausência de ritualização era tal que alguns quiseram, sem razão, ver nisso uma espécie de dogma. Nada de mentira, nada de ilusão. (KAHN, 2016, p. 23)¹²⁴

Mais do que a referência a Stanislavski e sua proposta de trabalho *do ator sobre si mesmo*, o que parece estar por trás da ideia de trabalho sobre si no parateatro é o *si-mesmo* de C. G. Jung. François Kahn (2016) conta que Grotowski sugeriu-lhe que lesse o livro *Memórias, sonhos e reflexões*, de Jung, no qual o psicanalista suíço define a noção de *si-mesmo* com a qual trabalha:

É o arquétipo central da ordem, da totalidade do homem, representado simbolicamente pelo círculo, pelo quadrado, pelo quatérnio, pela criança, pela mandala, etc. O si-mesmo é uma realidade “sobre-ordenada” ao eu consciente. Abrange a psique consciente e a inconsciente, constituindo por esse fato uma personalidade mais ampla, que também somos...[...] O si-mesmo é o centro e também a circunferência completa que compreende ao mesmo tempo o consciente e o inconsciente: é o centro dessa totalidade, como o eu é o centro da consciência. O si-mesmo é também a meta da vida, pois é a expressão mais completa dessas combinações do destino que se chama: indivíduo.(JUNG, s/d, p. 358)

A referência que liga Jung a Grotowski (KANH, 2016) nos faz crer que o mestre polonês buscava uma ideia de eu alargada que compreendia o consciente e o inconsciente. De acordo com Kahn, Grotowski conhecia as teorias psicanalíticas de Freud e Jung e dava grande valor aos sonhos:

Para Grotowski, os sonhos tinham grande importância no trabalho (e na vida em geral). Podemos até dizer que era efetivamente um dos materiais de base do trabalho [...] pois eles davam respostas do inconscientes ao próprio trabalho. (KAHN, 2016, p. 104)¹²⁵

¹²⁴ Jacek ne donnait aucune indication sur le “comment faire”, aucune indication technique, pas non plus de théorisation, de conceptualisation du travail. Cela ouvrait le camp à l’expérience directe par découvertes successives, par échecs et réussites dans la propre démarche de chacun. Il n’y avait pas non plus la moindre ritualisation dans Czuwanie. Aussi il a volontairement éliminé toute idée d’uniforme de travail (nous étions tous vêtus de manières différentes) toute recherche esthétisante, toute gestuelle ritualisée: aucun rituel, pas de sens caché, d’allusion à un secret, pas de formalisme. Il y avait une telle absence de ritualisation que certains ont voulu y voir, à tort, une sorte de dogme. Mais non: tout cela était extrêmement pragmatique. Pas de mensonge, pas d; illusion.

¹²⁵ Les rêves avaient pour Grotowski une très grande importance dans le travail (et dans la vie em général). C’était même, on pourrait dire, un des matériaux de base du travail [...] car le rêves donnait des réponses de l’inconscient au travail lui-même.

Grotowski costumava ainda utilizar outras noções junguianas como *efeito numinoso*¹²⁶ ou *sincronicidade acausal*¹²⁷ e identificava-se com o interesse do psiquiatra suíço pela prática do I Ching¹²⁸ como via de acesso ao não racional (KANH, 2016).

A fase seguinte das pesquisas de Grotowski, da qual François Kahn também participou, foram os trabalhos de campo, em viagens ao Haiti e México, cuja ênfase estava em aproximar-se de “[...] testemunhos de algumas abordagens performativas e a possibilidade de entrar em contato direto com representantes autênticos, extraordinários, de uma antiga tradição” (GROTOWSKI, 2016d, p. 251-252)¹²⁹. As viagens já faziam parte do projeto Teatro das Fontes, que compreendia a participação de um grupo transcultural. O nome Teatro das Fontes não se relaciona à uma busca das fontes do teatro:

Não estou falando das fontes do *teatro*. Então, de que fontes? É muito difícil encontrar as palavras, mas, de forma um pouco banal, podemos dar alguns exemplos. Por exemplo, todos já ouviram falar do yoga. Para alguns o yoga é uma técnica. Na verdade, o yoga é um grande saco dentro do qual estão muitas técnicas, cada uma diferente da outra. Seja lá como for descrito, é claro que o yoga é uma técnica das fontes. Hoje muitos no Ocidente falam de algumas técnicas sufis. Quando as examinamos desse ponto de vista, é mais ou menos claro do que estamos falando. Estamos dizendo que existem técnicas das “fontes” conhecidas na nossa parte do mundo como técnicas dos Dervixes. Os etnógrafos que estudam a vida e as práticas dos Índios da América do Norte e aqueles que estudam ou se excitam por certos aspectos do xamanismo sabem que existem o que podemos chamar de técnicas (procedimentos). (GROTOWSKI, 2016d, p. 241)¹³⁰

¹²⁶ Cf. JUNG, 1985, p. 15.

¹²⁷ Cf. JUNG, 1985, p. 22-23.

¹²⁸ Utilizado como oráculo desde a mais remota antiguidade, o *I Ching* é considerado o mais antigo livro chinês, tendo surgido no período anterior à dinastia Chou (1150-249 a.C.)

¹²⁹ [...] testimonianza di alcuni approcci performativi e sulle possibilità di entrare in contatto diretto con rappresentanti autentici, straordinari, di una antica tradizione.

¹³⁰ Non sto parlando delle fonti del *teatro*. Allora di quali fonti? È molto difficile trovare le parole, ma, un po' banalmente, si possono dare alcune esemplificazioni. Per esempio, tutti hanno sentito parlare dello yoga. Per alcuni lo yoga è una tecnica. In verità, lo yoga è un gran sacco dentro il quale ci sono molte tecniche, ognuna differente dall'altra. Comunque lo si voglia descrivere, è chiaro che lo yoga è una tecnica delle fonti. Oggi molti in Occidente parlano di alcune tecniche sufiche. Quando la esaminiamo da questo punto di vista, è più o meno chiaro di cosa precisamente stiamo parlando. Stiamo dicendo che ci sono tecniche delle “fonti” conosciute nella nostra parte del mondo come tecniche dei Dervisci. Gli etnografi che studiano la vita e le pratiche degli Indiani d'America del Nord e coloro che studiano o si eccitano per certi aspetti dello sciamanismo sanno che esistono quelle che possiamo chiamare tecniche (procedimenti).

A participação de um grupo de diferentes culturas era condição fundamental do Teatro das Fontes que tinha o propósito de partir daquilo que todo ser humano tem em comum. É muito difícil estabelecer limites para dizer se essas fontes estão conectadas ao corpo ou à mente: “Talvez quando se trata das fontes é melhor dizer que existe o homem (*czolwiek*) que precede as diferenças” (GROTOWSKI, 2016d, p. 242)¹³¹. A ideia era trabalhar sobre a suspensão temporária das técnicas do corpo, tal como definidas por Mauss (2003): maneiras pelas quais os homens sabem servir-se do seu corpo, de uma forma tradicional, nas diferentes sociedades. O que se buscava era “[...] retornar a algo tão simples quanto o movimento da criança” (GROTOWSKI, 2016d, p. 244)¹³². O mestre polonês sintetiza aqui os objetivos do projeto:

Nós não estamos buscando uma síntese das técnicas das fontes. Buscamos as técnicas das origens, buscamos aqueles pontos que precedem as diferenças. Digamos que existem técnicas das fontes. Mas o que buscamos neste Projeto são as fontes das técnicas das fontes, e essas fontes devem ser extremamente simples. Todo o resto desenvolveu-se depois e diferenciou-se depois de acordo com contextos sociais, culturais e religiosos. Mas aquilo que é originário deveria ser extremamente simples e deveria ser algo que é dado ao ser humano. Dado por quem? A resposta depende das suas preferências no âmbito semântico. Se as suas preferências são religiosas, podem dizer que é a semente da luz recebida de Deus. Se, ao invés disso, suas preferências são laicas, podem dizer que é inscrito no código genético de cada um. (GROTOWSKI, 2016d, p. 244)¹³³

Um outro modo de definir o Teatro das Fontes é dizer que é um projeto de pesquisa sobre a solidão (acompanhada de outro ou outros), ou melhor, sobre aquilo que o ser humano pode fazer com sua própria solidão. Para tanto, deve-se atingir um silêncio (tanto interior quanto exterior); é no silêncio que a solidão se transforma em força. Não se trata de tentar parar o fluxo de pensamentos, recordações, imaginações, sentimentos e fantasias. Não é possível saber se alguém consegue, internamente, parar esse fluxo. Mas é possível perceber, externamente, quando

¹³¹ Forse quando si tratta delle fonti è meglio dire que esiste l'uomo (*czlowiek*) che precede le differenze.

¹³² [...] un ritorno a qualcosa di così semplice come il movimento del bambino.

¹³³ Noi non stiamo cercando una sintesi delle tecniche delle fonti. Cerchiamo le tecniche delle origini, cerchiamo quei punti che precedono le differenze. Diciamo che esistono tecniche delle fonti. Ma quello che cerchiamo in questo Progetto sono le fonti delle tecniche delle fonti, e queste fonti devono essere estremamente semplici. Tutto il resto si è sviluppato dopo e si è differenziato secondo i contesti sociali, culturali o religiosi. Mas quello che è originario dovrebbe essere estremamente semplice e dovrebbe essere qualcosa che è dato all'essere umano. Dato da qui? La risposta dipende dalle vostre preferenze nell'ambito semantico. Se le vostre preferenze sono religiose, potete dire che è il seme della luce ricevuto da Dio. Se invece le vostre preferenze sono laiche, potete dire che è iscritto nel codice genetico di ognuno.

alguém está em silêncio: “Se você mantém o silêncio *exterior*, isso pode fazer que você se aproxime do silêncio *interior*” (GROTOWSKI, 2016d, p. 245, grifo do autor)¹³⁴. Para se atingir essa qualidade de silêncio é preciso conhecê-lo: “[...] silêncio de palavras, silêncio de movimentos. Esse silêncio torna possível palavras importantes e cantos que não perturbam a linguagem dos pássaros” (GROTOWSKI, 2016d, p. 245)¹³⁵. Pode-se dizer que todo o espaço da pessoa, seja interno ou externo, torna-se “teatro dos acontecimentos” (GROTOWSKI, 2016d, p. 249)¹³⁶: daí justifica-se a palavra *teatro* no título *Teatro das Fontes*.

Para que se possa entender o grau de silêncio que poderia ser atingido no trabalho é importante saber que essa parte do projeto deu-se em Brzezinka, — uma propriedade rural cercada por bosques e floresta. O trabalho ocorreu em vários dias seguidos de trabalho ininterrupto, durante o severo inverno polonês, e contou com participantes de diversas culturas. O objetivo definido por Grotowski aos participantes era

[...] encontrar uma ação individual que modifique, de modo objetivo, a percepção cotidiana do mundo natural que nos cerca. Esse ação dever modificar a percepção de quem a realizasse mas, também, por indução, de quem a segue e imita o guia. (KAHN, 2016, p. 42)¹³⁷

O conceito de ação, nesse contexto, é assim definido por François Kahn:

No âmbito do Teatro das Fontes, é um conjunto de movimentos (uma presença ativa), com uma duração bem longa (aproximadamente, uma hora ou mais), simples, orgânicos, que tenham uma unidade coerente, com um início, um meio e um fim, ou seja, com uma estrutura. Estou construindo essa definição a posteriori. É uma definição oca, que implica muitas coisas que não podem ser feitas (e que, na época, eram claramente anunciadas): não se pode usar a palavra (não deve haver um objetivo narrativo ou conceitual), não se pode dar explicações nem sugestões (não indicar resultados a serem obtidos), não se pode agir com a intenção voltada para os espectadores (não há objetivo estético, teatral) e a ação deve ser tão simples que mesmo pessoas provenientes de uma outra cultura podem acompanhar e realizar diretamente a experiência (tínhamos à disposição,

¹³⁴ Il silenzio *esteriore*, se lo mantieni, può farti avvicinare al silenzio *interiore*

¹³⁵ [...] silenzio di parole, silenzio di movimenti. Esse silêncio torna possível palavras importante e canto che non disturbado il linguaggio degli uccelli.

¹³⁶ teatro degli avvenimenti.

¹³⁷ [...] trouver une action individuelle qui modifie objectivement la perception quotidienne du monde naturel qui nous entoure. Cette action doit modifier la perception par celui qui la fait mais aussi, par induction, pour celui qui la suit et imite le guide.

no interior do nosso grupo dos guias, testemunhas/participantes pertencentes a culturas bem diferentes entre si).(KAHN, 2016, p. 42-43)¹³⁸

Além das Ações individuais com (ao final) participação de testemunhas (somente ao final do projeto), houve outros trabalhos em grupo desenvolvidos no Teatro das Fontes dos quais François Kahn tomou parte: sessões de canto, sobre textos antigos, e *Movimentos* (mais tarde chamados de *Motions*). Durante o resto do tempo, cada um ficava imerso na mais profunda solidão em Brzezinka enquanto desenvolvia a própria ação. Grotowski observava todas as atividades de longe, permanecendo em um lugar de passagem, de forma discretamente presente. Quando a ação estava em um ponto em que parecia que algo havia surgido, era convocada uma testemunha para testar sua eficácia. A testemunha assistia a ação e, depois, relatava sua experiência a Grotowski, que conversava com o guia, em separado. A pergunta que Grotowski fazia à testemunha (depois dela ter assistido à ação) era: funciona? (KANH, 2016). A ação era testada com mais de uma testemunha para saber se o caminho escolhido era válido ou se era preciso mudar a direção da ação. A participação de Kahn no Teatro das Fontes na Polônia encerrou-se no outono de 1980; depois, houve nova participação na Sicília (Itália). Em seguida, Kahn trabalhou como assistente de Zmyslowski em Nova York (E.U.A).

Na volta dos Estados Unidos, ocorre também a última colaboração direta entre Kahn e Grotowski: Kahn foi um dos participantes em uma espécie de curso, conduzido pelo mestre polonês em Botinaccio (Itália). Em seguida, Kahn foi convidado a participar do Internazionale l'Avventura, em Volterra (Itália), junto com alguns ex-companheiros que tinham trabalhado com Grotowski em algum projeto parateatral¹³⁹. De certo modo, o

¹³⁸ Dans le cadre du Théâtre des Sources, c'est un ensemble de mouvements (une présence active) pendant une durée assez grande (allant approximativement d'une heure à plusieurs heures) des mouvements simples, organiques et constituant une unité cohérente avec début, un développement et une fin, c'est-à-dire avec une structure. Cette définition je la donne à posteriori. C'est un définition creux, qui implique beaucoup de choses qu'on ne peut pas faire (et qui, à l'époque, était clairement énoncées): on ne peut pas utiliser la parole (pas de but narratif ou conceptuel), on ne peut pas donner des explications ni des suggestions (pas d'indication de résultats à obtenir), on ne peut pas agir à l'intention de spectateurs (pas de but esthétique, théâtral) et l'action doit être tellement simple que même des personnes provenant d'une autre culture puissent suivre et en faire l'expérience directe (nous avons à disposition, à l'intérieur même du groupe des guides, des témoin/participants appartenant à des cultures très différentes.

¹³⁹ Os integrantes do Gruppo Internazionale l'Avventura eram: François Kahn, Pierre Guicheney, Stefano Vercelli, Fausto Pluchinotta, Laura Colombo, Armando Punzo e Annet Henneman (SCHINO, 1996).

Gruppo Internazionale l'Avventura buscava dar sua própria resposta à Grotowski e a todo trabalho desenvolvido durante o Teatro das Fontes. L'Avventura não possuía um diretor, mas uma espécie de coordenador geral: Fausto Pluchinotta. Todos os participantes do Gruppo Internazionale l'Avventura, que haviam trabalhado com Grotowski anteriormente, se ressentiram de perder a segurança do contexto e do um arcabouço teórico, que era fornecido por Grotowski e seu projeto do Teatro das Fontes, e de ter que encontrar as próprias bases para a construção de um trabalho de *cultura ativa* em Volterra. Pluchinotta descreve assim o trabalho desenvolvido no l'Avventura:

Recomeçamos de novo, de um novo início: nós mesmos e as nossas competências e capacidades reais. Nasceu um novo projeto de trabalho e uma hipótese de pesquisa que nos pertence completamente, mesmo se os traços do nosso passado [isto é, o Teatro das Fontes] são sempre visíveis. Todo o trabalho que desenvolvemos até agora teve como centro: a percepção e suas transformações, o conhecimento de si, a relação com o outro e a relação com a realidade que nos circunda. Desnudamos, o quanto foi possível, a exploração da linguagem verbal ou gestual, das relações e mecanismos psicológicos, da narrativa e dos estereótipos comportamentais comuns do encontro, chegando a movimentos e ações extremamente simples que tem a vantagem de serem um desafio que exige um empenho extremo para quem as pratica. É um trabalho que parece não ter produtos, se por produto entende-se alguma coisa feita para “ser vista”. O seu produto é o “ver” ou os processos conectados ao “ver”. (PLUCHINOTTA apud SCHINO, 1996, p.175)¹⁴⁰

Kahn participa de todos os projetos do Gruppo Internazionale l'Avventura — *Viae, Azione nella città* e *L'Atelier* — que sofriam alguma influência dos projetos parateatrais de Grotowski, mas tinham características próprias, como por exemplo, a inserção de ações quase imperceptíveis no contexto da cidade. Uma delas, por exemplo, consistia no seguinte: duas mulheres vão todos os dias ao mesmo bar, à uma mesma hora, sentam-se à mesma mesa, pedem dois cafés e ficam ali de forma silenciosa e inquietante, bebendo seu café, para depois levantarem e irem embora.

¹⁴⁰Abbiamo ricominciato da un nuovo inizio: noi stessi e le nostre reali competenze e capacità. Ne è stato un nuovo progetto di lavoro e una ipotesi di ricerca che ci appartiene completamente, anche se le tracce del nostro passato sono sempre visibili. Tutto il lavoro che abbiamo fino ad adesso sviluppato ha avuto come centro: la percezione ed i suoi cambiamenti, la “conoscenza di sé”, il rapporto con l'altro ed il rapporto con la realtà che ci circonda. Abbiamo spogliato, per quanto era possibile, questa esplorazione dal linguaggio verbale e gestuale, dai rapporti e meccanismi psicologici, dalla narrativa a dagli stereotipi comportamentali dell'incontro, arrivando a dei movimenti ed azioni estremamente semplici che hanno il pregio di essere una sfida che esige un impegno estremo per chi li pratica. È un lavoro che sembra non avere prodotti, se per prodotto si intende qualcosa da mostrare, qualcosa fatto per “essere visto”. Il suo prodotto è il “vedere” o i processi connessi con il “vedere”.

Tratava-se de repetir sempre a mesma partitura no ambiente sempre mutante de um ambiente vivo: o bar. Toda essa ação era observada por um pequeno grupo que seguia um guia, em um percurso preciso pelas ruas da cidade. Para François Kahn, um dos projetos do l'Avventura teve um significado especial: foi durante o projeto *l'Atelier* — longo período de experimentação que compreendia trabalhos em sala e ações na cidade — que Kahn retomou o teatro como sua linguagem artística, ao lado da atriz Anne Zanou, como veremos mais à frente.

Em 1986, Roberto Bacci, diretor do CSRT Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, de Pontedera (Itália) convidou três membros¹⁴¹ do Gruppo Internazionale l'Avventura, entre eles François Kahn para participarem de uma experimentação teatral. Esse trabalho conduziu à realização dos espetáculos *Laggiù soffia! (Lá longe sopra!)* em 1986 e 1987, seguido de *E.R.A* (1988) e *In carne e ossa (Em carne e osso)* (1990), agrupados sob o título geral de *Trilogia*. A característica principal dos espetáculos da *Trilogia* era serem todos itinerantes (percorrendo as ruas da cidade ou por dentro das instalações da sede teatral do grupo) e, por conseguinte, realizados para um número reduzidos de espectadores (de seis a doze). Seguiram-se outros espetáculos dirigidos por Roberto Bacci nos quais François Kahn, além de participar como ator (nos dois primeiros), assinou a dramaturgia: *Fratelli dei cani (Irmãos dos cães)*, de 1992; *Il cielo per terra (O céu no chão)*, de 1993; e *Nostos, sogno di Itaca (Nostos, sonho de Ítaca)*, de 1996.

A colaboração com Roberto Bacci não foi simples. Bacci encontrava-se em um momento de transição entre o fim de seu grupo — o Piccolo, que funcionava dentro da estrutura do CSRT — e o encontro com os atores do recém desfeito grupo l'Avventura. De acordo com Kahn (2017b), o diretor insistia em imprimir no novo grupo suas influências originais, sobretudo as do Terceiro Teatro de Eugenio Barba, em um momento no qual essa onda estava refluindo na Itália (SCHINO, 1996). Os atores do l'Avventura eram completamente refratários a noções caras ao Terceiro Teatro como, por exemplo, o treinamento ou à “vida de grupo”. Mesmo o trabalho de criação para os espetáculos foi feito individualmente por cada ator, independente dos outros, e cabia a Bacci fazer o entrelaçamento dos materiais.

¹⁴¹ Os outros membros convidados, além de Kahn, foram Stefano Vercelli e Laura Colombo.

Além dos espetáculos, cada ator desenvolvia seus próprios interesses, sem um percurso comum a todos fora dos ensaios. No caso de Kahn, por exemplo, havia o interesse no Yoga fruto da convicção pessoal de que “fazer exercícios físicos todos os dias faz bem para o corpo” (KAHN, 2017b), muito mais do que qualquer necessidade de buscar desenvolver um treinamento a partir de uma disciplina precisa. A relação de Kahn com o Yoga é outro indício de uma prática de cultivo de si, como entende Yuassa (1993), que difere da ideia de treinamento do Terceiro Teatro, de acordo com a Antropologia Teatral. A história de Kahn com o Yoga começou durante o trabalho no l’Avventura quando o ator começou a ter dores na coluna ao conduzir o exercício *Motions*. A partir daí, Kahn casualmente encontrou o livro *A luz sobre o Yoga*, de B. K. S. Iyengar e começou a construir sequências a partir das fotos e descrições das posturas (*asanas*). Atualmente, além de manter uma rotina de prática pessoal, Kahn continua utilizando alguns exercícios de Yoga em suas oficinas para atores, como uma forma de buscar paz e concentração, e também como uma forma de iniciar ou pausar o processo criativo (KAHN, 2017b).

O próximo projeto importante da trajetória de Kahn é o Teatro da Camera — adaptações teatrais em forma de monólogos de grandes textos literários para espaços não teatrais e público limitado — do qual falaremos detalhadamente mais à frente. Nesse período, destaca-se também sua parceria com o ator brasileiro Humberto Brevilheri. Paralelamente a esse projeto, que perdura até hoje, Kahn é convidado para dirigir espetáculos no Centro Teatral Bresciano em 1998. Desde os anos 1980, Kahn desenvolve um trabalho de pedagogia do ator em oficinas curtas ou longas residências, que podem ou não se encerrar com apresentações finais. Elas já ocorreram durante turnês ao exterior ou em instituições como o CSRT de Pontedera (Itália), a Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi (Milão, Itália) e a Accademia d’Arte Drammatica Nico Pepe (Udine, Itália). Ao longo dos anos, essa vertente pedagógica do trabalho de Kahn teve realizações no também no Brasil, onde o ator e diretor francês desenvolveu trabalhos a convite de instituições como o Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro ou Festival Internacional de Londrina, além de diversas universidades como a UNIRIO, UFOP, UFSJ e UFMG. Outro destaque vai para o laboratório *Caminhos do Silêncio*, que já teve duas edições, em 2017 e 2018, em Ravena/Sabará (MG) no qual Kahn retoma a condução de práticas de inspiração parateatral com um pequeno grupo de participantes. Sobre esse

laboratório iremos nos deter mais adiante. Saliento também que Kahn conta com uma expressiva produção de artigos em periódicos especializados, traduzidos inclusive para o português¹⁴² e escreveu o livro *Le Jardin - Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985* (O Jardim - Relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985)¹⁴³.

O percurso de François Kahn revela os caminhos de um *outsider* por opção: desde o estar no trabalho de Grotowski, justamente no momento em que este vira as costas ao teatro, até a opção de trabalhar sozinho, em monólogos para poucos espectadores, fora do circuito teatral, Kahn sempre escolheu estar às margens, talvez como uma forma de resistência a padrões artísticos e mercadológicos já estabelecidos.

¹⁴² A publicação em português mais recente é o artigo KAHN, François. *Do silêncio: as artes da cena e as práticas contemplativas*. Tradução de Priscilla Duarte. **Revista da Pós**, EBA/UFMG, abril, 2018.

¹⁴³ A tradução do livro *Le Jardin - Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, foi realizada por mim, com revisão de Tatiana Motta Lima, e encontra-se no prelo.

Capítulo 3

Quatro propostas para a maturidade do ator no terceiro milênio



Figura 2: Teatro Tascabile di Bergamo no espetáculo *Intermezzo*, 1975. Da esquerda para a direita: Paolo Clementi, Vanna Salati, Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti. Foto: Maurizio Buscarino.

Quanto vale um ser humano? Vale mais quando quando velho, quando jovem, quando vivo, quando morto? E uma ator, quanto vale? Vale menos que ontem? O que decide o valor do ator? Méritos objetivos? Critérios estéticos? Técnica? Categorias metafóricas da Übermarionette ou do ator santo? Economia? A insensatez da história da qual somos todos reféns?

Eugenio Barba

Transparência, silêncio, vulnerabilidade, abandono: à primeira vista, não são qualidades inerentes ao trabalho do ator na contemporaneidade sem ritmo, “sem aroma”. É como se a aceleração que levou à dissincronia dos tempos atuais provocasse também uma desvalorização do artesanato do ofício do ator. Essas são qualidades que, apesar da dissincronia, parecem se manter, como o perfume do incenso chinês que permanece no ar. É como se as cinzas que permanecem no incenso, na forma da escrita, permitissem a leitura das trajetória dos atores sujeitos desta pesquisa. Assim, essas qualidades se revelam como propostas, possibilidades para se pensar um outro paradigma para a formação e a atuação

profissional de um ator. Em Iben Nagel Rasmussen, François Kahn, Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra trata-se de processos de transformação de si, que vem operando no corpo-mente, de forma mais ou menos consciente, para cada um deles. Esses artistas tem entre setenta e três e sessenta e sete anos de vida, e entre trinta a cinquenta anos de carreira teatral. Considero o tempo cronológico um fator fundamental, uma espécie de aliado, que permitiu (e permite) que a transformação tenha se operado (e se opere).

Não obstante o peso do fator tempo, como já dito, envelhecer não implica necessariamente em amadurecer, assim como amadurecer não implica necessariamente em envelhecer. No caso dos atores e atrizes que me acompanham nesta pesquisa, no entanto, envelhecimento e amadurecimento encontram-se imbricados de forma inseparável. Foucault (p. 136, 2006) afirma que a velhice é uma meta para a plenitude de si: “viver para ser velho”. Concordando com Foucault (2006), vejo delinear-se no envelhecimento desses artistas um caminho que indicaria o seu amadurecimento.

Essas qualidades – ou valores – associadas a cada um dos atores e atrizes não foram exatamente uma escolha minha; prefiro dizer que emergiram, deram-se a ver, cada uma a seu modo e de forma tão singular quanto o são os sujeitos. Essas qualidades emergem à partir do momento que me pus à escuta, no exercício de uma atenção simultaneamente concentrada e difusa, no compartilhamento de territórios, experiências e memórias, com Iben Nagel Rasmussen, François Kahn, Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra. Conheço-os todos de longa data, como espectadora, aluna e também companheira de trabalho, a diversos títulos, em diversos eventos no Brasil e no exterior, tendo a Itália como um importante fulcro de nossos encontros ao longo dos anos. Vejamos os principais momentos dessa história compartilhada.

Conheci Iben Nagel Rasmussen, como espectadora de espetáculos, demonstrações, exibição de filmes e conferências com o Odin Teatret e grupo Farfa (dirigido por Rasmussen e filiado ao Odin) durante um festival no Uruguai, em 1986. Foi o meu primeiro contato com o chamado Terceiro Teatro que marcou

profundamente o início de minha trajetória de atriz. Em 1987, acompanhei as atividades do Odin Teatret em sua primeira turnê ao Rio de Janeiro¹⁴⁴. Os anos 1990 foram marcados por diversos encontros na Europa e, em 1995, participei de um seminário conduzido por Rasmussen, em Salvador (BA). Reencontrei a atriz em 2012, em Porto Alegre (RS), como espectadora e participante de residência artística com o Odin Teatret. Em 2016, acompanhei as atividades do grupo internacional Vindenes Bro (Ponte dos Ventos) — dirigido por Rasmussen — em Paraty (RJ) e, em 2017, estive em Holstebro (Dinamarca), para o trabalho de campo, durante a pesquisa no exterior deste doutorado. Na ocasião, a atriz me hospedou em sua casa, onde pude acompanhar de perto a sua rotina de trabalho.

Com Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra, estabeleci uma relação mais profunda e contínua, uma vez que fui aluna-atriz (1989), atriz (1990- 1994) e colaboradora-atriz (2003-2007) do Teatro Tascabile di Bergamo (Itália). Conheci o TTB, em 1987, no Rio de Janeiro, durante a primeira turnê do grupo ao Brasil e participei de todas as atividades promovidas, especialmente das oficinas de dança indiana Orissi ministradas por Luigia Calcaterra e Tiziana Barbiero¹⁴⁵. Quando cheguei ao TTB, em 1989, em Bergamo (Itália), o diretor Renzo Vescovi e todos os atores do grupo foram, meus mestres; como nas *botteghe d'arti* do Renascimento, no TTB os aprendizes “aprendiam fazendo”, junto com os artistas. Beppe Chierichetti foi meu professor de treinamento físico e de treinamento vocal. Luigia Calcaterra, além de Orissi, ensinou-me diversas técnicas (corpo, voz, instrumentos musicais, pernas-de-pau) especialmente quando tive que substituí-la em espetáculos do repertório do grupo. Como atriz, participei de centenas de apresentações, na Itália e em turnês internacionais, além de ter vivido a intensa parceria entre os grupos TTB e Odin, em diversos eventos na Itália e na Dinamarca, nos anos 1990. Em nova estadia em Bergamo, de 2003 a 2007, colaborei com Luigia Calcaterra (e Tiziana Barbiero)

¹⁴⁴ Nesta turnê ao Rio de Janeiro, Iben N. Rasmussen não pode se apresentar por motivos de doença. Seu trabalho pode ser visto apenas nos filmes apresentados pelo Odin Teatret.

¹⁴⁵ Apesar de Tiziana Barbiero ter se tornado minha mestra “titular”, ou seja, a atriz que me introduziu como aluna no TTB, não apenas no ensinamento de Orissi, mas como uma espécie de tutora do meu ingresso no grupo, Luigia Calcaterra também viria a se firmar como minha mestre, seja de Orissi, seja de outras disciplinas. Para mais detalhes sobre meu percurso de aluna a atriz do TTB ver DUARTE, Priscilla. Os anos de descoberta. In: _____ O Treinamento do Ator: do Corpo como Instrumento ao Corpo como Experiência. Dissertação de mestrado, EBA, UFMG, 2014, p. 27-46; DUARTE, Priscilla. Os anos de formação. In: _____ O Treinamento do Ator: do Corpo como Instrumento ao Corpo como Experiência. Dissertação de mestrado, EBA, UFMG, 2014, p. 47-90.

como professora auxiliar de Orissi, além de ter atuado pontualmente como atriz, em espetáculos do TTB. Mesmo depois que voltei ao Brasil, mantivemos contato constante. O TTB co-produziu o espetáculo *Pedro e o lobo (Pierino e il lupo)*, do meu grupo — o Teatro Diadokai — em duas turnês italianas (1998 e 2002), assim como o Diadokai esteve envolvido em diversas turnês do TTB no Brasil. A última vez que estive com Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti foi em 2017, durante meu doutorado no exterior, quando fiquei cinco meses sediada em Bergamo. Além de ter acompanhado a rotina diária dos dois artistas, realizei uma residência artística, em colaboração com François Kahn, na sede do TTB.

Meu primeiro encontro com François Kahn foi no Rio de Janeiro, em 1996, participando de sua oficina *Crianças da rua principal*, como aluna. Nos anos 1990, período em que ambos morávamos na Itália, assisti a ensaio do espetáculo *O Sertão é dentro da gente*, em Cremona, além de ter organizado apresentação de *La veduta di Delft (A vista de Delft)* em Bergamo. Ainda na Itália, assisti à apresentação do espetáculo *Il marinaio (O marinheiro)*, em Brescia. Em 2013, em Ouro Preto (MG), participei da oficina *Em busca do Jardim das Cerejeiras*, acompanhei ensaios e assisti às apresentações do espetáculo *Viagem a Izú*. Em 2015, assisti sua conferência, acompanhei ensaios e assisti à apresentação de seu espetáculo *A dama do cachorrinho*, em Campinas (SP). Fiz tradução para o português de diversos textos de divulgação além de artigo de Kahn, bem como de seu livro¹⁴⁶. Em 2017, estive à frente da organização da sua turnê brasileira, acompanhando suas conferências sobre o parateatro, com exibição do documentário *The Vigil (A Vigília)*, sobre o mesmo assunto, para o lançamento da versão digital de seu livro. Nesse mesmo ano, acompanhei o lançamento do livro, ensaios e apresentação do espetáculo *A Dama do cachorrinho* em Paraty (RJ). Também organizei e participei do laboratório *Caminhos do Silêncio* conduzido por Kahn, em Ravena (Belo Horizonte, MG). Nessa mesma ocasião, iniciamos o projeto de experimentação artística, baseado em *A Caverna*, de Saramago, que é parte integrante desta pesquisa. Em julho de 2017, nos encontramos em Bergamo (Itália) para mais uma etapa desse projeto artístico comum, que ganhou o título de *O Cântaro*, e que realizou-se em caráter de

¹⁴⁶ Trata-se do artigo *Du Silence — les arts de la scène et les pratiques contemplatives*, publicado sob o título *Do silêncio: as artes da cena e as práticas contemplativas* na Revista da Pós, EBA/UFMG, abril, 2018, e do livro *Le Jardin Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985* (tradução para o português no prelo).

residência no TTB, dentro da mostra Arcate d'Arte. Nessa ocasião, também organizei e assisti aos ensaios e à apresentação do espetáculo *Viaggio a Izu* (Viagem a Izu) de Kahn. Essa residência proporcionou o compartilhamento de experiências de trabalho entre mim, Kahn, Beppe Chierichetti, Luigia Calcaterra e os demais atores do TTB em um mesmo espaço — a sede do grupo — em Bergamo (Itália). Em agosto de 2018, organizei mais uma turnê de Kahn a Minas Gerais, e mais uma edição do laboratório *Caminhos do Silêncio*¹⁴⁷, em Ravena (Belo Horizonte, MG), além de ter acompanhado os ensaios do espetáculo *A Dama do cachorrinho*, apresentado no 50º Festival de Inverno da UFMG.

Como se vê, minha relação com cada um desses artistas deu-se de forma diferente embora tudo tenha começado mais ou menos no mesmo período, entre meados dos anos 1980 e 1990. As ideias discutidas neste capítulo não são fruto apenas dos cinco meses de trabalho de campo/residência/convivência no exterior, mas tem em conta a memória dessas experiências compartilhadas. Essas qualidades se configuram como propostas, análogas às de Italo Calvino na obra *Seis propostas para o próximo milênio*¹⁴⁸. Em seu livro, o autor italiano propunha valores, qualidades, especificidades da literatura que lhe eram caros, que ele pretendia “situar na perspectiva do novo milênio”¹⁴⁹ (CALVINO, 1992, p. s/n). Ao me inspirar em Calvino, associando cada ator ou atriz à uma qualidade, a tentativa é pensar, a partir da escuta de percursos importantes na história do teatro, valores do trabalho do ator que merecem ser discutidos, outras dimensões onde o trabalho do ator possa se situar. Não se trata de determinar pontos de chegada mas de mudança, propostas de virada. Penso que essas qualidades possam funcionar como estímulo, como proposta para o enfrentamento dos tempos dissincrônicos que vivemos. Talvez essas qualidades possam servir para re-situar o trabalho do ator no novo milênio, para abrir espaço para um equilíbrio entre *vita activa* e *vita contemplativa*. Em alguns dos nossos sujeitos – Iben Nagel Rasmussen e François Kan –, essas qualidades são conscientes, como metas

¹⁴⁷ Os laboratórios *Caminhos do Silêncio* 2017 e 2018 foram uma iniciativa do grupo de pesquisa CNPq CRIA - Artes e Transdisciplinaridades, que é coordenado pelos professores Fernando Mencarelli e Monica Medeiros Ribeiro. Participaram também da organização dos laboratórios os professores Ricardo Gomes (UFOP) e Tatiana Motta Lima (UNIRIO), além de Rodrigo Campos.

¹⁴⁸ Cf. CALVINO, 1992.

¹⁴⁹ O livro *Lezioni Americane: Sei proposte per il prossimo millennio* (*Aulas americanas: Seis propostas para o próximo milênio*) de Italo Calvino, teve sua primeira edição na Itália em 1988, a partir de aulas proferidas pelo autor em 1985, quinze anos antes do novo milênio.

que norteiam suas trajetórias. Já em Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra, as qualidades parecem ser inconscientes, “vistas de fora” por mim. Vejamos agora como se deu o processo para nomear cada uma dessas qualidades/propostas.

Transparência seria a qualidade que percebo em Iben Nagel Rasmussen. Transparência é a qualidade do transparente, é diafaneidade, limpidez, como a transparência da água. É a própria atriz quem identifica a transparência como um valor do trabalho do ator (RASMUSSEN, 2016). É inevitável, porém, a aproximação da qualidade da transparência à noção de ator invisível de Yoshi Oida (2001, p. 21):

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador “algo mais” irá surgir na sua mente. Para que isso ocorra, o público não deve ter a mínima percepção do que o ator estiver fazendo. Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer.

Em entrevista concedida por ela a Eugenio Barba, em 2002, Rasmussen conta que, recém-chegada para trabalhar no Odin Teatret, o que mais despertava seu interesse era ver os atores “mais antigos” do grupo: — alguma coisa acontecia através do corpo deles — e ela chama essa coisa de “corpo transparente”:

Não era uma “habilidade”, não era uma vontade de construir um corpo “belo”, como no balé clássico. Também não era uma estética, algo que vinha de fora. Era alguma coisa **dentro**... Era isso que decidia, que fazia com que o corpo se tornasse uma outra coisa: não um corpo bonito ou feio. Mas aquele corpo era, como... sim, era transparente, e eu via isso muito claramente no Torgeir [Wethal], na sequência do gato [...] A mesma coisa acontecia com Else Marie [Laukvik]: não era simplesmente uma voz bonita ou feia, forte ou sutil [...] parecia que havia uma força dentro dela, e eu sempre tinha essa mesma sensação, como se fosse uma matéria que se tornava transparente (RASMUSSEN, 2016, p. 281, grifo do autor)

Em François Kahn, a qualidade percebida seria o silêncio. Silêncio é o estado de quem se cala, a privação do falar, a taciturnidade, a interrupção de ruído ou de comunicação, tem a ver com calar, sossegar, acalmar-se, pacificar-se. Diferente de Rasmussen, o silêncio apresentou-se bem cedo, na infância de Kahn. Nas suas brincadeiras e atividades preferidas — refazer ninhos de pássaros caídos das árvores, construir navios em miniatura dentro de garrafas, reeducar a caligrafia

canhota e a própria dislexia escrevendo com a mão direita, pintar, ler— o silêncio era, com certeza, consequência do isolamento voluntário e necessidade de concentração (KAHN, 2017) e, talvez, refúgio para a timidez e fuga das dificuldades de relacionamento com outros meninos e meninas, por conta de sua orientação homossexual. Anos mais tarde, o silêncio foi se configurando como escolha, condição cada vez mais fundamental no trabalho de François Kahn em seu caminho do “pré-teatro”, passando pelo parateatro, e chegando ao teatro.

A primeira vista, vulnerabilidade é uma qualidade que parece apontar para uma direção diametralmente oposta ao caminho artístico percorrido por Beppe Chierichetti, um amante da “acrobacia pela acrobacia” (CHIERICHETTI, 2017a), que pautou seu trabalho na vitalidade física. Vulnerabilidade é a qualidade ou estado daquilo que pode ser vulnerado, atingido, e no caso de Chierichetti, parece ser a chave para a conclusão de um ciclo e para a abertura de outro. E aqui os caminhos se entrelaçam. A palavra vulnerabilidade emerge não das entrevistas que realizei com Chierichetti, mas com Kahn (2017b), em que ele diz que um ator deve aceitar a delicada situação de se expor diante dos espectadores:

Pra mim, quando se faz o espetáculo, o ator se mete em situação de **vulnerabilidade**; se não chega a esse ponto de vulnerabilidade, tem algo que não vai bem... não quer dizer que os personagens são fracos... é uma vulnerabilidade profunda... o que me toca nos atores é quando estão vulneráveis em cena, quando aceitam mostrar essa vulnerabilidade.

Eugenio Barba (2016k. p. 148, grifo nosso) também fala dessa qualidade: “Para mim, é fundamental que um ator seja capaz de demonstrar sua individualidade — única e intransferível — como sendo, ao mesmo tempo, intensidade e *vulnerabilidade*.”

Quando penso na trajetória de Beppe Chierichetti, um ator que deve tanto de sua formação técnica à dança indiana Kathakali, a última palavra que me viria à mente seria vulnerabilidade: tal exposição de si não interessa ao ator indiano de Kathakali, modelo que sempre norteou o trabalho de Chierichetti. Mas, a vida é maior do que a arte e, por vezes, conduz o artista por caminhos impensáveis. A vulnerabilidade revela-se aqui como paradoxo. Frente a uma condição de saúde, Chierichetti parece-me encontrar-se com essa qualidade.

A qualidade que emerge de Luigia Calcaterra seria o abandono. Abandono é o ato ou o efeito de abandonar(-se), estado ou condição de quem é ou está abandonado, qualidade de relaxamento de tensão. Há pouco mais de dois anos Luigia Calcaterra aposentou-se como atriz do TTB, depois de mais de quarenta anos de dedicação exclusiva ao grupo. Ao decidir interromper o ofício de atriz, porém, Calcaterra não abandonou o teatro, mas, abandonou-se à vida, como um barco abandonado ao vento ou à correnteza. E, surpreendentemente, quando acreditava ter abandonado o teatro, é a vida que está conduzindo Luigia Calcaterra em direção a um *outro* teatro. Também aqui, como para Chierichetti, mas por motivos bem diferentes, um ciclo parece ter se fechado para a abertura de um outro, que reconecta a atriz à infância, às origens camponesas, à terra.

Transparência, silêncio, vulnerabilidade, abandono. No início deste texto, afirmei que as quatro qualidades associadas aos quatro artistas não são valores que facilmente pensaríamos em relacionar ao trabalho do ator nos tempos atuais. Pois bem. No capítulo quatro nomeio uma quinta qualidade que parece emergir de meu próprio percurso; essa qualidade poderia parecer um dos valores mais desgastados do vocabulário sobre o trabalho do ator: o sentimento. No dicionário, sentimento é ato ou efeito de sentir; capacidade para sentir, sensibilidade; faculdade de conhecer, perceber, apreciar; percepção, noção, senso; disposição afetiva em relação a coisas de ordem moral ou intelectual. É uma palavra que, normalmente, está associada à ideia de emoção, numa dimensão psicológica de certas leituras stanislavskianas do trabalho do ator. Não é simples a escuta de si mesmo e, portanto, para mim, trata-se de um desafio o encontro com a minha própria qualidade. Porém, mais do que uma qualidade estabelecida pelo tempo, percebo o sentimento como um valor que vem se adensando, para preencher uma espécie de desassossego. A ideias de nomear como sentimento essa qualidade emergiu do campo dos estudos gurdjieffianos, nas palavras de Madame de Salzmann, referidas por Ravindra (2001, p. 281):

Existem três forças — do corpo, da mente e do sentimento. A não ser que elas estejam juntas, igualmente desenvolvidas e harmonizadas, uma conexão estável não pode ser estabelecida [...] A energia mais alta deseja, mas não pode descer ao nível do corpo a não ser que trabalhemos. Somente trabalhando você pode cumprir seu propósito e participar na vida do cosmo. É isso que pode dar sentido e significado para a sua vida. [...]

Como se viu nessa pequena introdução, a trajetória artística dos sujeitos desta pesquisa está completamente implicada na minha. As questões que faço a eles são as questões que, sozinha, não pude responder. Precisei buscar parceiros para empreender essa pesquisa e, por isso, evito chamá-los de “objetos”. Aqui não há divisão entre sujeito e objeto. Prefiro pensar que estamos todos implicados: eles são meus companheiros nessa empreitada, parceiros de jornada — não há melhores parceiros do que pessoas que respeitamos e confiamos — em percursos que, volta e meia, se entrelaçam mutuamente. Vejamos agora, então, nossas propostas para a maturidade do ator no terceiro milênio.

