

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PRISCILLA DE QUEIROZ DUARTE

**O Treinamento do Ator:
do Corpo como Instrumento
ao Corpo como Experiência**

BELO HORIZONTE

2014

PRISCILLA DE QUEIROZ DUARTE

**O Treinamento do Ator:
do Corpo como Instrumento ao Corpo como Experiência**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli
Coorientadora: Prof^a. Dr^a Mônica Medeiros Ribeiro

BELO HORIZONTE

2014

Duarte, Priscilla, 1966-

O treinamento do ator [manuscrito] : do corpo como instrumento ao corpo como experiência / Priscilla de Queiroz Duarte. . 2014.
162 f. : il.

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli
Coorientadora: Mônica Medeiros Ribeiro

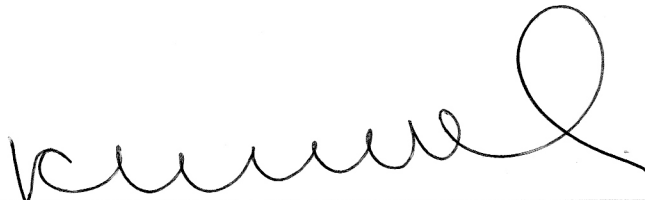
Dissertação (mestrado) . Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Atores . Estudo e ensino . Teses. 2. Dança clássica . Índia .
Teses. 3. Movimento (Encenação) . Teses. 4. Corpo e mente . Teses. 5.
Performance (Arte) . Teses. 6. Dança . Teses. 7. Teatro . Teses. I.
Mencarelli, Fernando Antonio, 1962- II. Ribeiro, Mônica, 1970- III.
Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

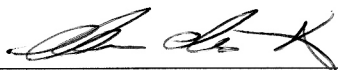
CDD 792.07

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **PRISCILLA DE QUEIROZ DUARTE** Número de Registro **2012732555**.

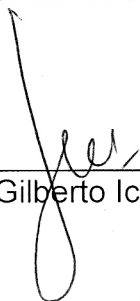
Título: “O treinamento do ator: do corpo como instrumento ao corpo como experiência”



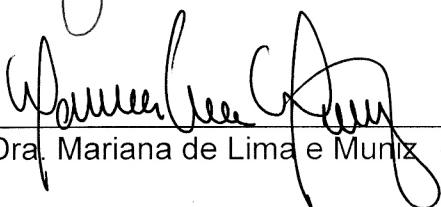
Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro – Co-orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Gilberto Icle – Titular – UFRGS



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muriz – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 29 de Agosto de 2014

A Ricardo, por tudo, sempre.

Aos meus pais, Anna e Carlos, pelo amor.

A minha sogra, Maria da Luz, pelo amor e cuidado em momento crucial.

A minha filha, Maria, que voltou a tempo de aquecer meu coração.

Aos meus mestres. Sem eles, não teria chegado até aqui.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rogério Santos Oliveira, uma das primeiras pessoas a ler e criticar meu projeto de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Éden Peretta, por aceitar o convite para discutir sobre meu projeto de pesquisa, em disciplina do mestrado.

A todos os colegas da disciplina Artes Cênicas: Teorias e Práticas na Contemporaneidade, que contribuíram criticamente para os primeiros esboços desta dissertação.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli, pelas provocações e discussões sempre fecundas, e pela imensa generosidade em emprestar-me todos os livros que desejei da sua biblioteca.

A minha coorientadora, Prof^a. Dr^a. Mônica Medeiros Ribeiro, pela preciosa contribuição para nossas discussões, especialmente na finalização desta dissertação.

Aos Profes. Dr^{es} Gilberto Icle, Arnaldo Alvarenga e Tatiana Motta Lima que, por ocasião do Exame de Qualificação, souberam orientar-me na direção justa para a conclusão do mestrado.

Aos colegas do grupo de pesquisa CRIA – Artes e Transdisciplinaridade, pela leitura criteriosa, e discussão acalorada na fase final desta dissertação.

Aos meus alunos do curso de Artes Cênicas da UFOP, especialmente Adriana da Silva Maciel, Ana Lúcia Miranda Durante e Ricelli dos Santos Piva, do Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, pela generosidade e entusiasmo em participar como “cobaias” dos laboratórios práticos que fomentaram esta pesquisa.