3.1. Transparência/Iben Nagel Rasmussen



Figura 3: Iben Nagel Rasmussen em demonstração de *training*, durante a ISTA em Albino (Itália), em abril de 2016. Em segundo plano, da esquerda para a direita: Eugenio Barba, Julia Varley, Keiin Yoshimura, So Sugiura, I Wayan Bawa e Caterina Scotti. Foto: Francesco Galli.

Ninjas tinham que treinar por muitos anos seus corpos para tornarem-se invisíveis.

Yoshi Oida

3.1.1. Em busca do corpo transparente: *training* e autonomia no Odin Teatret e no grupo Farfa

Iben Nagel Rasmussen, é dinamarquesa, nascida em Copenhague, em catorze de maio de 1945, e é atriz do Odin Teatret desde 1966. O Odin Teatret foi fundado em 1964, em Oslo (Noruega), transferindo-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966. A juventude de Iben N. Rasmussen foi marcada por um misto de aventura, rebeldia, êxtase, liberdade e sofrimento, vividos em meio à militância pacifista contra a bomba atômica e a guerra do Vietnã, ao uso e abuso de drogas pesadas, a pequenos crimes para manter o vício, a passagens pela prisão, a viagens de carona pelo mundo embaladas por poesia e violão, sem certeza de abrigo ou dinheiro, à exposição ao risco de fome e de frio. Ao mesmo tempo que as drogas representaram uma “revolução da mente”, para muitas pessoas da mesma geração, elas tornaram-se “portas fechadas” e “algumas pessoas estavam do lado errado quando as portas começaram a se fechar”(RASMUSSEN, 2016, p. 268). Não é exagerado dizer que o teatro salvou a vida da jovem Iben N. Rasmussen. Ela diz que o Odin Teatret ofereceu as condições necessárias a um outro tipo de transformação:

Eu precisava de terra para ser capaz de mergulhar, transformar. E foi aí que eu encontrei o Odin Teatret, uma “ilha flutuante”. [...] Acho que minha geração tinha alguma coisa que precisava desenvolver, mas não desenvolveu. Parecia que era um novo jeito de viver, que um novo tempo estava por vir. [...] é necessário que os poucos que chegaram inteiros até aqui mantenham viva aquela esperança, além de defendê-la e transmiti-la aos outros. É como desenraizar uma planta do seu terreno porque lá ela está sufocando, e então buscar uma nova terra, mais apropriada para abraçar e deixar crescer suas raízes. Um terreno menor, aparentemente mais isolado, mas onde a terra fértil é mais profunda. (RASMUSSEN, 2016, p. 250-251)

Sob o impacto de ver seus companheiros “mais antigos” de grupo, a jovem Iben N. Rasmussen perguntava a si mesma se, algum dia, ela também seria capaz de

[...] ter um corpo transparente, uma voz que traz essa... paixão, essa coisa de dentro que... se sentia, que podia ser percebida, que chegava até você, passando através de tantas e tantas dificuldades. (RASMUSSEN, 2016, p. 281)

Com os anos, a rebeldia da juventude de Rasmussen não se perdeu, transmutou-se. Ao invés de firmar-se como caminho perigoso da auto-destruição, a rebeldia encontrou no teatro outro modo de expressão, transformou-se em afirmação de espaços de autonomia com relação ao grupo e ao diretor. Isso se manifesta em diversos âmbitos do trabalho da atriz no grupo, como, por exemplo, no treinamento: “tornou-se uma oportunidade de independência, a chave que pode abrir as portas de espaços sempre novos” (RASMUSSEN, 2016, p. 122). A autonomia é uma forma de transparência: seria uma forma de desaparecer momentaneamente, das atividades conjuntas, para encontrar espaços onde exercer a própria individualidade. Essa independência no treinamento transmitia-se também aos processos criativos dos espetáculos. Sobre o processo de trabalho para o espetáculo *Brecht's Ashes (Cinzas de Brecht)*, de 1980, por exemplo, Iben N. Rasmussen (2016, p. 133) afirmou: “não gosto que me digam o que fazer. Preciso encontrar meu próprio material sozinha, minha própria linguagem. [...] para mim, o trabalho com o diretor é um encontro”. De fato, Iben N. Rasmussen foi a responsável por um dos pontos de mudança fundamentais no Odin, quando o treinamento coletivo, compostos de várias disciplinas — acrobacia e jazz; “sequência do gato” e outros exercícios de Yoga re-elaborados por Grotowski e Cieslak — começou a dar lugar ao *training pessoal* de cada ator. No início do treinamento coletivo, a referência dos atores mais antigos do grupo era extremamente forte, um exemplo a ser seguido. Aos poucos, no entanto, essa influência foi cedendo lugar a necessidades individuais. Para a reformulação do um treinamento, Iben N. Rasmussen partiu do que chamou de “exercícios suíços” (porque desenvolvidos durante turnê na Suíça). Ela justifica assim a sua necessidade de buscar seu próprio treinamento:

Acho que eu trabalhava no Odin há pelo menos quatro anos [...] Eu não conseguia encontrar dentro de mim o que tinha visto no Torgeir [Wethal], no [Richard] Cieslak [ator de Grotowski]... Alguma coisa não funcionava. [...] de repente, comecei a refletir: o que é uma ação dramática? O que é *para mim*? Não em geral: *para mim*. E foi aí que comecei a experimentar todas as maneiras possíveis de sentar, de ir até o chão e de sair do equilíbrio [...]. O próprio treinamento, para mim, tinha renascido. Eu havia encontrado aquele *fluir* que tinha buscado durante anos e nunca encontrava, porque ele era sempre interrompido por alguma coisa: pelo pensamento, pela fadiga, pela descontinuidade do treinamento. (RASMUSSEN, 2016, p. 282, grifo nosso)

Como destacado no trecho citado, *fluir* passou a ser um dos verbos essenciais do *training* de Iben N. Rasmussen; para ela o ator deve aprender a *fluir* em improvisações contínuas, experimentadas no *training*. Caso contrário, não estará apto a *voar*; o ator que pensa demais, preocupado em aprender habilidades técnicas, tende a manter ambos os pés bem apoiados ao chão, não se arrisca, não “voa”. A partir de sua própria experiência, Iben N. Rasmussen concluiu que *voar* constitui a conexão entre *training* e trabalho criativo, seja nas improvisações, seja em composições para um espetáculo:

Precisei de quatro anos para começar a fazer algo que sentisse que era meu. No início, eu sentia que o *training* não me ajudava no trabalho com as improvisações e com o que fazia no espetáculo. Mais tarde, descobri que, entre essas duas coisas aparentemente diferentes existia uma *conexão subterrânea*: não se deve utilizar elementos do *training* no espetáculo, mas deve-se usar o *training* para aprender a “voar”; o *training* é o que permite [ao ator] chegar ao espetáculo em modo totalmente diferente. Por isso é importante trabalhar de modo contínuo durante o *training* [...] No início o *training* cansa muito porque você não consegue achar a energia que flui, tudo permanece técnico, você faz tudo como se fosse ginástica, mas, pouco a pouco, você aprende a encontrar o ar necessário para “voar”. (RASMUSSEN, 1996, p. 178, grifo nosso)¹⁵⁰

A partir da percepção dessa conexão subterrânea entre o *training* e o espetáculo, começou a revelar-se para Rasmussen a dimensão dramaturgical do *training*, ou seja, a atriz passou a investir, por conta própria, na construção de materiais, por conta própria e, desse modo, garantir a sua independência, sua autonomia, com relação ao diretor. Esse procedimento foi experimentado pela atriz em diversos espetáculos do Odin. Em texto de 1996, Iben N. Rasmussen considerava que *Itsi-Bitsi* (1991) foi o espetáculo no qual sua autonomia com relação a Eugenio Barba teria atingido seu ápice. Não só a atriz foi a autora do texto como compôs todos os seus materiais, junto a seus companheiros, os atores Kai Berdholt e Jan Ferslev:

¹⁵⁰ Ho avuto bisogno di quattro anni per arrivare a fare qualcosa che sentissi mio. All’inizio sentivo che il training non mi aiutava nel lavoro con le improvvisazioni o con quello che facevo nello spettacolo. Più tardi scoprii che tra queste due cose apparentemente diverse esisteva una connessione sotterranea: uno non deve utilizzare elementi del training per lo spettacolo me deve servirsi del training per imparare a “volare”; il training è ciò che permette di arrivare allo spettacolo in un modo totalmente diverso. Per questo è importante lavorare in modo continuato durante il training. [...] All’inizio il training stanca molto perché non trovi l’energia che fluisce, rimane tecnico, fai tutto in modo ginnico, però poco a poco uno impara a trovare l’aria necessaria per “volare”.

Eugenio [Barba] mudou muitas coisa, mas quase nada da estrutura interna das cenas. Quando se chega a esse ponto, os materiais que o ator oferece ao diretor não são apenas simples improvisações, mas sim verdadeiras construções dramáticas. O ator não se limita a improvisar para criar ações físicas mas, ao criá-las, pode estruturá-las em um certo modo, dar uma unidade ente elas, uma coerência interna. *Itsi-Bitsi* não é uma montagem de materiais cênicos, é uma montagem de blocos dramáticos compostos pelos atores e conservados intactos em sua estrutura interna, no resultado final. (RASMUSSEN, 1996, p. 181)¹⁵¹

A autonomia do ator — traço singular do trabalho de Rasmussen —, contribuiu de modo expressivo para consolidar a noção de *dramaturgia do ator* no Odin Teatret como um dos princípios basilares da Antropologia Teatral — “estudo do comportamento humano em situação de representação organizada” (BARBA, 1993, p. 24) —, definido assim:

Podemos falar, em sentido não figurado, de uma **dramaturgia do ator**, desconsiderando o caso limitado, ainda que importante na nossa tradição, do “ator-que-escreve” mas, especificamente, pensando na construção do papel e do espetáculo, no processo criativo do ator, concebido como um trabalho de composição, de trama e de montagem e, portanto, verdadeiramente dramático, que tem como objeto as ações, físicas e verbais, e que se desenvolve em vários planos. (DE MARINIS, 1996, p. 7, grifo do autor)¹⁵²

Apesar de Rasmussen chamar a atenção para *Itsi-Bitsi*, considero o espetáculo *Marriage with God (Matrimônio com Deus)*, de 1984, como o exemplo mais amplo dessa autonomia buscada pela atriz dentro do Odin Teatret, pois envolve não apenas o âmbito do processo criativo — a *dramaturgia do ator* — mas também a busca por um espaço independente com relação à estrutura do Odin Teatret. *Marriage with God* foi um espetáculo do grupo Farfa. O desinteresse de Rasmussen em conduzir oficinas curtas organizadas pelo Odin levou-a a organizar um trabalho pedagógico de longo prazo. Da continuidade dessa experiência,

¹⁵¹ Eugenio ha cambiato molte cose, ma quasi niente della struttura interna delle scene. Arrivati a questo punto, i materiali che l'attore offre al regista non sono più semplici improvvisazioni, bensì autentiche costruzioni drammaturgiche. L'attore non si limita ad improvvisare per creare azioni fisiche, ma creandole le struttura in un certo modo, dà loro una unità, una coerenza interna. *Itsi-Bitsi* non è un montaggio di materiali scenici, è un montaggio di blocchi drammaturgici composti dagli attori che hanno conservato intatta la loro struttura interna nel risultato finale.

¹⁵² Si può parlare non figuratamente di una *dramaturgia dell'attore* pensando non al caso tutto sommato limitato, anche se importante nella nostra tradizione, dell'“attore-che-scrive” ma proprio alla costruzione della parte e dello spettacolo, al processo criativo dell'attore, concepito come un lavoro compositivo, di tessitura e di montaggio, e dunque drammaturgia in senso próprio, che ha per oggetto le azioni, fisiche e verbali, e si sviluppa su vari piani.

nasceu o grupo Farfa (1980 -1988), dirigido por Rasmussen. Porém, a atriz não saiu do Odin para trabalhar no Farfa¹⁵³. Criou-se então uma situação nova: um grupo funcionando dentro de outro grupo. Um dos componentes do Farfa era o ator argentino César Brie, com quem Rasmussen criou o espetáculo *Marriage with God*, de modo totalmente autônomo. O tema do espetáculo – a vida de Nijinski – foi escolhido pelos atores. Quando Barba foi convidado a engajar-se no espetáculo, como diretor, encontrou materiais já bastante elaborados e compostos em pequenas cenas, o que revela claramente a dimensão dramática do trabalho dos atores.

É interessante notar que, o espetáculo *Marriage with God* antecipou questões que se apresentam hoje, tais como o problema da absorção da energia da juventude em um corpo envelhecido, como diz Rasmussen no documentário de Crupi (2018). O espetáculo foi criado no mesmo período em que o *training* da atriz tinha atingido um vigor extraordinário, de grande força e destreza física, com muitos elementos acrobáticos e influências das danças balinesas, vindas da experiência recente, que havia tido em Bali. Rasmussen conta que o Odin começou, então, a ser questionado. Dizia-se que era fácil produzir espetáculos vigorosos com um *training* daquele tipo, mas, perguntava-se: o que fariam os atores do grupo quando chegassem à velhice? O espetáculo *Marriage with God* foi, talvez, uma espécie de reação involuntária a essa pergunta: o tema do espetáculo era precisamente a velhice de Nijinski. As partituras desenvolvidas por Rasmussen e Brie, ambos no auge de sua vitalidade física, eram extremamente delicadas, com movimentos pequenos e sutis (fig. 4).

¹⁵³ Em entrevista concedida a mim por Rasmussen (2017 a), ela contou que, na verdade, houve sim um momento de ruptura com o Odin Teatret, para dedicar-se apenas ao grupo Farfa. No fim da temporada de *Brecht's Ashes*, a situação era tensa e Eugenio Barba afastou-se para um ano sabático. Na volta do diretor, Rasmussen anunciou que não participaria de *The Gospel according to Oxyrhincus*, único espetáculo com todo o elenco do Odin Teatret que, em toda a história do grupo, não contou com a presença da atriz. Mais tarde, depois da dissolução do grupo Farfa, a atriz voltou a inserir-se no Odin Teatret, a pedido de Eugenio Barba.



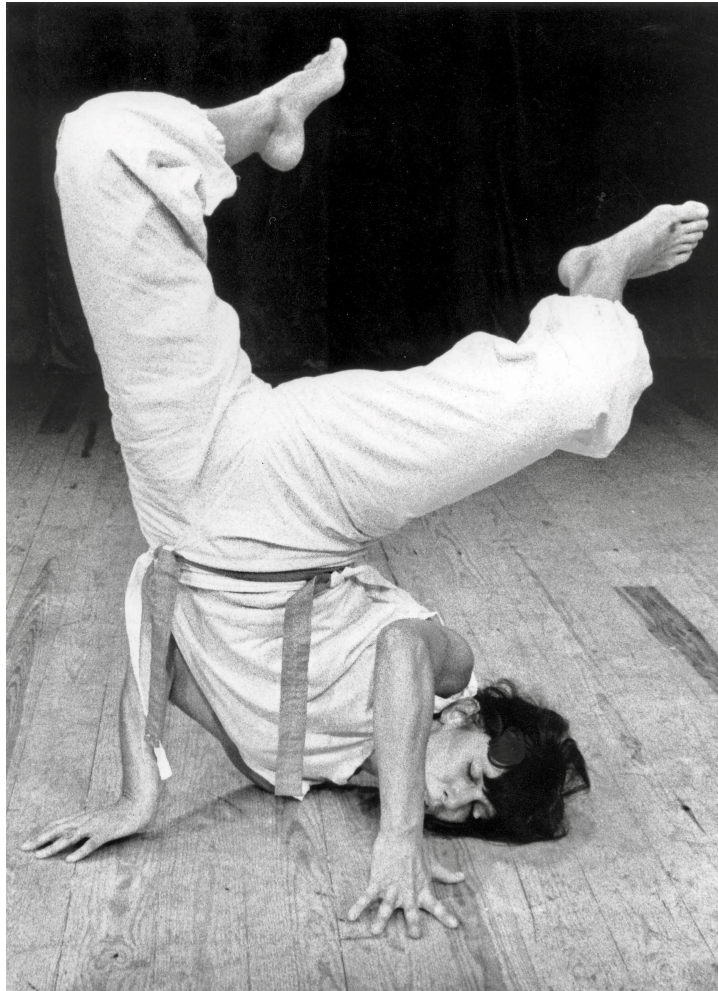
Figura 4: Cesar Brie (à esquerda) e Iben Nagel Rasmussen (à direita), no espetáculo *Marriage with God*, s/d. Foto: Tony D'Urso.

Porém, essa autonomia do grupo dentro do grupo não era uma situação tranquila para os envolvidos e as tensões surgiam a todo momento. Em entrevista concedida a mim, Iben Nagel Rasmussen (2017a) conta que não foi simples a relação que se estabeleceu entre seu companheiro de cena e o diretor do Odin, no processo de trabalho para o espetáculo *Marriage with God*. Ainda que, sobre Brie, Barba (2016k, p. 150) tenha escrito:

César [Brie] era muito bom no treinamento e tinha uma capacidade incomum para ser diretor de si mesmo. Mesmo vindo de uma experiência teatral distante da nossa, era capaz de criar materiais interessantes seguindo uma lógica pessoal. E não menos importante que isso: capaz de dar vida cênica a esses materiais.

De fato, o talento de Brie como diretor ganhou espaço no segundo espetáculo do Farfa — *The Land of Nod (O país de Nod)*, de 1986 — no qual ele também atuava,

ao lado de Rasmussen. Além de membro do Farfa, o ator argentino chegou a colaborar com o Odin na criação do espetáculo *Talabot* (1988), mas acabou deixando ambos os grupos pouco tempo depois. A cena que ele havia criado para



Talabot — uma longa sequência extremamente dramática inspirada em Artaud, — foi eliminada da montagem final por Eugenio Barba uma vez que parecia não ter encontrado inserção lógica na estrutura do espetáculo (RASMUSSEN, 2016).

Para compreender o esforço despendido por Rasmussen para sustentar o funcionamento do Farfa dentro do Odin, é importante saber do enorme investimento afetivo e pessoal da atriz: César Brie foi marido de Rasmussen e a dissolução do casamento coincidiu com o fim do grupo Farfa. Esse é um traço comum a tantas realidades teatrais dessa geração: nos teatros de grupo, as vicissitudes pessoais dificilmente descolam-se da atividade profissional dos envolvidos; vida e arte são uma só coisa.

Estou convencida de que, ao longo dos anos, o espírito de independência de Iben Nagel Rasmussen foi reforçado exatamente pela superação de diversos traumas afetivos¹⁵⁴ imbricados com sua realidade profissional. Com exceção de um curto período de ausência para dedicar-se inteiramente ao Farfa, Rasmussen soube encontrar possibilidades autônomas de trabalho dentro do Odin. Por exemplo, uma iniciativa da atriz acabou consagrando um novo gênero de trabalho no Odin: os espetáculos-demonstração, ou demonstrações de trabalho, quase sempre solos. O primeiro espetáculo desse tipo foi *Moon and Darkness (Lua e Escuridão)* (fig. 5), de Rasmussen, em 1980, abrindo caminho para iniciativas análogas de outros atores do grupo. Rasmussen também foi pioneira na adoção de “alunos”: jovens pupilos, aspirantes a ingressar no Odin, como veremos a seguir. Penso que suas iniciativas tiveram uma dupla validade: fortalecimento de um espaço autônomo individual do ator, ao mesmo tempo que contribuíram para fortalecer o grupo, como estrutura comum a todos. Graças a iniciativas como as de Rasmussen, o pequeno laboratório teatral, formado por um diretor e um punhado de atores, desenvolveu-se e articulou-se; hoje, o Odin Teatret é apenas uma das atividades e iniciativas do que veio a chamar-se mais tarde Nordisk Teatrolaboratorium/Odin Teatret¹⁵⁵.

Figura 5: Iben Nagel Rasmussen no espetáculo-demonstração *Moon and Darkness*, s/d.
Foto: Torben Huss.

¹⁵⁴ Além de César Brie, Iben Nagel Rasmussen foi casada com Torgeir Wethal (ator fundador do Odin Teatret), e Kai Bredholt (aluno dela e, em seguida, ator do Odin). Além disso, foi companheira de Eik Skaloe (poeta e compositor *beat*, que suicidou-se na Índia em 1968).

¹⁵⁵ Hoje, o Nordisk Teatrolaboratorium/Odin Teatret compõem-se de 33 membros, de onze países e quatro continentes e suas principais atividades incluem: espetáculos apresentados na própria sede e em turnês; “trocas” feitas em diversos contextos, na Dinamarca e no exterior; organização de encontros internacionais de grupos de teatro; hospitalidade para companhias e grupos de teatro e dança; Odin Week Festival anual; publicação de revistas e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral durante as sessões da ISTA (International School of Theatre Anthropology); Universidade do Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com o ensemble multicultural do Theatrum Mundi; colaboração com o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) da Universidade de Arhus, com a qual organiza regularmente a The Midsummer Dream School; Festuge (Semana de Festa) de Holstebro; Festival trienal Transit, dedicado às mulheres que trabalham no teatro; OTA (Odin Teatret Archives), os arquivos vivos da memória do Odin; WIN, Prática para Navegantes Interculturais; artistas em residência; espetáculos para crianças; exposições; concertos; mesas redondas; iniciativas culturais e projetos especiais para a comunidade de Holstebro e de seu entorno etc. Disponível em <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx> Consultado em 26/03/2018.

Nos dias em que estive acompanhando a rotina de Rasmussen, na Dinamarca¹⁵⁶, notei também outra forma de transparência: é como se, em meio a toda essa grande estrutura que tornou-se o Odin Teatret, ela pudesse desaparecer momentaneamente, preservando espaço para dedicar-se a interesses só seus. Essa transparência manifesta-se também em sua casa — uma chácara em região rural, na pequena aldeia de Ryde, no norte da Jutlândia Ocidental (Dinamarca), à 10km de Holstebro, onde fiquei hospedada — que ela costuma dividir com tanta gente: maridos, jovens alunos e amigos¹⁵⁷. Porém, quando chegava o momento de exterminar as lesmas que estão devorando seu jardim e sua horta, Rasmussen, tornava-se transparente, desaparecia: preferia agir sozinha contra a praga, armada de ancinho e balde de água fervendo.

Penso que a iniciativa de construir uma sala de trabalho anexa à sua casa, veio suprir essa necessidade de desaparecer que se manifesta ciclicamente. Com relação ao Odin, ironicamente, Rasmussen (2017a) tem um nome preciso para isso: “grupofobia”. Nessa sala, a atriz desenvolve projetos autônomos, como o Vindenes Bro (Ponte dos Ventos) — que “não é um grupo” (2017b), como veremos —, ensaia seus espetáculos, além de ceder horários livres a jovens grupos teatrais amigos. Durante minha estadia, acompanhei o período final dos ensaios e a estreia (para vizinhos e amigos), de seu novo espetáculo — *Halfdansk Rapsodi* — realizado nessa sala. Aliás, outras apresentações do espetáculo também foram realizadas nos arredores de sua casa, de forma totalmente autônoma com relação à logística do Festuge, festival internacional promovido pelo Odin Teatret que acontecia na época, com diversos eventos em Holstebro e cidades vizinhas. Apesar do espetáculo de Rasmussen estar incluído na intensa programação do festival, era a atriz quem carregava e descarregava o material do espetáculo em seu próprio carro, dirigia pessoalmente até o local no qual se apresentaria, em províncias rurais vizinhas, ajudada apenas por uma assistente, que fazia às vezes de técnica de luz e som, mantendo-se deliberadamente longe da efervescência do grande festival.

¹⁵⁶ Em minha estadia em Holstebro e Ryde (Dinamarca), em pesquisa de campo, desenvolvi as seguintes atividades: em Ryde, acompanhamento da última semana de ensaios, estreia e apresentações do espetáculo *Halfdansk Rapsodi*, em cidades vizinhas; em Holstebro (sede do Odin Teatret), pesquisa bibliográfica no Odin Teatret Archives - OTA (sede do Odin Teatret), além de acompanhamento da apresentação do espetáculo *Branca como Jasmim* e das participações de Rasmussen nos cortejos de rua, de abertura e encerramento do Festuge.

¹⁵⁷ Depois da separação do último casamento e da partida de duas jovens atrizes, a casa tem recebido hóspedes mais ocasionais. Durante minha estadia, eu e outros hóspedes colaborávamos na organização e na limpeza da casa, e Rasmussen ficava feliz quando um convidado cozinhava para todos.

3.1.2. A Atriz transparente e seus espetáculos biográficos: *White as Jasmin*, *Ester's book* e *Halfdansk Rapsodi*

Depois de cinquenta e dois anos de trabalho, como atriz do Odin Teatret, o que se vê através da transparência da atriz Iben Nagel Rasmussen? A seguir, ao invés de uma análise sintética das dezenas de espetáculos realizados em sua longa carreira de atriz, irei concentrar-me em minhas impressões recentes, como espectadora, na tentativa de esboçar um retrato do momento atual de Rasmussen. Portanto, o foco de minhas reflexões será os espetáculos que assisti durante minha estadia na Dinamarca, em 2017: *White as Jasmine* (Branca como Jasmim) e *Halfdansk Rapsodi* (Rapsódia para Halfdan dinamarquês, em tradução livre), ao vivo, e *Ester's Book* (O livro de Ester), em vídeo.



Figura 6: Iben Nagel Rasmussen no espetáculo *Branca como Jasmim*, em Paraty (RJ), dezembro de 2016. Foto: Marta Viana.

Eu havia assistido a uma apresentação de *Branca como Jasmim* (*White as Jamin*) (fig. 6) poucos meses antes, no Brasil, durante a estadia do grupo Vindenes Bro (Ponte dos Ventos), em Paraty (RJ). Na verdade, apesar de não pertencer à trilogia dos espetáculos biográficos (como veremos a seguir), *White as Jasmin* pode ser considerado uma espécie de biografia profissional. Criado em 1993, esse espetáculo-demonstração — também definido como espetáculo-concerto — re-percorre a

trajetória de Iben N. Rasmussen, desde seu ingresso no Odin Teatret. O tema principal dessa retrospectiva é a voz: como ela se modificou na passagem dos espaços fechados (nos quais o ator pode revelar seu mundo interno) aos espaços abertos, nos espetáculos de rua (nos quais o ator entra em contato com o mundo exterior)¹⁵⁸. No entanto, a apresentação que assisti em Holstebro, em junho de 2017, foi aquela que deixou uma impressão mais vívida. Creio que isso se deve a uma série de fatores. O primeiro, de caráter simbólico, é que pude assistir ao espetáculo na sala do Odin onde ele foi concebido. O segundo fator é o idioma: nesta ocasião, o espetáculo foi apresentado em inglês; em Paraty, o idioma tinha sido o espanhol. Iben N. Rasmussen é mais fluente em inglês do que em espanhol e isso se reflete em cena. Outros fatores dizem respeito ao um estranho curto circuito que se produziu na minha memória: mesmo antes de Paraty, eu já tinha assistido a essa mesma demonstração, ou a partes dela, provavelmente, nos anos 1990. E aí está o estranhamento: ali estava a mesma energia vibrante da atriz, que tanto me impressionara anos atrás, mas o corpo era outro, marcado pela passagem dos anos.

De fato, alguns materiais presentes em *White as Jasmín* são velhos conhecidos de espectadores habituais do Odin, verdadeiros cavalos de batalha de Rasmussen. Além de práticas do *training*, no espetáculo, há também cenas das figuras criadas pela atriz. Um exemplo clássico é a personagem Katrin, — a filha muda de mãe Coragem — que nasceu no processo de trabalho para o *The Million (O Milhão)*, de 1978-1984), e que desenvolveu-se em seguida no espetáculo *Brecht's Ashes (Cinzas de Brecht)*, de 1980-1984). Assim como Katrin, Vestida de Branco e Trickster, tornaram-se figuras autônomas com relação a seus processos originais de criação¹⁵⁹, aparecendo também em outros espetáculos do Odin. Lembro-me de ter visto Katrin em diversas ocasiões, com intervalo de anos entre uma e outra, desde a primeira vez, em Montevideo, em 1986, no espetáculo-demonstração *Moon and Darkness*. Na entrevista que realizei com Rasmussen (2017b), perguntei como era, aos setenta e

¹⁵⁸ Informações disponíveis em <http://www.odinteatret.dk/productions/current-performances/white-as-jasmine.aspx> Consultado em 26/03/18.

¹⁵⁹ Vestida de Branco (a mensageira da cidade) é o personagem que Rasmussen desenvolveu durante a estadia do Odin Teatret em Carpignano (sul da Itália), e que protagoniza o filme documentário/ficcional *Dressed in white* (1976) que registra essa experiência, com direção de Torgeir Wethal. Trickster é um personagem criado para o espetáculo *Talabot* que mistura referências a Arlequim da Commedia dell'Arte e aos Tricksters, figuras da mitologia dos índios norte-americanos.

dois anos de idade, continuar a fazer um personagem que ela havia criado há quase quarenta anos atrás. Rasmussen respondeu que só era possível continuar fazendo Katrin porque os trechos inseridos nos espetáculos atuais são curtos, que não haveria a menor possibilidade de fazer o espetáculo *Brecht's Ashes* inteiro, por questões de falta de resistência física. Mesmo assim, em alguns casos, foi preciso adaptar, justamente por conta da resistência, partes da partitura original. Quando pergunto se a energia do personagem ainda é a mesma de quando ele foi criado, ela diz que não sabe, pois “não pode se ver de fora” (RASMUSSEN, 2017b). Mas que, de vez em quando, pergunta a Barba se não está ridícula fazendo aquilo e que, até agora, ele tem dito que ela está bem. Porém, me disse que atualmente não faz mais certas demonstrações de *training* físico, por sentir que não sustenta mais o esforço físico necessário (RASMUSSEN, 2017b). Talvez uma das raras ocasiões recentes em que Rasmussen protagonizou uma demonstração de *training* foi na última sessão da ISTA - International School of Theatre Anthropology, em Albino (Itália), em 2016 (fig. 3 e 7). É surpreendente como, apesar de queixar-se de falta de resistência física, Rasmussen ainda seja capaz de correr e saltar com extrema leveza e agilidade.



Figura 7: Iben Nagel Rasmussen em demonstração de *training* na última sessão do ISTA em Albino (Itália), em abril de 2016. Ao fundo, à esquerda: Eugenio Barba e Julia Varley. Foto Francesco Galli.

Em entrevista concedida por Rasmussen para o documentário de Chiara Crupi (2018) ela diz que, quando se é jovem, o ator precisa ir ao máximo de suas capacidades, para depois, na velhice, poder reduzir; que se nunca tiver ido ao máximo, não terá o que reduzir depois. Isso se aplica, no seu entender, tanto ao *training*, quanto ao trabalho criativo para os espetáculos. Como diz Zeami (1987, p. 189-190), na velhice o ator deve reduzir o movimento do corpo de dez décimos à sete décimos e “não esquecer seu próprio início” para poder reconhecer erros e acertos, e poder continuar a progredir progredir como ator.

De fato, a partir de um recurso tecnológico de que Zeami não poderia dispor — o vídeo —, no documentário Rasmussen (CRUPI, 2018) comenta os velhos filmes de *training* do Odin, reconhecendo falhas, como olhar sempre para o chão, e acertos afirmando que princípios, como o *fluir*, já estavam presentes.

O que se vê em *White as Jasmin* é uma mistura dos dois ensinamentos de Zeami: a capacidade de reduzir — no sentido de tornar-se mais concentrado — aquilo que já foi grande, e a capacidade de manter viva a memória do início de um caminho percorrido. Rasmussen (CRUPI, 2018) conclui que “o que permanece [quando se envelhece] dentro do ator é a energia antes da ação, o *sats*, como dizemos no Odin”. É como se a imagem do ator, sua velhice aparente, não importasse, desaparecesse, se tornasse transparente, deixando ver apenas essa energia que foi conservada interiormente.

O espetáculo *Ester's Book* (*O livro de Ester*) (fig. 8) despertou-me particular interesse. Eu não podia desperdiçar a possibilidade de assisti-lo, em vídeo, no OTA.¹⁶⁰ Desse modo, poderia completar minha experiência como espectadora de espetáculos de inspiração biográfica de Iben Nagel Rasmussen: “histórias que devem ser contadas para recuperar vidas que, de outra forma, se perderiam” (SCHINO, TAVIANI, 2016a, p. 10). São eles: *Itsi-Bitsi*¹⁶¹ (de 1991, e ainda

¹⁶⁰ Na ocasião de minha estadia na Dinamarca, não havia ainda cópias disponíveis do vídeo de *Ester's Book* para venda ao público, porém é possível aos pesquisadores visitantes do OTA - Odin Tetrat Archives (Holstebro), assistir a uma gravação em vídeo do espetáculo, de apresentação de 2007, realizada na Itália, em italiano.

¹⁶¹ Assisti *Itsi Btsi* ao vivo, possivelmente na Itália, nos anos 1990. De todo modo, assisti no OTA a uma gravação em vídeo de apresentação de 2008, realizada na Dinamarca, em dinamarquês.

em repertório), sobre o qual já falamos, que trata da juventude da atriz; *Ester's Book* (*O Livro de Ester*, de 2006), cujo o tema é a vida de sua mãe e *Halfdansk Rapsodi* (de 2017), sobre a vida do pai da atriz.

Iben N. Rasmussen é filha de Ester Nagel e Halfdan Rasmussen, um casal de escritores que se separaram no início dos anos 1970. Em entrevista ao jornal italiano *La Republica*¹⁶², Iben N. Rasmussen descreve os pais como militantes de diversas causas, como apoio aos oprimidos pelas últimas ditaduras na Europa, – Espanha, Portugal e Grécia – sem nunca separar comprometimento intelectual e público: “Eles me deram um exemplo de coerência, de que a palavra deve sempre transmutar-se em ação”, completa ela (NOSARI, 2007).



Figura 8: Iben Nagel Rasmussen no espetáculo *Ester's Book*, s/d. Foto Tony D'Urso.

No programa de apresentação de *Ester's Book*, Rasmussen (2006) conta que a decisão de finalizar o projeto desse espetáculo, para o qual vinha recolhendo materiais desde 1999, veio quando agravou-se o estado de saúde de sua mãe. Aos oitenta e cinco anos de idade, Ester Nagel sofria de demência senil e precisou ser internada em um asilo. Ela havia morado, por algum tempo, em um pequeno

¹⁶²Documento disponível para consulta no OTA Odin Teatret Archives (Hostebro, Dinamarca). Consultado em 07/06/2017.

apartamento anexo à sede do Odin Teatret. A criação do espetáculo respondia a inquietações profundas da filha de Ester Nagel: “A história de minha mãe é também uma reflexão sobre o envelhecer, hoje, na Dinamarca, sobre solidão e separação. Ninguém nasce velho. Quis prolongar a voz de minha mãe. Eu sou o ‘Livro de Ester’” (RASMUSSEN, 2006, p. 1). Nesse espetáculo, a atriz transparente deixa ver, através de si, a própria origem, a própria mãe. É como se a sua própria imagem de atriz desaparecesse para dar lugar à imagem da mãe, que não é um personagem, mas uma parte dela mesma, enquanto filha de Ester Nagel. Nesse caso, o não eu, a mãe, identifica-se em parte com o eu, a filha.

Um dos fios condutores do texto do espetáculo, de autoria de Iben N. Rasmussen, é *O livro da Semente*, uma espécie de diário, escrito pela mãe Ester para a filha ainda não nascida:

(...) é um documento único: uma mulher grávida, durante a guerra, cuida de seu apartamentinho de dois cômodos no quinto andar, e escreve ao embrião que tem no ventre, descrevendo a vida de cada dia, os sonhos do futuro, o terror de morrer prematuramente (RASMUSSEN, 2006, p. 6).

No relato sobre o processo de criação de um primeiro esboço do espetáculo, percebe-se a dimensão da mistura entre esfera privada e esfera artística, angústias pessoais e profissionais, afeto e ofício, em um novelo que envolve a filha/atriz Iben N. Rasmussen. Ela recorda o processo inicial de criação do espetáculo:

Eu tinha pouco tempo. Que fazer? Podia misturar velhas fotos em preto e branco tiradas por meu pai com outras novas, coloridas, de minha mãe velha. Podia ler alguma coisa de *O livro da Semente*. Podia contar fatos passados, histórias de família, episódios de todo tipo. E como atriz, que fazer? Ah, sim. Cenas de velhos espetáculos do Odin Teatret, personagens já existentes: por exemplo, o Trickster de *Talabot*, com os seus fios vermelhos e seu filho de areia, que já tinha utilizado em diversas ocasiões. Juntei também a cena de *Mythos*, na qual Medéia estrangula os próprios filhos. E apresentei esse esboço em Bolonha, em 2003 [a convite do Teatro Ridotto]. Refletindo sobre isso, *a posteriori*, me dei conta que a estrutura lembrava demais *Itsi Bitsi*. Esse espetáculo também se baseava em uma biografia, com textos pessoais, recordações, sequências e personagens de espetáculos anteriores. Eu começava a me incomodar com essa *eu atriz* que repetia infinitamente sempre as mesmas cenas. O que eu poderia fazer que fosse novo? [...] Nesse meio tempo minha mãe foi internada, numa casa de tratamento para idosos, em estado de demência avançado. Nossas conversas eram, ao mesmo tempo, comoventes, grotescas e tragicômicas, com ela querendo deixar o asilo para vir morar na minha casa, quem sabe em um *trailer* no jardim. Rascunhei um diálogo, a partir

dessas conversas, escolhi fragmentos de *O Livro da Semente*, e acrescentei algumas recordações da infância. Estava pronto o primeiro esboço da montagem do texto.[...] A colaboração com Anna [Stigsgaard, violinista] foi decisiva para o *work-in-progress*. Sua perícia musical, sua idade (podia ser minha filha) e, principalmente, a sua experiência de vida, muito diferente da minha, trouxeram ao espetáculo o frescor que eu procurava. Desapareceu a tentação de me dobrar a velhas cenas e personagens já criados. Desapareceu também a ideia de uma expressão física vigorosa. (RASMUSSEN, 2006, p. 6-7)¹⁶³

Por fim, na montagem final, Iben N. Rasmussen interpreta a mãe, Ester Nagel, e a jovem atriz/violinista, interpreta a filha Iben Nagel Rasmussen. A maior parte do tempo, a personagem Ester Nagel está sentada a uma escrivaninha, batendo à máquina. Iben N. Rasmussen (2006) conta que o som familiar da infância, do bater das teclas da máquina de escrever da mãe, ficou depositado em sua memória, em seu corpo. No ritmo impreciso da máquina de escrever da mãe, a atriz identifica o mesmo ritmo “a-rítmico” que, bem mais tarde, ela imprimiria ao seu tambor, nos cortejos de rua do Odin Teatret: experiências da infância, depositadas no corpo, constituem um “conhecimento tácito”, conclui ela (RASMUSSEN, 2006, p. 4). A transparência aqui tem a ver com deixar transparecer algo que não sou eu pela limpidez, pela transparência do eu, assim como no processo da filha Iben que desempenha o “papel” da mãe Ester.

Ester's Book é mais um dos projetos autônomos de Iben N. Rasmussen dentro do Odin Teatret. Eugenio Barba foi chamado no fim do processo para “dar uma

¹⁶³ Avevo poco tempo. Che fare? Potevo mescolare le vecchie immagini in bianco e nero di mio padre e quelle nuove, a colori, di mia madre anziana. Potevo leggere qualcosa da *Il libro del seme*. Potevo raccontare fatti di allora, aneddoti di famiglia, episodi di vario tipo. E come attrice, che fare? Ah sì. Scene dei vecchi spettacoli dell’Odin Teatret, personaggi già esistenti: per esempio il Trickster di Talabot, con i suoi fili rossi e con il suo figlio di sabbia, che avevo già utilizzato in diverse occasioni. Vi aggiunsi anche la scena di *Mythos* in cui Medea strangola i propri figli. E presentai questo primo schizzo a Bologna, nel 2003. Riflettendoci sopra a posteriori, mi resi però conto che la struttura ricordava un po’ troppo *Itsi-Bitsi*. Anche quello spettacolo si basava su una biografia, con testi personali, ricordi, sequenze e personaggi di precedenti spettacoli. Cominciavo ad avere a noia questa me attrice che ripeteva all’infinito sempre le stesse scene. Che potevo fare di nuovo? (...) Nel frattempo, mia madre era stata ricoverata in una casa di cura per anziani in stato di demenza senile avanzata. Le nostre conversazioni erano commoventi, grottesche e tragi-comiche assieme, con lei che insisteva a voler lasciare l’ospizio per venire ad abitare a casa mia, magari in una roulotte in giardino. Buttai giù un dialogo partendo da queste conversazioni, scelsi dei frammenti da *Il libro del seme*, e vi aggiunsi qualche ricordo di infanzia. Il primo abbozzo di montaggio testuale era pronto.(...) La collaborazione con Anna fu decisiva per il *work-in-progress*. La sua perizia musicale, la sua età (potrebbe essere mia figlia), e soprattutto la sua esperienza di vita, così diversa dalla mia, portarono allo spettacolo la freschezza che cercavo. Sparì la tentazione di ripiegarmi su vecchie scene e personaggi già creati. Sparì anche l’idea di una espressione fisica vigorosa.

mãozinha” (RASMUSSEN, 2006, p. 7). O diretor trabalhou no projeto apenas poucos dias, dando conselhos, propondo soluções simples, que ajudaram a dar coerência e coesão à forma final. O caráter minimalista da encenação é muito diferente da maioria dos espetáculos produzidos pelo Odin Teatret a ponto de causar estranhamento ao diretor e a atriz: seria mesmo um espetáculo teatral? Em texto em forma de carta, no programa da peça, Barba diz a Rasmussen que ambos sabem que, apesar de chamá-lo de espetáculo “você e eu sabemos que é uma outra coisa. Mas, o certo é silenciar, cada um se nutrindo das próprias palavras. Nem tudo é compartilhável” (BARBA apud RASMUSSEN, 2006, p. 19)¹⁶⁴. Já Iben N. Rasmussen acrescenta outras perplexidades a essa dúvida:

Ester's Book é um espetáculo ou um conto? Sua essencialidade, sua renúncia a teatralizar, constituem sua força, ou são resultado do cansaço de uma velha atriz frente a sua própria profissão e a si mesma? Que importância tem perguntas como essa se a história quer e pode ser contada, e se alguém quer escutá-la? (RASMUSSEN, 2006, p. 7)¹⁶⁵

Ao interpretar a mãe, Iben N. Rasmussen (2017a) utiliza uma voz rouca. Uma velha parente, ao cumprimentar a atriz depois de uma apresentação do espetáculo teria dito algo como: “mas tua voz é igual a de tua mãe!” Rasmussen disse-me que o comentário deixou-a um pouco perplexa: “quer dizer então que trabalhei anos buscando diversas possibilidades vocais para, no fim das contas, retornar ao que havia de mais próximo e conhecido, a voz de minha mãe?” (RASMUSSEN, 2017a). De novo, aqui, a transparência do eu filha revela o não eu mãe.

Ao contrário de *Ester's Book*, o espetáculo *Halfdansk Rapsodi* não nasceu como um projeto de Iben N. Rasmussen; foi quase uma obra do acaso. Tudo começou do convite para que a atriz fizesse um discurso sobre o pai, em uma homenagem pública ao escritor. A atriz pensou que não sabia fazer discursos; a homenagem acabou tornado-se o esboço do espetáculo, pela reunião de um série de textos, canções e imagens de seu pai.

¹⁶⁴ Tu ed io sappiamo che è un'altra cosa. Ma è giusto tacerla, nutrendosene ciascuno con le sue parole. Non tutto si può scambiare.

¹⁶⁵ *Il libro di Ester* è uno spettacolo o un racconto? La sua essenzialità, la rinuncia a teatralizzare, costituiscono la sua forza, o sono il risultato della stanchezza di una vecchia attrice nei confronti della propria professione e di se stessa? Che importanza hanno domande come queste se la storia vuole, e può, essere raccontata, e se qualcuno ha voglia di ascoltarla?



Figura 9: Sala de trabalho na chácara de Iben Nagel Rasmussen, em Ryde (Dinamarca), em junho de 2017. A cadeira e a mesa pretas ao fundo compõem a cena de *Halfdansk Rapsodi*. Foto: Priscilla Duarte.

É preciso dizer que o escritor Halfdan Rasmussen é uma verdadeira celebridade na Dinamarca: “tem selo dos correios com a cara dele”, me contou Iben N. Rasmussen (2017a). Suas obras para crianças são muito populares e adotadas pelas escolas, e suas poesias — extremamente refinadas na composição rítmica, e quase intraduzíveis, pelos jogos de sonoridade e *nonsense* —, são famosas pela dificuldade de serem recitadas. Halfdan Rasmussen também compunha canções, algumas delas já utilizadas por Iben N. Rasmussen em outros espetáculos. Outra faceta que também foi explorada no espetáculo são os “filmes de família” realizados pelo pai, de qualidade cinematográfica muito superior à norma. Com sua filmadora 9 mm, Halfdan Rasmussen “revelou-se um excelente fotógrafo, com um instinto natural para composição, ritmo, enquadramentos dramáticos. Adorava Eisenstein” (RASMUSSEN, 2016, p. 5). Alguns trechos desses filmes são projetados no telão de fundo da cena, composta apenas de uma pequena mesa e de uma cadeira (fig. 9), da qual Iben N. Rasmussen levanta-se para cantar e recitar as poesias.

O estilo minimalista de *Ester's Book* também está presente aqui. Porém, em *Halfdansk Rapsodi* não há sequer um personagem a ser representado; é apenas a própria atriz, despida de tanto de figurino que dilate seu corpo quanto de comportamento extra-cotidiano, para citar apenas dois princípios da Antropologia Teatral, que teve no trabalho de atriz um de seus modelos. Aqui, a *dramaturgia do ator* está mais próxima de uma composição de partes da vida. Ainda há problemas que Iben N. Rasmussen (2017a) espera resolver: ela não quer estar só em cena, considera essencial a presença de um músico, de preferência um pianista, que conheça bem a obra musical de seu pai e o repertório de jazz dos anos da guerra; ela quer saber todos os textos de cor (até o momento, são lidos em cena), pois crê que isso talvez evite tensões inúteis como a difícil equação entre o tamanho da fonte e o número de páginas impressas, ou o uso ou não de óculos. Não obstante esses problemas, típicos de um *work-in-progress*, nas apresentações que assisti naqueles dias, a identificação com o público foi imediata: em sua maioria, eram coetâneos da atriz, pessoas que viveram a guerra e o pós-guerra, e admiradores da obra de Halfdan Rasmussen. O recital terminava com o público cantando junto com atriz e, na estreia em sua casa, não houve distinção entre o fim do espetáculo e o brinde que reuniu todos em volta da mesa dos aperitivos. O espetáculo tomou dimensão de celebração, de partilha de memórias e afetos. A transparência aqui diz respeito não mais a “ser” um outro, mas a dar a ver um período histórico comum ao público presente.

Houve um detalhe particularmente interessante nas apresentações de *Halfdansk Rapsodi*: ouvir Iben N. Rasmussen falar em sua língua materna¹⁶⁶ criou, nos meus ouvidos de espectadora, um curioso estranhamento. Não se tratava apenas da fluência, muito diversa daquela dos espetáculos do Odin, nos quais me habituei a ouvi-la falar em italiano, inglês ou espanhol. Iben N. Rasmussen (2017b) me disse que, quando diz o texto em outras línguas, percebe-o como melodia e que, quando fala em dinamarquês, percebe mais o sentido do que diz. Paradoxalmente, isso causa-lhe confusão e dificuldade de memorização; como sugere François Kahn (2017b), que veremos a seguir, a memória de Iben R. Rasmussen é musical.

¹⁶⁶ Iben N. Rasmussen me passou o texto escrito do espetáculo, em dinamarquês e, com a ajuda de um tradutor on-line, pude inteirar-me do seu sentido geral.

A meu ver, *Haldansk Rapsodi* coloca a atriz diante de um dos maiores desafios para um ator experiente: o risco de ficar preso a repetição de uma espécie de “clichê de si mesmo”. Esse risco também é observado por Iben N. Rasmussen. Desde 1993/1994 ela já falava no assunto em entrevista à De Marinis (RASMUSSEN, 1996, p. 186): “quanto mais se envelhece e quanto mais experiência profissional acumula-se nos ombros, mais difícil fica encontrar e construir um tipo de energia que seja nova”¹⁶⁷. Em texto sobre *The Tree (A árvore)*— o mais recente espetáculo dirigido por Barba, com todo o elenco do Odin, que estreou em dezembro de 2016 (fig. 10) — ela diz que é preciso “evitar clichês de espetáculos anteriores” e, no caso da voz, evitar “paisagens sonoras já exploradas anteriormente” (RASMUSSEN, 2016, p. 234). A impressão é que a teatralidade esteja sendo posta em questão na cena de Iben N. Rasmussen. Mas, apesar de tratar do real, da vida de seu pai e da sua própria, a atriz parece seguir trabalhando na ordem da representação, apagando-se a si mesma, para deixar ver os ecos de recordações do passado.



Fig. 10: Iben Nagel Rasmussen, no espetáculo *The Tree*, 2016. Foto: Francesco Galli.

¹⁶⁷ [...] quanto più si invecchia e quanta più esperienza professionale si ha sulle spalle, tanto più è difficile trovare e costruire un tipo di energia che sia nuovo.

3.1.3. Uma mestra transparente e seus filhos ao vento

Durante a preparação do espetáculo *The Million*, chegaram ao Odin Teatret os primeiros alunos¹⁶⁸ de Iben Nagel Rasmussen. Apesar da vontade de Barba, os alunos — ou “filhos adotivos”, como foram chamados por Rasmussen (2016, p. 123) — foram aceitos desde que os atores que tivessem a intenção de “adotá-los” assumissem as responsabilidades financeiras e pedagógicas. O diretor descreve assim esse momento:

Estávamos passando por um momento de tensão. Os atores que faziam parte do Odin Teatret me bastavam. Mas Tage [Larsen] e Iben [Nagel Rasmussen] tinham “adotado” alguns alunos e davam aulas para eles de manhã bem cedo ou no final do dia, antes e depois da nossa jornada de trabalho. Eles tinham ficado profissionalmente e pessoalmente ligados a alguns jovens que haviam encontrado durante as turnês [...] e eu achava que inseri-los no grupo era uma responsabilidade grande demais. Isso traria um trabalho extra para mim, além de um ônus econômico para o teatro (BARBA, 2016, p. 119).

Sobre o mesmo período, a atriz dá a sua visão dos fatos, em texto publicado pela primeira vez em 1979:

Fala-se muito sobre o treinamento, oficinas, transmissão das técnicas e do saber teatral, mas é como se as pessoas não conseguissem ver o que se esconde por trás de tudo isso: dar vida. [...] Ser “mãe” é acompanhar a vida que cresce, é ser capaz de transmitir aos outros algo que é seu. Vê-los se desenvolverem como indivíduos autônomos. O teatro é esse terreno meio à parte, restrito, mas é onde você pode encontrar o processo da vida em sua plenitude, Estou interessada em pessoas que posso seguir ao longo dos anos, e não por poucos dias. Quero ver seu desenvolvimento, quero ver sua força crescendo, inclusive porque a gente dá um pouco da nossa força pra elas, mas vivendo junto. Então esse se torna o meu mundo, a minha terra, algo que é muito mais que “teatro”. (RASMUSSEN, 2016, p. 253)

Desde então, os “filhos” de Iben N. Rasmussen foram muitos. Porém, depois do grupo Farfa, Iben N. Rasmussen (2017a) afirmou ter “aprendido a lição”: não deseja mais ter um grupo, no sentido que não deseja repetir com seus alunos os aspectos negativos do teatro de grupo. Em nossa entrevista Iben N. Rasmussen afirmou que aquilo que sufoca, provocando nela surtos de “grupofobia” é,

¹⁶⁸ Os alunos eram Toni Cots, Silvia Ricciardelli, Francis Pardeillan e Julia Varley. Todos permaneceram algum tempo no Odin Teatret, mas apenas Varley segue no grupo até hoje.

paradoxalmente, a mesma coisa que fortalece os indivíduos do grupo: essa grande estrutura, que se move lentamente, sempre em bloco, como uma espécie de rebanho, composto sempre pelas mesmas pessoas, mesmas ideias, mesmos conflitos. Quando se está um turnê, longe de casa — refúgio cada vez mais valioso para Iben N. Rasmussen — mover-se em bando, com um agenda única, torna-se ainda mais pesado: dormir, comer, trabalhar, sempre com as mesmas pessoas, sem tempo para mais nada ou para si mesmo. Apesar desse peso, Iben N. Rasmussen acredita ter se recuperado mais facilmente das separações de Torgeir Wethal e Kai Bredholt, atores do Odin, com os quais teve que reencontrar no dia seguinte na sala de ensaio, do que da separação com César Brie, do Farfa, com quem perdeu o contato por muitos anos.



Figura 11: *Dança dos ventos* durante intercâmbio do coletivo Ponte do Ventos com o Ateliê de Pesquisa do Ator, em Paraty (RJ), em dezembro de 2016. Foto Marta Viana.

Com o Vindenes Bro (Ponte dos Ventos), Rasmussen diz ter encontrado a fórmula ideal: não se trata de um grupo, mas de uma “rosa de atores” (cada um é uma pétala da flor), um coletivo internacional, que se encontra uma ou duas vezes por ano, por um período limitado, em diferentes países¹⁶⁹. Depois, cada um volta para seu país, grupo e atividade de origem. Com esses atores, Rasmussen pode dar segmento a pesquisas iniciadas em seu próprio *training*, com princípios como *fluir* ou *voar*. Outros exercícios nasceram de forma autônoma com relação a Rasmussen, como por exemplo a *Dança dos Ventos* (fig. 11), trazido por uma aluna, em resposta a uma tarefa para novos ingressantes: mostrar um exercício de seu treinamento diário. Então, essa jovem dinamarquesa mostrou esse passo de dança, muito simples, com o tempo forte marcado pela expiração: “foi como o ovo de Colombo!”, disse (CRUPI, 2018). A partir desse passo simples, foram introduzidas inúmeras variações: lançar/receber, puxar/empurrar, introversão/extroversão, mudanças de direção, relação com os companheiros, com o espaço.

Tive a oportunidade de acompanhar o trabalho do coletivo Vindenes Bro (Ponte dos Ventos) em duas ocasiões: em 1995, como participante, em Salvador (BA), e em 2016, como observadora, em Paraty (RJ). Em 1995, o encontro foi uma longa oficina, na qual Rasmussen misturou integrantes fixos a novos participantes. Em 2016, quando o Vindenes Bro esteve em Paraty, com praticamente todos os seus integrantes fixos, pude observar o quanto o trabalho transformou-se. Atualmente as sessões de *training* desenvolvem-se em um fluxo contínuo: há uma estrutura fixa, de partes que se seguem sem interrupção. Cada parte é dedicada a um dos quatro exercícios, que trabalham energias distintas: *Dança dos Ventos*, *Samurai*, *Energia Lenta* e *Energia com Resistência*. Além disso, o Vindenes Bro criou espetáculos com direção de Rasmussen: um concerto

¹⁶⁹ A formação do Vindenes Bro (Ponte dos Ventos) que veio a Paraty em 2016 era composta por Annemarie Waagepetersen (Dinamarca), Antonella Diana (Itália/Dinamarca), Carlos Simioni (Brasil), Emilie Molsted Norgaard (Dinamarca), Frida Molsted Norgaard (Dinamarca), Guillermo Angelelli (Argentina), Iza Jurkowska (Polônia), Jori Snell (Holanda), Kasia Kazimierzuck (Polônia), Lina Della Rocca (Itália), Rafael Magalhães (Brasil), Sandra Pasini (Itália/Dinamarca), Signe Thomsen (Dinamarca), Sofia Monsalve (Colômbia), Tatiana Cardoso da Silva (Brasil), Tipo Molsted (Dinamarca), além de contar com a participação de Adrina L Selva (Bélgica), Miguel Jerez Lopez (Espanha) e Yiteng Ding (China). Na ocasião, além do espetáculo *Branca como Jasmin*, com Rasmussen, o Ponte dos Ventos desenvolveu uma série de atividades: concerto musical, cortejo de rua, oficinas e trocas com o grupo APA - Ateliê de Pesquisa do Ator (dirigido por Carlos Simioini e Stephane Brodt) e com comunidades tradicionais locais.

multicultural, que mistura cantos e danças, e um cortejo de rua que, em Paraty, contou com a participação de dezenas de artistas locais e alunos das oficinas realizadas.

Todo esse grande projeto de Paraty foi conduzido com grande entusiasmo por Rasmussen, que acompanhou todas as atividades, participando inclusive na primeira hora do aquecimento físico, desenvolvendo sua própria sequência de exercícios. Depois, acompanhava a sessão ininterrupta do *training* coletivo dos atores, de cerca de uma hora. E também ali, seu olhar atento seguia tudo, sentada silenciosamente em sua cadeira, com caderno e caneta na mão para, ao fim do trabalho, fazer observações e apontamentos sobre o trabalho dos atores, que se reuniam em torno dela.

Aos setenta e dois anos de vida, Rasmussen está preocupada com a herança.

Quando vi o filme do Vindenes Bro (Ponte dos Ventos) relaxei tanto! Porque foi documentado o trabalho que foi tão importante para mim! Se vê todo o amor que tem dentro e também o profissionalismo. O filme de Francesco [Galli] é maravilhoso! Há tantos outros filmes sobre mim, no Odin... Mas não havia ainda nada sobre esse grupo, sobre esse trabalho que tem vinte e cinco [na verdade, vinte e oito] anos... São os meus filhos! Penso no que deixarei: na herança. Isso é mais do que pensar sobre a morte, que pode acontecer de um dia para outro. (RASMUSSEN, 2017a)

Certamente, quando a mestra desaparecer, tornando-se transparente para sempre, restarão seus “filhos”; como se, através dela, pudéssemos ver os frutos de sementes lançadas ao vento.

3.2. Silêncio/François Kahn



Figura 12: François Kahn no ensaio do espetáculo *A dama do cachorrinho*, em Belo Horizonte (MG), janeiro de 2017. Foto: Maria Duarte.

*Desponta a aurora, e um novo dia
para o silêncio e o calor se apresta. O vento da aurora
Desliza e ondula no maralto. Estou aqui,
Ou ali, ou mais além. Em meu princípio.*

T.S. Elliot

3.2.1. Fazer silêncio, estar em silêncio

François Kahn nasceu em Offranville (Seine-Maritime), região da Normandia (França), em vinte de novembro de 1949, de pai farmacêutico e mãe dona de casa. Sua experiência profissional é bastante diversificada, e sua formação artística, singular. Assim como Iben Nagel Rasmussen, François Kahn não frequentou nenhum tipo de escola de arte dramática. A partir de seu relato, percebe-se que o encontro com determinadas pessoas foi determinante na sua formação e prática profissional artística.

Se olho para trás de mim, para todos esses anos passados junto a pessoas tão notáveis, o que resta, além de saudade? Resta aquilo que meu corpo, em sua totalidade, incluindo a cabeça, aprendeu (KAHN, 2016, p. 123).

Em entrevista concedida a mim, Kahn (2017) falou da importância de algumas dessas pessoas. A primeira delas talvez tenha sido sua avó, uma das poucas pessoas da família que deu ouvidos aos estranhos gostos — ópera, pintura japonesa, clássicos da literatura — do jovem François Kahn. Foi ela quem levou o neto para assistir aos primeiros espetáculos de teatro (Barrault) e de dança (Béjart) que ficaram marcados de forma indelével em sua memória. Depois, estão pessoas que Kahn (2017) divide em duas categorias: “pessoas que me abriram portas” e “pessoas que me conduziram num percurso” ou, dizendo de outro modo, “que me pegaram e me lançaram dentro de uma outra coisa”. Entre as “pessoas que abriram portas”, estão um primo e um amigo¹⁷⁰, dos tempos do que chamei de “pré-teatro”, ou seja, das primeiras experiências teatrais — o grupo Théâtre de L’Expérience — antes do teatro como profissão. Esses dois jovens propiciaram a aproximação com Grotowski: Kahn experimentou exercícios aprendidos por eles no Teatr Laboartorium; com eles montou o espetáculo *Le Golem*; por intermédio deles, pôde assistir a todas as apresentações de *Apocalypsis cum figuris*, como já dito anteriormente.

Na categoria das “pessoas que me conduziram num percurso/me lançaram dentro de outra coisa”, sem dúvida, o mais importante foi Jerzy Grotowski¹⁷¹ e seu trabalho parateatral, no qual François Kahn engajou-se, vindo a fazer parte da equipe de líderes em diversas ações desenvolvidas. É interessante notar que, do “pré-teatro”, François Kahn foi “lançado” diretamente em uma experiência que pretendia apartar-se do teatro, encabeçada por alguém — Grotowski — que, do teatro, havia se tornado uma referência mundial. Em pouco tempo¹⁷², François Kahn engajou-se em projetos que buscavam algo para além do teatro; até então, a experiência teatral de Kahn resumia-se ao jovem grupo Théâtre de l’Expérience. Talvez, justamente essa

¹⁷⁰ O primo de François Kahn é Bernard Mathys; o amigo do primo é Jean-Pierre Blachon (KAHN, 2016; 2017).

¹⁷¹ Tão importantes quanto Grotowski, François Kahn considera Jacek Zmyslowski, que foi assistente do mestre polonês no *Mountain Project (Projeto Montanha)*, no período parateatral, tendo concebido a ação *Czuwanie (Vigília)*, que deu nome ao Grupo internacional Czuwanie, grupo dirigido por Zmyslowski e que contou com a participação de Kahn como um dos guias. *Czuwanie (Vigília)* foi praticada diversas vezes entre 1977 e 1982. Outra pessoa importante é Włodimierz Staniewski, outro assistente de Grotowski, que Kahn considera como seu primeiro parceiro do período parateatral (KAHN, 2017).

¹⁷² O primeiro contato de Kahn com Grotowski foi em 1970. Em 1973, François Kahn é selecionado por Grotowski como “participante” no projeto Holiday, no castelo de Sainte Suzanne (França). A partir daí, Kahn engaja-se em diversos projetos parateatrais, incluindo o Teatro das Fontes, em Brzezinka (Polônia), de 1975 até 1980, e o seminário em Montecastello (Itália), em 1985.

pouca experiência tenha contribuído para que Grotowski identificasse François Kahn como um dos “nossos”, sobre os quais encontramos referência no texto-manifesto *O dia que é santo*, que anuncia as premissas da fase parateatral grotowskiana:

Certas palavras estão mortas, mesmo se continuamos a usá-las. Entre essas palavras estão: espetáculo, representação, teatro, público, etc. Mas o que está vivo? Aventura e encontro: não de qualquer tipo, mas nos quais se cumpra o que desejaríamos que nos acontecesse, e depois, que aconteça também a outros entre nós. Do que precisamos para que isso ocorra? Para começar, de um lugar e dos *nossos*; e depois, que venham também os *nossos* que não conhecemos. Portanto, para começar, eu não deveria estar só e, depois, nós não deveríamos estar sós. Mas, o que quer dizer os *nossos*? São aqueles que respiram “o mesmo ar” e — poderíamos dizer — compartilham nossos sentidos. O que é possível, juntos? O dia que é santo. (GROTOWSKI, 2016, p. 36)¹⁷³.

Kahn considera “o trabalho parateatral como parte fundamental da minha vida profissional, artística e afetiva – como trabalho sobre mim mesmo, incluindo elementos inconscientes de minha existência” (KAHN, 2016, p. 5-6)¹⁷⁴. Uma das ações representativas do tipo de trabalho que se fazia nos projetos parateatrais, e que incluía o silêncio, era *Nocne Czuwanie (Vigília da noite)* chamada depois apenas de *Czuwanie (Vigília)*. Antes de entrar na sala de trabalho, os participantes eram instruídos por Jacek Zmyslowski com indicações simples:

Tirar os sapatos e, portanto, estar descalço na sala. **Não falar com os outros. Ficar em silêncio.** Não consumir drogas ou álcool antes do encontro. Não usar relógio ou bijuterias que pudessem machucar alguém. Escolher uma posição de participação ativa e não de observação passiva. Ter liberdade para deixar a sala quando quiser, porém, definitivamente (KAHN, 2016, p. 13, grifo nosso).¹⁷⁵

¹⁷³ Certe parole sono morte, anche se continuiamo a usarle. Tra tali parole ci sono: spettacolo, rappresentazione, teatro, pubblico ecc. Ma che cosa è vivo? Avventura e incontro: non quali che siano; ma che vi si compia quello che vorremo ci succedesse e poi che succeda anche ad altri tra noi. Perché questo avvenga, di che cosa abbiamo bisogno? Per cominciare di un luogo e dei *nostri*; e poi che vengano anche i *nostri* che non conosciamo. Quindi per cominciare non dovrei essere solo e poi non dovremo essere soli. Ma cosa vuol dire i *nostri*? Sono quelli che respirano “la stessa aria” e – si potrebbe dire – condividono i nostri sensi. Che cosa è possibile insieme? Il giorno che è santo.

¹⁷⁴ [...] ce travail para-théâtral [...] comme un part fondamentale de ma vie professionnelle, artistique et affective, come un travail sur moi-même incluant des éléments inconscients de mon existence.

¹⁷⁵ Se déchausser et donc être pieds nus dans la salle. Ne pas parler aux autres. Être en silence. Ne pas consommer de drogue où d’alcool avant la rencontre. Ne pas porter de montre, où de bijoux avec lesquels on pouvait se blesser. Choisir une position de participation active et pas d’observation passive. Être libre de quitter la salle quand on veut, mais définitivement.

Nos anos seguintes, Kahn foi incorporado à equipe dos *guias*, ou seja, integrantes de um grupo que, colaborando diretamente com Grotowski (ou com Zmyslowski, no caso de *Czuwanie*) conduziam as diversas ações dos projetos parateatrais. Como visto nas instruções preliminares, o silêncio estava presente nessa e em outras ações do parateatro — como em *Droga (Caminho)* —, mas a importância que ele adquiriu no trabalho de Kahn diz respeito a um conjunto de experiências que vão além desse período:

Ao retornar às minhas primeiras lembranças do trabalho com Jerzy Grotowski, não é o silêncio que me vem à mente, mas a ação física, o sopro de verdade em tudo e, em primeiro lugar, no corpo limpo de todo e qualquer julgamento, o ardor de queimar essa máscara e essa armadura sufocantes. O silêncio vem depois. (KAHN, 2018, p. 1).

Sobre o uso do silêncio no parateatro François Kahn (2016; 2018) chama a atenção para a diferença entre *fazer silêncio* e *estar em silêncio*; Grotowski costumava explicar essa distinção por meio das palavras polonesas *milczenie*, que significa não falar, e *cisza*, que significa estar tranquilo, em paz, sem barulho:

[...] são dois conceitos bem diferentes, pois o primeiro [milczenie] designa uma decisão voluntária, uma escolha mais ou menos consciente, enquanto o outro [cisza] é um estado que não depende da nossa vontade, mas da nossa atenção, da nossa escuta. (KAHN, 2018, p. 2)

Por exemplo, em *Czuwanie (Vigília)*, havia uma espécie de suspensão do discurso falado, limitado apenas às instruções preliminares. A supressão da fala está mais próxima à noção de *milczenie* (fazer silêncio) e, trabalhar descalços, à *cisza* (estar em silêncio). Trabalhar sem sapatos era uma indicação indireta para atingir uma qualidade de silêncio mais profunda, para além da suspensão das palavras, do discurso. Atingir esse silêncio profundo requer o êxito de uma conjunção de fatores: é preciso manter a atenção simultaneamente nos outros e em si mesmo. Para ouvir o silêncio dos outros é preciso baixar o nível de ruído de si mesmo. A partir daí, abre-se uma espécie de escuta ampliada, ou de atenção difusa que contempla a si mesmo e aos outros. No caso de *Droga (Caminho)*, a instrução do silêncio era uma regra imposta “com doçura” mas “com firmeza”: “[...] não somente não falar, mas estar em silêncio, não fazer barulhos inúteis, estar atentos à nossa barulhenta falta

de jeito e, igualmente, escutar os ruídos da floresta” (KAHN, 2016, p. 17-18)¹⁷⁶. Quando se aquietam os ruídos interiores do corpo-mente — da própria respiração, dos batimentos cardíacos, do turbilhão de pensamentos — a escuta abre-se ao exterior, e, pouco a pouco, essas duas dimensões se harmonizam: “É o silêncio vivo. É o silêncio compartilhado” (KAHN, 2018, p. 4).

Em outra fase das pesquisas parateatrais de Jerzy Grotowski, conhecida como Teatro das Fontes¹⁷⁷, a proposta era “uma pesquisa sobre o que o ser humano pode fazer com a própria solidão (junto ao outro ou aos outros)” (GROTOWSKI, 2016d, p.244)¹⁷⁸. Tratava-se de repercutir o silêncio e a solidão transformadas em força. O Teatro das Fontes foi um projeto parateatral que reuniu um grupo internacional de participantes. O nome do projeto é contraditório, uma vez que não se trata de teatro, pela ausência total de espectadores; todos são participantes. A ausência de espectadores leva a “um abandono de uma forma estética e de todas as formas de narração para concentra-se sobre o homem e sua presença no mundo, sobre sua relação com o mundo através da ação” (KAHN, 2016, p. 109-110)¹⁷⁹, baseado na solidão e no encontro com o “não humano”, entendido como “o mundo que nos cerca e que não pertence ao homem” (KAHN, 2016, p. 93)¹⁸⁰. A meu ver, a relação do humano com o não-humano explicita uma das motivações secretas do trabalho parateatral:

O divino é, sem dúvida alguma, o motivo central, porém escondido, de todo o trabalho parateatral, e mais especificamente, do Teatro das Fontes. Retomando a imagem do jardim, é, ao mesmo tempo, o centro e o que irriga o desenho geral, mas, é também o processo de realização, justaposição e composição de todos os pontos, de todos os nós do tapete. Eu não me atrevia muito a dirigir minha atenção nessa direção; sentia claramente que toda tentativa de conceituação, de explicação de minha própria experiência, ressoava em mim com algo falso, inadequado ou, pior ainda, mentiroso. Nunca fui uma pessoa crente, talvez apenas durante minha infância. Mas, aos doze anos de idade, durante a educação religiosa

¹⁷⁶ [...] pas seulement ne pas parler mais être en silence, ne pas faire de bruits inutiles, être attentif à notre maladresse bruyante et par là même écouter les bruits de la forêt.

¹⁷⁷ Para mais informações sobre o Teatro das Fontes, outros projetos do trabalho parateatral de Jerzy Grotowski e a participação de Francois Kahn nesse período, recomenda-se a leitura de KAHN, François. *Le Jardin - Récits et reflexiones sua le travail para-théatral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*. Torino: Academia University Press, 2016.

¹⁷⁸ [...] una ricerca su che cosa l'essere umano può fare con la propria solitudine (accanto all'altro o agli altri).

¹⁷⁹ [...] un abandon d'une forme esthétique et de toute forme de narration pour se concentrer sur l'homme et sa présence au monde, sur sa relation avec le monde à travers l'action.

¹⁸⁰ “non- humain” (le monde qui nous entoure et qui n'appartient pas à l'homme).

dos meninos judeus, senti uma espécie de repulsão por todo e qualquer aspecto formal, convencional ou ritual da religião. Grotowski sabia disso perfeitamente, mas, ele percebeu, sem dúvida, **uma espécie de falta, uma sede em mim, uma leve dor difusa.** (KAHN, 2016, p. 85-86, grifo nosso)¹⁸¹

Apesar de sua repulsa pela religião, penso que o que permitiu a adesão de Kahn às pesquisas parateatrais foi justamente a sensibilidade de Grotowski para perceber no colaborador francês essa espécie de falta, de sede, de leve dor difusa, que encontrava seu espaço no silêncio. No meu entender, essas inquietações de Kahn se inserem em uma dimensão que, apesar de não identificar-se com religiosidade, tem conexão com algum tipo de mistério, que poderíamos chamar de *espiritualidade clandestina*, em uma aproximação ao termo cunhado por Martins (2014) a respeito das obras de José Saramago. Martins usa o termo para nomear essa dimensão tácita de um desassossego íntimo, essa busca de um sentido para o humano, que instala-se no âmago da pessoa, de forma desapercibida, silenciosa, clandestina na obra do escritor português: “esta espiritualidade clandestina é em si mesma um lugar de interrogação hermenêutica e trabalho crítico” (MARTINS, 2014, p.19).

3.2.2. Do parateatro ao teatro: um processo de indução

A experiência com o silêncio que, como diz Kahn (2016, p. 95), ensinou-lhe “a escutar, sem procurar compreender ou explicar” teve origem fora do teatro, no parateatro, para, num momento seguinte, ter um papel importante em seu teatro. É preciso dizer, entretanto, que o impulso de retomada do âmbito teatral deu-se, principalmente, como consequência da experiência de Kahn com Grotowski no curso de Botinaccio, quando o mestre russo trabalhou sobre improvisações, por

¹⁸¹ Le divin est sans doute le motif central, mais caché, de tout le travail para-théâtral et plus particulièrement du Théâtre des Sources. En reprenant l’image du jardin, c’est à la fois le centre et ce qui irrigue le dessin général, mais aussi le processus de réalisation, juxtaposition et composition de tous les points, de tous les noeuds du tapis. Je n’osais pas tropo diriger mon attention dans cette direction. Je sentais bien que toute tentative de conceptualisation, d’explication de ma propre expérience résonnait en moi come quelque chose de faux, d’inadéquat ou, pire encore, de mensonger. Je n’ai jamais été une personne croyante, sauf peut-être durant mon enfance. Mais dès mes douze ans, au moment de l’instruction religieuse chez petit garçons juifs, j’ai éprouvé une sorte de répulsion pour tout l’aspect formel, conventionnel et rituel de la religion. Grotowski le savait bien, mais il a sans doute perçu une sorte de manque, de soif chez moi, un légère douleur diffuse.

exemplo. Nesse caso, o silêncio caracteriza-se não como sendo o impulso, mas como condição necessária para que o trabalho teatral aconteça.

Depois de Botinaccio, a passagem do parateatro ao teatro continuou a acontecer, através do projeto L'Atelier, realizado pelo grupo Gruppo Internazionale l'Avventura, em Volterra (Itália) do qual Kahn fazia parte. A participação de Kahn no l'Avventura coincidiu com a fase final de sua colaboração com Grotowski. L'Atelier foi um projeto que teve por objetivo estudar a indução entre processos de trabalho sobre si e processos de trabalho criativos. A proposta era que os participantes trabalhassem tanto sobre um projeto artístico pessoal, quanto sobre ações não verbais, guiadas a cada dia pelos membros do grupo, com participantes externos, durante todo o período do projeto. A palavra indução é utilizada por Kahn com o mesmo sentido atribuído a ela por Grotowski, ou seja:

[...] [indução] origina-se no vocabulário da física (**transmissão à distância de energia** elétrica ou magnética por intermédio de imã ou de corrente elétrica). Aplicada ao trabalho que realizávamos, ela significa uma passagem de energia entre as pessoas, sem que elas tenham obrigatoriamente uma ação em comum, ou um objetivo comum, passagem feita por simples proximidade. (KAHN, 2018, p. 5-6, grifo do autor)

Concordo com Kahn (2018, p. 9) quando ele diz que o trabalho criativo só pôde acontecer e se desenvolver dessa maneira “porque estivemos imersos de maneira contínua no espaço/tempo do Atelier e no seu silêncio”. Penso que o silêncio foi o meio que criou as condições propícias para que se desse essa indução energética/poética do trabalho parateatral ao trabalho criativo. As condições de espaço/tempo, necessárias à instauração do silêncio, as quais Kahn se refere, compreendiam um local retirado, com espaços adequados para trabalhar, dormir, cozinhar e comer. Quando Kahn (2018, p. 6) diz que todo o trabalho do Atelier era “banhado pelo silêncio”, entende-se que essa condição, aceita e cultivada pelos participantes, não de uma maneira rígida, estendia-se às atividades de manutenção diária: limpeza dos espaços comuns, compra de mantimentos, preparo das refeições e limpeza da louça. Os momentos dedicados ao trabalho, seja parateatral, seja criativo, estavam, portanto, imersos nessa condição silenciosa e concentrada.

O trabalho parateatral era construído por ações individuais — no caso de Kahn, exercícios de Hatha Yoga, em sala, e uma espécie de passeio ao ar livre, no qual desenvolvia posturas de alongamento muscular — e ações coletivas — uma das ações em sala recordava *Czuwanie* (Vigília). Kahn (2018, p. 7) afirma que na ação ao ar livre “a paisagem, os elementos e fenômenos naturais (o sol, as nuvens, a chuva, o vento...) mudavam a cor e a tonalidade das percepções”, enquanto que, nos exercícios de Yoga “a atenção dirigia-se naturalmente ao próprio corpo, ao interior do corpo”; em ambos os casos, ele conclui que a “ausência de ‘distrações’ era o que me conduzia a uma espécie de calma ativa, de presença em relação a mim mesmo e ao mundo a meu redor”.

Para o trabalho criativo durante L’Atelier, François Kahn juntou-se à outra atriz¹⁸², na criação de uma cena a partir do romance *O Som e a Fúria*, de William Faulkner. Kahn exerceu mais as funções de diretor e dramaturgo, adaptando o texto original para a atuação da única intérprete. É preciso assinalar um detalhe que não é menos importante: esse trabalho foi desenvolvido (e apresentado aos outros participantes) dentro de um banheiro. A água empoçada no chão e o cheiro de erva apodrecida que brotava do ralo determinaram qualidades poéticas únicas para a cena. O espaço exíguo do banheiro também obrigou a restrição do número de espectadores (apenas doze) e a proximidade do público à área de cena.

A cena, a partir de Faulkner foi o primeiro trabalho teatral de François Kahn depois das experiências parateatrais (com Grotowski e com o próprio grupo l’Avventura) e teve uma importância particular. Nessa cena, encontram-se premissas que Kahn desenvolveria em projetos futuros. São elas:

[...] a poética e a complexidade do texto utilizado – a centralidade da presença do ator – a simplicidade dos objetos utilizados e a literalidade da situação (por exemplo, a utilização da água em cena), a grande proximidade dos espectadores e seu número reduzido (KAHN, 2018, p. 9).

A partir da cena de Faulkner, a retomada do âmbito teatral no percurso de François Kahn articulou-se de diversas maneiras em outros projetos com o Gruppo

¹⁸² Trata-se de Anne Zanour, que já havia anteriormente participado de outras ações parateatrais de Grotowski, com François Kahn (KAHN, 2018).

Internazionale l'Avventura, e com o C.S.R.T, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, em Pontedera (Italia)¹⁸³. Em livro sobre a história de uma certa geração do teatro italiano, formada nos anos 1970, Mirella Schino (1996) recolhe relatos e reflexões da época que dão conta da complexidade da inserção dos integrantes do grupo l'Avventura no C.S.R.T; estavam em jogo questões bem mais amplas, comuns ao panorama teatral dos anos 1980. Destaco apenas alguns aspectos que, creio eu, ajudam a compreender o momento de transição pelo qual passaram esses artistas. Schino (1996, p. 173-177) refere-se ao l'Avventura como um grupo internacional nem teatral, nem não-teatral, “uma gente estranha”, egressa de uma experiência particular — o parateatro, com Grotowski — que, chegando em Volterra, buscavam desenvolver um projeto de “cultura ativa” — pesquisas sobre mecanismos de percepção de si e de contato com a realidade —, porém, sem a proteção do enquadramento teórico/reflexivo de Grotowski. Schino (1996, p. 173-179) descreve os ex-integrantes do grupo l'Avventura (o grupo havia se dissolvido), recém chegados a Pontedera para trabalhar com o diretor Bacci em um novo projeto teatral, como:

[...] um grupo de pessoas ricas de experiências, mas, como disseram, [experiências] “estranhas”, que não podiam facilmente ser traduzidas em espetáculo.[...] Eram [...] um grupo de pessoas interessantes [...], competentes, inquietas, selvagens, intrinsecamente sem um líder [...] e, imediatamente, se mostram como atores imprevisivelmente maduros, ainda que, de teatro, tivessem nada mais do que raízes longínquas, do início da juventude.¹⁸⁴

Na chegada dos ex-componentes do grupo l'Avventura ao novo projeto de Bacci, Mirella Schino (1996, p. 179) vê “pulsões que apontam para um tipo de pesquisa abertamente espiritual”¹⁸⁵. Penso que, para François Kahn o caminho do parateatro ao teatro, passa por uma re-orientação de objetivos, valores éticos e poéticos,

¹⁸³ Além de François Kahn, Roberto Bacci, diretor do C.S.R.T, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, convidou Laura Colombo e Stefano Vercelli — outros integrantes do Gruppo Internazionale l'Avventura — para o desenvolvimento de uma nova experimentação teatral, que levaria a realização dos espetáculos *Laggiù Soffia!* (1986), *E.R.A* (1988) e *In carne ed essa* (1990), reunidos depois sob o título de *Trilogia* (1991) (SCHINO, 1996).

¹⁸⁴ [...] un gruppo di persone ricche di esperienza, ma, come si è detto, “strane”, che non potevano facilmente essere tradotte in spettacolo. [...] Erano [...] un gruppo di persone interessanti [...], competenti, inquiete, selvagge, intrinsecamente senza capo [...] e si mostrano da subito attori imprevedibilmente maturi, pur non avendo in comune col teatro che lontane radici della prima giovinezza.

¹⁸⁵ [...] pulsioni verso un tipo di ricerca più apertamente spirituale [...].

relações de grupo, com o público, com o território, com o mercado. Afinal, trata-se de dois âmbitos que tem acentos diferentes, como diz Kahn (2006):

O trabalho parateatral desloca, portanto, o acento do produto (o espetáculo) ao agir, eliminando o objeto a ser consumido e concentrando-se sobre o experimentar (entendido como “ter a experiência direta”)¹⁸⁶.

É possível estabelecer uma relação entre dois trabalhos cujos objetivos parecem diametralmente opostos? Como justificar a volta ao teatro de Kahn, sem perder o que foi aprendido no parateatro? No teatro, onde fica o silêncio praticado no parateatro? Essas são questões que continuariam a balizar os projetos futuros de Kahn, e a busca por respostas ganharia contornos mais radicais na independência e na autonomia do projeto Teatro da Camera.

3.2.3. O ator silencioso: monólogos a partir da literatura no Teatro da Camera

O projeto Teatro da Camera tem origem em 1992, ainda no período que François Kahn viveu na Itália, e nasceu da necessidade de realizar espetáculos de forma totalmente autônoma ao circuito do mercado teatral. Em entrevista concedida a mim (KAHN, 2017), Kahn conta que, após criar um espetáculo a partir do conto *O primeiro amor* de Becket¹⁸⁷, a concessão de uso da obra foi suspensa pela sociedade italiana que controla os direitos de autor. A reação a essa proibição consistiu em organizar apresentações “clandestinas” do espetáculo, em casas privadas, “sem saber o que aconteceria”. O sucesso da iniciativa deu impulso ao desenvolvimento do projeto Teatro da Camera, definido assim por Kahn (s/d b, p. 3):

Eu definiria TEATROdaCAMERA como uma experiência prática no campo da ecologia teatral; um projeto teatral, artística e culturalmente muito ambicioso, mas ao mesmo tempo, simplificado, reduzido ao essencial na estrutura material, cênica e técnica que lhe é necessária.

¹⁸⁶ Il lavoro para-teatrale, sposta dunque l'accento dal prodotto (lo spettacolo) al produrre, l'agire, eliminando l'oggetto da consumare e concentrandosi sullo sperimentare (inteso come “fare l'esperienza diretta”).

¹⁸⁷ O espetáculo intitulava-se *Quel che si chiama amore (O que se chama amor)*, com adaptação do texto e realização de François Kahn e, como intérprete, o ator Umberto Brevilheri.

Não há mais a barreira do palco, a distância reverencial, o *trompe-l'oeil* da cenografia, somente a presença do ator e o fio do texto. O espectador torna-se assim testemunha de um fato fora do ordinário, em um espaço que, para ele, é cotidiano.¹⁸⁸

A partir dessa experiência, Kahn cria uma série de outros espetáculos com os mesmos pressupostos: adaptar para a cena textos de grandes autores da literatura mundial (como Kafka, Proust, Nerval, Kleist, Ginsberg, Kawabata, Joyce, Tchekov), para apresentações com público restrito, em espaço (preferivelmente) não teatral¹⁸⁹. Em sua maioria, os espetáculos são monólogos nos quais François Kahn se ocupa da adaptação do texto, da direção e da atuação. Na ficha técnica de seus espetáculos não aparecem discriminadas as funções de figurinista, cenógrafo, aderecista ou iluminador. Talvez devêssemos dizer que, na verdade, todas essas funções encontram-se absorvidas, incorporadas ao trabalho criativo do ator. É Kahn quem cria (e, por vezes, confecciona) seus próprios objetos e roupas de cena, reduzidos ao essencial. Desde a criação até o momento da apresentação, a autonomia do artista sobre sua obra é completa. Ele chega sozinho à casa das pessoas, com todos os elementos que lhe servem para o espetáculo dentro de uma pequena mala, em troca de retribuição cotizada entre uma dezena de convidados, jantar e hospedagem por uma noite na casa do anfitrião. Se precisar de algum elemento de mobiliário, usa o que estiver disponível na casa. A luz pode ser natural, do dia, ou pode-se usar a iluminação do cômodo onde se realiza o espetáculo.

François Kahn (2017) me disse que a autonomia do projeto Teatro da Camera responde também ao que considera uma necessidade mais íntima, uma espécie de mecanismo de auto-defesa com relação à “parte social” relacionada ao ambiente teatral: “gosto de fazer o espetáculo... mas me sinto sempre desconfortável antes e depois”. Mesmo ainda participando de outras experiências

¹⁸⁸ Definirei il TEATROdaCAMERA un'esperienza pratica nel campo dell'ecologia teatrale ; un progetto teatrale artisticamente e culturalmente ambiziosissimo ma allo stesso tempo semplificato, ridotto all'essenziale nella struttura materiale, scenica e tecnica che gli è necessaria. Non c'è più la barriera del palcoscenico, la distanza reverenziale, il trompe-l'oeil della scenografia, solo la presenza dell'attore e il filo del testo. Lo spettatore diventa così il testimone di un atto fuori dell'ordinario in uno spazio che gli è quotidiano.

¹⁸⁹ Apesar dos espetáculos concebidos no projeto Teatro da Camera terem essa característica, eventualmente podem ser apresentados em espaços teatrais tradicionais. No entanto, o número de apresentações realizadas em casas privadas é muito superior — “sem comparação” — àquelas realizadas em espaços teatrais convencionais, conforme me disse Kahn (2017) em entrevista.

artísticas coletivas — às vezes, nos monólogos, ele se ressentia da falta de companheiros em quem possa confiar plenamente —, é como se François Kahn encontrasse uma espécie de calma no trabalho solitário, em espetáculos para poucas pessoas, em casa, nessa dimensão íntima, essencial, silenciosa. Ele diz que, em certa medida, a formulação desse projeto deve-se a um processo de eliminação de tudo aquilo que não gosta ou não quer fazer no teatro, além das relações sociais que o envolvem; por exemplo: François não suporta usar figurino teatral ou atuar “dentro da cenografia” (KAHN, 2017). É como se, para ele, esses elementos enfatizassem o ilusionismo teatral, comprometendo a verdade de uma ação que se desenvolve *hic et nunc*.

Na verdade, a ideia de realizar espetáculos dentro de casas privadas não é uma invenção de Kahn; já se fazia na Berlim destruída e ocupada pelos aliados no fim da Segunda Guerra Mundial (ACQUAVIVA, 2016). De acordo com Kahn (2017), também o Living Theatre teria usado essa forma de apresentação nos anos 1970. Um exemplo recente no Brasil é do ator Renato Borghi que apresentou *Fim de Jogo*, de Beckett, em seu próprio apartamento, em São Paulo, em 2016. No caso de François Kahn, entendo que o teatro em casa proporciona-lhe a justa dimensão para a exploração daquele tipo de atenção que associa à ideia de silêncio. Trata-se de uma atenção que requer uma calma, uma demora, um tempo contemplativo que se instaura no silêncio. Esse silêncio não significa ausência de palavras mas se refere a uma economia delas, bem como dos gestos, reduzidos ao essencial. A proximidade com os espectadores impõe, de forma muito concreta, um determinado tratamento do texto por parte do ator, que Kahn (s/d a, p. 2) descreve assim:

A ideia central do TEATROdaCAMERA é a proximidade entre espectadores e atores, uma forma de intimidade espacial que permite ao ator um trabalho muito delicado sobre a voz e o corpo, um trabalho direcionado a uma compreensão nítida do texto e uma poética minimalista do gesto e da imagem. Essa proximidade entre ator e espectador não apenas impõe ao ator uma qualidade diferente de presença em cena, um esforço externo de

verdade mas, modifica também a relação de confiança e de disponibilidade do espectador com relação ao ator e ao personagem que ele representa.¹⁹⁰

Como dito anteriormente, François Kahn criou dezenas de espetáculos no âmbito do projeto Teatro da Camera. A título de exemplo, no entanto, irei me deter aqui na análise de alguns aspectos de apenas dois desse vasto repertório, espetáculos que tive a oportunidade de (re)ver recentemente: *A Dama do cachorrinho* (criado em 2014), de Tchekhov, e *Viagem a Izu* (criado em 2004), de Kawabata.