A Clarinda Guerra, pela paciência, cuidado e carinho dedicados às diversas reelaborações durante a revisão deste texto.

[...] A platéia mal tolera, tão monótona é esta dança já determinada há séculos. E também porque é iniludível o nosso mal estar diante do Oriente: é um outro modo de saber a vida, o deles. E depois há o outro mal estar: sente-se que eles não acreditam em nós. Há então certos movimentos dos dançarinos que desanimam todo o Ocidente. Eles acreditam em máscaras, acreditam num amor maior: são coisas antigas, serenas demais.[...]

(Clarice Lispector)

[...] Modela-se a argila para fazer um vaso;
do vazio interno depende a sua utilidade.
Abrem-se portas e janelas para construir uma casa;
dos espaços vazios depende a sua utilidade.

De fato, só do não-ser
realiza-se o ser.

(Laozi)

RESUMO

Esta dissertação apresenta pesquisa sobre o treinamento do ator, seus objetivos, métodos e procedimentos, bem como suas possibilidades e limites. Seu objeto foi o treinamento em dança clássica indiana *Orissi* no *Teatro Tascabile di Bergamo* (TTB) da Itália, com a *guru* Aloka Panikar (Índia), e no Teatro Diadokai (Brasil), além da interface desse treinamento com o método somático GDS de cadeias musculares e articulares, na experiência profissional da pesquisadora. Realizou-se revisão bibliográfica permeada por fontes de registro de memória, por intermédio de uma seleção dos *Cadernos de trabalho* e *Diários de viagem* da autora, dos anos 1985 até 2014. O entrelaçamento de estudos teóricos do objeto com experiências vividas, possibilitou levantar as seguintes hipóteses: 1) o treinamento pode ampliar as capacidades expressivas do ator, pela superação de limites psicofísicos; 2) o treinamento pode comprometer as capacidades expressivas do ator, pela violação de limites psicofísicos; 3) a conscientização de limites e capacidades psicofísicas, por meio de métodos somáticos, pode contribuir para o treinamento do ator, proporcionando-lhe cuidado adequado de si; 4) a conscientização de limites e capacidades psicofísicas, por meio de métodos somáticos, pode desfavorecer o treinamento do ator, por cuidado desmedido de si. A partir dessas hipóteses, foi possível discutir questões como estas: qual o objetivo do treinamento do ator? O corpo é um instrumento? A que serve o treinamento em dança indiana para atores ocidentais? Quais as contribuições dos métodos somáticos para o treinamento do ator? O corpo é experiência? Qual a diferença entre *ser* o corpo e *usar* o corpo? A busca por respostas a tais questões conduziu à definição de dois pontos de vista: *o corpo como instrumento* e *o corpo como experiência*. Os resultados da pesquisa revelaram a complexidade no estabelecimento de um equilíbrio entre esses pontos de vista, ou seja, entre arte e vida. Nas considerações finais, busca-se contribuir para a discussão sobre o treinamento, tendo em vista as perspectivas do ator como artista, e como ser humano.

Palavras-chave: treinamento do ator; dança clássica indiana *Orissi*; educação somática; método GDS de cadeias musculares e articulares.

ABSTRACT

This dissertation presents researches about the actor's training, its objectives, methods and procedures, just as its possibilities and limits. Its object was the training in the Indian classical dance *Orissi* at the Italian *Teatro Tascabile di Bergamo* (TTB), along with the Indian *guru* Aloka Panikar and at the Brazilian Teatro Diadokai, and this training's interface with the GDS somatic method of muscular and articular chains, in the professional experience of the researcher. A bibliographic research was made, permeated by sources of the memory's record, by way of a selection of the author's *Work Notebooks* and *Travel Journals*, from 1985 until 2014. The interweaving of the theoretical studies on the subject with real-life experiences, has given the possibility to pose the following hypothesis: 1) the training may enhance the expressive capabilities of the actor, through the overcoming of psychophysical limits; 2) the training may compromise the expressive capabilities of the actor, through the violation of psychophysical limits; 3) the awareness of psychophysical limits and capabilities, through somatic methods, may contribute to the actor's training, providing proper self-care; 4) the awareness of psychophysical limits and capabilities, through somatic methods, may not contribute to the actor's training, through excessive self-care. Coming from these hypotheses, there was a possibility to discuss such questions as: what is the objective of the actor's training? Is the body an instrument? What good is the training in Indian dance to western actors? What are the contributions of the somatic methods to the actor's training? Is the body experience? What difference is there between *being* the body and *using* the body? The quest for answers to such questions has led to the settlement of two points of view: the *body as an instrument* and the *body as an experience*; the results of the research have revealed the complexity in the settlement of a balance between them, i.e. between art and life. The closing remarks try to contribute to the discussion about the training, bearing in mind these two perspectives: the actor as artist and the actor as human being.