Um dos primeiros aspectos que me interessa sublinhar é a escolha do texto literário a ser montado teatralmente. Kahn (2006) declarou que essa escolha obedece a um único critério: ele deve sentir-se “tocado pelo texto, que deve conter um sentido forte, que pode estar escondido dentro dele, mas que responde a uma necessidade minha [do ator]”¹⁹¹. Embora não tenha encontrado nenhuma referência explícita a esse respeito, penso que a escolha do conto *A Dama do cachorrinho* esteja ligado ao interesse de Kahn pela vida e obra de Anton Tchekov. A vida pessoal do autor russo também foi tema de um trabalho pedagógico desenvolvido por Kahn a partir do epistolário de Tchekhov e de sua esposa, a atriz Olga Kniper. De certo modo, os personagens do conto *A Dama do cachorrinho* reproduzem as mesmas angústias de um amor separado, seja pela distância física (no caso das cartas entre o casal), seja por convenções sociais (no caso dos protagonistas do conto). É interessante conhecer a impressão do crítico teatral Acquaviva (2016, grifo nosso) sobre o trabalho de François Kahn em *A Dama do cachorrinho*:

Como sempre acontece com Tchekhov, mesmo sendo capturados na sua trama sutil, tem-se a impressão de que não acontece nada de especial. Tarefa árdua para o ator, portanto, para evitar ser vítima de pressa, ou ser tentado a pular certas passagens excessivamente descritivas ou, pior ainda, com objetivo de movimentar um pouco o tecido verbal do espetáculo, sobrepor uma série de sequências de **entonações pré-fabricadas** — e, sem dúvida, super-pessoais! Nada disso. A chave

¹⁹⁰ L’idea centrale del TEATROdaCAMERA è quella della prossimità tra attore e spettatori, una forma d’intimità spaziale che permette all’attore un lavoro molto delicato sulla voce e il corpo, un lavoro orientato verso una comprensione nitida del testo e una poetica minimalista del gesto e delle immagini. Questa prossimità tra attore e spettatori non solo impone all’attore una differente qualità di presenza in scena, uno sforzo estremo di verità, ma cambia anche la relazione di fiducia e di disponibilità dello spettatore verso l’attore e il personaggio che rappresenta.

¹⁹¹ di essere toccato dal testo e che deve contenere un senso forte, che può essere come nascosto dentro ma che risponde ad una mia necessità.

parece ser uma **calma soberana** que permeia cada movimento e dicção do ator, mas uma **calma tensa**, vibrante que, pode-se dizer, passa por cada palavra do texto corroendo-a, descarnando-a, desnudando sua essencialidade, fazendo com que cada frase, cada período, seja uma flecha que, bem disparada, chega ao seu destino. Emerge dos espectadores, um **silêncio denso**, carregado de atenção, que dura quase 75 minutos. Um **silêncio verdadeiro**.¹⁹²



Figura 13: François Kahn no espetáculo *A dama do cachorrinho*, em Paraty (RJ), em janeiro de 2017. Foto: Marta Viana.

Esse silêncio denso e verdadeiro, que emerge dos espectadores, ao qual se refere o crítico, a meu ver, é uma reação por indução ao silêncio do ator, que se instaura na cena. A última vez que assisti a *A Dama do cachorrinho*, em Paraty (RJ), em 2017 (fig. 13), não foi diferente; o silêncio instaurou-se. O espetáculo ocorreu em um espaço cênico não convencional: uma espécie de galpão todo em madeira. Para manter a intimidade característica de seus monólogos, François Kahn pediu para diminuir a distância entre a cena e os espectadores e que, de preferência, o público

¹⁹² [...] come sempre accade in Čechov, pur venendo intrappolati dalla sua sottile tela, si ha la sensazione che non accada nulla di speciale. Compito arduo dunque per un attore evitare di farsi prendere dalla fretta, o dalla tentazione di saltare qualche passaggio un po' troppo descrittivo, o peggio ancora, allo scopo di movimentare un po' il tessuto verbale dello spettacolo, di sovrapporci varie serie di prefabbricate – e per carità, personalissime! – sequenze intonative. Niente di tutto questo. La chiave sembra essere una sovrana calma che permea ogni movimento e la dizione stessa del performer, ma una calma tesa, vibrante, che passa si può dire su ogni parola del testo e la dilava, la scarnifica, ne mette a nudo l'essenzialità, con il risultato che quasi ogni giro di frase, ogni periodo, è una freccia ben scoccata che arriva a destinazione. Se ne ricava, da parte degli spettatori, un silenzio denso, carico d'attenzione, che dura per quasi 75 minuti. Un silenzio vero.

ocupasse as primeiras filas. No espetáculo, nota-se que, em geral, Kahn utiliza uma intensidade de voz bem próxima daquela usada em uma conversação cotidiana. Claramente, a tonalidade baixa não é um artifício para criar um efeito exterior, para o público; ela é consequência de um processo interno do ator. Outro detalhe importante é a fluidez do texto. Quando se apresenta no Brasil, por exemplo, Kahn se preocupa com a fluidez do português¹⁹³ e faz questão de ensaiar em presença de colaboradores que possam corrigir sua pronúncia.

Sobre a questão da intensidade da voz do ator em cena, a oficina *Em busca do Jardim das cerejeiras*, ministrada por Kahn em 2013, e da qual participei, oferece um exemplo interessante. Nessa oficina, ele propunha aos participantes um trabalho sobre o epistolário de Tchekhov e Kniper. Após minucioso trabalho de memorização silenciosa do texto — fundamental no trabalho de Kahn, e que examinaremos mais à frente —, a fase seguinte consistia em falar o texto das cartas para a pessoa mais próxima (a pouco mais de 2 metros de distância). Apenas isto. Consequentemente, ao emitir o texto, a intensidade era bem diferente do que se o ator tivesse que falar para o espectador da última fila da platéia. Kahn nos fez notar que, quando o participante se punha a interpretar (no sentido de atuar teatralmente), imediatamente a intensidade tornava-se excessiva, perdiam-se as nuances da voz. Como diz Kahn (2018, p. 11) “o grande volume dado à voz sufoca a capacidade de atenção auditiva do ator”, prejudicando não apenas a escuta de si, mas a escuta dos outros, do ambiente. Fernando Aleixo (2014, p. 89, grifo nosso), que participou dessa mesma oficina, registrou assim as indicações de Kahn a esse respeito:

François afirma ser importante o trabalho com a “**voz baixa**” (aqui se referindo à intensidade-volume), como forma de perceber o que acontece “dentro” do corpo. Também, como **estratégia de o ator não se esconder atrás do “barulho da voz”**: “**escutar o que acontece realmente no corpo** e talvez registrar o que possibilitou esse estado, como certa emoção por exemplo” [...] À medida que começamos o trabalho de dizer o texto passamos a atentar para a necessidade de “acolher” a presença do outro. Ou seja, começamos a direcionar o texto — um “**falar com**” — para as pessoas que estavam localizadas próximas. Neste sentido, a ideia do

¹⁹³ Garças a suas vindas frequentes ao Brasil (desde 1987), para apresentação de espetáculos, condução de oficinas e realização de palestras, François Kahn vem aperfeiçoando o domínio do português falado e atualmente expressa-se fluentemente em nossa língua. Apresentações em língua estrangeira, porém, exigem do ator tempo e esforço redobrados na memorização do texto. Em diversas ocasiões, acompanhei os ensaios de Kahn no Brasil, a pedido dele, para auxiliar na correção de eventuais erros de tradução ou de pronúncia do português.

“acolher” a presença e o olhar do outro, aponta para um estado em que eu não “digo” ou “mostro” que estou olhando o outro, eu apenas o olho e o vejo diante de mim.

A meu ver “não se esconder atrás do barulho da voz” equivale dizer ao ator para não se esconder atrás de “entonações pré-fabricadas”, como disse Acquaviva (2016). Penso que essas entonações prontas representam um filtro, que falseia a escuta de si, interferindo no processo de indução, na escuta do público com relação ao ator. Paradoxalmente, o exercício da escuta de si passa por “falar para” (no meu entender, mais adequado que o “falar com”, indicado por Aleixo (2014)). De fato, François Kahn prefere ensaiar seus monólogos na presença de alguém e não de um público imaginário, para poder “falar para”, realmente.

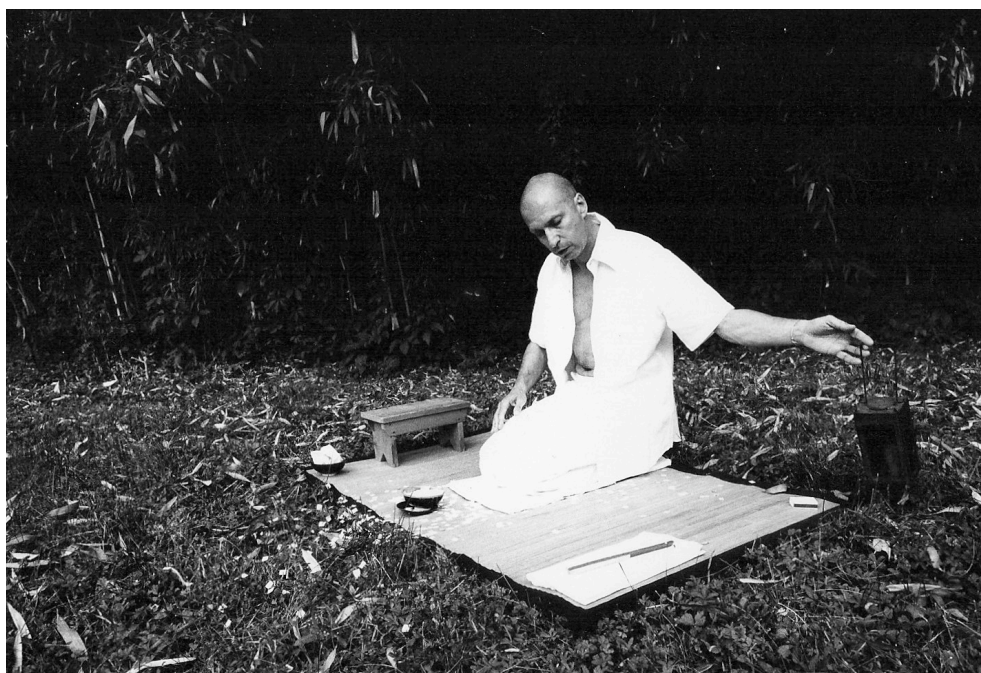


Figura 14: François Kahn no espetáculo *Viagem a Izú*, s/d. Foto Laura Marcolini.

Diferente de *A Dama do cachorrinho*, o espetáculo *Viagem a Izú* (fig. 14) — baseado no delicado e misterioso conto *A dançarina de Izú*, de Yasunari Kawabata — foi concebido para ser apresentado em um jardim, ao ar livre, com a luz natural do entardecer. A motivação de Kahn para a montagem desse espetáculo tem origem em sua juventude, no fascínio que o ator desenvolveu pela cultura japonesa, despertado especialmente pela pintura. Quando adolescente, Kahn recebeu de

presente um livro com reproduções de estampas japonesas, que conserva ainda hoje (KAHN, 2017). Apesar de seu grande interesse pela cultura daquele país, François Kahn nunca esteve no Japão. É possível pensar, no entanto que esses aspectos afetivos e biográficos tenham contribuído para a escolha do texto e para a concepção do espetáculo *Viagem a Izu*:

Neste espetáculo, não busquei reproduzir os mestres de [estampa japonesa] Ukiyoe e nem imitar o estilo do teatro tradicional japonês, ao invés disso, tentei evocar as sensações e emoções que eu tinha experimentado em minha adolescência, quando fui “capturado” pela poesia desse estranho universo: o Japão. (KAHN, s/d a, p. 1)¹⁹⁴

Particularmente, considero esse *evocar*, de que fala Kahn no trecho acima, como uma característica marcante de seu trabalho que, a meu ver, relaciona-se com o cultivo da memória, com o desenvolvimento de uma capacidade de conexão com as próprias sensações e emoções. Penso que essa capacidade esteja relacionada mais à renúncia, a resistir a determinados processos mecânicos, do que à afirmação de técnicas ou estratégias para atingir determinados objetivos ou efeitos. Talvez essa tenha sido uma das grandes contribuições do parateatro para o teatro de François Kahn. É como se, em seu trabalho artístico Kahn procedesse por paradoxos, escolhendo o caminho da não-ação, do repouso e do silêncio, para encontrar a justa medida da ação, do movimento e do som. Desse modo, longe de uma atuação baseada em uma interpretação psicológica do texto, o ator se vale de um espécie de memória encarnada no corpo, como via de acesso ao sentimento. Sobre *Viagem à Izu*, escreve Palazzi (apud KAHN s/d a, p. 4):

A qualidade refinada da representação não depende das sugestões evocadas pelo lugar e pelas circunstâncias mas, principalmente, da delicadeza na abordagem de uma história feita de coisa nenhuma. A matéria impalpável traduz-se em uma palpitante partitura de estados de ânimo, na qual tudo permanece vago, acenado, ou então, cada detalhe sugere misteriosas densidades que são comunicadas ao espectador. Paradoxalmente, essa encenação feita unicamente de palavras solicita, principalmente, um empenho físico de seu intérprete, que não se limita a poucos gestos alusivos – as pétalas espalhadas no ar, o arroz jogado no tapete de palha simulando o barulho da chuva – ou a mudanças de posturas com as quais são traçados os vários personagens: é o corpo todo

¹⁹⁴ In questo spettacolo non ho cercato di riprodurre le stampe dei maestri dell'Ukiyoe e nemmeno di imitare lo stile del teatro tradizionale giapponese; ho tentato, piuttosto, di evocare le sensazioni e le emozioni che avevo provato quando, appena adolescente, sono stato rapito dalla poesia di quello strano universo: il Giappone.

do ator que, mesmo em aparente imobilidade, desenvolve uma tensão constante, dando espessura a uma trama bem secreta de emoções¹⁹⁵.

A última apresentação de *Viagem a Izú* a que assisti foi em agosto de 2017, em Bergamo Itália. O espetáculo foi apresentado em italiano¹⁹⁶ que é, praticamente, uma segunda língua para François Kahn. As condições para a apresentação eram quase ideais: espaço ao ar livre, no pátio interno de um convento, no qual dois vasos de plantas de bambú lembravam a atmosfera de um jardim. Houve, porém, um toque final surpreendente, quase mágico. Nos últimos dez minutos da apresentação, começou a cair uma garoa fina que foi se intensificando até que o espetáculo terminasse, debaixo de uma típica chuva de verão ao cair da tarde. O que poderia ter sido um fiasco, revelou-se uma espécie de epifania. A chuva foi serenamente acolhida por François Kahn que continuou sua atuação em diálogo tranquilo com esse fenômeno da natureza. Nenhuma pressa ou ansiedade para terminar logo, apenas uma calma densa e firme, para a conclusão do enredo da história. Desse modo, por indução, o público permaneceu sereno, assistindo atento e imperturbado até o último minuto, debaixo da chuva refrescante, no mais perfeito silêncio, habitado também pelo som da chuva.

3.2.4. Pedagogia teatral e laboratório Caminhos do Silêncio

François Kahn (2017) atribui a uma pessoa — da categoria “que abrem portas” — a descoberta de seu gosto pela pedagogia teatral: Renato Palazzi foi o responsável

¹⁹⁵ La raffinata qualità della rappresentazione non dipende solo dalle suggestioni evocate dal luogo e dalle circostanze, ma soprattutto dalla delicatezza con cui è affrontata una storia fatta di nulla. L'impalpabile materia è tradotta in una palpitante partitura di stati d'animo, in cui tutto resta vago, accennato, eppure ogni dettaglio suggerisce misteriose densità che si comunicano allo spettatore. Paradossalmente, questa messinscena fatta unicamente di parole richiede al suo interprete un impegno prevalentemente fisico, che non si limita a quei pochi gesti intensamente allusivi – i petali sparsi nell'aria, il riso versato sul tappeto di paglia a simulare il rumore della pioggia – o al mutare di posture con cui sono tratteggiati i vari personaggi: è tutto il corpo dell'attore che, anche nell'immobilità apparente, sviluppa una tensione costante, dando spessore e risonanza a una così segreta trama di emozioni.

¹⁹⁶ Em italiano, o título do espetáculo é *Viaggio a Izu*.

pelo convite para ensinar na Civica Scuola Paolo Grassi¹⁹⁷ (Milão, Itália). Kahn (2017) afirma que essa ocasião “abriu uma possibilidade que nunca tinha pensado”. Daí em diante as experiências de Kahn como professor de teatro, em cursos de formação de longa duração ou em oficinas curtas, em festivais e eventos teatrais, escolas livres ou universidades de Teatro, em diversos países (especialmente Itália e Brasil) têm sido numerosas. Interessa-nos, no entanto, uma determinada experiência pedagógica que representou um desafio especial para François Kahn e que reafirma o silêncio como um tema importante na trajetória do artista: o laboratório *Caminhos do Silêncio* realizado em Ravena/Sabará (MG). Nesse laboratório, depois de quase trinta anos, François Kahn retomou práticas parateatrais, experimentadas pela última vez em L’Atelier. Depois de um primeiro momento de desconcerto — Kahn pensava “que não tinha mais a idade e a energia para fazer ‘essas coisas!’” (GIORDANO, 2017, p. 11) —, o convite foi aceito. Kahn relatou que, talvez, a recente finalização de seu livro¹⁹⁸ sobre o trabalho parateatral com Grotowski, tenha despertado nele “lembranças e desejos de revivescência”.

Kahn (2018, p. 13) descreve assim o trabalho realizado em *Caminhos do Silêncio*:

Esse projeto retoma a ideia de seguir duas linhas paralelas de trabalho: uma linha parateatral, voltada inteiramente ao trabalho sobre si, sem nenhum objetivo narrativo ou espetacular, e uma linha performática baseada em um trabalho de improvisação, a partir de um fragmento de poesias extraídas dos *Quatro Quartetos* de T.S. Eliot. Como o título do projeto indica, a regra inicial era o silêncio durante os cinco dias do laboratório.

Uma das ações da linha parateatral realizada no laboratório — a *Ação da Noite* — recordava Gzuwanie (Vigília), desenvolvida por um grupo de guias, sob o comando de Jazek Zmyslowski. Mas, dessa vez, François Kahn seria o único guia a conduzi-

¹⁹⁷ A Civica Scuola Paolo Grassi, foi criada por Grassi e Steller em 1951, como laboratório de atores do Piccolo Teatro. Atualmente, a escola oferece cursos de formação profissionalizante para atores, diretores, dramaturgos, dançarinos-coreógrafos. Além do corpo docente estável, a escola conta com colaboradores ocasionais. Já lecionaram na escola representantes da tradição cênica italiana como Dario Fo, Luca Ronconi, e nomes do “campo das experiências mais inovativas internacionais” como Tadeuz Kantor, Heiner Müller, Cesar Brie, e Françoise Kahn, entre outros. Informação disponível em <http://www.fondazionemilano.eu/teatro/corso/attore-teatrale> Consultado em 03/04/2018.

¹⁹⁸ Trata-se do livro *Le Jardin: Récits et Réflexions sur Le Travail Para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*, publicado pela Accademia University Press. Seu formato eletrônico que foi lançado no Brasil, em 2017, nos eventos *Verão Arte Contemporânea* no Memorial Vale, em Belo Horizonte (MG); *Café em Cena* no Centro Cultural Sesc Paraty, em Paraty (RJ); *Lançamento do Livro François Kahn* na Casa Balagan, em São Paulo (SP).

la. Em nenhum momento, ele pensou em manter-se de fora, como testemunha, como Grotowski, por vezes, fazia. Kahn (2018, p. 17) explica os parâmetros que norteiam a função de guia nesse tipo de ação:

Somente pode-se estar presente e agir mantendo a consciência e a intuição no nível mais alto possível. O guia deve ter em conta o que acontece consigo, com os outros e entre as pessoas presentes e, intuitivamente, conectar-se com uma ou várias pessoas ou ainda, seguir uma linha totalmente individual. Não há nenhuma estratégia: a única possibilidade é estar plenamente engajado na ação, sem julgamento ou discussão mental sobre si ou sobre os outros. Não se pode forçar de nenhum modo as pessoas a agir, somente podemos encorajá-las respondendo aos estímulos que elas produzem, sem perder o fio da nossa própria intuição corporal.

Longe de confirmar seus temores iniciais, Kahn conduziu tanto a *Ação da Noite* quanto as outras ações do laboratório sem qualquer problema que comprometesse seu engajamento. Certamente que, além de uma condução adequada por parte do guia, o andamento do trabalho depende de uma série de outras condições, como espaço adequado para a realização das atividades e uma certa combinação, como uma espécie de reação química, que se cria (ou não) entre os participantes. Em *Caminhos do Silêncio*, Kahn (2018) descreve assim o andamento das atividades, a partir de seu olhar de guia, com relação aos participantes:

[...] quando no grupo aparece uma pessoa — ou várias — que tem a intuição de tudo isso, — mesmo que ela não esteja claramente consciente, mesmo se, no início, é como se apenas seu corpo manifestasse essa intuição —, esse conhecimento, produz-se uma espécie de conexão viva, agente, fonte de energia que transforma a ação e a conduz a um outro nível, mais alto, mais claro; e não unicamente de uma maneira pessoal, mas também interpessoal, entre todos os participantes. Fica estabelecida uma outra qualidade de percepção, de escuta. E o silêncio toma seu espaço, e o olhar é como que lavado de julgamentos, e o corpo é carregado em um movimento fluido, pela corrente.

Ao fim do laboratório *Caminhos do Silêncio*, posso afirmar (porque fui uma das organizadoras e também participantes) que François Kahn parecia revigorado, reabastecido, rejuvenescido até. Foi como se o silêncio reencontrado e partilhado tivesse reaberto sua escuta para ecos de uma experiência passada, tornada de novo presente e potente o suficiente para se prolongar no futuro.

3.3. Vulnerabilidade/Beppe Chierichetti



Figura 15: Beppe Chierichetti no espetáculo *Rosso Angelico*, na sede do TTB. Bergamo (Itália), 2015. Foto: Alessandro Brasile.

Às vezes no aspecto visível, às vezes por disfunções internas, o corpo “traí” as pessoas (...)

Marc Augé

3.3.1. A conquista das técnicas: um corpo conquistado

Beppe Chierichetti nasce em Gagliole (província de Macerata), região de Marche (Itália), em 30 de agosto de 1948, de pai motorista de uma indústria química e mãe professora de escola maternal. Como Iben Nagel Rasmussen e François Kahn, a formação teatral de Beppe Chierichetti não se deu em escolas formais de arte dramática. As primeiras experiências foram com um grupo amador, no qual Chierichetti ingressou quase por acaso, como opção para preencher o dia, quando uma grande nevasca o impediu de ir para a escola. Com esse grupo de teatro amador da adolescência, ele conheceu grandes textos — principalmente Tchekov — mais ou menos no mesmo período em que assistiu a seu primeiro espetáculo teatral com direção de Streller, no Piccolo Teatro, graças à uma excursão escola a Milão.

Pouco tempo depois, Chierichetti conheceu o Teatro Tascabile di Bergamo (TTB), por intermédio da namorada, a jovem milanesa Roberta Carreri (que se tornaria atriz do Odin Teatret) que, no ensino médio, foi aluna de Renzo Vescovi (diretor do TTB). Em 1972, o TTB deixou de ser um grupo amador, quando um de seus integrantes — Vescovi — assumiu a direção e decidiu convocar uma seleção para novos atores. Dessa seleção participaram Chierichetti e Carreri. Ele ficou no TTB; ela partiria pouco tempo depois, para se juntar ao Odin. A seleção do TTB foi, na verdade, a primeira escola de treinamento dos novos atores do grupo. Em coletânea de entrevistas organizadas por Schino, Vescovi (2007, p. 357, grifo nosso) explicita as bases do trabalho que passaria a desenvolver dali em diante, ao mesmo tempo em que anuncia o ponto de mudança do novo TTB:

Eu não tinha referências específicas, mas apenas um grande interesse: queria centrar a atenção sobre o **físico e sobre o corpo**, gosta de acrobacia, de dança, de mímica. Gostava da **vitalidade e vivacidade** cênica, o ator não deveria apenas representar um texto, mas mover o corpo, tinha que me dar uma espécie de carga adrenalínica: chega ao palco, faz um salto mortal e tem-se a impressão que, de repente, consegue te dar uma pequena lambada de vitalidade pura. É como alguém que dança! Eu gostava muito do rock acrobático, porque não é outra coisa se não vitalidade pura. Ao mesmo tempo, eu começava a entrar em contato com uma nova realidade, nos mesmos anos de 1972-1973, com a experiência de Eugenio Barba que, para mim, foi um ponto de mudança.¹⁹⁹

De fato, o primeiro contato com o Odin Teatret que veio a Bergamo apresentar o espetáculo *Min Fars Hus (A casa do Pai)*, representou um marco na estreita relação que se criou entre Vescovi e seu mestre Barba e entre o Odin e seus discípulos do TTB que, amadurecendo e transmutando-se de relação de aprendizagem a trocas profissionais, perdura até hoje, após a morte de Vescovi (em 2005). Os primeiros contatos com o Odin — que incluíram *workshops* dedicados aos atores do TTB — provocaram uma reformulação do treinamento realizado no grupo italiano.

¹⁹⁹ Non avevo riferimenti specifici, ma solo un grande interesse: volevo puntare l'attenzione sul fisico e sul corpo, mi piacevano l'acrobatica, la danza, il mimo. Amavo la vitalità e la vivacità scenica, l'attore non doveva solo recitare un testo, ma muovere il corpo, doveva darmi una specie di carica adrenalínica: arriva sul palcoscenico, fa un salto mortale e si ha la percezione di qualcosa che di colpo riesce a darti una piccola sferzata di vitalità pura. È come uno che balla! Mi piaceva molto il rock acrobatico, perché non è altro che una forma di vitalismo puro. Contemporaneamente, cominciavo a venire in contatto con altre realtà; in particolare venni in contatto, proprio in quello stesso 1972-73, con l'esperienza di Eugenio Barba, e per me fu un punto di svolta.



Figura 16: Espetáculo *L'amor comenza*, na sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti e Susanna Vicenzetto (em primeiro plano); Franco Pasi e Vanna Salati (ao fundo); Corinna Poggi e Enrico Masseroli (ao centro); Luigia Calcaterra e Paolo Clementi (ao fundo); Ludovico Muratori e Serena Mosconi (à frente). Foto: Maurizio Buscarino.

De acordo com Chierichetti (2017a) em entrevista concedida a mim, houve uma mudança radical entre o primeiro e o segundo espetáculos do TTB, com direção de Vescovi, embora ambos tenham sido criados sob a mesma onda de reformulação do trabalho do grupo. *L'amor comenza* (O amor começa) (fig. 16), de 1973, é o espetáculo que exprime a ideia do *attore-giullare* (ator-menestrel)²⁰⁰ que caracteriza o período da “conquista das técnicas” (VESCOVI, 2007, p. 84). O texto do espetáculo foi construído a partir de referências literárias dos primeiros séculos da era cristã. Durante a criação de *Intermezzo* (fig. 17), de 1975, o modo de trabalhar modificou-se completamente a partir da influência do contato recente com o Odin Teatret. Nesse período, Chierichetti (2017a) estava momentaneamente afastado do grupo para servir o exército e conta de suas dificuldades com o novo treinamento do TTB:

²⁰⁰ Cf. Cap. 2, p. 98-99. Outra definição para o termo *attore-giullare* é um ator “liberado das constrictões do código textocêntrico ocidental através da aquisição de técnicas de expressão físico-gestual” (NOSARI, 2005, p. 18-19). [liberato dalle costrizioni del codice testocentrico occidentale attraverso l'acquisizione di tecniche di espressione fisico-gestuale.]

[...] eu cheguei depois [da implementação do treinamento inspirado no Odin]. Foi difícil, eu não entendia. O que eu mais gostava era a acrobacia enquanto tal, a acrobacia pela acrobacia, porque... eu jogava bola... tinha necessidade de consumir energia, de maneira não controlada, ou melhor, controlada pela acrobacia. Ficava sempre trabalhando [acrobacia] por minha conta



Figura 17: Espetáculo *Intermezzo*, na sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Beppe Chierichetti (saltando, ao fundo); Luigia Calcaterra (ajoelhada, em primeiro plano). Foto: Arquivo do TTB.

A mudança que se deu entre os dois espetáculos é bem resumida por Nosari (2005 , p. 19).

No programa do espetáculo da época, lê-se que *Intermezzo* é “um espetáculo de danças, acrobacia, jogos guerreiros, com improvisações rítmicas e vocais”. É a ruptura de algumas convenções ainda presentes em *L’Amor Comenza*: aqui, desaparece também o traço textual e a ideia de papel cênico, a favor de uma partitura composta de materiais pré-verbais (cores, luzes, movimentos, música popular e clássica) ao longo de um complexo de núcleos temáticos [...] Ao ator menestrel começa a somar-se o ator-sem-nome [*attore senza nome*]: à forte relevância da componente física e instintiva, somam-se a dimensão coral e a perda do “papel” ou do

“personagem”, atributos inconciliáveis com a fortíssima individualidade (e individualismo) verbal e intelectual do ator de teatro convencional.²⁰¹

Físico, corpo, vitalidade e vivacidade são palavras que, não apenas nortearam a re-fundação do TTB como traduziam os anseios do jovem Chierichetti (2017a), um apaixonado pelo futebol — que cogitou em seguir carreira como jogador profissional— e um amante da acrobacia — que aprendeu sozinho o 1/2 salto mortal. Sua energia explosiva encontrou uma via de expressão mais efetiva no movimento do corpo do que no engajamento político, com o qual se envolveu em 1968, mais por um senso de pertencimento ao coletivo do que de pela consciência política. No entanto, para Chierichetti (2017a), *Intermezzo*, o novo espetáculo do TTB sob influência do Odin, foi um choque:

O Amor começa era cheio de texto! Dava uma continuidade à minha experiência anterior [de teatro amador], ainda que com outros critérios. Em *Intermezzo* não se fala nada! Como pode ser isso? Em *Min Fars Hus* (*A Casa do Pai*) [espetáculo do Odin] falavam do início ao fim! Por que nós [do TTB] ficamos calados? Onde foi parar a voz?

Beppe Chierichetti (2017a) diz que levou quase um ano para adaptar-se ao novo modo de trabalho do TTB²⁰². No entanto, uma novidade foi bem acolhida pelo ator: os treinamentos ao ar livre. Além de *Min Fars Hus*, outra forte impressão deixada pelo Odin foi a parada de rua *Anabasis*, na qual, entre outros elementos (instrumentos musicais e acessórios como bandeiras e bastões) apareciam figuras sobre pernas-de-pau. A partir de então, o TTB começou a fazer treinamentos em espaços abertos, utilizando esses elementos. Apesar de descobrir um imenso prazer nesse novo espaço de trabalho, o espírito contestador de Chierichetti impediu o ator de, como seus companheiros, iniciar o treinamento em um dos acessórios que, ao longo dos

²⁰¹ Sul programma di sala dell'epoca si legge che *Intermezzo* è “uno spettacolo di danze, acrobazie, giochi guerreschi, con improvvisazioni ritmiche e vocali”. “E la rottura di alcune convenzioni ancora presenti in *L'Amor comenza*: qui sparisce anche la traccia testuale e l'idea di ruolo scenico, a favore di una partitura composta da materiali preverbalis (colori, luci, movimento, música popular e clássica) lungo um complesso di nuclei tematici. [...] All'“ attore-giullare” comincia già ad aggiungersi l'“attore senza nome”: al forte rilievo della componente fisica e instintuale si sommano la dimensione corale e la perdita della “parte” e do “personaggio”, tutti attributi inconciliabili con la spiccata individualità (e individualismo) verbale e intellettuale dell'attore del teatro di convenzione.

²⁰² Beppe Cherichetti não participou do processo criativo do espetáculo *Intermezzo*, que ocorreu no mesmo ano em que ele serviu o exército. Em sua volta ao grupo, ele substituiu um outro ator do grupo — Enrico Masserolli, que tinha se machucado — em *Intermezzo*. Quando o Masseroli voltou ao trabalho, ele e Chierichetti passaram a se revezar na participação em *Intermezzo*.

anos, se tornaria a marca registrada dos espetáculos de rua do TTB: as pernas-de-pau. Qual o motivo para essa recusa? “Porque todo mundo está usando!” (CHIERICHETTI, 2017a) foi a resposta imediata. Essa reação, no entanto, aponta para um traço da personalidade de Beppe Chierichetti que, hoje, ele avalia como deletério, que lhe roubou oportunidades de desenvolvimento artístico, pelo simples prazer de opor-se à vontade e à autoridade do diretor.

Não sei se Chierichetti se colocou em algum momento a questão da dimensão do trabalho do ator como trabalho sobre si, no sentido de um processo de transformação do sujeito, ou como um percurso de auto-conhecimento; essa não é, *a priori*, a orientação do trabalho do ator no TTB. Come se vê, apesar da origem no eixo Grotowski-Barba, a identificação é muito mais pertinente com a linha de trabalho adotada pelo segundo do que com o primeiro. O objetivo final do TTB é sempre o teatro, ou seja, o domínio técnico visando o encontro com os espectadores:

Não há nunca a tentação de uma “arte como veículo” como teorizava Grotowski em sua última fase. ou seja, a utilização de técnicas e sequências atorais para conduzir um trabalho de descoberta e de valorização de si, quase um processo da ascese do autoconhecimento. Há no entanto, isso sim, uma ascese artística e a sua pontual restituição nos espetáculos. Ou melhor no *corpus* espetacular: a produção do TTB deve ser considerada, por esse enfoque, como um corpo orgânico, um palimpsesto continuamente riscado, sulcado, impressão e re-impressão de traços e partituras [...] que nascem da dialética entre atores e diretor, com um só fim: que o teatrante aprofunde e afine o uso e a sensibilidade dos próprios instrumentos, ou seja, o corpo, os seus materiais, a voz e o movimento, o espaço, a dimensão visual e auditiva. É um percurso que transborda no espiritual, que dá pleno sentido à expressão “bem cultural vivo”, que não tem medo de conduzir-se para longe, no tempo, no espaço, na mente [...] o aperfeiçoamento técnico que torna-se obsessão estilística, o domínio dos meios visando um fim. (NOSARI, 2005, p. 47)²⁰³

²⁰³ Non c'è mai la tentazione “dell'arte come veicolo” come teorizzava nell'ultima fase Grotowski, cioè l'utilizzo di pratiche e sequenze attoriche per condurre un lavoro di scoperta e valorizzazione di sé, quasi un processo ascetico di auto conoscenza. C'è però, questo sì, la pratica di un'ascesi artistica e la sua puntuale restituzione negli spettacoli. O, meglio, nel corpus spettacolare: la produzione del TTB va considerata, da questo angolo di visuale, come un corpo organico, un palinsesto continuamente segnato, solcato, impresso e sovrimpresso da tracce, partiture e spartiti [...] che nascono dalla dialettica tra attori e regista, con un solo fine: il teatrante approfondisca e affini l'uso e la sensibilità dei propri strumenti, cioè è, il corpo, i suoi materiali, la voce e il movimento, lo spazio, la dimensione visiva e acustica. È un percorso che trascolora nello spirituale, che da senso pieno all'espressione “bene culturale vivente”, che non ha paura di farsi condurre lontane, nel tempo, nello spazio, e nella mente [...] il perfezionamento tecnico che diviene ossessione stilistica, la padronanza dei mezzi in vista dei fini.

No caso do TTB, esse transbordamento espiritual de que fala Nosari, nunca foi um objetivo mas um efeito secundário de um certo *modus operandi* baseado em um forte componente ético. O comprometimento como o ofício é absoluto. No caso de Chierichetti, o desejo de comprometer-se com algo maior do que a vida já estava presente no seu desejo secreto de infância de tornar-se padre. Todo o cerimonial da missa exercia forte fascínio no menino Beppe Chierichetti. De acordo com entrevista concedida a mim, Chierichetti (2017a) afirma que a escolha por seguir a carreira de ator teve duas motivações: a necessidade de religar-se a algo maior que os interesses pessoais, por meio da dedicação a um grupo e à arte teatral e a de negar os anos de estudo em uma carreira que não lhe interessava, a engenharia. Ele afirma ainda que “ser ator foi uma outra maneira de ser padre”. Isso se traduzia em uma mistura de prazer e de austeridade, quase em um modo ritualístico de fazer teatro. O impulso de desenvolver uma atividade coletiva estava muito mais ligada a essa necessidade do que a “ideais comunistóides” dos jovens de 1968. No entanto, esse aspecto ritualístico do teatro, que fascinava Chierichetti (2017a), pareceu-lhe por demais exacerbado quando participou de *workshops* com Cieslak e Flazsen. Disse que era extraordinário o modo como organizavam a dinâmica das atividades, passando de uma prática a outra de modo fluído, sem uma palavra. Mas, achava os poloneses do Teatr Laboratorium talvez “muito secos e severos”. A identificação do jovem Chierichetti (2017a), foi maior com o Odin Teatret (especialmente depois de assistir *Min Fars Hus*), que “pareciam mais humanos”. E, assim, a relação com o grupo de Grotowski manteve-se como uma referência importante, mas distante. Já com o Odin, o sentimento foi sempre de uma verdadeira irmandade.

Chierichetti (2017a) afirma que, muitas vezes, seu trabalho teve que seguir as determinações do diretor e que esse fato causou-lhe certa contrariedade. No caso da escolha do instrumento musical — todos os atores do TTB tocam algum instrumento — não houve convencimento: o clarinete, escolhido por Vescovi para Chierichetti, permaneceu sempre um peso. Outras vontades do diretor, no entanto, se transformaram em prazeres: é o caso do Kathakali. Quando Renzo Vescovi decidiu que seus atores partiriam para a Índia pela primeira vez para estudar as danças indianas, Chierichetti foi contrário. O Kathakali era a única dança indiana masculina com a qual o grupo havia tido contato até então. Assim, o destino de

Chierichetti parecia óbvia embora, de acordo com seus conhecimentos à época, ele tivesse muitas dúvidas a respeito:

[...] aquele grande barulho de ferro dos sinos e gong que era a música do Kathakali, aquelas estranhas maquiagens que faziam com que desaparecessem as características individuais dos atores, aquelas grandes saias que escondiam seu corpo e faziam desaparecer a técnica a tal ponto que um péssimo dançarino podia ser confundido com um grande ator... Era essa a dança que eu queria aprender na Índia? Mas, naquele momento, não havia outra coisa a fazer: ter fé em algo desconhecido, contra o qual eu me opunha[...] Se tratava de investir dinheiro em algo que somente Renzo [Vescovi] acreditava. Decidimos partir (CHIERICHETTI, 2007, p. 262).²⁰⁴

Apesar da contrariedade inicial, Chierichetti partiu para uma viagem de quase três meses, na qual iniciou seu aprendizado de Kathakali com o mestre Raghavan, da escola Kala Nilayam, em Irinjalakuda, sul da Índia. Creio que, com o tempo, o Kathakali acabou se convertendo em um marco identitário do ator dentro do grupo.



Figura 18: Beppe Chierichetti, s/d, em uma das primeiras demonstrações de dança indiana do TTB. Foto: Arquivo do TTB.

²⁰⁴ [...] quel gran sferragliare di campanelli e gong che era la musica del Kathakali, quegli strani trucchi che facevano scomparire le caratteristiche individuali dell'attore, quelle grandi gonne che ne nascondevano il corpo e facevano sparire la tecnica a tal punto che un pessimo danzatore poteva essere scambiato per un vero attore... Era quella la danza che avrei voluto imparare in India? Ma in quel momento non c'era altro che fare: avere fede in qualcosa sconosciuto contro cui avevo anche combattuto [...] Si trattava di investire del denaro in qualcosa in cui credeva solo Renzo. Decidemmo di partire.

Dentre as técnicas desenvolvidas no TTB, é como se o Kathakali delimitasse o território no qual Chierichetti é, sem dúvida, a referência mais importante. Embora Vescovi fosse um especialista na teoria, na prática é Chierichetti quem dominava esse território. Afinal, foi graças às suas frequentes viagens à Índia que se consolidaram as relações com os mestres, especialmente com o mestre de Kathakali John Kalamandalam. Vescovi também viajou diversas vezes à Índia, mas sua relação com as danças foi sempre no plano teórico, de pesquisador apaixonado. Na dinâmica auto-pedagógica que se desenvolveu no TTB, Chierichetti tornou-se o professor de Kathakali de seus companheiros atores mais jovens ou dos alunos-atores, nos treinamentos diários ou em oficinas e nos cursos para aspirantes a entrar no grupo. O ator também participou de inúmeras demonstrações de trabalho sobre as danças indianas realizadas pelo TTB (fig. 18).

Assim como ocorreu com outras danças orientais no TTB, o Kathakali firmou-se no âmbito de trabalho do grupo tanto como uma técnica em si, apresentada em espetáculos de dança tal como se faz na Índia (realizando apresentações inclusive nesse país) (fig. 19), como tornou-se matriz para diversas partituras físicas de outros espetáculos teatrais. Assim, os movimentos do Kathakali podem servir para compor uma partitura física, mas depois a referência explícita da matriz original desaparece.



Figura 19: Beppe Chierichetti em espetáculo de Kathakali, na cena Putana Moksha, na sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Foto: Arquivo do TTB.

No TTB, esse procedimento ficou conhecido como *fuco* (zangão, em italiano): o macho da abelha rainha serve apenas para fecundá-la, depois disso ele morre. O mesmo procedimento é utilizado no trabalho vocal, como veremos mais à frente. Portanto, é comum para Chierichetti utilizar seqüências ou movimentos do Kathakali como *fuco* na composição de novas partituras.²⁰⁵

O que fez que o Kathakali assumisse tanta importância no percurso de Beppe Chierichetti foi, provavelmente, o fato de que todo o investimento do TTB em mobilizar-se para adquirir essa técnica diretamente de mestres indianos estava muito além do aprendizado de uma técnica estrangeira. Havia a necessidade de fundar uma tradição própria, obviamente diferente daquela indiana, mas com forte influência dessa. Chierichetti (2007, p. 266) já intuía essa necessidade, conforme registra em trecho de seu diário de sua primeira viagem à Índia:

Escrevo um carta para mim mesmo... Esta é uma das últimas oportunidades que temos para nos renovar. Pensemos em um ator de Kathakali: trabalha sete, oito anos para construir um repertório de histórias tradicionais que serão a sua bagagem profissional por toda a vida. Que eu saiba, depois disso, ele não deve treinar nunca mais. Para o ator Kathakali são suficientes apenas alguns anos para viver uma vida inteira de um repertório tradicional. Mas o Ocidente vai muito rápido e não há tempo para memorizar e repetir... Aí está porque os grupos se dissolvem: não constroem a tradição necessária para sobreviver. Nós [do TTB] portanto, estamos na Índia para sobreviver e construir a nossa tradição?²⁰⁶

Creio que a intuição resultou em um fato: o TTB construiu sua própria tradição, especialmente com base em sua frequência das danças indianas. É verdade que o leque de técnicas praticadas no TTB é mais variado do que os estilos de dança indiana, diferente do que acontece com os atores-dançarinos indianos profissionais, especialistas de um único estilo de dança. Houve um tempo que, para ser ator do TTB, era preciso dedicar-se à acrobacia, a um instrumento musical, a um estilo de dança indiana e às pernas-de-pau. No caso de Chierichetti, ele foi um exceção

²⁰⁵ O mecanismo do trabalho sobre o zangão será descrito no Cap. 4, p. 236-238.

²⁰⁶ Scrivo una lettera a me stesso... Questa è una delle ultime opportunità che abbiamo per rinnovarci. Pensiamo a un attore Kathakali: lavora sette-otto anni per costruire un repertorio di storie tradizionali che saranno il suo bagaglio professionale per tutta la vita. Non mi risulta che egli debba mai più allenarsi. All. attore di Kathakali sono sufficienti solo alcuni anni per vivere una vita intera su un repertorio tradizionale. Ma l'Occidente va molto in fretta e non c'è tempo per memorizzare e ripetere... Ecco perché i gruppi si sciolgono: non costruiscono la tradizione necessaria per sopravvivere. Noi, quindi, siamo in India per sopravvivere e costruire la nostra tradizione?

apenas quanto às pernas-de-pau. Todas essas técnicas (que depois foram acrescidas ou substituídas por outras) requerem treinamento constante, ou seja, uma rotina. Essa rotina é composta também pelos frequentes períodos de ensaios (mesmo de espetáculos que estão há anos em repertório) e pelas apresentações e turnês desse repertório. Há ainda a manutenção mais ou menos frequente de uma atividade pedagógica para os aspirantes alunos-atores ou recém inseridos no grupo. Enfim, criou-se uma dinâmica de práticas e relações que identificam o TTB como tal. Criou-se uma tradição, no sentido de uma gama de práticas que se repetem e de conhecimentos transmissíveis e reconhecíveis na ética e na estética do grupo. No caso do TTB, trata-se de uma “tradição inventada” pelo grupo, que identifica-se com a noção discutida por Hobsbawm, que deve muito ao passado histórico da cultura cênica indiana:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (HOBSBAWM, 1984, p. 9)

Ainda em sua primeira viagem a Índia, Chierichetti conhece o dançarino Toy que lhe diz que o Katakali não é difícil: “[...] o problema é superar a fase mecânica para chegar à expressiva”. Disse-lhe também que esse processo é como no desabrochar da flor de lótus, o quanto seja preciso sentir seu perfume e ver a gota de orvalho dentro da flor. Para além da mecanicidade, de como executar o gesto das mãos que representa a flor de lótus, é preciso também evocar os estímulos sensoriais que a flor desperta. Chierichetti conclui: “[...] era exatamente isso que eu buscava” (CHIERICHETTI, 2007, p. 267)²⁰⁷. De certa forma, aproveitando a metáfora do lótus, é como se Chierichetti estivesse buscando os meios para o cultivo da flor (*hana*) do ofício do ator, tal como aponta Zeami (1987) com relação aos atores da tradição do Teatro Nō.

²⁰⁷ [...] il problema è superare la fase meccanica per arrivare a quella espressiva [...] Era esattamente quello che cercavo.

Em sua primeira estadia na Índia, a intuição aguda de Chierichetti serviu também para levantar questões. Dizíamos: sim, é verdade que o TTB criou sua própria tradição alimentada (também) por tradições estrangeiras, como no caso da dança indiana. Mas, Chierichetti também percebia os limites dessa aculturação. Depois de cerca de duas semanas de aprendizagem, a escola de Kathakali, com seus jovens alunos internos e seus professores velhos, se revelava como uma espécie de universo que tem seu próprio sentido:

Estou muito desmoralizado e meus pés estão sempre inchados. Olho para essas pessoas que vivem na escola: uma espécie de vida integrada, de tanto em tanto comem, dormem, trabalham. O conceito do tempo não existe. Teria que me abandonar, mas não consigo: estou obcecado pela necessidade de resultado... (CHIERICHETTI, 2007, p. 269)²⁰⁸

A noção de tempo ocidental está mais ligada a uma sequência de acontecimentos lineares, que se opõe, por exemplo, a ideia de tempo como permanência, ou como aroma (HAN, 2016). A meu ver, não é que o tempo que rege a vida da escola de Kathakali não exista: ele permanece, mas, não transcorre aos tropeços, como afirma Han (2016). E como faz um grupo de teatro ocidental para inventar uma tradição própria, numa sociedade que vive aos tropeços, alimentando-se da tradição de uma outra cultura, onde o tempo parece não transcorrer? Esse é o paradoxo que Chierichetti sentiu na pele ao vivenciar o aprendizado do Kathakali dentro de uma escola de dança tradicional na Índia. Já naquela época, conforme conta em seu diário, ele se dava conta da distância cultural, mas da proximidade de valores:

Parece tudo tão fácil para eles, tão bem protegidos pela tradição, na qual o tempo parece ser mais longo do que o necessário. Talvez porque os deuses são sempre os mesmos. Me parece um paradoxo que na Europa possam viver grupos como o nosso [o TTB] e ainda o Odin Teatret e [o grupo de] Grotowski. Eles são o nosso Kathakali, a única tradição na qual os deuses são sempre os mesmos. Mas diferentemente do Kathakali, que é perfeitamente integrado, nós somos do contra e vivemos em diferenças de potencial [diferença entre os polos positivo e negativo em uma corrente

²⁰⁸ Sono molto demoralizzato e i miei piedi non cessano di essere gonfi. Continuo a non capire a che punto sono. Guardo queste persone che vivono nella scuola: una specie di vita integrata, un po' mangiano, un po' dormono, un po' lavorano. Il concetto del tempo non esiste. Dovrei abbandonarmi ma non riesco: il bisogno di un risultato mi ossessiona...

elétrica]. Do Kathakali, devemos levar para a Europa o espírito, sussurrado com timidez. (CHIERICHETTI, 2007, p. 275)²⁰⁹

A tradição cênica indiana, da qual fala Chierichetti, é milenar. Basta pensar que o *Natya Shastra* (ou *Natyasastra*) — ainda hoje referência fundamental para a cultura cênica indiana — data sua escritura entre os sécs. VI a.C. e II d.C. (GOMES, 2007). O Kathakali origina-se no final no séc. XVII (KHOKAR, 1979). Essas são as referências artístico-culturais distantes no tempo e no espaço que contribuíram para a invenção da tradição dentro do TTB.



Figura 20: Espetáculo *Albatri*, s/d. Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti (ao fundo), Ludovico Muratori (à frente), Tiziana Barbiero (ao centro), Susanna Vincenzetto (ao fundo) e Franco Pasi (à frente). Foto: Arquivo do TTB.

Outra tradição importante dentro do TTB é a manutenção longa dos espetáculos no repertório. Um dos exemplos mais representativos é o espetáculo *Albatri* (Albatrozes) (fig. 20) que estreou em 1977 e foi apresentado até 2015. Beppe Chierichetti faz parte do elenco original, que criou o espetáculo. Desde sua estréia, o elenco mudou

²⁰⁹ Sembra tutto così facile per loro, così difesi come sono dalla tradizione, dove il tempo sembra essere più di quello che occorre. Forse perchè gli dei sono sempre gli stessi. Mi sembra un paradosso che in Europa possano vivere gruppi come il nostro e poi l'Odin e Grotowski. Sono loro il nostro Kathakali, l'unica tradizione per cui gli dei sono sempre gli stessi. Ma a differenza del Kathakali, perfettamente integrato, noi siamo contro e viviamo per differenza di potenziale. Del Kathakali dobbiamo portare in Europa lo spirito, sussurrandolo con timidezza.

diversas vezes: atores que deixaram o grupo para sempre, outros que permaneciam fora do espetáculo por um período (por motivo de saúde ou gravidez, no caso das atrizes). O único ator que nunca foi substituído em *Albatri* foi Chierichetti. Além interpretar um papel importante (ainda que não sobre pernas de pau), Chierichetti foi sempre o *responsável* pelo espetáculo. No TTB, o *responsável* é aquele que toma todas as providências para que a apresentação do espetáculo se realize, desde o calendário de ensaios até o contato com os organizadores do evento. *Albatri* era um espetáculo itinerante. Isso exigia que o *responsável* Chierichetti fizesse uma visita de reconhecimento no local onde se realizaria a apresentação, para decidir o percurso que o espetáculo faria, além de tomar providências prévias, como pedir permissão ao padre para que o espetáculo começasse na porta da igreja, por exemplo, ou para que um personagem surgisse na torre do sino, ou para que um morador emprestasse a sacada de sua casa para que outro personagem descesse com uma corda, etc. No dia do espetáculo, algumas horas antes da apresentação, o grupo realizava um ensaio *à l'italienne*²¹⁰, onde o *responsável* transmitia aos outros atores o percurso previamente estabelecido, além de instruir os assistentes sobre como proceder durante a apresentação.

3.3.2. *Rosso angelico*, teatro como casa, grupo como família

Como já sabemos, em três de abril de 2005, Renzo Vescovi morreu de uma meningite fulminante e a perda abrupta do líder absoluto do grupo colocou o TTB em um longo período de incerteza sobre a continuidade de suas atividades. Todos os integrantes do grupo sentiram profundamente essa perda. Aos poucos, o grupo foi reagindo com extraordinária coragem e perseverança, descobrindo entre seus membros novas potencialidades para suprir a falta do diretor²¹¹. No ano de 2014, no entanto, outro fato traria novos desafios ao grupo: ao voltar de uma estadia de

²¹⁰ Expressão em francês, usada na linguagem de trabalho do TTB, que significa ensaiar esboçando as marcações. O objetivo é que os atores se familiarizem com o cenário sempre novo que o teatro de rua proporciona, inserindo nele as marcações de cena pré-estabelecidas. Nesse ensaio esboçado, combina-se também a disposição ideal do público com relação à cena. No caso de *Albatri*, havia assistentes que ajudavam na condução e posicionamento do público.

²¹¹ O TTB funciona em sistema de cooperativa: além do trabalho artístico e pedagógico, o diretor (quando esteve vivo) e os atores se encarregam de funções administrativas, financeiras e de produção, apesar de terem tido sempre dois ou três funcionários para essas funções.

estudos de dança na Índia, Chierichetti foi diagnosticado com Mal de Parkinson. Durante a viagem, ele já havia percebido um pequeno tremor no dedo indicador da mão direita, enquanto dançava o Kathakali.

Desde 2011 o grupo vinha preparando um novo espetáculo, *Rosso Angelico. Danza per un viaggiatore leggero (Vermelho Angelical. Dança para um dançarino leve)* do qual Chierichetti era o protagonista, o aventureiro que entra em um universo misterioso ao atravessar as cortinas vermelhas que dançam. O pano de fundo do espetáculo é a *Danza Macabra (Dança Macabra)*: trata-se da ideia difusa na Idade Média, especialmente no território bergamasco, de que todos são iguais perante a morte, não importando sua posição social; quando chega o momento, a todos, indistintamente, a morte tira para dançar. O tema de esqueletos dançando com pessoas vivas é comum na arte desse período, especialmente na pintura. No programa da peça *Rosso Angelico*, lê-se:

A Dança Macabra caracterizou, no passado, a cultura e a arte europeia e em particular, as do território bergamasco. Em seu novo espetáculo, o Tascabile não tentou reproduzi-la, nem revitaliza-la; buscou qual poderia ser o equivalente de uma Dança Macabra do século que acabou de terminar e compôs uma espécie de dança sobre uma sinfonia de vozes e barulhos do séc. XX. (TEATRO TASCABILE DI BERGAMO, 2017)²¹².

O trecho acima nos faria pensar que se trata de um espetáculo de dança: nada mais comum nos espetáculos do Tascabile que, por sua influência das artes cênicas indianas e da Antropologia Teatral, costumam não fazer distinção entre as categorias dança e teatro. Entretanto, é um espetáculo de teatro (ainda que haja cenas de dança, bem como de música executada pelos atores) com texto inspirado, entre outros, em Rainer Maria Rilke.

Quando estive na Itália para uma visita rápida ao TTB, em 2014, o grupo estava se preparando para a estreia de *Rosso Angelico* (fig. 15 e 21). Em 2017, durante minha estadia em Bergamo para a pesquisa de campo, pude finalmente assistir ao espetáculo completo que estava em cartaz na sede do grupo. A esse ponto porém,

²¹² La Danza Macabra ha caratterizzato, nel passato, la cultura e l'arte europea ed in particolare quella del territorio bergamasco. Il Tascabile nel suo nuovo spettacolo non ha tentato di riprodurla, né di rivitalizzarla; ha cercato quale potesse essere l'equivalente d'una Danza Macabra del secolo appena trascorso e ha composto una sorta di danza su una sinfonia di voci e frastuoni del Novecento.

porém, vim a saber que além do Mal de Parkinson, Chierichetti está se tratando de um câncer de cólon, diagnosticado em abril de 2016. Parecia uma ironia do destino: o personagem de Chierichetti em *Rosso Angelico* acaba vencido na dança/batalha final com a morte. Mas, para além da minha leitura pessoal, de quem conhece pormenores que a maioria dos espectadores desconhece, o que se vê no trabalho de Chierichetti em *Rosso Angelico*? Seu desempenho não inspira pena ou piedade. Um dos truques para atenuar o tremor da mão direita (causado pelo Mal de Parkinson) é uma espécie de rosário que Chierichetti segura em toda a cena de abertura. Esse detalhe passa despercebido, pois o que se vê é o uso de um acessório significativo para o personagem, que está prestes a empreender uma viagem fantástica e perigosa. No entanto, há algo mais. A figura de Chierichetti é límpida, mais do que um personagem, o que aparece é o ator vivendo o seu destino, de modo serenamente vulnerável e desinteressado. E aqui se faz necessária a longa citação de Grotowski (1982, p. 89-92) que em uma conferências na Università di Roma La Sapienza, conta a seguinte história:



Figura 21: Espetáculo *Rosso Angelico* na sede do TTB. Bergamo (Itália), 2015. Da esquerda para direita: Ruben Manenti, Beppe Chierichetti e Alessandro Rigoletti. Foto: Alessandro Brasile.

Eu tinha um amigo que era um grande, grande e velho ator polonês. Em tudo o que fazia, a estrutura era extremamente precisa e premeditada, realmente premeditada em cada de detalhe, e também era premeditada a sua ação sobre o espectador. Poderia-se dizer que ele era um grande mestre das formas, da composição; quando trabalhava, o processo orgânico nunca era

o seu ponto de partida, começava sempre pela estrutura, trabalhava a estrutura detalhe por detalhe, ao mesmo tempo que mantinha um senso de humorismo e de ironia frente ao ser humano, e também frente a si mesmo, mas sempre foi uma construção premeditada. Certo dia, durante a apresentação de um espetáculo que ele fazia, notei que apresentou-se o fenômeno luminoso. Tinha sido tudo como nos outros dias, mas havia essa liberdade, como se sua partitura se desenvolvesse em um grande espaço, e como se houvesse algo luminoso, que saía de dentro dele, algo extremamente calmo; pode-se dizer que seu rosto, ou melhor, seus olhos, tinham se tornado transparentes. Então, fui vê-lo mais uma vez, [e deu-se a] mesma coisa; outra vez ainda, [e deu-se a] mesma coisa. Telefonei para ele, propus um encontro e perguntei-lhe simplesmente: “O que há?” E ele respondeu: “Quem te disse?” E eu respondi: “Ninguém me disse nada, por isso estou te perguntando, mas eu vejo”. E ele me disse que o médico havia-lhe informado que o estado de seu coração era tão ruim que, se continuasse a atuar, poderia morrer em cena a qualquer momento. Então eu perguntei: “Qual é a diferença, agora, quando você entra em cena?” E ele respondeu: “Sabe, a reação do público tornou-se quase indiferente para mim”. Ele tornou-se **desinteressado**. (GROTOWSKI, 1982, p. 89-92, grifo nosso)²¹³

Também Chierichetti é um ator técnico, que construiu sua carreira sobre duas técnicas muito precisas: o Kathakali e a acrobacia. Com saudade, ele lembra dos bons tempo quando fazia *Albatri* — o primeiro espetáculo de rua itinerante do grupo — que ele considerava como “o meu espetáculo” (CHIERICHETTI, 2017b): ali estava presente toda a vitalidade juvenil do jovem ator que criou o espetáculo, expressa nas cenas vigorosas, nos deslocamentos em corrida e nas cenas de acrobacia. No entanto, na atual condição de saúde do ator, não são as doenças os principais riscos: “se não faço teatro, morro! [O problema] não é a doença, mas não fazer mais teatro” (CHIERICHETTI, 2017b). E, assim, o teatro adquire um valor absoluto. No entanto, em *Rosso Angelico* o ator em cena parece extremamente

²¹³ Un mio amico era un vecchio attore polacco, molto molto grande. La struttura di ciò che faceva era una struttura estremamente precisa e premeditata, in ogni dettaglio era realmente premeditata, ed era anche premeditata come questa agiva sullo spettatore. Si potrebbe dire che era un gran maestro di forme, della composizione; non è mai partito, quando lavorava, dal processo organico, ha sempre cominciato dalla struttura, ha lavorato la struttura dettaglio dopo dettaglio, con molto senso al tempo stesso dell'umorismo e dell'ironia di fronte all'essere umano, e anche di fronte a sé stesso, ma è sempre stata una costruzione estremamente premeditata. Un giorno ho notato che durante lo spettacolo che egli faceva, si è presentato il fenomeno luminoso. Tutto era come ogni altro giorno, ma c'era questa libertà, come se la sua partitura si sviluppasse in un grande spazio e se ci fosse dal di dentro di lui stesso qualcosa di luminoso che usciva, qualcosa di estremamente calmo; si può dire che il suo viso, i suoi occhi piuttosto erano diventati quasi trasparenti. Allora sono andato un altro giorno, la stessa cosa, un altro giorno ancora, la stessa cosa. Gli ho telefonato, gli ho proposto un appuntamento e gli ho domandato semplicemente: “Che cosa succede?” e lui replica “Chi gliel'ha detto?” e io gli ho risposto: “Nessuno me l'ha detto, è per questo che chiedo, ma io vedo.” Ed egli dice che il medico l'ha informato che il suo stato del cuore è talmente cattivo che se continua a recitare può ad ogni momento morire sulla scena. Allora gli ho domandato: “Qual'è ora la differenza, quando Lei entra in scena?” ed egli ha detto: “Sai, la reazione del pubblico mi è diventata quasi indifferente”. È diventato disinteressato.

tranquilo, sem nenhum afano: é um paradoxo ou é a ameaça da finitude que o torna tão sereno? Sua interpretação é, ao mesmo tempo, densa e suave, forte e tranquila. Nos dias em que estive no TTB, pude observar como os ensaios tornaram-se extremamente fatigantes para Chierichetti, por isso suponho que ele tenha sido poupado desse tipo de situação extenuante. Ou seja, com menos trabalho, ele parece ter atingido um resultado muito mais expressivo do que em outros espetáculos que exigiam grande dedicação por um rigor técnico extremo. A melhor explicação para tudo isso é aquela apontada por Grotowski em sua pequena história sobre o velho ator polonês: o fenômeno luminoso deu-se quando o ator tornou-se vulnerável e, assim, desinteressado.

Assim como o velho ator polonês, Chierichetti também é um ator técnico, que trabalhava sobre o movimento, até que sua mecanicidade se tornasse orgânica. É um processo parecido com aquele do ator de Kathakali. Seu primeiro mestre da dança costumava dizer que para executar bem um *mudra* (gesto codificado das mãos), “não são o cérebro e o coração que devem compreender, mas as mãos” (CHIERICHETTI, 2007, p. 271)²¹⁴. A dança indiana tem essa característica de trabalhar o corpo fragmentando-o em pequenas partes, que, quando unidas, conferem grande presença ao ator. A capacidade de comandar cada pequena parte isoladamente requer um duro treinamento ao qual Chierichetti submeteu-se, buscando como resultado aquilo que via no ator de Kathakali: o “ator total”. Ele nos fala desse desse ideal a ser atingido, que se colocava durante o treinamento extenuante, a cada aula de dança:

Quando consigo estar lúcido durante as aulas, vejo diante de mim um ator que é um cruzamento de técnicas, aplicadas às várias partes do corpo: mãos, ombros, olhos, músculos da face, pernas, coração e razão; cada parte é a via para o ator total. (CHIERICHETTI, 2007, p. 271)²¹⁵

Seu gosto pela técnica e precisão faz com que seja o único ator no grupo que continue a ensinar o “sistema da grade” aos seus alunos (CHIERICHETTI, 2017). O sistema consiste em filmar uma improvisação e acrescentar à gravação uma trilha sonora com uma contagem — um número a cada dez segundos —, por toda a

²¹⁴ [...] non sono il cervello e il cuore che devono capire, ma le mani.

²¹⁵ Quando riesco ad essere lucido durante le lezioni, vedo davanti a me un attore che è un incrocio di tecniche applicate alle varie parti del corpo: mani, spalle, occhi, muscoli facciali, gambe, cuore e ragione; ogni parte è una via per l'attore totale.

duração da improvisação. Depois, trata-se de estudar qual movimento corresponde a qual número, a partir dessa “grade” sonora fixa, de modo a reconstruir a improvisação de maneira extremamente precisa. Chierichetti (2017b) me disse que ninguém dos seus companheiros de TTB utiliza mais o “sistema da grade”, mas que ele continua a ensiná-lo por considerá-lo extremamente útil para tornar precisa a formalização de uma improvisação. Vê-se como a vulnerabilidade parece ser um processo inconsciente, e ainda não assimilado como uma qualidade a ser considerada na prática pedagógica de Chierichetti.

Nesse período de tratamento e convivência com ambas as doenças, Chierichetti (2017b) pôde entrar em contato com uma característica existente no TTB: o grupo como família. Por um lado, essa característica pode ser um fardo. Afinal, com uma jornada de trabalho de mais de dez horas por dia e apenas uma folga por semana, não há praticamente espaço para uma vida social ou familiar fora do grupo. Os casamentos (e separações) entre os membros do grupo foram constantes, com diferentes variações de casais. Atualmente Chierichetti (2017b) não vive conjugalmente com ninguém do grupo e não tem filhos. Por isso, nos momentos difíceis do tratamento do câncer, ele contou com o apoio de todo o grupo especialmente das atrizes Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra²¹⁶. Nos períodos mais difíceis da quimioterapia, o teatro foi uma extensão da casa de Chierichetti e o grupo, sua família. De uma maneira geral, toda a organização do trabalho do grupo foi reformulada de modo a liberar Chierichetti (2017b) do máximo possível de tarefas dentro da rotina do grupo. Buscou-se a poupá-lo de esforços excessivos, mas, em contrapartida, seus companheiros ficaram mais sobrecarregados.

No caso de Chierichetti a condição de saúde trouxe uma nova realidade: o cultivo de si passa por outras práticas que não o treinamento em acrobacia ou no Kathakali; passa pela reformulação de hábitos, como alimentação e repouso. Passa também pela descoberta diária de como conviver com um novo corpo, com suas novas limitações. O Parkinson, por exemplo, além do tremor da mão direita, ocasiona lapsos de memória e dificuldade de emissão da voz e articulação das palavras. Já o tratamento do câncer, com suas etapas de sessões de quimioterapia, reduzem a energia. Tudo isso faz que o

²¹⁶ Barbiero encarrega-se de acompanhá-lo em todas as etapas médicas e terapêuticas, enquanto que Calcaterra prestou todos os cuidados no pós-operatório.

desafio, para enfrentar uma jornada de trabalho no teatro, se apresente todos os dias. Mas Chierichetti não se queixa. Diz que se sente bem e que tem muita sorte de ter tantas pessoas que cuidam dele. E é capaz inclusive de inventar estratégias para lutar contra as dificuldades das doenças. Nesse sentido, teve a ideia de chamar Luigia Calcaterra para conduzirem juntos um *workshop* — chamava-se *Ampliamente perceptivo (Ampliação da percepção)* — destinado a professores e produtores culturais (CHIERICHETTI, 2017b). O objetivo de oferecer esse *workshop* é, para Chierichetti, obrigá-lo a expressar-se em público; Chierichetti considera uma das coisas mais difíceis do Parkinson é lidar com esse desconforto. De novo, como na cena, o ator se mostra vulnerável em situações públicas. Quando vai a alguma reunião ou outra ocasião, deve sempre ter alguma coisa na mão, como uma caneta por exemplo, pois assim o tremor se atenua. É como o rosário em *Rosso Angelico*. Além disso, prefere preparar textos ou anotações que possa ler, para ter mais segurança ao falar.

Apesar de Zeami (1987) considerar que a velhice é o momento ideal para trabalhar a voz, para Chierichetti (2017b) parece ser “tarde demais”. Ele considera que os problemas com a memória são um impedimento para o trabalho com textos. O problema maior parece ser na fala e menor no canto, por exemplo. Disse-me também (CHIERICHETTI, 2017b) que outra estratégia acertada com os companheiros é que todos podem intervir durante *Rosso Angelico* e falar os textos de Chierichetti, caso ele esqueça suas falas. De novo, a cumplicidade do grupo, o espírito de família permite acordos desse tipo entre os atores: a vulnerabilidade de Chierichetti é acolhida por seus companheiros de grupo.

Outro aspecto que foi objeto de nossas conversas foi a questão da hereditariedade, da transmissão do ofício. Na tradição de auto-pedagogia desenvolvida pelo TTB, há a figura do mestre e do aluno, inspirada na relação entre guru e discípulo da tradição indiana. No entanto, Chierichetti (2017b) tem uma definição pessoal de aluno: “o aluno é aquele que sabe o que quer e que persegue essa coisa custe o que custar”. Aqueles que Chierichetti (2017b) considera como seus alunos são aqueles que, junto com ele, “enfiaram as mãos na merda”, ou seja, passaram por situações difíceis juntos. Os aprendizes do TTB passam por um processo que lembra as *botege d’arti* do Renascimento. Normalmente, há um ator mais velho que assume a função do mestre,

de proteger e instruir o aluno-ator. Quando fui aluna-atriz do TTB, minha primeira mestra foi a atriz Tiziana Barbiero, que, além de me ensinar a dança indiana Orissi, também me introduziu na vida do grupo²¹⁷. Vê-se aqui que o aspecto ético é muito valorizado na relação aluno/mestre, no respeito à hierarquia e aos mais velhos. No entanto, diferente de Iben Nagel Rasmussen, Chierichetti não vai em busca de alunos. Alunos são aqueles que aproximam-se do TTB e acabam por impor a própria presença ao grupo. São aqueles que não são necessariamente chamados para ingressar, mas que permanecem pelo interesse de estreitar os laços, aprendendo o ofício diretamente de seus mestres.

3.3.3. Vulnerabilidade: objetivo ou acaso?

Chierichetti chega ao estado de vulnerabilidade por circunstâncias da vida, não por que tenha buscado esses estado como algo que se aproximaria do desarmar-se de que fala Grotowski. É um estado paradoxal, pois ao mesmo tempo que remete a uma condição de fragilidade é, na verdade, uma demonstração de grande força, de capacidade de desnudar-se diante do espectador, no momento da cena. Quando há uma real ameaça de finitude, todas as coisas são relativizadas, todas as tensões desnecessárias se atenuam, o julgamento dos outros não é mais relevante e o ator torna-se vulnerável e desinteressado. Creio que a vulnerabilidade seja um estado que se atinge depois de ter se ultrapassado a autoconfiança, quando todas as amarras se afrouxam, quando toda a vaidade se esgota, quando não é preciso provar mais nada a ninguém. Esse estado era buscado por Grotowski no período do parateatro, na ocasião do *encontro*, ou seja, do momento em comum entre os participantes. O objetivo era

[...] envolvê-los diretamente no processo criativo; [o problema era] como libertar, em cada um deles, o fluxo de energia, para chegarem a uma espontaneidade mais autêntica. Para realizar tal feito impunha-se um período de desarmamento — um confronto com as máscaras sociais do indivíduo, seus clichês pessoais e o despir do medo e da desconfiança para revelar um estado de **vulnerabilidade** (SLOWIAK; CUESTA, 2013, grifo nosso).

No parateatro de Grotowski, o encontro revela o caráter provisório, vulnerável e frágil da própria vida:

²¹⁷ Chierichetti também foi meu mestre, especialmente no período em que fui treinada para substituir Luígia Calcaterra no espetáculo *Albatri*, do qual ele era o responsável.

Os encontros de que lhes falo exigem de nós, num certo sentido, a totalidade de nós mesmos, a um ponto que quase insuportável, ou digamos, quase irreal; embora seja real, a coisa é tão extrema nessa exigência de totalidade que se um de nós, que participamos desse tipo de encontro, começar a mentir, tudo estará aniquilado. Então temos de aceitar o fato de que estamos sempre à beira do tudo ou nada. Por se tratar de um ato de vida, esse ato é provisório, **vulnerável** e frágil. É justamente isso que devemos aceitar.(GROTOWSKI apud LIMA, p. 28, grifo nosso)²¹⁸

O estado de vulnerabilidade como consequência do encontro foi algo buscado por Grotowski em suas experiências parateatrais. No entanto, a vulnerabilidade que vejo em Chierichetti em *Rosso Angelico* provavelmente deve-se, em muito, a uma condição não escolhida: a doença. Uma doença grave coloca o sujeito diante da efemeridade e fragilidade da existência. É como se essa condição viesse à tona no momento do encontro com os espectadores nesse espetáculo: cada apresentação pode, literalmente, ser a última. Em entrevista a mim concedida, Tiziana Barbiero (2017b) afirmou que talvez eu estivesse assistindo à última temporada de apresentações de *Rosso Angelico*. Como é impossível prever a evolução do Mal de Parkinson (e também do câncer), não se sabe por quanto tempo Chierichetti poderá continuar a atuar: cada apresentação do espetáculo é, portanto, um momento de tudo ou nada.

São duas situações bem diferentes de vulnerabilidade: a dos participantes do parateatro e a de Chierichetti em *Rosso Angelico*. Creio que o que elas têm em comum é o grau de atenção e cuidado que necessitam e, ao mesmo tempo, mobilizam; trata-se de criar um ambiente protegido, no qual todas as condições são cuidadosamente respeitadas para que as pressões do hábito não operem na experiência. Em *Rosso Angelico*, todo o grupo está mobilizado e atento para que Chierichetti (que interpreta o protagonista) se sinta totalmente livre, até mesmo para cometer erros do ponto de vista técnico. Todos estão preparados para cobrir suas eventuais falhas de texto ou de contra-regragem²¹⁹. Provavelmente o mesmo não acontece no espetáculo *Valse*: Chierichetti não atinge a vulnerabilidade. Por quê?

²¹⁸ GROTOWSKI, J. Palestra em 1974, *ArtCultura*, v.1, n. 1, 1974, p.65.

²¹⁹ O espetáculo é muito complicado do ponto de vista do cenário e dos adereços. Há quatro cortinas móveis que deslizam pela cena e uma série de objetos e mesas que aparecem e desaparecem. São os próprios atores que realizam toda a contra-regragem.



Figura 22: Espetáculo. Bergamo (Itália), s/d. Beppe Chierichetti (vestido de preto) e Caterina Scotti (vestida de branco, sobre pernas de pau). Foto: Arquivo do TTB

Creio que a própria estrutura do espetáculo não seja favorável a colocar Chierichetti na mesma situação protegida que se configura em *Rosso Angelico*. Há uma diferença fundamental: *Rosso Angelico* é um espetáculo de sala; *Valse*, um espetáculo de rua. A rua é, por si só, um ambiente mais disperso, onde é impossível recriar o mesmo grau de atenção de um espetáculo de sala. Em *Valse*, Chierichetti desempenha um papel secundário, uma espécie de mestre de cerimônias: todos os outros personagens — os convidados do grande baile — estão sobre pernas de pau. Também aqui, Chierichetti desempenha funções de contra-regragem, dispondo objetos no chão, entregando ou retirando acessórios para os outros personagens. Uma falha sua pode comprometer o bom andamento da cena, pois os outros atores — que desempenham uma complexa coreografia de dança — não tem condições de cobri-la. O grupo se esforça para deixar Chierichetti em uma situação confortável. Pude assistir a uma apresentação de *Valse* na qual havia um outro ator que fazia uma espécie de duplo do personagem de Chierichetti, desempenhando as funções mais complexas, como carregar a atriz Caterina Scotti sobre o ombro (fig. 22). Mesmo assim, me parece que a rua continua sendo um ambiente desfavorável a oferecer uma situação protegida que permita a Chierichetti atuar livremente.

De um modo geral, tive a impressão de que, para Chierichetti, cada dia vivido tenha adquirido um novo valor. Em um exercício constante de adaptações, ele segue seu

caminho como integrante do TTB, e não se vitimiza. Pude vê-lo chegando para ensaiar sozinho a sua parte, de modo a estar pronto para os ensaios coletivos. É verdade que não desempenha mais certas funções organizativas e de produção, mas, segue atuando como ator fazendo parte inclusive da nova produção: *The Yoricks*, um espetáculo de clown. Na última correspondência que trocamos por e-mail, Chierichetti me informou que parou de dançar o Kathakali porque a demanda por um certo tipo de “equilíbrio indiano” do corpo começa a ser impossível de ser atendida. Com ironia, me diz ainda que está levando adiante uma “bela relação a três, com os dois hóspedes no seu corpo: o Parkinson e o tumor”. Apesar das duas doenças terem sido coincidentemente diagnosticadas depois de viagens à Índia, Chierichetti está confiante no futuro: ele espera para lá em breve poder voltar.

3.4. Abandono/Luigia Calcaterra



Figura 23: Luigia Calcaterra na horta do asilo de freiras canossianas. Bergamo (Itália), agosto de 2017. Foto: Ricardo Gomes.

*O campo lavrado
Volta a ficar em repouso —
Cotovias do entardecer.*

3.4.1 Formação, autodidatismo e necessidade de mestres

A mesma qualidade de consciência espacial, do repouso [do ator desinteressado], dentro do qual, ao mesmo tempo, há uma ação e um trabalho ativo, pode ser observada em certos velhos camponeses, em como aram a terra. Esse trabalho em si mesmo, essa terra em si mesma é o valor, **há algo que está plenamente em repouso e, ao mesmo tempo, o corpo que trabalha.** [...] O velho camponês conhece muito bem seu trabalho – não digo que isso acontece com todo velho camponês, mas com alguns sim, como pude observar. Então, ele conhece muito bem o seu trabalho, e se o trabalho demanda precisão da mão, mesmo que normalmente sua mão trema, no momento em que ele aplica nela uma ação precisa do seu trabalho, a mão não trema mais, ele não hesita. Pode-se dizer que não há nenhuma necessidade de pensar, calcular, hesitar sobre o que fazer, **conhece-o tão bem, que o trabalho se faz por si só, passando através de seu próprio corpo.**[...] Assim como para o ator, também para o camponês, quando é jovem, há a noção de sucesso, e isso é muito claro, muito natural: deve criar condições para sua família, mostrar que é um especialista, deve ganhar dinheiro. Mas, como em dado momento para o velho ator, isso torna-se quase indiferente [...] o velho camponês também torna-se **desinteressado**, e pode-se ver isso muito facilmente por ele querer continuar a fazer o seu trabalho, ainda que outra pessoa possa, ele quer fazê-lo. Sem dúvida alguma, quando para para pensar, ele pensa muito mais na família do que em si mesmo e, mais do que tudo, pensa nesta terra, e suponho que isso seja muito importante. **Vai em direção a esta terra como em direção ao repouso**, e por isso não quer deixar que outros façam seu trabalho. E então, **todo trabalho preciso e concreto**, mas, realmente preciso e concreto, **pode vir a ser uma técnica pessoal.** O importante é que deve ser palpável e concreto. **Para vir a ser veículo de uma técnica pessoal, a condição é que se torne relativamente desinteressado.** (GROTOWSKI, 1982, p. 89-92, grifo nosso)²²⁰

²²⁰ La stessa qualità della coscienza spaziale, del riposo, dentro al quale allo stesso tempo c'è un'azione c'è il lavoro attivo, la si può notare in certi vecchi contadini, come arano la terra. Questo lavoro in se stesso, questa terra in se stessa è il valore, c'è qualcosa che è pienamente in riposo a al tempo stesso il corpo che lavora. [...] Il vecchio contadino conosce molto bene il suo lavoro — non dico che questo succede con ogni vecchio contadino, ma ad alcuni vecchi contadini come ho osservato. Allora, conosce molto bene il suo lavoro e se il lavoro richiede una precisione della mano, anche se la sua mano trema normalmente, nel momento di applicare un'azione precisa del suo lavoro la mano non trema più, egli non esita. Si può dire che non ha alcun bisogno di pensare calcolare esitare che fare, conosce talmente bene il suo lavoro che il lavoro si fa da sé stesso, passa attraverso il suo corpo stesso. [...] Un'altra è che, come per l'attore c'è la nozione di successo, anche per il contadino, quando è più giovane, c'è una nozione di successo, e questo è molto chiaro, molto naturale: deve creare le condizioni per la sua famiglia, mostrare che è un buon specialista, deve anche far soldi. Ma come ad un certo momento per il vecchio attore questo è diventato quasi indifferente [...] anche il vecchio contadino diventa in certi casi disinteressato, e questo lo si può vedere molto facilmente per il fatto che, anche se un'altra persona può fare il suo lavoro, lui vuole farlo. Senza alcun dubbio. se ci pensa, pensa molto di più alla famiglia che a sé stesso, ma ancor più pensa a questa terra, e ciò suppongo che sia molto importante. Va verso questa terra come verso il riposo, va verso il suo lavoro come verso il riposo, è per questo che non vuole lasciarlo fare ad un altro [...] Ed allora ogni lavoro preciso e concreto, ma realmente preciso e concreto, può diventare il veicolo di una tecnica personale. Ciò che è importante è che dev'essere palpabile e concreto. Diventa il veicolo di una tecnica personale a condizione che divenga relativamente disinteressato.

A reflexão de Grotowski sobre o velho camponês em comparação ao velho ator, e de como ambos se tornam desinteressados na velhice, parece ser um resumo da história de Luigia Calcaterra em seu processo de abandono do ofício de atriz para abandonar-se à vida. Assim como para o velho camponês, nela esse processo está ligado também a uma retomada do contato com a terra e com o seu cultivo, tal como fazia na infância, como uma espécie de materialização do cultivo de si. O abandono parece ser a qualidade que mais se aplica à trajetória da atriz, pontuando seus diferentes momentos ou ciclos que estão inseridos em um mesmo processo de amadurecimento. Do dicionário, os sentidos que mais se adequam ao abandono ao qual me refiro são “ato ou efeito de abandonar(-se)” ou ainda “relaxamento da tensão”. No caso de Luigia Calcaterra seria à oposição à posse da técnica, ou de um corpo dominado por ela.

O primeiro ciclo de ligação com a terra está relacionado à infância em ambiente rural. O pai de Calcaterra era fazendeiro, cuja propriedade encontrava-se no vilarejo de Malvaglio con Induno, na província de Milão, onde Calcaterra nasceu em oito de setembro de 1951. A pequena Luigia Calcaterra preferia estar ao ar livre, ajudando o pai na horta e no cuidado com os animais, do que ficar fechada em casa com a mãe aprendendo a desempenhar tarefas domésticas. A fascinação da menina pela figura do pai contribuía para essa preferência. Assim, a infância transcorreu em meio ao campo, em companhia de outras crianças, em brincadeiras secretas no milharal e no bosque, escaladas nos troncos das árvores, na dimensão ao mesmo tempo mágica e comedida do pequeno vilarejo rural.

Na adolescência, apresenta-se o senso do dever que mais tarde se apresentaria novamente com relação ao ofício teatral: a jovem Calcaterra vive a perda da fé cristã no momento em que faz o ensino normal, morando em um internato para moças, comandado por freiras. Longe da família, vive a solidão e, sobretudo, presencia as dificuldades das freiras em conviver sob regime do celibato. Episódios como a freira que tinha um amante padre ou outra que enlouqueceu vítima de amor pela madre superiora foram traumáticos para Calcaterra. A obrigatoriedade na prática contribuiu contrariamente para a recusa da fé. Não obstante essas decepções, a jovem Calcaterra nunca se rebelou, permanecendo uma boa aluna, cumpridora de seus deveres, até deixar o internato.

Durante o ensino médio, antes de ser interna na escola de freiras, Calcaterra teve sua primeira experiência teatral marcante: assiste à ópera *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, no teatro Scala de Milão: “foi como estar no país das maravilhas: os veludos, as cortinas, as luminárias, as pessoas, os atores que cantavam, foi um impacto incrível” (CALCATERRA, 2017a). Mas a lembrança que diz mais sobre a sensibilidade de Calcaterra é outra: no alto da “torrinha” de onde ela assistiu ao espetáculo estava também um jovem estudante de regência que, atento à execução musical, treinava os movimentos de reger a orquestra em uníssono com o maestro que se encontrava no fosso da orquestra. Calcaterra ficou impressionada com a expressividade corporal do jovem aspirante a maestro: era a tradução da música em movimento.

Na universidade, Calcaterra iniciou estudos em Biologia, escolha que logo revelou-se errada. Nesse período frequentava mais às aulas do curso de Letras, no qual estudava uma amiga. Ali também eram mais intensas as manifestações de 1968. Calcaterra não se identificava profundamente com a rebeldia do movimento, mas aderiu às manifestações por um espírito de aceitação e de pertencimento ao grupo. Calcaterra (2017a) não aderiu ao uso de drogas, mas usufruiu da liberação sexual, até encontrar um namorado fixo: “tínhamos um namorado por dia! Era uma coisa ideológica, não de sentimento! São bobagens enormes! Não foi uma conquista de liberdade, era tudo mentira! [...] Quando tive um namorado fixo, me afastei do amor livre”.

Casualmente, o namorado fixo foi quem introduziu Calcaterra no Teatro. Ele era um ator profissional do Teatro del Uovo — grupo considerado revolucionário, alternativo. E assim Calcaterra começa a frequentar o ambiente teatral, assistindo ensaios e apresentações do grupo do namorado. Um dia, ela vê fixado no ponto de ônibus um cartaz convocando para um curso para atores do Teatro Tascabile di Bergamo, que se realizaria em Milão. Calcaterra se apresentou para os testes e foi aprovada junto com Beppe Chierichetti e outros candidatos²²¹. Desse período, Calcaterra (2017a) não

²²¹ Dos aprovados, além de Calcaterra, permaneceram no grupo Beppe Chierichetti, Enrico Murattori, Susanna Vicenzetto e Corina Poggi. Franco Pasi já participava do grupo há dois anos, ao lado de Renzo Vescovi (diretor artístico) e Lidia Gavinelli (diretora e mecenas). O curso com o TTB deveria durar um ano e no fim dele Lidia Gavinelli mandou todos os alunos embora, ao mesmo tempo que desfez-se a velha companhia do TTB. Renzo Vescovi assumiu sozinho a liderança do grupo, convocando os alunos de volta, enquanto Gavinelli se afastou. Estava fundado assim o novo Teatro Tascabile di Bergamo.

recorda de um desejo particular de tornar-se atriz, mas gostava de frequentar o ambiente, das relações que se criavam em torno do fazer teatral: “me parecia um lugar saudável, onde aconteciam coisas importantes, não espalhafatosas, mas importantes”. As referências do TTB transmitiam seriedade ao trabalho realizado, afinal, tratava-se de Grotowski e de Barba. Foi também o momento em que, sob a influência de Renzo Vescovi (graduado em Letras), Calcaterra descobriu o gosto pela literatura, devorando clássicos como obras de Dostoiévski e Tolstói, por exemplo.

O curso de Milão culminou com a fundação do novo TTB, cujas atividades se concentraram em Bergamo. Estando muito tempo fora de Milão, foi impossível para Calcaterra continuar a frequentar o curso de Biologia. Era chegado o momento de abandonar a universidade e de contar a verdade aos pais: seu interesse pelo Teatro havia suplantado a Biologia. Depois do abandono da fé no internato, talvez esse tenha sido um dos momentos mais marcantes em termos de abandono e de fechamento de um ciclo para abertura de outro. A partir daí, a vida de Calcaterra “passou a ser o Teatro Tascabile” (CALCATERRA, 2017a). O pai foi compreensivo, mas a mãe nunca a perdoou e ainda deu-lhe um conselho que se revelaria profético: ela não deveria formar uma família. De fato, Calcaterra nunca teve filhos e chama de “incestos” as relações amorosas que surgem dentro do grupo teatral. Ela salienta que o trabalho no TTB era tão absorvente que não havia materialmente tempo de cultivar relações fora daquele núcleo de pessoas. Calcaterra foi (durante sete anos) companheira de Renzo Vescovi e, assim como esse, outros casais amorosos se fizeram (e se desfizeram) dentro do grupo²²².

Calcaterra recorda os primeiros anos de TTB como um bombardeio de estímulos que poderiam ter levado sua vida para qualquer lado: “podia ter me tornado qualquer coisa, de freira à puta” (CALCATERRA, 2017a). Mas, foi o Teatro e o TTB que tomaram seu tempo por completo, sendo praticamente o lugar onde trabalho e vida se misturavam. O ritmo de trabalho era muito intenso: “eram dez horas [por dia] plenas de alguma coisa. Foi uma forma de proteção e de satisfação, porque demandava empenho” (CALCATERRA, 2017a). De alguma forma, esse empenho total coincidiu com o tipo de caráter de

²²² Mesmo depois do rompimento da relação amorosa, Vescovi e Calcaterra permaneceram amigos íntimos, o que, em um grupo onde trabalho e vida se misturam, diz muito sobre a profundidade da cumplicidade e da confiança que se criou entre o diretor e a atriz, seja no âmbito pessoal que no profissional, visto que inseparáveis.

Calcaterra, sempre extremamente dedicada a seus interesses. Ao mesmo tempo, a figura centralizadora do diretor Vescovi respondia a todos os anseios da atriz: “Nos primeiro tempos, a figura do líder era Renzo [Vescovi], que se devia aceitar ou não. Um líder com uma poética, com ideias, com métodos. Um líder que te dava respostas.” (CALCATERRA, 2017a). Calcaterra não considerava que fosse manipulada pelo diretor, ao contrário, sentia-se plenamente satisfeita pelo trabalho que desenvolviam no grupo.