Key-words: actor's training; classical Indian dance Orissi; somatics; GDS method of muscular and articular chains.

ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Posição <i>tribhanga</i>	43
FIGURA 2 - Posição <i>chowka</i>	43
FIGURA 3 - <i>Hastas</i> de <i>Orissi</i>	45
FIGURA 4 - Aloka Panikar na pose <i>darpani</i> – o espelho	45
FIGURA 5 - Poses de dança, templo de Konark, em Bhubaneswar, estado de Orissa, Índia	65
FIGURA 6 - Passos de <i>Orissi</i>	66
FIGURA 7 - Partitura física do espetáculo <i>Pedro e o lobo</i>	67
FIGURA 8 - “Mapa de cena” do espetáculo <i>Pedro e o lobo</i>	67
FIGURA 9 - <i>Maharis</i> Kokilaprabha, Subasini, Haripriya e Shashiprabha, Puri, 1958	69
FIGURA 10 - Dois meninos <i>goti puas</i> em pose <i>darpani</i> (o espelho), em apresentação de dança	69
FIGURA 11 - Aloka Panikar trajando o figurino tradicional de <i>Orissi</i>	77
FIGURA 12 - Detalhe da coroa, adereços, maquiagem e pintura das mãos da dançarina de <i>Orissi</i> Madhavi Mudgal	77
FIGURA 13 - Exemplo de adaptação dos <i>hashtas</i> (gestos codificados) de <i>Orissi</i> no espetáculo <i>Pedro e o lobo</i>	94
FIGURA 14 - Cadeias musculares GDS	100

FIGURA 15 - Tipologias GDS	113
FIGURA 16 - <i>Estratégia da Onda</i>	117
FIGURA 17 - <i>Estratégia da Lemniscata</i>	121
FIGURA 18 - “Desenhe o seu esqueleto”, oficina Consciência Corporal no Treinamento do Ator, Ouro Preto, 2011	128
FIGURA 19 - Laboratório GDS + <i>Orissi</i> , Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, UFOP, 2012	129
FIGURA 20 - Aloka Panikar e Priscilla Duarte, Nova Delhi, fevereiro de 2014	142

ABREVIATURAS E SIGLAS

CAL: Casa de Artes de Laranjeiras

GDS: Godelieve Denys-Struyf

IIC: Istituto Italiano di Cultura

MAM: Museu de Arte Moderna

TTB: *Teatro Tascabile di Bergamo*

UNI-RIO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UFOP: Universidade Federal de Ouro Preto

UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Ser uma pessoa melhor por meio do teatro	15
A técnica e o “mito da técnica” em Grotowski, Barba e Vescovi	18
Difusão do “mito da técnica” no Brasil	22
Breve apresentação dos capítulos	24
1 OS ANOS DE DESCOBERTA	27
1.1 As pistas, o caminho e um guia	27
1.2 Terceiro Teatro e Antropologia Teatral no Rio de Janeiro: encontro com os mestres ...	35
1.3 TTB: encantamento e partida para a Itália	42
2 OS ANOS DE FORMAÇÃO	47
2.1 Viagem ao Teatro Tascabile di Bergamo	47
2.2 A Índia do TTB	51
2.3 Primeira temporada com Aloka Panikar na Índia	68
2.4 De aluna a atriz do TTB	76
2.5 Recebendo o <i>darshan</i> ou o encontro com Grotowski	80
2.6 Crise e ruptura	83
3 O RECOMEÇO NO BRASIL	91
3.1 Caminhando com as próprias pernas: <i>Pedro e o lobo</i> e o Teatro Diadokai	91
3.2 Questões similares, perspectivas diferentes	95
3.3 Apresentando o método GDS	99
3.4 Ensinando <i>Orissi</i> no Brasil	103
4 IDAS, VINDAS E NOVAS ROTAS	107
4.1 Segunda temporada no TTB e encontro com Aloka Panikar na Índia	107
4.2 Encontro com Aloka Panikar na Itália e despedida de Renzo Vescovi	111
4.3 Formação GDS na Itália e no Brasil	115
4.4 GDS e treinamento do ator: uma proposta de <i>trabalho sobre si?</i>	120
4.5 GDS e <i>Orissi</i> na Universidade Federal de Ouro Preto	125