A relação da atriz com as principais referências do TTB — Grotowski e Barba — é diferente. Com relação a Grotowski, Calcaterra (2017a) recorda que não houve grande entusiasmo quando foi espectadora de *Apocalypsis cum figuris* e muito menos quando participou das ações parateatrais sob a orientação de Richard Cieslak, como corridas pelo bosque com os olhos vendados: “não gostava muito dessas experiências parateatrais. Era uma coisa muito nebulosa que nunca entendi até o fim. Nessas experiências eu via pessoas perdidas. Sempre me senti muito fria e destacada disso.” Já com o Odin Teatret de Eugenio Braba, a empatia era total. *Min Fars Hus* foi um espetáculo muito marcante para Calcaterra, bem como os *workshops* que se seguiram à primeira estadia do Odin como hóspede do TTB. A atriz recorda que foi a partir daí que Renzo Vescovi vislumbrou um caminho de trabalho para o grupo como sendo de auto-didatas: “eles iam na direção daquilo que estávamos buscando!” (CALCATERRA, 2017a). Assim sendo, Grotowski permaneceu sempre uma referência do TTB, mas não uma referência pessoal para Calcaterra, enquanto que o Odin sim. Iben Nagel Rasmussen era o ídolo dessa geração e também o era para Calcaterra. A verdadeira e mais forte referência pessoal de Luigia Calcaterra é, no entanto, a dançarina de Orissi Aloka Panikar. A admiração é descrita por Calcaterra como uma verdadeira fulguração. De fato, quando Renzo Vescovi propôs aos atores do TTB que viajassem, pela primeira vez, à Índia para aprender as danças indianas, Calcaterra foi a única que não colocou resistência ao plano. Hoje, Calcaterra (2017b) não dança nem ensina Orissi, mas fala da dança com grande saudade: “eu gostava muito da dança indiana!” (fig. 24).



Figura 24: Luigia Calcaterra em espetáculo de Orissi, na cena Rama-Sita, na sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Foto: Arquivo do TTB.

De acordo com Calcaterra (2017a), levou tempo para que ela se abandonasse ao ofício de atriz. Nos primeiros anos o que havia era uma extrema confiança no líder Vescovi que conduzia o grupo. Mas, a consciência para se envolver, de forma engajada, nos projetos teatrais do grupo custou a chegar. Calcaterra aponta *Sonja* (de 1979) — espetáculo em espaço aberto, de inspiração dostoyevskiana — como o momento de entendimento da poética do diretor, do grupo, e do que “era necessário para atingi-la” (CALCATERRA, 2017a). A atriz não explica o que seriam esses meios mas, provavelmente, a referência está em uma palavra chave no TTB: técnica. Trata-se de aquisição e de uma criteriosa elaboração da técnica. Como afirma Nosari (2005), em comparação à *Albatri* (fig. 25) — o espetáculo de rua anterior (de 1977) — *Sonja* (fig. 26) seria uma sublimação estético-formal das possibilidades do teatro de rua recém descobertas pelo grupo:



Figura 25: Espetáculo *Albatri*, s/d. Luigia Calcaterra (à esquerda) e Ludovico Muratori (à direita, de costas). Foto: Maurizio Buscarino.



Figura 26: Espetáculo *Sonja*, Índia, s/d . Da esquerda para a direita: Beppe Chierichetti (junto ao público, tocando clarinete), Luigia Calcaterra (de costas, tocando acordeon), Franco Pasi (ao fundo, sobre pernas de pau baixas) Ludovico Muratori e Susanna Vicenzetto (sobre pernas de pau altas). Foto: Arquivo do TTB.

Enquanto o ambiente (em geral, urbano) de um espetáculo *outdoor* tende a ser vivido como um *set* para a ação, aqui [em *Sonja*] a relação com o ambiente (agreste, preferivelmente um parque à inglesa, de uma propriedade privada) desempenha uma função dramaturgia e não meramente cenográfica. A montagem torna-se lírica e associativa onde *Albatri* era narrativo e simbólico. À fascinação técnica pelas pernas de pau segue-se a recuperação do significado cênico e dramático do figurino. À ordenada partitura de *Albatri* segue-se uma complexa polifonia de partituras físico-gestuais. (NOSARI, 2005, p. 22)²²³

Outro ciclo importante, que demandou o abandono de si ao sabor de uma outra cultura, foi a relação que Calcaterra estabeleceu com a Índia. Ela conta (CALCATERRA, 2017b) que o primeiro impacto foi traumático. Em sua primeira viagem à Nova Delhi (em 1978), a atriz não sabia uma palavra de inglês, não conhecia nada sobre a cultura indiana e ainda tinha que ser responsável por Tiziana Barbiero — outra atriz do TTB — que tinha apenas dezessete anos de idade na ocasião. Mas, aqui, o que estava em jogo era algo muito importante: o encontro com a figura mítica do mestre — nesse caso, a dançarina Aloka Panikar. Tratava-se de viver na prática a possibilidade de um aprendizado continuado com uma verdadeira mestra. A prática teatral do TTB está pautada sobre dois pilares aparentemente opostos: de um lado o autodidatismo e, de outro a necessidade de seguir um aprendizado guiado por um mestre. Calcaterra relembra assim suas primeiras impressões da dança Orissi de Aloka Panikar:

Primavera 1978: Aloka Panikar está em turnê em Bergamo, indicada por Ferruccio Marotti. Apresenta uma dança chamada Orissi. Em casa, depois do espetáculo, lembro de ter passado algumas horas buscando reproduzir os movimentos e gestos vistos pouco antes. Hoje posso dizer que o encontro com a dança Orissi foi uma espécie de raio: naquela noite eu tinha me apaixonado por Aloka e pela sua dança. (CALCATERRA, 2007, p. 254)²²⁴.

Além da relação direta com uma mestra, tratava-se de dedicar-se ao teatro-dança indiano em um período em que esse era considerado uma importante aquisição técnica

²²³ Mentre l'ambiente (in genere urbano) di uno spettacolo *outdoor* tende ad essere vissuto come un set per l'azione, qui la relazione con l'ambiente (agreste, preferibilmente il parco all'inglese di una dimora padronale) svolge una funzione drammaturgia e non meramente scenografica. Il montaggio si fa lirico e associativo, laddove *Albatri* era narrativo e simbolico. Alla fascinazione tecnica per i trampoli segue un recupero del significato scenico e drammaturgo del costume. All'ordinata partitura di *Albatri* succede una complessa polifonia di spartiti fisico-gestuali.

²²⁴ Primavera 1978: Aloka panikar è in tournée a Bergamo su segnalazione di Ferruccio Marotti. Presenta una danza chiamata Orissi. a casa dopo lo spettacolo, ricordo di aver passato alcune ore a cercare di riprodurre movimenti e gesti visti poco prima. Oggi posso dire che l'incontro con la danza Orissi è stato una specie di colpo di fulmine: quella sera avevo preso una cotta per Aloka e per la sua danza.

para um ator ocidental, dentro do espírito dos *princípios que retornam*²²⁵ — princípios que podem ser úteis a qualquer ator independentemente de sua cultura de origem – da Antropologia Teatral, do Terceiro Teatro, conforme nota Calcaterra (2007, p. 254):

São os anos do fenômeno chamado “Terceiro Teatro” e do trabalho que o caracteriza: o *training*. Ir à Índia significava também experimentar diretamente uma forma de *training* que os livros e Renzo [Vescovi] nos diziam ser o mais completo para a formação de um ator. (CALCATERRA, 2007, p. 254)²²⁶

É possível objetar que, na verdade, o treinamento do ator-dançarino indiano não pode ser confundido com o *training* como lugar de criação de uma linguagem pessoal, como ocorreu com Iben Nagel Rasmussen (e, conseqüentemente, com todos os atores do Odin e toda uma geração de jovens atores da época) a partir da elaboração dos “exercícios suíços”. O ator-dançarino indiano segue um roteiro já escrito pela tradição: são exercícios, sequências de passos e coreografias repetidos há gerações, baseados em tratados clássicos e em uma prática consolidada em muitas centenas de anos. Como diz muito bem Quilici (2015, p. 180) a respeito das técnicas de cultivo budistas, também as danças indianas são resultado de um “trabalho colaborativo no tempo” ou seja “um conjunto de saberes e práticas complexas, articulado de forma minuciosa, que vem sendo transmitido, experimentado e readaptado por toda uma linhagem de praticantes” (QUILICI, 2015, p. 180). No caso de Orissi, apesar da formalização moderna da dança ser mais recente, suas origens estão enraizadas em tratados clássicos milenares das artes cênicas indianas como o Natya Shastra ou o Abhinaya Dharpana. As atrizes do TTB Calcaterra e Barbiero tiveram até mesmo a oportunidade de estudar (por um curto período de tempo) com o *guru* Mayadha Raut, mestre de Aloka Panikar e um dos quatro gurus responsáveis pela codificação do estilo Orissi nos anos 1950.

A escolha do TTB de dedicar-se a um estudo aprofundado das danças indianas²²⁷ para muito além da observação dos *princípios que retornam* transculturais da

²²⁵ Cf. BARBA, 1993, p. 29.

²²⁶ Sono gli anni del fenomeno che va sotto il nome di “Terzo Teatro” e del lavoro che lo contraddistingue: il training. Andare in India significava anche sperimentare direttamente una forma di training che i libri e Renzo ci dicevano essere il più completo per la formazione di un attore.

²²⁷ Nos primeiros anos de interesse do TTB nas formas de teatro oriental, os atores Franco Pasi e Enrico Masserolli dedicaram-se às danças balinesas. Mais tarde, esses mesmos membros deixaram o grupo que concentrou seu interesse nas danças Orissi, Katakali e Baratha Natyam.

Antropologia Teatral, sofreu críticas do público, dos estudiosos e até do Ministério do Espetáculo que fornecia financiamento ao grupo. Calcaterra aponta essas dificuldades e defende sua visão pessoal dessa escolha:

Durante anos, tivemos que defender o nosso trabalho das críticas, da derrisão e de um ceticismo que pululava por todos os lados e de todos os níveis: dos simples espectadores que exprimem seu desapontamento escrevendo “abaixo os índios²²⁸, viva os cowboys” no nosso furgão, até os intelectuais e os estudiosos, prontos a sustentar as mais variadas teses sobre o absurdo, a impossibilidade e a presunção da nossa escolha. Tínhamos contra nós até mesmo o Ministério [do Espetáculo] que considerava nossa pesquisa não pertinente ao Teatro e, portanto, não podendo ser inserida nos critérios dos editais de financiamento. Ou seja, um caminho difícil mas que, pessoalmente, nunca vivi como tal; acima de tudo, o que contava era o prazer físico de dançar e a certeza de saber que a cada ano as coisas a serem descobertas no universo indiano eram, e ainda são, infinitas, surpreendentes e de extrema riqueza. (CALCATERRA, 2007, p. 255)²²⁹

Se, por um lado, o caminho junto a um mestre parecia ter se consolidado no encontro com os mestres indianos, por outro, o caminho autodidata tinha outros focos. Um deles foi as pernas-de-pau, acessório que, ano a ano, veio a se tornar um ícone dos espetáculos para espaços abertos do TTB. Foi Luigia Calcaterra (2017c) a primeira a desenvolver a técnica de amarrar as pernas-de-pau às próprias pernas. Antes, o grupo já tinha utilizado uma forma mais rudimentar desse acessório, que se apoia nas axilas, como muletas, conduzidas com as mãos. Ao fixar as pernas-de-pau às pernas, as mãos ganharam liberdade bem como ampliaram-se as possibilidades de movimento do corpo. Calcaterra (2017c) reconhece que não tornou-se uma *expert* no uso das pernas-de-pau, pois sempre manteve certa dose de temor. Mas, suas habilidades foram mais do que suficientes para atuar em diversos espetáculos de rua do TTB que exigiam competências como saltos, corridas, acrobacia e quedas controladas, como no espetáculo *Albatri* no qual era necessário ainda manipular bastões e malabares, além de tocar acordeon sobre as pernas-de-pau. No caso de *Valse*, foi necessário a

²²⁸ Em italiano a palavra “indiani” se refere tanto aos índios quanto aos indianos (da Índia).

²²⁹ Per anni abbiamo dovuto difendere il nostro lavoro dalle critiche, dalla derisione e da uno scetticismo che spuntava da ogni parte e ad ogni livello: dagli spettatori semplici, che esprimono il loro disappunto con la scritta “Abbasso agli indiani, viva i cowboy” sul nostro pulmino, fino agli intellettuali e agli studiosi, pronti a sostenere le più svariate tesi sull’assurdità, l’impossibilità e la presunzione della nostra scelta. Avevamo contro anche il Ministero, che riteneva la nostra indagine non pertinente al Teatro e quindi non inseribile nei criteri delle Circolari sulla Prosa. Insomma, una strada impervia ma che, personalmente, non ho mai vissuto come tale; dopo tutto, quello che contava era il piacere fisico di danzare e la consapevolezza di sapere anno dopo anno che le cose da scoprire dell’universo indiano erano e sono ancora infinite, sorprendenti e di immensa ricchezza.

Calcaterra desenvolver habilidades de dança para desempenhar uma coreografia de valsa altamente elaborada, com muitos giros, saltos e suspensões da dama (fig. 27).



Figura 27: Espetáculo *Valse*. Bergamo (Itália), s/d. Da esquerda para a direita: Francesco Suardi, Franco Pasi, Caterina Scotti (de costas) e Luigia Calcaterra (de frente). Foto: Arquivo do TTB.

Uma das grandes dificuldades do autodidatismo é a necessidade da criação de estratégias e mecanismos para dominar uma técnica. Para Calcaterra (2017c), o domínio de uma técnica se traduz exatamente pelo alcance de um resultado preciso. No TTB, para determinadas técnicas como as pernas-de-pau e, em ampla medida, para os instrumentos musicais²³⁰ e a acrobacia, não havia nenhuma orientação de um mestre ou professor. Mesmo quando se ia em busca da ajuda de um professor, os atores já chegavam com um objetivo a ser alcançado o mais rápido possível: nada de exercitar-se no instrumento, aprendendo a dedilhar, fazendo solfejos; os atores do TTB desejavam aprender o quanto antes a executar determinada música que serviria para um espetáculo definido. Calcaterra (2017c) considera tais processos como distorções de um verdadeiro aprendizado, e vê por essa ótica, por exemplo, a sua

²³⁰ A única exceção no campo musical no TTB é Tiziana Barbiero, que toca violino, e foi sempre acompanhada de um professor do instrumento.

relação com a aprendizagem do acordeon. Ela afirma que a pressa em atingir determinado resultado criou, por vezes, mais dificuldades do que bons resultados.

No caso da acrobacia, por exemplo, a prática auto-didata podia colocar em risco os próprios atores. Na ânsia de dominar certos exercícios, eram ignoradas medidas de segurança que são previstas em uma prática regular de acrobacia de solo. Nessa questão, Calcaterra (2017b) aponta até mesmo práticas imprudentes de alto risco, como o ator que desce uma corda do alto de uma torre, sem o uso de uma roldana ou de um cinto ou rede de segurança, pendurado apenas nas próprias mãos e pernas. Não havia nenhuma medida de segurança para esses experimentos e sim muita garra e determinação de vencer a dificuldade e a barreira do medo e, principalmente, de poder utilizar a nova habilidade no próximo espetáculo:

Se me lembro certos treinamentos me arrepio! O fato de ser auto-didatas nos fez cometer erros terríveis do uso do corpo! Por exemplo o aquecimento, o alongamento: nunca fiz na vida! E pelo fato de não ter aprendido, tornado uma coisa minha, quando tentei fazê-lo me fiz mais mal do que bem! Isso é uma lacuna incrível! Um erro enorme!!!! O corpo, depois, se ressentiu disso! (CALCATERRA, 2017b)

3.4.2. Abandono do ofício de atriz: *La madre dei gatti*

Calcaterra (2017c) afirma que, em geral, sempre foi muito favorável às propostas do grupo ou, mais propriamente, às propostas do diretor Renzo Vescovi que costumava ser bastante centralizador nas decisões coletivas. Diferentemente de Iben Nagel Rasmussen e outros atores do Odin Teatret, Calcaterra nunca desenvolveu projetos autônomos com relação às atividades do TTB. Essa é uma característica de todos os atores do TTB que sempre seguiram os passos traçados por seu diretor. Calcaterra (2017) diz que nunca sentiu, como Rasmussen, a necessidade de ter seus próprios alunos ou de desenvolver seu próprio grupo (como o Farfa ou o Vindenes Bro). Diferente de outros colegas do TTB, Calcaterra abandonava-se facilmente às atividades do TTB sem entrar em conflitos com o diretor, como ocorria com outros atores do grupo como Beppe Chierichetti. Durante anos seus colegas fizeram críticas à Calcaterra (2017c), ao fato dela ser sempre favorável aos projetos de Vescovi, a ponto de criar na atriz um conflito interno: fazia teatro para si mesma ou para contentar o diretor Vescovi?

Quando houve a morte repentina de Vescovi, a situação foi traumática para todos no grupo e chegara o momento de Calcaterra confrontar-se com o conflito interno que lhe acompanhava havia anos. O modo que Calcaterra encontrou para responder a esse dilema foi participar da concepção de um espetáculo junto a outros colegas de grupo — Tiziana Barbiero e Alessandro Rigoletti. Dessa vez, a criação seria de inteira responsabilidade dos atores, sem o olhar externo de um diretor. Era um momento de total apatia no qual ninguém conseguia conceber como manter o grupo funcionando e muito menos pensava-se a novos projetos. Nesse clima, nasceu o espetáculo *La madre dei gatti* (*A mãe dos gatos*) (fig. 28). Tratava-se de um espetáculo baseado em canções em dialeto milanês que contou com a colaboração dos teóricos Mirella Schino e Nando Taviani. Foi um espetáculo que deu enorme satisfação à Calcaterra (2017c) – o dialeto milanês é aquele falado na sua região de origem – mas, ao mesmo tempo, assinalou o fechamento de um ciclo. Ao fim do processo de criação, duas coisas ficaram claras para Calcaterra (2017c): a primeira era que ela fazia teatro para si mesma; a segunda, que ela não desejava mais ser atriz, e pediu demissão do grupo. Mesmo assim, a atriz ainda continuou trabalhando durante três anos antes de desligar-se completamente do TTB.



Figura 28: Luigia Calcaterra no espetáculo *La madre dei gatti*, sede do TTB. Bergamo (Itália), s/d. Foto: Arquivo do TTB.

Apesar de ter saído do grupo, Calcaterra (2017c) mantém uma relação de proximidade e responde sempre que sim a qualquer demanda do TTB, seja ela artística ou burocrática. Por exemplo, Calcaterra foi convocada para trabalhar como atriz – e aceitou – na adaptação de rua do TTB para *Romeu e Julieta: Amor mai non s'addorme. Storie di Montecchi e Capuleti (O amor nunca se adormenta. História de Montequios e Capuletos)* (fig. 29). No entanto considera isso como uma colaboração ocasional, uma solicitação que parte do grupo e não de uma necessidade sua de atuar. Calcaterra (2017c) está convencida de que não sente mais necessidade de ser atriz, que o ciclo fechou-se, embora não descarte a possibilidade que ele possa reabrir-se em um futuro incerto. Ela diz ainda (CALCATERRA, 2017c) que atende somente aos pedidos do TTB, mas que recusaria trabalhar como atriz em qualquer outra circunstância. Outras vezes, foi convocada pelo grupo para ajudar em serviços burocráticos e contábeis. Nos tempos em que era atriz do TTB, de acordo com o espírito de cooperativa do grupo, Calcaterra era responsável pelos trâmites de solicitação de patrocínio e de prestação de contas junto ao Ministério do Espetáculo, assim como todos os seus companheiros desempenhavam diferentes tarefas administrativas ou de produção. Com a demissão de Calcaterra o trabalho relativo ao ministério do Espetáculo – meticuloso e vital para a sobrevivência do grupo – foi paulatinamente passado para a responsabilidade de outros atores.



Figura 29: Espetáculo *Amor mai non s' addorme. Storie di Montecchi e Capuleti*, s/d. Beppe Chierichetti (à esquerda) e Luigia Calcaterra (à direita). Foto: Nora Roitberg.

Hoje, Calcaterra (2017c) não é mais convocada pelo TTB para exercer papéis que exijam o uso das pernas-de-pau. Esse é um ciclo que parece ter se encerrado definitivamente. Calcaterra (2017c) deixou claro que hoje o corpo se ressent e que não há mais a mesma energia física para atuar sobre pernas-de-pau. Além dessa dificuldade, há ainda o desconforto de aparecer em público sobre pernas-de-pau com os cabelos totalmente brancos: ela considera essa uma figura inadequada. Sempre que o TTB a solicita, Calcaterra atende ao convite com grande prazer, mas diz que o envolvimento acaba junto com a apresentação. De acordo com Calcaterra (2017d) hoje é possível separar o trabalho da vida. Quando acaba a apresentação do espetáculo, Calcaterra volta para sua vida, para sua rotina e seus afazeres. Antes, como atriz do TTB, não havia essa separação. O trabalho consumia todo o seu tempo disponível, não restando possibilidade para outras atividades triviais, como lazer ou afazeres domésticos. Vescovi costumava ser irônico quanto à disponibilidade dos atores. Quando diziam que não havia preparado determinada tarefa por falta de tempo, ele logo perguntava aos atores: “mas o que vocês fazem de noite? Dormem?”, como se fosse a coisa mais absurda de se fazer.

3.4.3. Abandono de si a novas descobertas

Ao abandonar a carreira de atriz, no entanto, Calcaterra parece não ter abandonado o teatro, mas encontrado outros modos de se relacionar com ele. Foi nesse momento que ela iniciou a colaboração com Mauro Danesi, ele também um ex-ator do TTB. Danesi deixou o grupo para dedicasse inteiramente à organização do Festival Orlando, que promove manifestações artísticas que discutem questões de gênero e sexualidade, definido pela imprensa como um “festival *queer*”. Paralelamente a essa atividade, Danesi colabora com Alilò — Associação para pesquisa, consultoria e formação, promoção social e cultural. Além de professores universitários de sociologia, responsáveis por organizações sociais e empresas públicas e privadas, colaboram com Alilò artistas, atores e *performers*. Alilò desenvolve trabalhos com os operários em fábricas, com diretores ou funcionários de grandes empresas desenvolvendo dinâmicas para a formação dessas pessoas.

Como integrantes de Alilò, o ator Mauro Danesi colabora com a socióloga Cristiana Ottaviano em uma série de conferências-espetáculos e convidou Luigia Calcaterra para dirigir as partes espetaculares. Calcaterra (2017d) descreve assim sua experiência com Alilò:

Para mim, foi entrar em problemáticas com as quais nunca tive nada a ver, com pessoas que estimo, pelas quais me afeiçoei, das quais gosto. Penso que são pessoas essenciais na sociedade de hoje, que tratam de temas fundamentais, e isso aconteceu graças a Mauro [Danesi], que se ocupa desses temas, dos quais faz um festival, que está na terceira edição, que tem um programa muito lindo! (...) Entrei para fazer parte desse mundo que acredito ser essencial para a sociedade de hoje. Há muito, muito trabalho a ser feito.

Além de colaborar em um projeto que lhe interessa, Calcaterra (2017d) salienta que, talvez, sua maior motivação para trabalhar com Alilò seja a possibilidade de estabelecer relações, de estar em contato com gente interessante. Hoje aposentada, Calcaterra está longe da hipótese de deixar de trabalhar e quer sentir-se útil ativa. Ela se preocupa em manter-se ativa e não isolada em casa, com ocorre a tantas pessoas quando se aposentam.

A primeira conferência-espetáculo para a qual Calcaterra foi convidada a colaborar chama-se *Componimento sui generi(s)* (*Composição sui generi(s)*)²³¹ (fig. 30) e nasceu a partir de uma pesquisa desenvolvida na Università di Bergamo, onde Ottaviano leciona. A obra indaga sobre os constructos culturais, comportamentos e desempenho de papéis que produzem, conseqüentemente discriminações, violências, exercício distorcido de poder, sentimento de culpa e falta de consciência dos processos sociais e culturais necessários a uma co-evolução do feminino e do masculino, de mulheres e homens. São temas espinhosos na Itália onde a mentalidade católica impera e, especialmente, na conservadora cidade de Bergamo. A intenção dessa obra era ser apresentada nas escolas de ensino médio, seguida de um debate, mas o plano nunca se concretizou por resistência do corpo docente que teme o descontentamento dos pais dos alunos. A conferência-espetáculo teve que buscar outros espaços de apresentação, como, por exemplo, seminários acadêmicos ou mesmo festivais de teatro.

²³¹ O título é um jogo de palavras. Em Italiano se usa a expressão latina *sui generis*, tal como em português, para dizer *único em seu gênero*. Porém, *su i generi*, em italiano, quer dizer *sobre os gêneros*.



Figura 30: Ensaio da conferência-espetáculo *Componimento sui generi(s)*. Bergamo (Itália), maio de 2017. Mauro Danesi (à esquerda) e Sophie Hames (à direita). Foto: Priscilla Duarte.

São temas novos para Calcaterra que nunca tratou desses assuntos nos espetáculos do TTB. Na poética do TTB, era comum a temática da desilusão amorosa entre homem e mulher, a figura da mulher traída ou abandonada, os ritos de passagem da menina que entra na puberdade. Apesar da novidade da temática, Calcaterra pôde contribuir segundo sua própria linguagem de trabalho. Na cena de abertura, por exemplo, os atores Mauro Danesi e Sophie Hames trouxeram uma partitura física em comum, assim como fazem os atores do TTB (em nível mais refinado) para representar os estereótipos de gênero homem e mulher. A partitura se inspirava na linguagem dos *hastas* (gestos) da dança indiana²³²; à Calcaterra coube montar a partitura e dar-lhe um sentido a partir dos estudos anteriores feitos com a socióloga Ottaviano. Além da direção cênica, Calcaterra ainda orientou Ottaviano nas partes de conferência realizadas pela socióloga, que se entrelaçam às intervenções teatrais.

A obra seguinte segue a mesma estrutura: conferência de Ottaviano intercalada à cenas teatrais ou de dança. A obra chama-se *Parole che generano (Palavras que geram)*. A conferência-espetáculo propõe um releitura de palavras como *leveza*,

²³² Tanto Mauro Danesi quanto Sophie Hames são praticantes de Baratha Natyam, tendo estudado no TTB.

beleza, desbravamento e cuidado para discutir pontos de vista já consolidados sobre palavras conhecidas e apresentar novas palavras (como o neologismo *generatività*, ou seja, *generatividade*) com novos significados, indagando a respeito do feminino e do masculino. Dessa vez os artistas são Mauro Danesi e a bailarina e coreógrafa Serena Marossi. Como em *Componimento sui generi(s)* as conferências-espetáculo se abrem para um diálogo com o público. Para Calcaterra (2017d) o contato com esses temas — questões de gênero e sexualidade — se liga com sua adolescência vivida no internato de freiras onde questões desse tipo eram sublimadas, como se não existissem.

Ao abandonar-se a essas novas experiências, Calcaterra (2017d) redescobriu a cidade de Bergamo. Nos tempos em que trabalhava no TTB a cidade funcionava apenas como abrigo para a sua casa, como um dormitório. Hoje, Calcaterra vive a cidade, participando das diversas manifestações culturais que acontecem. Durante minha estadia em Bergamo em 2017, pude encontrá-la casualmente duas vezes: numa conferência sobre homofobia em uma feira literária, e numa sessão de cinema ao ar livre que apresentava o filme *Snowden*, de Oliver Stone. Além disso também encontrei-a durante a apresentação do espetáculo teatral *Geppetto e Geppetto*, de Tindara Granata, sobre adoção por parte de casais gays. O espetáculo fazia parte da programação do festival Orlando — que tem como tema questões ligadas à sexualidade e questões de gênero —, organizado por Mauro Danesi. Ao sair de dentro de uma espécie de redoma que era o TTB, onde se tratava sempre dos mesmos temas, Calcaterra parece desejar estar mais em sintonia com questões contemporâneas.

3.4.4. Abandonar-se ao cultivo da terra: a horta das freiras canossianas

O abandono do ofício de atriz também proporcionou a Calcaterra (2017d) uma reabertura do ciclo da terra, ou seja, no cultivo de uma horta. A oportunidade chegou por acaso quando o pai de Mauro Danesi propôs a Calcaterra que cuidasse, de forma voluntária, da horta do asilo das freiras canossianas, na periferia de Bergamo (fig. 23). Ele era o responsável, mas outros compromissos impediram-no de continuar o trabalho na horta. Após aceitar a proposta, Calcaterra (2017d) julgou que iria precisar de uma orientação constante. Mas, tal como a *madeleine* de

Proust, foi preciso apenas iniciar o trabalho na prática para que todas as memórias de sua infância, cuidando da horta junto a seu pai, despertassem. Subitamente, Calcaterra (2017d) sabia tudo o que era necessário fazer, sem precisar consultar o pai de Mauro Danesi. E assim, seus olhos se iluminam ao explicar as fases de seu trabalho do preparo da terra (única que demanda uma mão de obra externa, com maquinário apropriado), à sementeira, à colheita. Há ainda a manutenção constante que requer a retirada das ervas daninhas ou a irrigação das plantas.

A relação que Calcaterra (2017d) desenvolve com a horta é aquela do artífice definida por Sennett (2009), ou seja, é engajada no que faz pelo prazer de fazer bem feito, dedicando-se à arte (do cultivo) pela arte, o que resulta em uma maestria do fazer:

Em seus patamares mais elevados a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem. É no nível da maestria [...] que se manifestam os problemas éticos do artesanato. (SENNETT, 2009, p. 30).

Desse ponto de vista, Calcaterra transfere suas potencialidades de artífice de uma atividade à outra: do teatro para a agricultura, sem que haja aqui nenhum juízo de valor sobre a importância de uma atividade em detrimento da outra. Ela trabalha na horta com a mesma dedicação que trabalharia em um espetáculo. Também, no trabalho de agricultora Calcaterra está sendo artífice, artesã, em uma acepção que dialoga com as ideias de Sennett (2009) e Andrade (2016), já discutida nesta tese.

Certas fases de trabalho repetitivo na horta, como a sementeira por exemplo, poderiam talvez aproximar-se de uma técnica de cultivo de si do Budismo: a meditação em movimento, que pretende transformar o estado de consciência por meio do treino de movimentos de partes do corpo, especialmente mãos e pernas (YUASA, 1993). O cultivo de uma horta requer um trabalho coordenado de mãos e pernas. No caso de Calcaterra, o ambiente é particularmente propício à meditação: todo trabalho é realizado de forma solitária, imersa no mais profundo silêncio de uma horta situada no meio do jardim de um asilo de freiras idosas. Calcaterra também desenvolveu o hábito de trabalhar sempre descalça, com os pés em contato direto com a terra. Há a necessidade de estar em contato com algo que

está em repouso, enquanto o corpo está ativo, como diz Grotowski (1982). Essa maneira de trabalhar parece despertar estímulos sensoriais que reconectam o sujeito às suas origens telúricas — como no Gênesis 3, 9 “tu és pó” —, sob influência das forças que regem a natureza. Atualmente a rotina de Calcaterra é ditada pelas estações do ano, pelas condições climáticas e pelos ciclos de plantio, cultivo e colheita de cada espécie vegetal da horta.

O fim último do trabalho do artífice está tanto na perfeição do objeto produzido quanto na maestria do processo de fazer. No entanto, como afirma Grotowski, a técnica se torna pessoal quando o camponês torna seu trabalho desinteressado. Não é preciso provar sua própria competência nem justificar o dinheiro que se recebe pelo trabalho. O importante para o velho camponês é continuar trabalhando pelo prazer de fazer. Me parece que Calcaterra esteja se tornando uma camponesa desinteressada que encontrou sua técnica pessoal de cultivo de si.

Capítulo 4

Sentimento: um nova via?



Figura 31: Priscilla Duarte no ensaio geral de *La Brocca (O Cântaro)*, conclusão de residência artística com François Kahn no TTB. Bergamo (Itália), julho 2017. Foto: Ricardo Gomes.

*Você precisa ter uma conexão entre a cabeça e o corpo.
Nenhum deles deveria ser mais forte do que o outro.
Eles devem ter força igual. Então, o sentimento surgirá.*

Madame de Salzman

4.1. Da expressão pelo movimento à expressão pela palavra

O que é possível fazer hoje, aos cinquenta e três anos de idade? Como prosseguir meu percurso de atriz? Creio que, mais cedo ou mais tarde, são questões que ocorrem a todos os artistas que amadurecem. No meu percurso artístico, a qualidade que emerge — como o perfume do incenso chinês — como possível respostas a essas inquietações seria *sentimento*. Refiro-me àquilo que o dicionário

define como “faculdade de conhecer, perceber, apreciar; percepção, noção, senso”. Ou ainda, outra resposta possível vem do campo dos estudos gurdjieffianos: corpo, mente e sentimento são forças que devem ser harmonizadas, para permitir uma conexão estável com uma força mais alta; somente então uma transformação pode ter lugar (RAVINDRA, 2001). Observando meu percurso, percebo a desarmonia entre essas três forças: durante muitos anos o corpo assumiu o comando, como se esse pudesse ser separado da mente e como se ambos não tivessem qualquer relação com o terceiro elo da corrente: o sentimento. No entanto, a maturidade começa a colocar limites muito claros quanto ao uso expressivo do corpo. A resistência física, a elasticidade e a força não são mais aquelas da juventude e urge atentar para essas novas circunstâncias.

Há momentos em que ocorre um hiato entre a tomada de consciência de um problema e a reação para sua solução. Porém, a aparente imobilidade pode ser o prenúncio de um impulso decisivo de mudança. Em sua autobiografia, Peter Brook (1998) conta a história de um pônei que cai na areia movediça. Depois de muito agitar-se, afundando até o focinho, o animal fica completamente imóvel; uma hora depois, reunindo todas as suas forças, e em um único movimento, o pônei emerge do buraco sem fundo, saltando sobre a terra firme. Assim como o pônei de Brook, houve um momento em que o chão pareceu ceder sob meus pés. Trata-se do dia três de abril de 2005 quando Renzo Vescovi, diretor do Teatro Tascabile di Bergamo (TTB), faleceu repentinamente, aos sessenta e quatro anos de idade. Assim como ocorreu com os outros atores do TTB, o desaparecimento de uma das referências mais importantes na minha carreira de atriz²³³ contribuiu para me colocar numa espécie de estagnação artística: a alegria criativa havia se perdido. E aqui retorno à perplexidade de Stanislavski (2009), já citada nesta tese, sobre o balanço que é necessário fazer, quando se atinge a maturidade artística para re-encontrar a “alegria criativa”:

Naquele tempo, eu havia acumulado uma bagagem discreta de materiais sobre a técnica da arte teatral. Todo esse material parecia estar amontoado sem uma ordem, confuso, não sistematizado e, nessas condições, era difícil usá-lo da melhor maneira. Era preciso ordenar, examinar, avaliar e, por assim dizer, dispor esses materiais sobre as prateleiras da alma: o que tinha ficado em estado bruto, precisava ser elaborado e colocado na base da minha arte;

²³³ Fui atriz do TTB de 1989 a 1994 e atriz-colaboradora e pedagoga teatral de 2003 a 2007.

o que tinha se desgastado, era preciso ser reavivado. Sem esse tipo de trabalho, não era possível ir adiante. (STANISLAVSKI, 2009, p. 311)

Tal como o salto do pônei de Brook, o impulso que me permitiu emergir desse estado foi dar vazão à necessidade de explorar um campo novo em meu percurso de atriz: a expressão pela palavra. Os anos de trabalho na Itália no TTB (Itália), e no Teatro Diadokai²³⁴ (Brasil), haviam forjado em meu trabalho um canal privilegiado — a expressão pelo movimento —, pautado pelo domínio de diversas técnicas corporais (em particular, a dança clássica indiana Orissi e o uso das pernas-de-pau). Como vimos, o TTB é um importante representante desse modelo de trabalho de ator, com forte acento na corporalidade, herança da tradição dos teatros de grupo e teatros-laboratórios europeus. Certamente que, do ponto de vista histórico, esse acento sobre o corpo não exclui a expressão vocal — através de textos ou canções. Desde o emblemático texto *A Voz*, de Grotowski (2015, p. 181), sabe-se que “não se pode trabalhar com a voz sem trabalhar com o corpo-vida”. Voz é também corpo; corpo é também vida. Quando digo trabalhar sobre a expressão pela palavra, não pretendo reafirmar uma dicotomia, como se fosse possível uma voz sem corpo, ou um corpo sem voz. Porém, é uma questão de abordagem, de ponto de partida; até então, em meu trabalho com a palavra era como se o corpo pudesse vir *antes* da voz. Não se tratava de um *antes* cronológico, mas lógico. No entanto, essa lógica começou a ser posta em questão na medida em que minha energia criativa começava a tomar outros rumos, claro sinal da passagem do tempo. É interessante notar que Zeami (1987, p. 188-189) sugere que, a partir dos cinquenta anos, o ator Nô deve reduzir o movimento do corpo a “sete décimos” e estudar a voz — o elemento técnico mais vantajoso para essa idade —; nessa fase da vida, a voz “despiu-se de qualquer inflexão crua; é uma voz franca”.

Em um primeiro momento, o impulso de trabalhar sobre a expressão pela palavra conduziu meu interesse à sonoridade da língua portuguesa. Entre diversos textos e canções que pesquisei, o romance *A caverna* de Saramago parecia se prestar

²³⁴ O Teatro Diadokai foi fundado por mim e pelo diretor Ricardo Gomes, a partir da estreia do espetáculo *Pedro e o lobo*, em 1996, no Rio de Janeiro, com base na experiência profissional adquirida no Teatro Tascabile di Bergamo. Para mais detalhes, ver DUARTE, Priscilla de Queiroz. Cap. 3 - O Recomeço no Brasil, In: _____ *O Treinamento do Ator: do Corpo como Instrumento ao Corpo como Experiência*. Dissertação de mestrado, EBA, UFMG, 2014. p. 91-106.

perfeitamente a uma experimentação, graças ao “estilo oral” típico do escritor português, do qual esse romance é um exemplo, como afirma Castelli:

O estilo oral [de José Saramago] consiste em introduzir no discurso as falas dos personagens e do narrador em um *continuum* de perguntas, respostas, intervenções e considerações do eu narrador, que não é sempre o mesmo. É como se o escritor gravasse uma conversa entre várias vozes, na qual a intervenção dos interlocutores, imediatas e, por vezes, desconexas, sucedem-se em ritmos diferentes, em um dilúvio de palavras e em um entrelaçamento entre história, imagens visionárias, parábolas e provérbios, separados por uma simples vírgula que precede uma maiúscula. (CASTELLI, 1999, p. 150)²³⁵

Além do “estilo oral” de Saramago que, no meu entender, quase convida mais à fala do que à leitura, o tema do romance me tocava de modo particular. No meu modo de trabalhar, a escolha do tema está sempre ligada a motivações mais profundas, afetivas. No espetáculo *Pedro e o lobo*, por exemplo, a motivação estava ligada diretamente à minha história pessoal. Essa obra de Prokofiev estava profundamente enraizada em minha memória da infância. Foi uma obra que escutei muitas vezes e que tinha ficado impressa em meu imaginário como uma espécie de “filme mental com trilha sonora” da história. Com *A Caverna* de Saramago, deu-se o mesmo. Já reli o livro algumas vezes a ponto de ter fixado em minha imaginação o “filme mental” da história. Para o meu processo criativo ter esse “filme” em mente é muito importante pois me proporciona um contexto quando parto para o trabalho criativo de improvisações para a cena. Esse “filme mental” é composto de imagens precisas, de como são os personagens e os ambientes que frequentam. É esse “filme mental” que determina, por exemplo, a necessidade de buscar, quase que imediatamente, um figurino para o personagem e os objetos concretos (não imaginários) que farão parte da cena, já nas primeiras improvisações.

Mas como colocar em cena o “estilo oral” de Saramago? Eu desejava buscar um novo ponto de partida, diferente do *modus operandi* originário da minha experiência no Teatro Tascabile di Bergamo, e romper com automatismos que me conduziam a

²³⁵ Lo stile orale consiste nell'immettere nel discorso, eliminando interpunzioni e virgolette, le battute dei personaggi e del narratore, in un continuum di domande, risposte, interventi e considerazioni dell'io narrante che non è sempre lo stesso. È come se lo scrittore registrasse una conversazione a più voci, in cui gli interventi degli interlocutori, immediati e talvolta sconnessi, si susseguono su ritmi diversi, in un diluvio di parole e in un intrico di storia, visionarietà, parabole e proverbi, scanditi da una semplice virgola cui segue una maiuscola.

um caminho já conhecido: o da corporalidade. Na verdade, o acento sobre o corpo nasceu de uma certa abordagem da dança indiana no TTB: “todo o nosso interesse pela Índia, pelas diversas formas de teatro clássico indiano, nasceu da avidez por técnicas precisas, do gosto pela perfeição, da *necessidade* de perfeição” (VESCOVI, 2007, p. 364, grifo do autor)²³⁶. Acredito que a conquista da perfeição, tenha se materializado, em um primeiro momento, no aspecto formal concreto, no corpo. No entanto, a palavra também tem seu lugar no trabalho desenvolvido pelo TTB, mas para melhor compreendê-lo, convém partir do lugar que a palavra ocupa nas danças clássicas indianas.

Em diversos estilos de danças clássicas indianas, o ator/dançarino²³⁷ não fala, não obstante o texto seja parte integrante da cena, de um modo que poderíamos definir como indireto: não é o ator que fala diretamente. O texto é deixado a cargo do cantor; é ele quem canta uma composição musicada da poesia, acompanhado por uma pequena orquestra. No estilo Orissi, por exemplo, normalmente utilizam-se trechos de uma poesia que serve de base à composição coreográfica. O resultado cênico é uma espécie de pantomima dançada por uma atriz/dançarina solista. As palavras da canção que acompanham a dança da atriz/dançarina são então “traduzidas” em gestos, posições e movimentos do corpo, de acordo com a linguagem corporal codificada do estilo Orissi²³⁸. É como se a atriz/dançarina falasse com o corpo o texto que está sendo cantado pelo cantor da pequena orquestra que acompanha a dança.

Esse mecanismo da tradução de uma linguagem à outra — da palavra ao gesto — utilizado na dança indiana, foi ulteriormente elaborado pelo TTB no trabalho sobre o texto, sendo chamado de *lavoro sul fuco* (literalmente, trabalho sobre o zangão). A

²³⁶ [...] tutto il nostro interesse per l’India, per le diverse forme di teatro classico indiano, è nato dall’avidità di tecniche precise, dal gusto per la perfezione, dal bisogno di perfezione.

²³⁷ “[...] a cultura teatral indiana, [...], não estabelece uma diferença nítida entre os conceitos de *ator* e *dançarino*. As palavras *nata* e *nataka*, normalmente traduzidas como *ator* e *drama* respectivamente, derivam, ambas, da raiz sânscrita *nrit*, cujo significado é *dança*. *Nrit* designa também uma realidade espetacular que se aproxima muito mais de um *teatro dançado* do que de um *teatro falado*. Portanto, a tradução de *natya* deveria ser, não apenas *arte do teatro*, mas ‘arte do teatro que dança’”. (SAVARESE 1992, apud DUARTE, 2014, p. 21).

²³⁸ Em Orissi, essa “tradução” se dá pela combinação entre as técnicas do *padartha abhinaya* (mímica estilizada, palavra por palavra) e do *sāñcarī bhāva* (livre improvisação sobre o sentido geral de um trecho da canção). Ambas as técnicas têm como principal recurso os *hastas* – gestos das mãos –, que têm forma e significado codificados, estabelecidos em tratados clássicos, como o *Natya Shastra*, ou o *Abhinaya Darpana* (DUARTE; GOMES, 2017).

metáfora das abelhas explica-se assim: a principal função do zangão é fecundar a abelha-rainha; depois disso, o zangão morre. No trabalho desenvolvido pelo TTB, a partitura física ou vocal — estrutura formalizada pré-existente — é o zangão; o texto a ser dito em cena é a abelha-rainha. O grupo fez diversas experiências partindo de um “zangão físico” (partituras físicas inventadas ou coreografias de dança indiana) para “fecundar” textos. Num processo inverso ao da dança indiana, no TTB a linguagem física era traduzida em linguagem verbal. Retomando a metáfora das abelhas: se no zangão (partitura física) há um movimento corporal ascendente, o texto será dito numa dinâmica de intensidade e/ou tonalidade ascendente. Uma vez gerada a nova partitura vocal a partir do “zangão físico”, esse é abandonado. Cria-se uma nova partitura física, de ações relacionadas à cena, e aplica-se à ela a partitura vocal gerada pelo zangão.

Porém, a prática de trabalho sobre o texto que acabou prevalecendo no TTB foi o uso de um “zangão vocal”. Nas primeiras experiências realizadas pelo grupo, foram usadas como zangões as gravações em áudio da interpretação de grandes atores (como Carmelo Bene, Eduardo De Filippo, Laurence Olivier) ou de poetas lendo suas próprias poesias (como Ungaretti). De forma esquemática, o procedimento desenvolve-se assim: o texto A a ser dito em cena é a abelha rainha; a gravação do texto B, representa o zangão. O ponto de partida do trabalho do ator não será o texto A, mas a gravação do texto B, cujo critério de escolha baseia-se, principalmente, na qualidade da fala (entonação, timbre, ritmo), e não apenas no seu significado (que pode estabelecer uma relação de afinidade ou até de contraste com o texto A). Para efeito de análise, pode-se dizer que o trabalho divide-se nas seguintes etapas: 1) nascimento do zangão: memorização das palavras e, principalmente, imitação da musicalidade (melodia, ritmo, dinâmica, timbre) da fala, a partir da imitação do áudio gravado do texto B; 2) fecundação da abelha rainha pelo zangão: aplicar a musicalidade da fala do texto B ao texto A; 3) morte do zangão: descartar as palavras do texto B, conservando apenas sua musicalidade aplicada ao texto A. A partir daí o texto A (abelha rainha fecundada pelo zangão) constituirá a nova partitura vocal a ser utilizada em cena. O *lavoro sul fuco* compõe apenas a primeira fase do trabalho sobre o texto desenvolvido pelo TTB. A outra fase era chamada por Renzo Vescovi de *trenta due mani di lacca* (literalmente, trinta

e duas demãos de laca²³⁹): um longo trabalho de elaboração da nova partitura vocal a partir dos *compiti* (tarefas) que modulam sua musicalidade (ritmo, pausas, alturas, volumes) e servem para guiar o ator durante a execução; combinação da partitura vocal com as ações físicas do ator; montagem com os outros elementos da cena. A questão do sentido do texto é, propositalmente, deixada por último, como conta a atriz Tiziana Barbiero, a respeito dos experimentos com o texto para o espetáculo *Esperimenti con la verità* (*Experimentos com a verdade*) do TTB:

[Partindo] do problema de pertinência e de elaboração do zangão, chegamos ao problema do *sentido* (...) do que o ator diz em cena. Não é que esse problema fundamental fosse ignorado por nós, desde o início dos experimentos. Simplesmente tínhamos decidido não nos ocupar disso, para seguir por caminhos menos batidos pela tradição. (...) eu considero esse trabalho sobre o sentido como uma ulterior demão de laca. Operando sobre a forma em vez que sobre o conteúdo, o que faço no espetáculo é simplesmente executar a partitura, ficando bem atenta para não errar as notas. O resto, são impulsos profundos, difíceis de definir. Na minha opinião, quem dá o sentido ao texto é o espectador. É, por assim dizer, o trabalho do espectador. Como na Índia: a finalidade da dança expressiva é a de tornar-se dança pura também. (BARBIERO, 2007, p. 347)²⁴⁰

A partir das afirmações de Barbiero entendo que, ao atribuir ao espectador a tarefa de buscar sentido para o texto, resta ao ator trabalhar sobre sua forma, como se o valor do aspecto formal pudesse prevalecer sobre o seu conteúdo; em analogia à dança indiana, é como se o valor da dança pura prevalecesse sobre o da dança expressiva. Na dança indiana, existem duas categorias: a dança pura, sem significado, feita apenas de movimentos executados de uma certa forma, respeitando um certo ritmo; e a dança expressiva, cujos movimentos e gestos carregam um significado, utilizada nas coreografias que contam histórias. Esse modo de pensar, privilegiando a forma em detrimento de

²³⁹ O termo *trenta due mani di lacca* (trinta e duas demãos de laca) é uma alusão ao elaborado processo de aplicação da laca, tipo de resina de invenção chinesa. Sua técnica milenar de aplicação é extremamente complicada e trabalhosa: as camadas de resina podem variar de três à centenas, de acordo com o objeto produzido que, ao final, resulta extremamente lustroso e resistente. Cf.: <http://www.revistamacau.com/2016/08/15/a-lacca-chinesa/> Consultado em 14/03/2017.

²⁴⁰ Da un problema di pertinenza e di elaborazione del fuco, eravamo ormai a un problema di senso. (...) di quello che un'attore dice in scena. Non che questo problema fondamentale ci fosse innato, fin dall'inizio degli esperimenti. Semplicemente avevamo deciso di non occupare, per imboccare strade meno battuta dalla tradizione.(...) io considero questo lavoro sul senso come un anterior mano di lacca. Operando sulla forma invece che sul contenuto, quello che faccio durante lo spettacolo è semplicemente eseguire la partitura stando ben attenta a non sbagliare le note. Il resto sono impulsi del profondo, per me, difficili da definire. A mi parere il senso al testo lo dà lo spettatore. È, per così dire, il lavoro dello spettatore. Come in India: il fine ultimo della danza recitata è quello ridiventare essa stessa danza pura.

seu conteúdo, tem origem no percurso de Renzo Vescovi (2007, p. 364-365). Em primeiro lugar, havia seu desencanto com o modo de falar dos atores do dito teatro tradicional italiano — ele costumava dizer que os atores tradicionais tinham “apenas quatro gamas de intonação”. Vescovi também tinha total descrédito pelo conteúdo das obras de arte — ele costumava dizer também que “as vicissitudes e questões humanas são sempre as mesmas”. Formado em Letras, Vescovi (2007) nutria admiração pelo formalismo russo. Por fim, na dança clássica indiana — campo que absorveu todas as inquietações artísticas do diretor do TTB e que mais teve influência na poética, estética, ética e práxis de seu grupo — a forma é extremamente precisa e importante.

A valorização da forma desprovida de significado, em analogia à valorização da dança pura sobre a dança expressiva, parece ter uma ligação direta com a interpretação de Vescovi (2007, p. 100-101) sobre o nascimento do teatro/dança indiano, conforme o *Natya Shastra* (antigo tratado sânscrito): à pedido de Brahma, Shiva introduziu a dança pura na primeira de todas as representações, colocada em cena pelo sábio Bharata (o mítico autor do *Natya Shastra*), a fim de enriquecê-la. Ao ser questionado sobre o porquê de acrescentar ao espetáculo uma dança que não exprime nenhum significado, Bharata admite que a dança pura nasce sem ter uma razão específica e, também, sem uma razão é amada por todos. Essa pequena parábola diz muito sobre o sentido do teatro-dança clássico indiano.

Para se compreender melhor o trabalho com o texto no TTB, a partir da perspectiva do *lavoro sul fuco* (trabalho sobre o zangão), ocorre recorrer à explicação fornecida pela atriz Tiziana Barbiero. Diz ela que uma das ideias-chaves que guiou os primeiros experimentos com a palavra no TTB foi a “autonomia do significante”²⁴¹ (BARBIERO, 2007, p. 338-339). A meu ver, essa noção poderia ser suficiente para embasar os experimentos de dicção, pronúncia, acentuação, análise dos fonemas, temas caros a Renzo Vescovi²⁴². Porém, a questão não se esgotava ali. De fato, as pesquisas do TTB avançaram. Se, por um lado, o “trabalho sobre o zangão” garantia aos atores sobre o

²⁴¹ O termo “autonomia do significante” possivelmente provem das discussões acerca da relação entre significante e significado no Formalismo Russo — movimento que, como afirma Vescovi (2017, p. 365), causou “uma reviravolta em minha formação”.

²⁴² Provavelmente o interesse de Vescovi pela literatura e pela linguística deve-se a sua formação em Letras e aos anos de magistério como professor de literatura no ensino médio.

como dizer um texto, não resolvia o problema de o *que* se diz, nem para o ator, nem para o espectador, conforme conta Tiziana Barbiero sobre seu trabalho no espetáculo *Esperimenti con la verità* (Experimentos com a verdade):

Depois de meses de trabalho com Renzo sobre [o texto do general] Smuts, tínhamos criado uma rede de ligações que, por um lado, a cada execução, me permitia repetir o texto sempre do mesmo modo, como uma partitura musical escrita, e, por outro lado, me impediam de cair no psicologismo. Mas havia um problema. O texto era longo, conceitualmente robusto, e eu, enquanto o executava, nada compreendia do que dizia, tão ocupada estava perseguindo todas as minhas tarefas e a complexa partitura física formalizada. Quem me escutava, igualmente, não entendia nada. (BARBIERO, 2007, p. 347)²⁴³

Claramente, Barbiero se refere aqui à primeira parte do trabalho sobre o texto — o “trabalho sobre o zangão” — anterior ao trabalho sobre as intonações que acontecia na fase das “trinta e duas demãos de laca”²⁴⁴. O temor de “cair no psicológico” sempre foi uma preocupação no TTB. Assim como outros teatros de grupo filhos de seu tempo, Vescovi buscava um novo ator, opondo-se ao modelo do teatro tradicional italiano da época. Em artigo de 1978²⁴⁵, ele explicita as ideias que o levaram a conceber a noção de “ator sem nome” — pedra fundamental que norteou o trabalho do TTB —, em grande parte, inspirado nos atores indianos, que depois de anos de treinamento, fazem sua primeira dança para os deuses, atrás de uma cortina que não permite a visão do público. Porém, além da influência do teatro indiano, na ideia de “ator sem nome” havia a reação ao teatro dito tradicional praticado no ocidente:

[...] Na nossa tradição italiana, de ascendência stanislavskiana, a essência do trabalho do ator é de natureza psicológica, e o ator interpreta as características psicológicas que distinguem um certo tipo de personagem [...] o novo ator, o ator dos grupos, de ascendência histórica que remete essencialmente a Grotowski, privilegia o corpo como instrumento, em comparação ao teatro psicológico que, em vez disso, se baseia na literatura dramática (ou seja, textos a serem aprendidos de cor e serem ditos em voz alta, diante do público, em modo convenientemente expressivo [...]) No teatro tradicional, por exemplo, há espaço para a

²⁴³ Dopo mesi di lavoro su Smuts insieme a Renzo, avevamo creato tutta una rete di agganci che, da una parte, mi permettevano di ripetere l'esecuzione del testo sempre allo stesso modo, come una partitura musicale scritta, e, dall'altra, mi impedivano di cadere nello psicologismo. Ma c'era un problema. Era un testo lungo, di elevato spessore concettuale, e io, mentre lo eseguivo, non capivo niente di ciò che dicevo, impegnata com'ero a inseguire tutti i miei compiti e la complessa partitura fisica formalizzata. Allo stesso modo, chi mi ascoltava non afferrava nulla.

²⁴⁴ Cf. p. 236-237.

²⁴⁵ Cf. VESCOVI, 2007, p. 171-189.

divinização, ou seja, espaço para a continuação, fora de cena, do papel, do personagem. (VESCOVI, 2007, p. 175-176)²⁴⁶

A noção de “ator sem nome” liga-se também a um certo entendimento de personagem e indivíduo:

Enquanto que, no teatro tradicional há uma espécie de achatamento do ator sobre o personagem, o novo ator é o ator artesão que usa o seu corpo como uma estátua ou como uma escultura de energia, que tem uma vida independente daquela do escultor. Aí está o porquê de uma espécie de anonimato: o que você irá ver no teatro não sou eu, o senhor Fulano de Tal, mas você vai ver a minha obra. (VESCOVI, 2007, p. 179)²⁴⁷

Outros grupos, como o Odin Teatret também buscavam um novo ator, e a tônica também era no corpo. O contato com esses grupos em minha juventude artística, além de inspiração, criou mitos, modelos a serem imitados. Ter assistido (em 1987) a *Marriage with God*, antológico espetáculo do grupo Farfa, com Iben Nagel Rasmussen e Cesar Brie, e direção de Eugenio Barba, ou a demonstração de trabalho *Moon and Darkness*, com Rasmussen, deixou marcas indeléveis no meu imaginário do modo de atuar do Terceiro Teatro. Na época, em que eu iniciava minha carreira de atriz, eu pretendia ao máximo aproximar-me desse modelo.

Anos mais tarde, participei de um longo *workshop*²⁴⁸ conduzido por Iben Nagel Rasmussen. Minha expectativa era conhecer um pouco do que estava por trás da força extraordinária daquela atriz. Porém, as técnicas corporais e vocais trabalhadas na oficina seguiam uma lógica próxima daquela experimentada no TTB, que eu considerava dicotômica, fragmentária, separando o corpo da voz. Por exemplo, houve

²⁴⁶ Nella nostra tradizione italiana di ascendenza stanislavskiana, tutta la sostanza del lavoro dell'attore è di natura psicologica e l'attore interpreta le caratteristiche psicologiche che contraddistinguono un certo tipo di personaggio. [...] il nuovo attore, l'attore dei gruppi, la cui ascendenza storica risale essenzialmente a Grotowski, privilegia lo strumento del corpo rispetto al teatro psicologico e psicologico che invece si fonda sulla letteratura teatrale (cioè sui testi da imparare a memoria e da dire ad alta voce, davanti al pubblico, in modo convenientemente espressivo [...]) Nel teatro tradizionale, per esempio, c'è spazio per il divismo, spazio cioè per la continuazione fuori scena del ruolo del personaggio [...]

²⁴⁷ Mentre nel teatro tradizionale c'è una specie di schiacciamento dell'attore sul suo personaggio, l'attore nuovo è l'attore artigiano che usa il suo corpo come una statua o come una scultura di energia la cui vita ha una sua indipendenza rispetto allo scultore. Ecco perché in certo modo c'è una specie di anonimato: quello che andrai a vedere non sono io, il signor Tal dei Tali, ma tu vedrai la mia opera.

²⁴⁸ O *workshop* realizou-se em 1996, em Salvador (Bahia). Foi uma das raras ocasiões que o grupo Vindenes Bro — grupo internacional conduzido por Iben Nagel Rasmussen — realizou um encontro sob forma de *workshop* aberto, misturando atores do grupo a novos participantes.

um exercício de criar uma partitura com as mãos e aplicar um texto a esses movimentos das mãos: “o gesto colore a palavra”. Era uma variante do *trabalho do zangão*, à partir de uma partitura física, como já experimentado no TTB. Na maior parte do tempo, eu (e creio que outros participantes também) não fazíamos outra coisa senão imitar e reproduzir o “modelo Iben” de mover-se e de falar. Lembro que, naquela ocasião, a *Dança dos ventos* foi a proposta que mais me instigou e que continuei a praticar (e ensinar) por anos, depois daquela oficina. A simplicidade técnica dos passos da *Dança dos ventos* parecia conectar o ator ao fluxo buscado por Iben N. Rasmussen em seu *training*, ou seja, a algo não fragmentário. E ainda mais: a *Dança dos ventos*, por seguir uma estrutura muito simples, permite a cada pessoa executá-la a seu modo, permite uma marca individualizada na sua execução. No documentário de Crupi (2018), Iben N. Rasmussen conta que ao comentar sobre a dança-dos-ventos, Grotowski cometeu um equívoco linguístico que nos dá uma pista interessante: “É extraordinário! Iben criou a dança-do-ventre!”²⁴⁹ Como diz Savarese (1992), estamos diante de um “equívoco fecundo”. Não foi Rasmussen quem criou a prática da *Dança dos ventos* e muito menos se trata de um novo tipo de dança-do-ventre. Prefiro pensar que o mestre polonês estivesse evocando a importância do ventre, do centro do corpo, na prática da *Dança dos ventos*, como centro gerador da vida, e não aludindo à conhecida dança-do-ventre, de origem médio-oriental. Pouco importa quem de nós se equivocou. Hoje, a *Dança dos ventos* é um dos exercícios de base do grupo Vindenes Bro (Ponte dos Ventos)²⁵⁰.

Os paradigmas que nortearam a minha formação são aqueles do Terceiro Teatro e nos equívocos — nem sempre fecundos, em contradição com Savarese (1992) — que esses modelos produziram. Porém, muitos anos haviam se passado e eu já sabia que certos caminhos tinham se tornado inférteis para mim, principalmente aqueles que pareciam separar corpo-mente-sentimento. De certo modo, o texto de Saramago instigava-me a empreender um novo caminho de investigação. Nas repetidas leituras em voz alta de trechos do romance *A caverna*, o conteúdo se impunha de modo tão imperativo quanto a linha melódica da língua portuguesa que, inicialmente, havia

²⁴⁹ No documentário *The Bridge of Wings* (2016), de Maurizio Galli, Iben Nagel Rasmussen conta que Grotowski, que compreendia mal o italiano, teria confundido *danza del vento* com *danza del ventre*.

²⁵⁰ Pude fazer essa observação durante acompanhamento das atividades do grupo internacional Ponte dos Ventos em residência artística conduzida por Iben Nagel Rasmussen, em Paraty (RJ), em dezembro de 2016. A residência compreendeu sessões e *training*, ensaios e apresentações de espetáculos, além de trocas com artistas locais e com o grupo Ateliê de Pesquisa do Ator.

despertado meu interesse. Se por um lado me interessava dizer o texto tal como ele é, com o estilo particular do português de Portugal, sem adapta-lo ao português do Brasil, parecia-me impossível manter meu objetivo inicial, de privilegiar o significante, que chamei de sonoridade da língua. Além de sua sonoridade, as palavras de Saramago pareciam reivindicar o justo valor de seu significado.

Depois de uma série de leituras em voz alta, o automatismo de um certo *modus operandi* me levou a experimentar improvisações físicas tendo como tema partes do texto, mas sem emissão oral do texto. Porém, rapidamente esse caminho revelou-se estéril. Foi então que decidi concentrar minha atenção no problema de *falar* o texto, ao invés de preocupar-me em *agir* o texto. Considerei que, para falar o texto seria necessário aprendê-lo “de cor”. Porém a tarefa era árdua: o trecho escolhido do romance era bastante longo e sua memorização representava um enorme desafio para quem, como eu, tinha mais prática na memorização de movimentos do que de palavras. A partir dessa dificuldade, percebi que poderia estar diante da chave do novo caminho que buscava; a memorização do texto não era apenas mais uma, era a questão do momento. Foi então que me ocorreu o trabalho de memorização sobre o texto proposto por François Kahn. Além de tocar no ponto nodal da questão da memória, a abordagem de Kahn tinha ainda outra similitude com a minha proposta de trabalho sobre o romance de Saramago.

Como visto anteriormente nesta tese, a maior parte dos espetáculos desenvolvidos por Kahn para o projeto Teatro da Camera são monólogos que colocam em cena textos literários. Eu já havia experimentado esse procedimento de forma rápida, em oficinas curtas ministradas por François Kahn, das quais participei, e assistido a seus monólogos. Desde que conheci o trabalho de François Kahn, estabelecemos uma relação de colaboração e de amizade, entre Brasil e Itália. Essa proximidade fez com que eu tenha tido a oportunidade não apenas de assistir a apresentações de seus espetáculos bem como assistir a ensaios, especialmente nas versões em português, para ajudar na correção de pequenos erros de tradução e de pronúncia. Deste modo, pude acompanhar de modo intenso o desenvolvimento desse método criado por Kahn. Eu mesma já havia experimentado esse método trabalhando em textos curtos, ao participar como aluna de oficinas ministrado por Kahn. Inspirada por esse tipo de trabalho tratava-se agora de lançar-me em um experimento de maior fôlego.

4.2. Novo sentido no processo criativo: a palavra como veículo do sentimento



Figura 32: Priscilla Duarte durante primeira fase do experimento sobre *A Caverna*, em Belo Horizonte (MG), 2016. Foto: Priscilla Duarte.

O experimento que realizei sobre o texto de Saramago passou por diversas fases. A primeira delas foi completamente solitária (fig. 32) mas, houve também dois períodos de trabalho coordenados diretamente²⁵¹ por François Kahn. Discutiremos a seguir as questões mais relevantes de todo esse processo.

Assim como tantos atores, a memorização do texto representava um grande desafio para mim. No artigo *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*, François Kahn (2009) chama atenção para os riscos dos métodos de memorização de texto normalmente praticados por estudantes de teatro, que podem atingir também os atores profissionais, tornando-se um problema mal resolvido:

²⁵¹ O primeiro período de trabalho com François Kahn foi de uma semana, em Belo Horizonte, em janeiro de 2017. O segundo foi de quinze dias, em julho de 2017, durante viagem de estudos (doutorado sanduíche), no formato de residência artística no Teatro Tascabile di Bergamo (Itália), como parte da mostra Arcate d'Arte, organizada pelo TTB. Ao final, foram realizadas duas apresentações públicas dos resultados da residência, sob o título *La Brocca* (O Cântaro). O trabalho foi apresentado em português, precedido de uma introdução em italiano.

[...] [os métodos normalmente praticados consistem em] uma infundável repetição do texto em voz mais ou menos alta, uma cantilena acompanhada de movimentos repetitivos, associados a uma perda quase total do sentido do que está sendo enunciado; e para compensar o tédio que provoca esta ladainha, se produz um tipo de ênfase emocional, o mais das vezes totalmente convencional. Este procedimento provoca no jovem ator um tipo de ambivalência neurótica combinando o desgosto destas longas horas monótonas [...], com um tipo de auto-satisfação narcísica por *escutar a própria voz*. [...] Quase sempre isto intensifica o medo dos atores: seu pavor do “branco”, de perder o fio da meada. Por causa disso, os atores invariavelmente, no começo dos ensaios, se agarram ao texto como se fosse uma tábua de salvação. Isto não só cerceia consideravelmente a liberdade de reação e de criação do ator durante os ensaios, mas também adia o momento do ator se separar de seu texto. Portanto, uma memorização mal feita apenas provoca no ator um excesso de tensão interior totalmente inútil, e não resolve nem um pouco o verdadeiro problema: dizer o texto como se tivesse sido pensado e falado pela primeira vez, renovado a cada performance e ao mesmo tempo idêntico ao texto escrito: *hic et nunc*. (KAHN, 2009, p. 148, grifo do autor)

Na proposta de Kahn, a memorização escrita do texto representa a possibilidade de transformar “trabalho forçado, monótono, um mal necessário, mecânico, quase passivo”(KAHN, 2009, p. 148), em oportunidade de exercitar a inteligência do texto e a inteligência da relação — de conquista, de apropriação — que se estabelece entre o ator e o texto. Ressaltando que trata-se “meramente de um método” e não “uma metodologia absoluta”, Kahn (2009, pp. 149; 151) explica que a prática voluntária da memória no trabalho teatral divide-se em três fases: escrita, pensada e composta. Na primeira fase, a memorização do texto é realizada através da escrita à mão. Inicia-se copiando pequenos fragmentos, que vão se somando — de frases à parágrafos — até que se possa escrever o texto completo, num ritmo fluido, sem hesitações ou erros, com atenção à ortografia e respeito à pontuação. As vantagens desse tipo de memorização, com relação à memorização falada, são que:

Aprendemos o texto num *ritmo mais lento do que o ritmo da linguagem falada*. Com isso, temos tempo de refletir sobre o *sentido do texto* e além disso, acolher as associações subjetivas que brotarem (música, imagem, odores, sensações, lembranças, emoções...) Assim, podemos receber as ressonâncias do texto em nós mesmos e entender o texto sem pronunciarlo. Compreende-se facilmente que essa memorização sem pronunciar ou articular o texto, tem a vantagem fundamental de se fixar o texto, *sem gravar sua interpretação, sua enunciação, sua musicalidade ou seu ritmo*. Isto é essencial para o desenvolvimento em nós mesmos do trabalho, ou seja, para os ensaios. (KAHN, 2009, p. 149, grifo nosso)

Sob muitos aspectos, a abordagem do trabalho sobre o texto proposta por François Kahn parece estar em completa contradição com a abordagem do TTB, que vimos anteriormente. O ponto de partida da memorização de Kahn é o próprio texto, escrito; o ponto de partida do “trabalho sobre o zangão” é um modelo a ser imitado, — a gravação em áudio de um outro texto —, dito por outra pessoa. Kahn aponta para os riscos narcísicos do ator que escuta a própria voz; o “trabalho do zangão” do TTB pressupõe que o ator escute a própria voz, uma vez que deve certificar-se sobre a precisão da imitação do modelo. Kahn (2017) afirma que a memorização escrita permite ao ator pensar no sentido do texto; no “trabalho sobre o zangão” o sentido é um problema a ser resolvido *a posteriori*, pelo espectador. Kahn afirma que a principal vantagem da memorização escrita é não memorizar interpretação, enunciação, musicalidade e ritmo do texto; o “trabalho sobre o zangão” do TTB baseia-se justamente, na memorização da interpretação, enunciação, musicalidade e ritmo do modelo. Claramente, a comparação entre esses dois “métodos” é esquemática e reducionista; nenhum dos dois apresenta fases estanques; são procedimentos empíricos, inseridos em um processo longo e complexo. Não são fórmulas ou receitas que garantem um determinado êxito final. Porém, a partir desse exercício de análise comparada entre ambos, é possível pensar que, se os pressupostos são diversos, os processos e os resultados também o são.

Em um primeiro momento, trabalhando solitariamente sobre um trecho do romance *A Caverna*, eu dedicava uma parte do tempo à memorização escrita e outra a improvisações das ações dos personagens no espaço, para levantar material para a fase de composição da cena. Para as improvisações, partia de diferentes temas: ações descritas por Saramago; novas ações inspiradas naquelas descritas; “dança” de cada personagem, a partir de uma música-tema para cada um. Aos poucos, algumas ações foram-se esboçando, mas procurei manter uma atenção difusa, um desprendimento com relação às ações. Pretendia evitar o automatismo de fixar partituras para sentir-me mais segura sobre o quê fazer, e enveredar por um caminho de elaboração da forma, ao invés de manter uma permeabilidade da estrutura a novos impulsos e imagens que poderiam ainda se apresentar.

Antes de ter o texto completamente decorado, comecei a esboçar possibilidades de composição, dizendo trechos do texto enquanto improvisava sobre as ações físicas. Recorri ao subterfúgio — ou “muleta”, como diria mais tarde François Kahn — de deixar o texto escrito sobre a mesa, que era parte da ambientação da cena, para consulta-lo sempre que necessário. É verdade que nos períodos em que trabalhei com François Kahn, esse procedimento de consulta também foi utilizado, confirmando o não dogmatismo desse método, que adapta-se a cada situação. Não é necessário que uma etapa esteja completamente superada para iniciar a etapa sucessiva; não há uma progressão linear. O pressuposto de base — memorizar o texto antes de começar a agir — permanece como uma meta ideal, um farol que ilumina o caminho. Claramente é preciso atingir um grau mínimo de memorização para que as ações possam se desenvolver com uma certa liberdade com relação ao texto escrito. Em caso de lapso de memória, a consulta ao texto escrito deve ser feita em modo tranquilo, buscando manter a concentração no fluxo das ações.

François Kahn utiliza outros procedimentos para progredir com a memorização e torná-la mais segura. Pensar o texto, sem falar, é uma delas. É como fazer uma “conta de cabeça”: “há uma espécie de esforço a mais que nos obriga a ter em mente a parte e o todo, a série de operações e a operação geral” (KAHN, 2009, p. 150). Outras possibilidades são pensar o texto enquanto se faz outra coisa, como por exemplo, ações do cotidiano (lavar louça, varrer a casa, etc.) ou enquanto se realiza ações que demandam grande esforço físico (nadando, correndo, etc.). Quando trabalhei com François Kahn numa fase mais avançada da memorização, ele me propôs um exercício: falar o texto enquanto jogávamos bola. O objetivo era que eu mantivesse o foco no sentido do texto, ou seja, tanto do ponto de vista do significado quanto da sua direção ao interlocutor, e no fluxo da memória, sem indecisões ou falhas, enquanto lançava e recebia a bola do parceiro (no caso, o próprio Kahn). Gradativamente, a memorização do texto vai ficando mais segura, desaparecendo a ansiedade. Depois, voltava-se a experimentar dizer o texto improvisando as ações e

[...] pouco a pouco, [é possível ao ator] compreender onde o texto e ação se superpõem e onde se revezam [...] os detalhes vão, gradativamente, achando seu lugar no tempo e no espaço. A atenção, que no começo é caótica e fragmentada, começa a se organizar em um fluxo contínuo. Em vez

de saltar de um assunto a outro, ela passa a caminhar em diversas direções ao mesmo tempo. Em particular, o ator começa a seguir o que acontece no exterior sem cortar o fio interior de sua evocação. Uma verdadeira partitura de impulsos se cria e se inscreve no corpo, na voz e na mente do ator. O ator tem os olhos bem abertos ao que se passa à sua volta e ao mesmo tempo está ancorado em sua realidade (KAHN, 2009, p. 154)

Desse modo, de forma bastante gradual, quando chega o momento de falar, numa fase mais adiantada, de composição da cena, é como se o sentido do texto, por si só, encontrasse sua correspondência nas ações, constituindo aquilo que François Kahn chama de “partitura de impulsos” ou “partitura do ator”:

[...] o texto começa a se associar a situações, relações, ações com os outros atores, com o espaço, com o tempo. O ator cria um tipo de partitura (como uma partitura musical) incluindo todos estes fatores, os contatos com os outros, os ritmos, os movimentos e claro, todas as associações subjetivas, as intenções, as nuances. O texto se torna organicamente ligado a esta partitura e cria um tipo de frase, assim como um instrumento numa orquestra tem sua própria frase, mas leva em conta as frases dos outros instrumentos. Tudo isto se memoriza inconscientemente e nos menores detalhes para o ator: é a partitura do ator (KAHN, 2009, p.151).

A noção de partitura não era uma novidade para mim. No entanto, até então, em minha experiência, o processo de criação de partituras era vivido de maneira dicotômica, pela construção de duas partituras — uma física e outra vocal — construídas separadamente, para serem depois misturadas. O problema é que, tal como dois líquidos de densidades diferentes, é difícil tornar essa mistura homogênea. E quanto mais as partituras — uma física e outra vocal — são precisas, em separado, mais se acentuam as diferenças entre suas qualidades, dificultando ainda mais a mistura. Na maior parte das vezes, ocorria uma sobreposição das partituras, mais do que uma real mistura. Em vez disso, nessa experiência de trabalho a partir do texto de Saramago, conduzida por François Kahn, a criação da “partitura da atriz”, como ele diz, foi vivida como um processo único e integrado. Apesar da memorização do texto ser preparada em separado, sua forma não é fixada. Por isso ele permanece plástico o suficiente para ser trabalhado em conjunto com as ações.

Na metodologia de trabalho proposta por Kahn, a “partitura da atriz” vai se fixando aos poucos. Nos ensaios que fizemos juntos, Kahn interrompia a ação cada vez que

eu me punha a repetir um mesmo trecho onde havia ocorrido um erro. No início, isso me perturbou. No meu modo de trabalhar, essa fase de repetir e repetir, de forma mais ou menos automática, é necessária para que a partitura possa, depois, adquirir um fluxo próprio. Mas Kahn parece pensar diferente. É como se a repetição insistente “matasse a vida” da partitura. Repete-se sim, mas não exaustivamente. Apenas uma ou duas vezes e, depois, segue-se adiante. A organicidade do fluxo da partitura se cria pelo seu acúmulo ao longo dos dias de ensaio, e não por sua insistente repetição no mesmo instante. É preciso ter calma. Não se conquista o fluxo da organicidade em um único ensaio. É preciso deixar que eventuais correções se depositem, se aquietem, antes de repetir, de forma insistente, um mesmo trecho. Por vezes, quando uma falha interrompia o fluxo da partitura, de modo irreparável, ao invés de insistir, repetindo aquele trecho, Kahn propunha uma quebra: me dizia para fazermos outra coisa, como, por exemplo, uma série de exercícios de Yoga, que fazíamos juntos, em silêncio. Só depois, a cena era retomada, a partir de um novo trecho. Deixava-se repousar o trecho onde tinha ocorrido a falha, que só seria retomado no ensaio do dia seguinte. No início, esse procedimento me deixava muito insegura, mas Kahn me tranquilizava dizendo: “Não se preocupe. Vai chegar”.

Concordo com François Kahn (2009) que considera a presença de uma testemunha como um dado importante no trabalho com o texto. É necessário falar para alguém, realmente. A situação ideal é falar o texto ou fazer a cena sempre em presença de uma pessoa que, não necessariamente, é o diretor. Nos dois períodos em que trabalhamos juntos, Kahn foi a minha testemunha. É verdade que, na fase inicial desse experimento, minha realidade foi outra, pois trabalhei absolutamente sozinha. Nesse caso, minha estratégia foi agir com extremo cuidado com relação ao texto, adiando tanto quanto possível o momento de falar em voz alta, para fazê-lo em presença de alguém (para convidados, apresentando em seminários acadêmicos, por exemplo). Nos momentos em que estava só, privilegiava os ensaios com o texto apenas pensado e não dito.

Outra questão que se colocou durante o trabalho com François Kahn, foi o problema da emoção. Desde a biomecânica de Meyerhold e das pesquisas de Stanislavski sobre as ações físicas, estabeleceu-se novo paradigma sobre essa

questão: não é possível ao ator controlar as emoções, apenas as ações. No meu entendimento, no TTB a emoção era quase um tabu, algo indesejável para o ator, uma vez que representava uma revelação do “eu privado” do ator, do “eu psicológico”, coisa que não interessa ao espectador; o teatro é lugar do “eu teatral”, um eu que é artificial. Como visto anteriormente, Renzo Vescovi, costumava ressaltar o aspecto artificial e artesanal do teatro:

[...] divido a palavra em duas porque arti-ficial deriva de uma raiz de ascendência indo-europeia, mais ou menos grega, “AR” que, grosso modo, envolve a organização de uma espécie de ordem através da técnica, que encontramos em palavras como “arma”, “arado” [...]. Uma vez que o teatro é um artefato, tudo aquilo que refere-se a ele, com diversas características, resulta “arti-ficial” (VESCOVI, 2007, p. 117)²⁵²

Vescovi acreditava que esse “eu teatral” em oposição ao “eu privado”, tem sua máxima expressão no teatro oriental que se baseia no “cancelamento consciente da individualidade” (VESCOVI, 2007, p. 125). O ator ocidental recorre à técnica para “fixar os impulsos desordenados da psique à precisão do corpo” (VESCOVI, 2007, p. 103). De fato, como visto anteriormente, a noção de *ator sem nome* de Renzo Vescovi nasce justamente de uma oposição à ideia de *personagem* como algo que não se diferencia do “eu privado” do ator, como uma projeção da sua vida cotidiana na cena. Sob influência desse modo de pensar, esse também era o meu entendimento: a emoção dizia respeito ao espectador, como uma reação ao trabalho artesanal do ator. Como no Kathakali, um dos mais representativos estilos de teatro clássico indiano, a função do ator é provocar o *rasa* (literalmente, sabor, mas também sentimento) — a expressão máxima da reação estética no teatro clássico indiano — no espectador, por meio do *bhava* — a emoção, com a qual o ator “preenche um padrão físico externo” (ZARRILLI, 1984, p. 103), de posturas e gestos codificados. No teatro clássico indiano em geral, emoção é um fator externo ao ator, que deve ser percebida pelo público.

Em minha experiência com François Kahn sobre o texto de Saramago, em nenhum momento a emoção foi tratada como material de trabalho do ator, mas também não

²⁵² [...] spezzo la parola in due perché artificiale deriva da una radice di ascendenza indoeuropea, più o meno greca “AR”, che implicava grosso modo l’organizzazione di un’idea di ordine attraverso la tecnica, e che ritroviamo come radicale in parole come “arma”, “arado” [...] Poiché il teatro è un manufatto, tutto quello che gli pertiene risulta, con diverse caratteristiche, “arti-fiale”.

me pareceu ser considerada como algo indesejável. François Kahn me disse que a emoção é como um presente; o ator pode ser agraciado com esse presente, ou não. É insensato forçar a emoção, mas, tampouco ela deve ser ignorada, quando (involuntariamente) se apresenta. Se a emoção não vier, não é um problema; mas, se ela chegar, é preciso direcioná-la cuidadosamente para dentro da partitura do ator, de modo que não provoque autocomplacência, transformando o trabalho em uma “sopa sentimental”, expressão usada por Grotowski e lembrada por Kahn (2016, p. 30). A meu ver, o que François Kahn chama de emoção é a manifestação de um fluxo contínuo que corre subterrâneo. Esse fluxo é o que estou chamando de sentimento: algo que se conecta ao corpo e à mente, em uma unidade inseparável.

Outro fator singular da experiência de trabalho vivida com François Kahn sobre o texto de Saramago foi o valor adquirido pelo silêncio. Como discutido anteriormente, a condição do silêncio acompanha François Kahn desde os tempos do trabalho parateatral com Grotowski, e tem sido explicitada nos escritos mais recentes do ator e diretor francês²⁵³. No caso do trabalho comigo, houve uma experiência anterior que deixou marcas profundas no processo de trabalho a partir de Saramago. Trata-se do laboratório “Caminhos do Silêncio” conduzido por François Kahn, no qual fui uma das participantes. Inspiradas no período parateatral, as práticas realizadas nesse laboratório tiveram o silêncio como denominador comum. Qualquer que seja a prática, o silêncio instala-se na medida em que nos concentramos sobre o nosso próprio ruído. Manter a atenção nos barulhos que o corpo produz é um modo de evitar a distração dos ruídos da mente, dos pensamentos e da auto-crítica. Na proposta de François Kahn, como numa espécie de meditação, o silêncio se impõe como uma condição *sine qua non* para atingir uma qualidade de percepção e de conexão consigo mesmo, com o ambiente e com os companheiros de trabalho (quando há, pois algumas práticas eram individuais). A partir daí está aberto o caminho para que intuição, memórias, imagens e emoções possam fluir: isso é a tradução da ideia de sentimento. Para mim, tudo isso era uma novidade. Uma das práticas propostas era a memorização escrita de um texto a ser

²⁵³ A esse respeito, ver KAHN, François. *Do silêncio: as artes da cena e as práticas contemplativas*. Tradução de Priscilla Duarte. Revista da Pós, EBA/UFMG, abril, 2018; e KAHN, François. *Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985*. Torino: Academia University Press, 2016.

apresentado, no final, para os colegas elaborado em uma pequena montagem. Logo a necessidade do silêncio durante o trabalho da memorização escrita tornou-se patente. Aos poucos, fui percebendo que a calma que se instalava durante a memorização escrita disseminava-se nos outros momentos do trabalho, onde eram previstos sons (da voz, da respiração, da movimentação do corpo no espaço, da manipulação de objetos); como se, para propiciar uma condição criativa, fosse necessário instaurar um não ruído dentro do som; uma não ação dentro da ação. E assim, cada som, quando ocorre, não é uma interferência, mas torna-se uma manifestação sonora única, absolutamente necessária, essencial.

Através do silêncio percebi também o valor da percepção de um caráter quase sinestésico durante o processo criativo. Durante o laboratório *Caminhos do silêncio*, esse tipo de percepção foi especialmente estimulada, uma vez que o trabalho desenvolveu-se em um local isolado, em contato direto com a natureza. Assim, o canto dos pássaros e a movimentação dos animais silvestres, o zumbido dos insetos, a brisa do vento, a umidade da chuva, o rumorejar das águas das nascentes, a luminosidade do sol filtrado entre as nuvens e as copas das árvores, o cheiro acre-doce das frutas e das flores frescas e apodrecidas, tudo isso foi material que determinou a qualidade do trabalho. No caso do trabalho sobre o texto de Saramago, essa sensibilidade de tipo sinestésico foi despertada não só pela escolha do espaço e dos objetos, mas, principalmente pelo uso do barro e da água, matérias primas do trabalho do protagonista do romance *A Caverna*. A modelagem da argila fez parte das improvisação e da composição da cena e contribuiu enormemente para conectar o meu trabalho de atriz ao ambiente e aos personagens da história de Saramago. É preciso lembrar que o trabalho sobre *A Caverna* aconteceu em dois momentos: o primeiro de cerca de uma semana em Belo Horizonte, e o segundo, de quinze dias, ocorreu na Itália, em Bergamo, numa residência artística promovida pelo TTB. Assim, além de realizar ensaios sob a supervisão de Kahn, tive a oportunidade de frequentar aulas de modelagem em cerâmica (fig. 33), em um curso livre²⁵⁴. Essas aulas foram fundamentais para que eu aprendesse rudimentos do artesanato em cerâmica.

²⁵⁴ Meu mestre de cerâmica foi Luca Cattò e as aulas se realizaram no laboratório da Associazione Tutti Giù per Terra, em Bergamo (Itália).



Figura 33: Priscilla Duarte na aula de modelagem em cerâmica, no Laboratório Tutti Giù per Terra, 2017, Bergamo (Itália). Foto: Luca Catò.

Assim como a cuia modelada à partir de uma bola de barro na palma da mão, — uma das técnicas mais antigas e rudimentares da arte cerâmica — a experiência de trabalho com François Kahn me fez refletir sobre o valor da técnica no artesanato teatral. Um objeto cuja manufatura envolve uma técnica simples — como a cuia de barro — pode ter tanto ou mais valor do que um objeto cuja manufatura é extremamente complexa — como a já citada laca chinesa. Na verdade, a técnica utilizada para construir o artefato importa até certo ponto; depois, o importante é se ele é eficaz ao uso a que se destina. Se depois de centenas de camadas de laca a cuia não puder conter o chá, a técnica não foi precisa para propiciar o ato de beber. A analogia com do ator com o ceramista vale até certo ponto, uma vez que a matéria do ator não é algo inanimado e separado dele mesmo; trata-se de um corpo vivo, ou, para usar a terminologia de Grotowski, um corpo-vida. Ainda no rastro de Grotowski, (2016d, p. 184, grifos do autor) podemos dizer que:

A técnica é sempre muito mais limitada do que o Ato. A técnica é necessária somente para compreender que as possibilidades estão abertas e, em seguida, somente enquanto consciência que conduz à disciplina e à precisão. Em todos os outros sentidos, deve-se **abandonar a técnica**. A técnica real é o contrário da técnica no sentido corrente da palavra. Serve

para não cair no diletantismo e no caos. É a técnica daqueles que abandonaram a técnica.²⁵⁵

Abandonar a técnica é portanto o auge de sua conquista: esse é o maior desafio para o ator. Estudar a técnica da cerâmica coloca essa realidade em um plano muito concreto e foi muito útil para tornar claro o desafio da tarefa que eu estava me propondo a enfrentar. Surpreendentemente, tive certa facilidade em aprender os rudimentos da modelagem cerâmica e pude utilizar essa prática nas minhas improvisações para a cena. Durante o período de trabalho na Itália foi criado o trecho de cena no qual o personagem principal — o oleiro Cipriano Algor — modela uma pequena cuia de barro. O desafio maior continuava sendo a memorização do texto.

4.3. A adaptação do texto: um romance que se torna um monólogo

Quando eu e François Kahn iniciamos o trabalho de adaptação do texto, foi preciso fazer um trabalho preliminar com o texto. Tínhamos um romance de trezentos e cinquenta páginas que deveria se transformar em um texto de cerca de vinte laudas. Para compreender o processo de adaptação do texto, é preciso explicar que a dinâmica de trabalho foi organizada em períodos diferentes: um preliminar, difícil de quantificar, cujas primeiras experiências datam de 2005, e outros dois períodos de ensaios com a presença de François Kahn, um em Belo Horizonte, outro em Bergamo (Itália). Em Belo Horizonte, trabalhamos por oito dias, de duas a três horas por dia, em janeiro de 2017, na sala de jantar da minha casa, afastando os móveis e usando a mesa como parte do *set*. Nessa ocasião, mostrei a François Kahn o material que eu tinha desenvolvido sozinha, desde 2005, em diversas retomadas: tratava-se de uma cena de cerca de quinze minutos que utilizava o texto de sete páginas do romance *A Caverna* sem cortes. Essa cena foi preparada nos anos anteriores, como um experimento, sem pretensões de fazer uma adaptação

²⁵⁵ *La tecnica è sempre molto più limitata dell'Atto. La tecnica è necessaria solo per capire che le possibilità sono aperte e, in seguito, solo in quanto consapevolezza che conduce alla disciplina e alla precisione. In tutti gli altri sensi, si deve abbandonare la tecnica. La tecnica reale è il contrario della tecnica nel senso corrente della parola. Serve a non cadere nel diletantismo e nel caos. È la tecnica di coloro che l'hanno abbandonata.*

integral do romance²⁵⁶. Nosso segundo período de trabalho juntos foi em Bergamo, em julho de 2017, por quinze dias, oito horas por dia, incluindo dois dias de apresentação pública. No entanto, para esta segunda estadia, eu tinha feito um período de preparação de quinze dias, em que trabalhei diariamente sozinha, cerca de seis horas por dia.

Depois de nosso encontro em Belo Horizonte em janeiro de 2017, tínhamos decidido que era muito complicado adaptar todo o romance para fazê-lo em forma de monólogo. Optamos por contar uma história secundária à história principal: iríamos nos concentrar na história de amor entre Cipriano Algor e Isaura Madruga. Assim teríamos apenas três personagens: Cipriano, Isaura e o cachorro Achado. Antes de nosso encontro na Itália, eu tinha como tarefa extrair do texto todas as cenas com diálogos entre Cipriano e Isaura, com algum texto de introdução e conclusão para cada cena. Feito esse trabalho, tínhamos um texto de cinquenta laudas, com cerca de oito cenas. Em Bergamo começamos o verdadeiro trabalho de adaptação do texto. Cada versão do texto era testada com uma leitura em voz alta. Depois, Kahn propunha cortes e eu também. Foi especialmente difícil determinar quais eram as partes essenciais e quais poderiam ser cortadas. Tratava-se de escolher os detalhes que costuravam a trama, privilegiando as falas e ações dos personagens principais. Por fim, chegamos a uma versão final do texto, que ficou com vinte laudas, divididas em oito cenas. As cenas alternam momentos de diálogo entre os personagens e momentos de narração.