5	EPÍLOGO: A ÍNDIA POR MEUS PRÓPRIOS OLHOS	133
5.1	Breve panorama das danças clássica e contemporânea	133
5.2	Aloka Panikar: ponto de resistência de uma tradição	138
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
	REFERÊNCIAS	147
	APÊNDICE	158
	Cronologia 1	158
	Cronologia 2	161

INTRODUÇÃO

O treinamento do ator é o tema da pesquisa que deu origem a esta dissertação. Diversos autores, como Cruciani e Falletti (1986), De Marinis (1993), Féral (2000), Picon-Vallin (2000), Ruffini (2012), Taviani (1986), Schino (2009), que realizaram estudos sobre esse tema, concordam que a noção de treinamento do ator no Ocidente remonta ao início do séc. XX. Afirmam também, a exemplo de Artaud (1984), tratar-se de revolução das práticas teatrais, especialmente no que diz respeito à valorização da figura do ator – mais precisamente do seu corpo –, em detrimento da supremacia do texto dramático na cena. Há também na literatura, obras de referência de homens de Teatro que promoveram essa revolução e escreveram sobre suas práticas, como Stanislávski (2005), Decroux (1977), Grotowski (2011), Barba (1998) e Brook (1970).

As novas práticas teatrais determinaram o surgimento dos estúdios, teatros-escola e teatros-laboratório, resultado do interesse por uma formação sistemática do ator que atendesse à nova demanda, que ia além da preparação de espetáculos. Para Copeau (1988), fundador do teatro-escola *Vieux-Colombier*, a nova formação do ator buscava atingir harmonia entre corpo (que inclui a voz), mente (que ele chama de espírito) e caráter humano. Stanislávski (2005) foi um dos primeiros a preconizar o trabalho do ator como *trabalho sobre si mesmo*. Além do diretor russo, a nova corrente pedagógica tem outros pioneiros como Meyerhold, Vaktângov, Appia, Craig, Dullin, Jouvett, Copeau e Decroux, e continua, na contemporaneidade, com Grotowski, Barba, Brook, Mnouchkine e Lecoq (FERAL, 2000; CRUCIANI, 2012; DE MARINIS, 1993). Porém, como sugerem De Marinis (1993; 1997) e Casini-Roppa (1987), a valorização do corpo no teatro do séc. XX é um fenômeno que ultrapassa amplamente o âmbito teatral e origina-se no movimento conhecido como *Körperkultur*¹ (cultura do corpo), que tem outros pioneiros que dialogam, por sua vez, com as origens da dança moderna. Como indicam os dois autores, aqui se incluem nomes como Delsarte, Jaques-Dalcroze, Laban, Füller, Duncan, Wigman e Saint-Denis.

¹ *Körperkultur* foi um movimento de origem alemã, que passou transversalmente por diversas modalidades que dizem respeito ao uso do corpo, como ginástica, esporte, lazer (banhos de mar), moda (abolição do espartilho), naturismo e nudismo, hábitos de higiene, comportamento cotidiano e expressão artística, com as quais buscava-se o desenvolvimento harmônico do corpo e da psique, caracterizando novos estilo de vida, formação moral e educação física (CASINI-ROPPA, 1987).