Para a residência artística com Kahn realizada no TTB, me foi dada uma certa liberdade para a escolha do local onde trabalharíamos. O amplo ex-mosteiro do Carmine, onde o TTB tem sua sede, dispõe de diferentes espaços que poderíamos ocupar. Nos quinze dias de trabalho sozinha, antes da chegada de Kahn à Itália, defini o local dos ensaios: uma pequena ex-capela, com piso frio, algum eco e grandes janelas que permitiam a entrada da luz natural. Providenciei também todos os elementos necessários ao set: uma bancada de trabalho sobre dois cavaletes, um banco, um pequeno torno para modelagem cerâmica, uma bacia com água, poucos

²⁵⁶ Essa versão foi apresentada no seminário *CRIA Corpo e cena: para além da técnica*, da EBA/UFMG em 2016, como parte da comunicação *Barco parado não faz viagem: práticas para criação de uma narrativa cênica*.

instrumentos de modelagem, um avental, dois quilos de barro fresco. Essa foi uma das lições que aprendi no TTB: o ator deve preparar-se para o encontro com o diretor. Além dos objetos, também é necessário preparar algum material cênico para que o encontro se dê trabalhando sobre algo concreto. Nesse caso, eu considerava que Kahn era o diretor, embora ele tenha se recusado a assumir esse papel. Disse que a direção do trabalho era minha e que ele fazia apenas uma colaboração artística.

Uma vez definido o texto, continuamos a trabalhar a cena criada no Brasil (que sofreu muitos cortes) e criamos duas novas cenas. A cena criada no Brasil era a sexta da nossa adaptação; além disso, preparamos as cenas um e dois. Quando fizemos as apresentações públicas como encerramento de nossa residência artística no TTB, apresentamos essas três cenas em português. Decidimos que seria precipitado memorizar o texto em italiano. A memorização encontrava-se ainda muito fresca para pensarmos em uma tradução do texto em italiano. Não havia tempo para isso. Sendo assim, no momento das apresentações, Kahn fazia uma introdução em italiano, lendo uma pequena sinopse geral de toda a história e pequenos resumos antes de cada cena.

4.4. Opção pela ficção

Considero que o trabalho do ator é uma forma de conhecimento. “O desenvolvimento humano, psíquico e do conhecimento parece dar-se e revelar-se pelo uso, em jogos, em cenas, em efabulações, do imaginário e da simbolização.” (SPERBER, 2009, p. 91). Recorro aqui a algumas formulações de Suzi Frankl Sperber em sua análise de efabulações na forma de contos de fadas, do mito (gregos, indígenas, mitologias [mitificações] e manifestações contemporâneas), da saga, da lenda, da adivinha e da fábula. A autora também traz exemplos da literatura contemporânea. Ela aponta a efabulação como um impulso presente na criança: “o poder de modelar as imagens das coisas, que se chama *fantasia*, enquanto gera e cria novas formas se assemelha ao que chamo de efabulação.” (SPERBER, 2009, p. 103). No entanto, este impulso não é exclusivo da criança em situação de jogo, mas manifesta-se também no adulto, na vida ou na arte, pela necessidade de comunicação entre os seres, constituindo-se como *pulsão de ficção*:

Na medida em que a efabulação corresponde a um movimento interno imperioso, atribuidor de sentido à vida — ao evento intenso vivido — independentemente de ser o indivíduo criança ou adulto, letrado ou não, de a efabulação se dar sob forma narrativa, poética ou dramática, coesa ou não, por meio de palavras ou de outros recursos de expressão, merece o nome de pulsão de ficção. A pulsão de ficção explica a necessidade de comunicação entre os seres humanos, seres gregários. Explica a própria criação ficcional como decorrente de uma pulsão de ficção mais intensa em certos indivíduos. (SPERBER, 2009, p. 106).

Creio que a ideia de *pulsão de ficção* como “necessidade imperiosa de contar para atribuir sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender” (SPERBER, 2009, p. 577) aplica-se perfeitamente aos atores criadores. Entendo atores criadores como aqueles que se apropriam dos elementos (texto, encenação, figurino, cenografia) de forma autônoma, sem precisar necessariamente da colaboração com outros artistas. Esses, se trabalham com a ficção, devem ter crença nesse mundo ficcional para fazer com que seu interlocutor (o público) também possa ter a mesma crença. Entendo como *pulsão de ficção* não apenas aquela experimentada por quem é um fruidor da obra criada, mas também por quem tem o impulso de criar.

A *pulsão de ficção* explica porque escolho um romance para ser adaptado como peça teatral, porque não desejo falar de mim mesma, mas contar a história do oleiro Cipriano Algor. Mesmo não sendo uma estrutura simples, como um conto de fadas ou uma fábula, o romance de Saramago é literatura: “a literatura é —enquanto pulsão de ficção, arte da palavra — um dos modos de superação encontrados pelo ser humano” (SPERBER, 2009, p. 411). D’Angelo faz um resumo de sua análise sobre o romance *A Caverna*:

A caverna é um texto de rebeldia intelectual para com a indiferença da cultura e da arte – dos intelectuais contemporâneos – com a História. Saramago analisa a atual época de crise epistemológica sem apontar para qualquer ascese ou transcendência. Trata-se de uma cultura distópica, impotente, porque são, justamente, a fragilidade e a instabilidade dos sujeitos a ser identificados como os pilares de uma ontologia “realista” contemporânea.

A escolha pelo monólogo como forma desta adaptação teatral é uma questão estratégica: o desejo de confrontar-se com minhas próprias questões artísticas, tendo como interlocutor principal o próprio público e não outros artistas, como em um trabalho de grupo. Trata-se de uma necessidade de lidar como a própria

presença, independentemente do estabelecimento de uma série de relações — com outros atores e com outros artistas como figurinista, cenógrafo, etc. — necessárias ao trabalho em grupo. É uma busca de autonomia criativa quase absoluta. Mas isso não é totalmente verdadeiro. Tenho pelo menos dois companheiros de trabalho: José Saramago e François Kahn. E provavelmente terei ainda outros parceiros ocasionais até a conclusão deste processo de trabalho, ou seja, pessoas com as quais tenho necessidade de partilhar essa experiência no sentido de aprimorá-la.

A escolha de centrar o espetáculo na história de amor ente Cipriano Algor e Isaura Madruga teve uma dupla valência. De um lado simplificava a representação pela redução do número de personagens e de outro, concentrava a ação em um núcleo de personagens — os viúvos Cipriano Algor e Isaura Madruga — que, apesar de ter sua relação rarefeita ao longo do romance, concentram o conflito do livro, como observa Aranda:

Esta relação [entre Cipriano e Isaura], que custará a materializar-se porque, no fundo, é a história de amor com maiúscula desta obra, contará com todos os elementos literários a que estamos acostumados. Por um lado, uma rejeição individual, devida, dir-se-à, à vontade de manter as convenções sociais intactas, mas também derivada de uma necessidade imperiosa, a de amar e não se sentir arrastado por esse mundo, solitário e cabisbaixo. E, nessa conjuntura, gerar-se-á uma expectativa passional e vital que fará da história de amor de Cipriano e Isaura um verdadeiro retrato das necessidades básicas do ser humano com esse cunho existencial que tanto caracteriza a obra de Saramago. Além da idade, o crepúsculo de seus protagonistas servirá ao autor para propor um esquema de relações afastado do convencionalismo onde em demasiadas ocasiões os seus depositários são belos, jovens e elegantes, que habitam esse centro comercial, que serve ao autor como metáfora da nossa existência nesta sociedade do espetáculo. (ARANDA, 2015, p. 100)

Deste modo, a opção de contar a história de amor de Cipriano e Isaura rendeu a adaptação intitulada *O Cântaro* ou *La Brocca*: esse foi o título da apresentação do material apresentado em Bergamo (fig. 31 e 34), no contexto da residência artística realizada no TTB em julho de 2017. Como já dito, tratava-se de um material incompleto, com apenas três cenas. Pretendo continuar a trabalhar sobre esse material, de modo que ele se torne um espetáculo completo utilizando o texto da adaptação criada junto com François Kahn. O título do futuro espetáculo será *O amor possível*, como diz o livro-entrevista *Saramago, o amor possível*, de Juan Arias e referida por Aranda:



Figura 34: Priscilla Duarte no ensaio geral de *La Brocca (O Cântaro)*, conclusão de residência artística com François Kahn no TTB. Bergamo (Itália), julho 2017. Foto: Ricardo Gomes.

[...] o amor que o autor expõe é sempre assim: possível. Amores fortes, passionais mas sem rupturas, sem o acréscimo de sofrimentos desmedidos nem tarefas irrealizáveis. “Nos meus romances não costuma haver exageros”, diz referindo-se a esse romance contemporâneo em que todos os amores estão estragados, como também no cinema. Tudo tem que ser levado ao limite, quando na vida normal nem tudo atinge esses limites extremos. A vida às vezes é muito mais normal que tudo isso. “Os meus romances são romances de amor porque são romances de um amor possível, não idealizado; um amor concreto, real, entre as pessoas”. (ARANDA, 2015, p. 92).

Assim como o material de *O Cântaro*, o espetáculo pretende inspirar-se no modelo do Teatro da Câmera de François Kahn, ou seja, um espetáculo intimista, para poucos espectadores, com o público próximo da atriz que usará um registro de voz muito próximo da fala natural. A representação dos personagens se vale de elementos mínimos de caracterização, sendo a voz e a postura as chaves para a identificação de cada personagem, sem recorrer a trocas de figurino. Pretendo também que o barro seja um elemento de destaque durante todo o espetáculo; sua manipulação, bem como das ferramentas de trabalho, deve acontecer em momentos chave da história e servir como contraponto ao texto, e não para sua ilustração.

Uma vez que Francois Kahn recusou a função de diretor, restou-me assumir total autonomia sobre esse trabalho. Foi uma provocação bem aceita. Resta saber se terei o fôlego necessário para cumprir a tarefa.

4.5. O sentimento

Quando fiz as apresentações públicas ao fim da residência artística em Bergamo, não havia ainda uma segurança completa na memorização do texto e o trabalho se ressentia disso. No entanto, o espírito da residência artística era exatamente esse: mostrar ao público um *work-in-progress*. O mais difícil para mim, como atriz, foi relaxar nessa condição, saber da exposição e ficar confortável na insegurança. Um dos sintomas da minha insegurança, que foi notado por Kahn, ainda estava presente no momento da apresentação: cada vez que a memória do texto falhava, eu fechava os olhos. Segundo Kahn, isso se deve ao fato de eu ter uma “memória musical”. Cada vez que esquecia o texto, eu fechava os olhos para aguçar a audição, como se precisasse ouvir a sonoridade do texto para poder me lembrara dele. Ele me disse também que há outro tipo de memória que é a “memória visual”. O sintoma desse outro tipo de memória é olhar para cima a cada vez que se esquece o texto. É como se a pessoa precisasse reler, na parte frontal do cérebro, as palavras escritas do texto. Não sei em que teoria se baseava Kahn para fazer tais afirmações sobre os tipos de memória, mas, uma coisa é certa: em quase todas as fotos tiradas durante nosso último ensaio, apareço com os olhos fechados. Só vim a experimentar um estado de calma na última apresentação que fiz deste material em novembro de 2018, durante o encontro do GT *Artes performativas, modos de percepção e práticas de si*, no X Congresso da ABRACE, em Natal (RN). Nessa ocasião mostrei apenas a primeira e a segunda cenas, para um público de cerca de vinte pessoa. Foi então que tive um vislumbre do que pode ser o sentimento no trabalho do ator, como uma espécie de calma e de abertura para minha própria presença. Esse sentimento se aproxima da análise do que seja o sentimento no trabalho gurdjieffiano:

[...] pensamos que sabemos o que é um sentimento. Ele é uma qualidade inteiramente nova que tem a capacidade de conhecer. Quando ele aparece, meu pensamento abandona a sua autoridade, e meu corpo, liberado de sua influência, relaxa. A energia liberada encontra o seu próprio movimento, e meu corpo se submete para encontrar relação justa para com ela. Esse sentimento por aquilo que sou reúne em si aquilo que é visto e aquilo que vê. Não existe mais um objeto e um observador. Eu sou ambos quem vê e que é visto. Quando me abro inteiramente a minha Presença, quando “Eu Sou”, entro em um mundo diferente onde nem o tempo nem o espaço existem. Eu sou um, um todo. Os pensamentos cessam e a razão desaparece. Eu *sinto* o “Eu”. O sentimento é o instrumento essencial do conhecimento. (SALZMANN, 2015, p. 79)

Claramente a analogia entre o trabalho do ator e o caminho de trabalho sobre si do trabalho proposto por Gurdjieff tem seus limites, pois os objetivos são diferentes. No entanto, no trabalho de ator que busco há também uma busca por essa dimensão sensível, em que uma qualidade especial emerge. Tenho muito que aprender ainda sobre o sentimento, tal como aqui apresentado, mas acredito que o teatro possa ser uma porta de entrada para essa investigação. Por algum tempo, durante aquela apresentação, no congresso da ABRACE, pude *sentir* “um mundo diferente onde nem o tempo nem o espaço existem”, como afirma Salzman (2015). É nesses momentos que *sinto* quando o Ato — como diria Grotowski — funciona. É nesse caminho que pretendo seguir.

Considerações finais

Esta pesquisa pretendeu refletir sobre a relação entre maturidade artística e o ofício do ator na contemporaneidade. A partir de Stanislavski (2009) considerei como maturidade artística aquele momento no qual, depois de adquirida uma certa experiência, o ator começa a reavaliar sua própria trajetória profissional. Para isso, escolhi compartilhar essa questão com alguns sujeitos representativos entre aqueles que considero meus mestres, e com os quais convivi em alguma medida. Me interessava indagar sobre o assunto com uma determinada geração de atores europeus, que hoje tem mais de sessenta anos de idade, e que viveram plenamente inseridos em uma *dimensão laboratorial* (SCHINO, 2012).

O fato de serem pessoas que conheço me é especialmente caro, pois entendo a pesquisa como um processo vivo, que me toca de perto, afetivamente. Tive necessidade de me aproximar do meu tema pelo canal do *sentimento*. Talvez seja por isso também que o *sentimento* aparece como qualidade que associo a minha própria experiência, como um valor a ser conservado no fazer atoral junto com *transparência, silêncio, vulnerabilidade e abandono*. Todas essas qualidades são propostas para que se possa pensar um outro paradigma para o ofício do ator em tempos de dissincronia e de falta de *aroma*, ou seja, falta de um ritmo ordenador entre *vita activa* e *vita contemplativa* (HAN, 2016).

Na dissertação de mestrado eu já falava de uma certa crise artística pela qual eu passava. Falava de um ciclo — me referia especificamente ao uso do corpo como um instrumento — que estava se fechando, para a abertura de um outro. Há também a questão sobre o lugar do meu grupo — o Teatro Diadokai — hoje, na minha trajetória como atriz, e no panorama contemporâneo do teatro brasileiro. Essa questão não se resolveu nessa pesquisa. Creio, porém, que o novo ciclo passa pelo trabalho sobre *A Caverna*, de Saramago. Esse novo trabalho seria, talvez, uma ocasião de me colocar diante das proposições das qualidades que formulei. Não seria, talvez, uma oportunidade para buscar a transparência e o silêncio, não resistir à vulnerabilidade, e abandonar-me à essa nova experiência?

Na abertura de seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino (1992) diz que, não obstante previsões pessimistas sobre o futuro da literatura na era pós-industrial, ele acreditava que ela se manteria pois há coisas que só ela pode dar com seus meios específicos. Analogamente, por mais que sejam postos em questão, não é possível negar a especificidade dos meios teatrais. A *ordem da presença* deveria manter-se em constante tensão com a *ordem da ficção* (FISCHER-LISTCHE, 2013), e vice versa. Se não, não haveria mais teatro: bastaria sentar-se no banco da praça e assistir a vida que se desenrola diante dos olhos. A *pulsão de ficção* (SPERBER, 2002) seria aquela que nos faria desejar ver contarem uma história.

Penso que enquanto existirem artistas-artesãos (ANDRADE, 2016), cena como artesanato e ofício como comprometimento, faria sentido pensar em qualidades como *transparência, silêncio, vulnerabilidade, abandono e sentimento*, pois haveria sempre lugar para o artista-artífice preocupado com o fazer bem-feito (SENETT, 2009). Nos tempos dissincrônicos da contemporaneidade, no qual se salta de um acontecimento a outro, em um permanente *zapping* (HAN, 2016), não há tempo para demorar-se na ideia de um fazer bem-feito. O fazer-bem feito implica em um grau de comprometimento e de engajamento que exige tempo para uma superação, uma expansão do fino e do sensível, que poderíamos considerar como resultante de um processo de *cultivo de si* (YUASA, 1993). Nesse entendimento, não haveria uma separação corpo-mente, entendido como um binômio para designar uma única coisa. O trabalho do corpo é também o trabalho do sensível. Nesse caso, o trabalho do ator sobre si mesmo é entendido como caminho de crescimento e conhecimento do corpo-mente.

As histórias dos sujeitos dessa pesquisa tem suas singularidades. Rasmussen e Kahn parecem ter plena consciência das qualidades *transparência e silêncio*, respectivamente. São valores que parecem acompanhá-los de longa data. Já para Chierichetti e Calcaterra, *vulnerabilidade e abandono*, respectivamente, parecem categorias novas, pontos de chegada. Seria um fechamento para a abertura de um novo ciclo? Uma vez que se deram a ver, essas qualidades deveriam ser cultivadas, porque são raras e importantes. Para mostrar de onde vieram essas qualidades foi preciso fazer escolhas. Ficaram de fora outros caminhos possíveis, como por

exemplo uma análise aprofundada da trajetória dos atores do ponto de vista de suas práticas de treinamento. A tentativa foi mostrar como as qualidades se revelam no percurso de cada um. É importante dizer que as qualidades foram atribuídas por um olhar externo (o meu) que enxergou-as assim. Talvez, se perguntados, os atores não se sintam identificados com elas (especialmente Chierichetti e Calcaterra). Isso não invalida meu olhar sobre a questão. Trata-se justamente de um diálogo: sou eu respondendo às impressões que eles me causaram. Aí está, para mim, um dos valores da pesquisa: colocar-se em diálogo *com*.

Me chama particularmente atenção o fato dos diretores terem ganho tanta voz nesta pesquisa. Eu pretendia dar mais voz aos atores, e não aos diretores com o qual eles trabalharam. No entanto, foi inevitável, uma vez que, tantas vezes, o diretor é também o responsável pela veiculação das teorias que estão relacionadas às suas práticas nos seus grupos. Me refiro explicitamente à quantidade de citações de Eugenio Braba, com relação ao trabalho realizado no Odin Teatret (referidas à Iben Nagel Rasmussen) e de Renzo Vescovi, com relação ao Teatro Tascabile di Bergamo (referidas à Beppe Chierichetti e Luigia Calcaterra). Nesse ponto, François Kahn parece ser uma exceção, ainda que seja forte a referência à Grotowski. No caso de Rasmussen, Chierichetti e Calcaterra, também é muito forte a referência aos grupos Odin e TTB. Parece impossível separar o percurso desses indivíduos da história de seus grupos.

A pesquisa no exterior foi especialmente importante. Apesar do contato que tive, em maior ou menor grau, com cada um dos sujeitos da pesquisa ao longo dos anos, foram imprescindíveis a convivência, a observação de suas rotinas, em regime de residência, e as entrevistas realizadas com cada um deles, de maio a agosto de 2017. O fato de ter sido hospedada por Iben Nagel Rasmussen em sua casa, em Ryde (província de Holstebro, Dinamarca), me permitiu um contato com a intimidade da vida privada da atriz, bem como acompanhar sua rotina de ensaios e apresentações na sala de trabalho de sua casa. As entrevistas também foram realizadas em sua casa. Além disso, o acesso ao Odin Teatret Archives — a maioria do acervo está disponível apenas para consulta *in loco* — foi essencial para levantamento de dados. Com Beppe Chierichetti, a convivência se deu dentro da

sede do TTB, em Bergamo (Itália), compartilhando com ele seu dia-a-dia, em suas atividades, além de ensaios e apresentações do grupo. Foi especialmente importante o acesso à Biblioteca Renzo Vescovi, bem como aos arquivos de imagem do TTB. As entrevistas foram realizadas na sua casa de Chierichetti e no TTB. Com Luigia Calcaterra, acompanhei sua rotina de ensaios e apresentações. Ela foi a mais disponível para as entrevistas, que se realizaram sempre em sua casa, em Bergamo. Com François Kahn, houve a oportunidade especial de realizar com ele uma residência artística no TTB, trabalhando lado a lado, durante quinze dias, em julho de 2017. As entrevistas foram realizadas na casa onde François Kahn esteve hospedado em Bergamo.

Nesta pesquisa foi bastante difícil observar e relatar o meu próprio percurso. Talvez o acento sobre a circunstância presente não tenha sido suficiente para situar o *sentimento* como proposta que emerge da minha trajetória. A dificuldade é maior devido à imbricação entre teoria e prática. É especialmente complicado refletir sobre um processo que ainda está em curso— o experimento cênico sobre *A Caverna*, de Saramago —, especialmente quando se está envolvido no próprio processo. Talvez seja possível fazer uma análise mais aprofundada após a conclusão do trabalho criativo.

Uma discussão que não foi enfrentada em profundidade é a relação entre realidade e ficção no percurso dos sujeitos da pesquisa. Ao discorrer sobre alguns espetáculos o tema poderia ter sido mais aprofundado. Penso que todos os sujeitos da pesquisa trabalhem mais no âmbito da ficção. Na tensão presente entre a *ordem da representação* e a *ordem da presença* (FISCHER-LISTCHE, 2013), a primeira parece ser mais forte do que a segunda na trajetória desses atores. Talvez a única exceção, até o momento, seja o espetáculo *Halfdansk Rapsodi*, sobre o pai de Iben Nagel Rasmussen.

Creio que o tema desta tese seja bastante relevante nos tempo atuais, de uma sociedade líquida, na qual os valores tendem a se esvanecer. E não se trata apenas de um problema social, mas também profissional do ator teatral. Basta pensar a média de idade dos atores que compõem a cena contemporânea. Mesmo sem ter

dados estatísticos a disposição, e contando apenas com meu testemunho como espectadora de teatro, é fácil concluir que os jovens e os de meia idade (entre 30 e 50 anos) estão em maioria. A contribuição dos sujeitos desta pesquisa é especialmente importante pelo fato dos sujeitos da pesquisa serem idosos. A cultura ocidental não costuma valorizar o idoso. Em uma das obras de referência mais importantes sobre esse assunto — *La vieillesse (A velhice)* — Simone de Beauvoir (1970) já dizia que velhos são sempre os outros: “a velhice aparece mais claramente aos outros que ao próprio sujeito” (p. 302)²⁵⁷. É preciso portanto olhar para a velhice como mais uma das fases da vida: “envelheço, portanto, vivo. Envelheci, portanto, sou” (AUGÈ, 2014, p. 85)²⁵⁸.

Um dos possíveis desdobramentos dessa pesquisa seria diversificar o espectro da análise. Nesse momento, por motivos afetivos, foi importante escolher essas pessoas como sujeitos. Poderia ser interessante, no entanto, investigar sobre atores brasileiros da mesma faixa etária dos sujeitos da pesquisa, com as mesmas características de serem artistas-artesãos, e perguntar-se sobre a atuação deles no panorama teatral brasileiro contemporâneo, diante dos desafios dos tempos sem ritmo e sem aroma da atualidade.

Por fim, acredito que a pesquisa abre a possibilidade para que se coloquem novas perguntas. A principal delas é se conseguirei concluir o espetáculo *O amor possível*, baseado em *A Caverna*, de Saramago. Ainda não é claro para mim como, onde e quando pretendo apresentar esse espetáculo. Mas, talvez seja exatamente o contrário: é preciso ter o espetáculo primeiro para, depois, formular perguntas desse tipo. Talvez, como acontecia na juventude, o mais importante seja dar vazão ao desejo de fazer. E que o resto seja, simplesmente, consequência:

[...] há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor, ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a ponto de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão firme. (SARAMAGO, 2000, p. 346)

²⁵⁷ [...] la vieillesse apparaît plus clairement aux autres qu’au sujet lui-même.

²⁵⁸ Invecchio, dunque vivo. Sono invecchiato, dunque sono.

Referências

ACQUAVIVA, Franco. **Teatro in casa**: Non ci vorrà mica la guerra o la rivoluzione... 2016. Disponível em <https://www.gagarin-magazine.it/2016/02/teatro/teatro-in-casa-non-ci-vorra-mica-la-guerra-o-la-rivoluzione/> Consultado em 02/04/2018.

ALEIXO, Fernando Manuel. *Texto, memória e fala. Um encontro com François Kahn*. **Urdimento**, v.2, n.23, p. 83-91, dezembro 2014.

ANDRADE, Mário. *O artista e o artesanato*. In: _____. **O baile das Quatro Artes**. São Paulo : Poeteiro Editor Digital, 2016. Disponível em <https://sanderlei.com.br/PDF/Mario-de-Andrade/Mario-de-Andrade-O-Baile-das-Quatro-Artes.pdf> Consultado em 08/09/2018.

ARANDA, Óscar. **Aprende, aprende o meu corpo**. Sobre o amor na obra de José Saramago. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2015.

ARENDT, Hannah. *A vita activa e a era moderna*. In: _____. **A condição humana**; tradução de Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a. p. 260-338.

ARENDT, Hannah. *Trabalho*. In: _____. **A condição humana**; tradução de Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b. p. 149-187.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AUGÉ, Marc. *Invecchiare senza età*. In: _____. **Il tempo senza età**. La vecchiaia non esiste. Milano: Raffaello Cortina, 2014. p. 83-91.

BARBA, Eugenio. **La canoa di carta**. Trattato di Antropologia Teatrale. Bologna: Il Mulino, 1993.

BARBA Eugenio. **La terra di cenere e diamanti**. Il mio apprendistato in Polonia. Bologna: Il Mulino, 1998.

BARBA, Eugenio. Entrevista a Pier Giorgio Nosari. **L'Eco di Bergamo**, 5 de abril, 2005.

BARBA, Eugenio. **Teatro**: Solidão, Ofício, Revolta. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópico, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). **A arte secreta do ator**. Um dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. *Polônia e Noruega*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016a. p. 23-36.

BARBA, Eugenio. *Ornitofilene*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016b. p. 37-43.

BARBA, Eugenio. *O Odin Teatret na Dinamarca*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016c. p. 45-50.

BARBA, Eugenio. *Ferai*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016d. p. 63-70.

BARBA, Eugenio. *Min Fars Hus*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016e. p. 77-84.

BARBA, Eugenio. *Carpignano*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016f. p. 91-97.

BARBA, Eugenio. *Come! And de day will be ours!* In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016g. p. 101-109.

BARBA, Eugenio. *O Milhão*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016h. p. 119-122.

BARBA, Eugenio. *Cinzas de Brecht*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016i. p. 129-133.

BARBA, Eugenio. *O Evangelho de Oxyrhincus*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016j. p. 139-144.

BARBA, Eugenio. *Talabot*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016k. p. 145-151.

BARBA, Eugenio. *Kaosmos*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016l. p. 161-167.

BARBA, Eugenio. *Atores da Ferocidade (Mythos, 1998)*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugenio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016m. p. 175-184.

BARBA, Eugenio. *A árvore e suas raízes. Um espetáculo que cresce enquanto se leem jornais (A árvore, 2016)*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016n. p. 215-230.

BARBA, Eugenio. *La santità della finzione*. In: BARBA et al. **L'Albero** (Programa do espetáculo) Texto: Odin Teatret. Direção: Eugenio Barba, 2016o. p. 88-101.

BARBIERO, Tiziana. *Una rosa bianca*. In: VESCOVI, R. **Scritti dal Teatro Tascabile**. A cura di Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007. p. 337-351.

BARROS, Manuel de. *Uma didática da invenção*. In: _____ **O livro das invencionices**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BARSANELLI, Maria Luísa. *Coro dos impacientes. Para atrair público nacional, por vezes disperso e temores da longa duração dos espetáculos teatrais, produções cortam suas peças*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 agosto 2018. Ilustrada, p. C1.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Traducção Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. *Découverte et assumption de la vieillesse expérience vécue du corps*. In: _____ **La Vieillesse**. Paris: Gallimard, 1970. p. 301-382.

BEDINI, Silvio A. **The scent of time**. A study of the use of fire and incense for time measurement in oriental countries. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1963.

BROOK, Peter. *I fili del tempo*. **Memorie di una vita**. Milano: Feltrineli, 1998.

CALCATERRA, Luigia. *La via dell'India. 3. Luigia Calcaterra*. In: VESCOVI, R. **Scritti dal Teatro Tascabile**. A cura di Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007.

CALVINO, Italo. **Lezioni Americane**. Sei proposte per il nuovo millennio. Milano: Garzanti, 1992.

CARRERI, Roberta. *Nelle fauci di Kronos*. In: Barba et al. **L'Albero** (Programa do espetáculo). Texto: Odin Teatret. Direção: Eugenio Barba, 2016. p. 24-32.

CARVALHO, Sergio de. *Apresentação*. In: Hans-Thies Lehmann. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

CASTELLI, Ferdinando. José Saramago tra storia, visionarietà e intemperanze. **La Civiltà Cattolica**. 1999 n. II.

CHIERICHETTI, Beppe. *La via dell'India. 4. Beppe Chierichetti*. In: VESCOVI, R. **Scritti dal Teatro Tascabile**. A cura di Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007. p. 247-315.

CHIERICHETTI, Beppe. *Un po' prima dell'ISTA. Lettera a Renzo Vescovi*. **Teatro e Storia**. n. 37, ano XXX, nova serie 8, 2016. p. 197-205.

COPEAU, Jaques. Nota per una conferenza ad Amsterdam. **Apels**. Paris : Gallimard, 1974.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia (Org.). **Promemoria del Teatro di Strada**. Bergamo/Brescia: Teatro Tascabile di Bergamo, Teatro Telaio di Brescia, 1989.

D'ANGELO, Biagio. *A utopia do "centro" n'A Caverna, de José Saramago*. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, jan./jun. 2011, p. 39-46.

DE MARINIS, Marco. *Premessa*. In: _____(Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Teatro Eurasiano 3. I **Quaderni del Battello Ebro**. Bologna: 1996. p. 7-8.

DE MARINIS, Marco. **In cerca dell'attore**. Un bilancio del Novecento teatrale. Roma: Bulzoni, 2000.

DE MARINIS, Marco. **Il Teatro dopo l'età d'oro**. Novecento e oltre. Roma: Bulzoni, 2013.

DUARTE, Priscila; GOMES, Ricardo. *A Dramaturgia do Corpo no Teatro Indiano como Visível Poesia*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 7, n. 1, 2017. p. 154-183.

DUARTE, Priscilla. **O Treinamento do Ator: do Corpo como Instrumento ao Corpo como Experiência**. Dissertação de mestrado, EBA, UFMG, 2014.

ELIANE, MIRCEA. *Capítulo I. As doutrinas do Yoga*. In: _____ **Yoga. Imortalidade e liberdade**; tradução Teresa de Barros Velloso; transliteração sânscrita Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 1996. p. 19-52.

ELIANE, MIRCEA. *Capítulo II. Técnicas da autonomia*. In: _____ **Yoga. Imortalidade e liberdade**; tradução Teresa de Barros Velloso; transliteração sânscrita Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 1996. p. 53-94.

FISCHER-LITCHE, Erika. *Realidade e ficção no teatro contemporâneo*. Teatros do real: memórias, autobiografias e documentos em cena. **Sala Preta**. v. 13 n. 2, 2013, p. 14-32.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. Organização Frédéric Gros, François Ewald e Alessandro Fontana. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIORDANO, Davi. *Entrevista com François Kahn*. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017. p. 2-12. Disponível em: <https://performatus.net/entrevistas/francois-kahn/> Consultado em 04/04/2018.

GOMES, Ricardo. **Kathakali vesham** – l'apprendistato dell'attore Kathakali. 2007. Tese (Dottorato in Storia, Teoria e Tecnica del Teatro e dello Spettacolo) – “La Sapienza”. Università degli Studi di Roma. Roma, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. **Ciclo de conferências na Università di Roma - La Sapienza**: Manuscrito, 1982.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 -1969**. Com um escrito de Eugenio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli. São Paulo : Perspectiva/SESC-SP/Fondazione Pontedera, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *La voce*. In: _____ *Testi 1945-1998. Vol. II. Il Teatro povero (1965-1969)*. Traduzione Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2015. p. 162-184.

GROTOWSKI, Jerzy. *Proposta di collaborazione*. In: _____ *Testi 1945-1998. Vol. III. Oltre il Teatro (1970-1984)*. Traduzione Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016a. p. 21-22.

GROTOWSKI, Jerzy. *Ciò che è stato*. In: _____ *Testi 1945-1998. Vol. III. Oltre il Teatro (1970-1984)*. Traduzione Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016b. p. 23-35.

GROTOWSKI, Jerzy. *Holiday [Swieto]: Il giorno che é santo*. In: _____ *Testi 1945-1998. Vol. III. Oltre il Teatro (1970-1984)*. Traduzione Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016c. p. 36-48.

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro delle Fonti*. In: _____ *Testi 1945-1998. Vol. III. Oltre il Teatro (1970-1984)*. Traduzione Carla Pollastrelli. Firenze: La Casa Usher, 2016d. p. 235-253.

GUERRIERI, Gerardo. *Introduzione*. In: STANISLAVSKIJ, Kostantin S.. Il lavoro dell'attore su se stesso. Roma-Bari: Laterza, 2005. p. XIII-XXXIX.

HAN, Byung-Chul. **O aroma do tempo**. Um ensaio filosófico sobre a Arte da Demora. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

HOSBAUM, Eric. *Introdução: A Invenção das tradições*. In: HOSBAUM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

JUNG, Carl Gustav. *Exposição*. In: _____ **Sincronicidade**. Petrópolis : Vozes, 1985. p. 1-33.

Kahn, François. *Francois KAHN su Beckett, Grotowski e il laboratorio*. Entrevista concedida a Lorenzo Mucci. **Il Quaderno di Nessuno**. ano V, n ° 29 / setembro/outubro 2006 Disponível em <https://www.teatrodinessuno.it/doc/kahn-beckett-grotowski> Consultado em 18/12/2018

Kahn, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*. In: **Sala Preta. Revista de Artes Cênicas**, volume 9, 2009, p. 147-157. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57398/60380>. Consultado em de 29/01/2018.

KAHN, François. *A partir do conto Izu no odoriko (La danzatrice di Izu) di Kawabata Yasunari*. In: **Viaggio a Izu (Dossier)**; tradução: Antonietta Pastore; adaptação teatral, direção e atuação: François Kahn. (s/d a)

KAHN, François. **La Signora col cagnolino (A Dama do cachorrinho) (Dossier)**. A partir do conto de Anton Tchekov. Adaptação teatral, direção e atuação: François Kahn. (s/d b)

KAHN, François. **Le Jardin**. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985. Torino: Academia University Press, 2016.

KAHN, François. *Do silêncio: as artes da cena e as práticas contemplativas*. Tradução de Priscilla Duarte. **Revista da Pós**, EBA/UFMG, abril, 2018.

KAHN, François. *Entrevista com François Kahn. Concedida a Davi Giordano*. **Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 18, julho de 2017. p. 1-12.

KALACHE, Alexandre; PLOUFFE, Louise (Org.) **Guia Global**. Cidade Amiga do Idoso. Genebra, OMS, 2008. Disponível em <http://www.who.int/ageing/GuiaAFCPortuguese.pdf> Consultado em 20/08/2016.

KHOKAR, Mohan. *Kathakali: Chakiar Koothu, Koodiyattam, Pathakam, Krishnattam, Ottan Thullal, Mohini Attam, Chavittunatakam*. In: _____ **Traditions of Indian Classical dance**. Delhi : Clarion Books, 1979.

KUMIEGA, Jennifer. **The Theatre of Grotowski**, Londres/nova York: Methuen, 1985.

LIMA, Tatiana Motta. **Palavras Praticadas**: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARTINS, Frias Manuel. **A Espiritualidade Clandestina de José Saramago**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo** In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003. p

MUCCI, Lorenzo. *Incontro con François Kahn sobre Beckett, Grotowski e il Laboratorio*. **Prove di Drammaturgia**. Ano X, n. 2, dezembro 2004, p. 26-30.

NAGATOMO, Shigenori; HULL, Monte S. Notes. In: YUASA, Yasuo. **The body, self cultivation, and ki-energy**. New York: State University of N. Y. Press, 1993. p. 193-213.

NOSARI, Pier Giorgio. *Nemo propheta: per una storia del Teatro Tascabile di Bergamo*. **Quaderni dello Spettacolo**, n° 79. Bergamo: Teatro Donizetti/Comune di Bergamo/Assessorato allo Spettacolo, 2005.

NOSARI, Pier Giorgio. *L'esperienza dell'Odin: Teatro e vita a braccetto. La Rasmussen e un gruppo che ha rinnovato lo spettacolo: "L'intuizione è stata non separare il corpo della parola"*. **L'Eco di Bergamo**. Bergamo, 20 março de 2007. Spettacoli.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.) **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Anablume, 2015.

RASMUSSEN, Iben N. **Il Libro de Ester (O livro de Ester)**. Texto e direção: Iben Nagel Rasmussen. Consultoria à direção: Eugênio Barba. Intérpretes: Iben Nagel Rasmussen e Elena Floris. Arranjos musicais: Anna Stigsgard e Uta Motz, 2006. Programa do espetáculo.

RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**. diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2016.

RASMUSSEN, Iben Nagel. *La drammaturgia del personaggio*. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Teatro Eurasiano 3. / **Quaderni del Battello Ebro**. Bologna: 1996. p. 176-186.

RAVINDRA, Ravi. **Coração sem limites**. Trabalho com Madame de Salzman. São Paulo : Horus, 2001.

RUPERTI, Bonaventura. **Storia del teatro giapponese 1**: Dalle origini all'Ottocento. Venezia: Marsiglio Editori, 2015.

RUZZA, Luca. *L'ultimo spettacolo*. In: BARBA et al. **L'Albero** (Programa do espetáculo) Texto: Odin Teatret. Direção: Eugenio Barba, 2016. p. 68-72.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 352 p.

SAVARESE, Nicola. **Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente**. Bari : Laterza, 1992.

SCHINO, Mirella. *Viaggio verso Moby Dick*. In: _____ **Il crocevia del ponte d'Era**. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995. Roma : Bulzoni, 1996. p. 173-188.

SCHINO, Mirella. *Introduzione*. In: VESCOVI, Renzo. **Scritti dal Teatro Tascabile**. Org: Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007a. p. 37-38.

SCHINO, Mirella. *Introduzione*. In: VESCOVI, Renzo. **Scritti dal Teatro Tascabile**. Org: Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007b. p. 227-228.

SCHINO, Mirella (Org.). **Alchemists of the Stage**. Theatre Laboratories in Europe. Wrocław : Icarus, 2009.

SCHINO, Mirella (Org.). **Alquimistas do Palco**. Os laboratórios teatrais na Europa. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHINO, Mirella. *Cinquenta anos de espetáculos (A vida crônica, 2011)*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**: diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. São Paulo : É Realizações, 2016c p. 201-2014.

SCHINO, Mirella; TAVIANI, Ferdinando. *Nota dos organizadores*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**: diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. São Paulo : É Realizações, 2016. p. 7-10.

SCHINO, Mirella; TAVIANI, Ferdinando. *Apêndice III. Imagens. Nota cronológica*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**: diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. São Paulo : É Realizações, 2016. p. 301-312.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIEFFERT, René. *Introduzione*. In: ZEAMI, Motokiyo. **Il segreto del teatro No**. A cura di René Sieffert. Milano: Adelphi, 1987.

SILVA, Ana Amália Medeiros Brasileiro. *A Experiência do Monólogo, Autoria e Construção de Si*. In: **Intratextos**, Rio de Janeiro, Número Especial 01, p. 103-122, 2010.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução Júlia Barros. São Paulo: 2013.

SPERBER, Frankl Suzi. *Efabulação e pulsão de ficção*. In: **Remate de Males**, vol. 22, ed. 22, 2002, p. 261-289.

SPERBER, Frankl Suzi. **Ficção e Razão**: uma retomada das formas simples. São Paulo: Aderaldo & Rothschild/FAPESP, 2009.

STANISLAVSKIJ, K. S. *Conversazione al Teatro Bol'soj (1918-1922)*. In: **L'attore creativo**. Org. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti. Firenze: La Casa Usher, 1980. p. 45-157.

STANISLAVSKIJ, K. S. *La maturità artistica*. In: _____ **La mia vita nell'arte**. A cura di Fausto Malcovati. Firenze : La Casa Usher, 2009.

TARLEKAR, G.H. **Studies in the Natyasastra**. Whit Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance. Delhi: Motilal Banarsidass, 1999.

TAVIANI, Ferdinando. *Teatro Novecento: ovieta*. In: **Teatro e Storia**, vol. 22, 2000. p. 293-327. Disponível em http://www.teatroestoria.it/pdf/22/f_taviani.pdf Consultado em 13/03/2018.

TEATRO TASCABILE DI BERGAMO. **Rosso Angelico**. Danza per un viaggiatore leggero. Coordinamento artistico: Tiziana Barbiero. Bergamo, 2017. Prospecto.

TCHERKASSKI, Sergei. **Stanislavsky and Yoga**. Translates by Vreneli Farber. Holstebro/Malta/London/New York: Icarus/Routledge, 2016.

VESCOVI, Renzo. **Scritti dal Teatro Tascabile**. Org: Mirella Schino. Roma: Bulzoni, 2007.

WETHAL, Torgeir. *À procura dos espelhos estragados (O Sonho de Andersen, 2004)*. In: RASMUSSEN, Iben Nagel. **O cavalo cego**: diálogos com Eugênio Barba e outros escritos. Org: Mirella Schino e Ferdinando Taviani. São Paulo : É Realizações, 2016. p. 185-200.

YUASA, Yasuo. **The body, self cultivation, and ki-energy**. New York: State University of N. Y. Press, 1993.

ZARRILLI, Phillip. *The Creation of the Kathakali Actor, Part II: The Actual Process*. In: _____ **The Kathakali Complex**. Actor, Performance & structure. New Delhi : Abhinav Publications, 1984. p. 98-143.

ZEAMI, Motokiyo. **Il segreto del teatro No**. A cura di René Sieffert. Milano: Adelphi, 1987.

Filmes

BRIDGE OF WINGS. Direção: Francesco Galli. Color. 2016.

DRESSED IN WHITE. Direção, roteiro e edição: Torgeir Wethal. Fotografia: Toni D'Urso. Intérpretes: Iben Nagel Rasmussen, Jan Torp, Odd Ström. Produção: Odin Teatret Films. Centre for Theatre Laboratory Studies. 35 min. B/W. 1976.

THE TRAINING AND THE FIGURES: Conversation with Iben Nagel Rasmussen. Interview by Virginie Magnat (Meetings with Remarkable Women - You Are Someone's Daughter). Film by: Chiara Crupi. Production: Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, Routledge Theatre & Performance Studies website, Odin Teatret. Camera: Chiara Crupi, Francesco Galli, Celeste Taliani. Editing: Chiara Crupi. 55 min. Color. 2018.

Gravações em áudio

BARBIERO, Tiziana. Bergamo. Itália. Gravação em áudio (1:55:16). Entrevista concedida a Priscilla Duarte em 24/04/2017a.

BARBIERO, Tiziana. Bergamo. Itália. Gravação em áudio (1:40:41). Entrevista concedida a Priscilla Duarte em 09/05/2017b.

CALCATERRA, Luigia. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (01:24:26). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 12/04/2017a.

CALCATERRA, Luigia. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (01:16:52). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 12/04/2017b.

CALCATERRA, Luigia. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (01:57:13). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 14/04/2017c.

CALCATERRA, Luigia. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (1:45:57). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 08/05/2017d.

CHIERICHETTI, Beppe. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (1:21:32). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte, Bergamo (Itália), 25/04/2017a.

CHIERICHETTI, Beppe. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (0:56:20). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte, Bergamo (Itália), 15/05/2017b.

KAHN, François. Bergamo, Itália. Gravação em áudio (2:00:09). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 17/07/2017.

RASMUSSEN, Iben Nagel. Ryde, Dinamarca. Gravação em áudio (01:24:55). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 18/07/2017a.

RASMUSSEN, Iben Nagel. Ryde, Dinamarca. Gravação em áudio (0:28:14). Entrevista concedida a Priscilla de Queiroz Duarte em 19/07/2017b.