Féral (2000) sustenta que os promotores da grande reforma do treinamento do ator inclui nomes que vão de Stanislávski a Grotowski, de Meyerhold a Brook ou Barba. Alguns objetivos desses diretores eram semelhantes, como o desenvolvimento do corpo, para que este se tornasse um instrumento pronto para a criação; porém, os métodos, estratégias, técnicas e exercícios desenvolvidos por eles para atingir tais objetivos eram bem diversos. Os “fundamentos do bom treinamento”, enumerados por Féral (2000, p.18 - 27), trazem uma contribuição interessante à nossa reflexão. O primeiro fundamento é “a formação deve se dar por meio de um mestre”: a aquisição rápida de competências transmitidas por uma pluralidade de professores foi substituída pela formação continuada, profunda e coerente, ministrada por mestres em seu ofício, e os grupos tornam-se lugar de formação para atores. O Oriente, com suas técnicas e métodos tradicionais de ensinamento, de mestre a discípulo, exerceu influência sobre muitos fundadores do treinamento no Ocidente. Segundo fundamento: “a técnica não é tudo” – as competências adquiridas no treinamento não são o seu objetivo final. Copeau² (1963 apud FÉRAL, 2000) afirma que é preciso “defender o ator de se especializar, de se mecanizar por abuso da técnica”. Ainda segundo ele, o domínio da técnica pode conduzir ao virtuosismo – entendido como limitado ao uso de capacidades –, e este não se presta ao serviço da arte. Sobre os limites da técnica, Oida (2001), ator e colaborador de Brook, sugere que o objetivo do ator é ultrapassá-la; ao desarmar o bem treinado samurai, o mestre lhe diz que, para ir além da técnica, é preciso encontrar outra existência dentro de si. Terceiro fundamento: “o treinamento inscreve-se no tempo” – é preciso um longo arco de tempo, o percurso de uma vida, para o desenvolvimento do treinamento como *trabalho sobre si*. Para Féral (2000), todo treinamento pontual, feito em partes, no qual não se considera a visão global de um processo, está condenado a ter pouco efeito. A autora também diz que o verdadeiro treinamento, que permite ao ator, a exemplo do músico e do dançarino, manter o seu instrumento (físico e psíquico) apto ao estado criativo, desenvolve-se durante toda a vida e independe da especificidade de preparação de espetáculos. O quarto fundamento é “a correta prática de exercícios”: em geral há dois momentos na prática dos exercícios; primeiro, o ator procura dominá-lo perfeitamente; em seguida é preciso estender os limites do exercício, torná-lo mais complexo, colocando-se à prova. Em certo sentido, a natureza dos exercícios tem menos importância, desde que a sua prática se torne um meio de superação das resistências pessoais do ator. O quinto e último

² COPEAU, Jacques. *Registre I: Appels*. Paris : Gallimard, 1974. p.125.

fundamento é “a individualização do treinamento”: a tendência a tornar-se individual representa uma evolução do treinamento, à medida que este deixa de constituir-se apenas como prática de procedimentos, para tornar-se uma descoberta de si. Concluo, concordando com Féral (2000), que não há outro modo de desenvolver um verdadeiro *trabalho sobre si* que não seja por meio de caminho individual, e por toda a vida.

No Brasil contemporâneo, há diversos grupos que trabalham sobre o treinamento do ator, e que vêm desenvolvendo metodologias próprias. O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, de Campinas (SP); Grupo Oficina Multimídia, de Belo Horizonte (MG); UTA – Usina do Trabalho do ator, de Porto Alegre (RS) e Grupo Moitará, do Rio de Janeiro (RJ) são alguns exemplos desses grupos.

O recorte selecionado para esta pesquisa compreende o treinamento em dança clássica indiana *Orissi*³ na minha trajetória profissional no *Teatro Tascabile di Bergamo* (TTB), na Itália, com a mestra Aloka Panikar (Índia) e no Teatro Diadokai (Brasil), incluindo minha experiência com a Educação Somática⁴ por meio do método GDS de cadeias musculares e articulares⁵. Tal recorte possibilitou levantar uma série de questões que não se esgotam nesta dissertação. Ao contrário, as reflexões suscitadas possibilitaram formular novas perguntas, que instigam novas pesquisas.

De acordo com Féral (2000), um dos objetivos do treinamento é a superação de limites psicofísicos para ampliar as capacidades criativas do ator. Os métodos somáticos têm origem no mesmo período que o treinamento do ator, e surgem da busca pela harmonia corporeamente pelos reformadores do movimento, prosseguindo até os nossos dias (STRAZZACAPPA, 2012). Nesse campo foram importantes para esta pesquisa as contribuições de Denys-Struyf (1995), Bolsanello (2005), Strazzacappa (2012), Hanna (1998), Fortin (1996), entre outros. Com base numa hipótese de aproximação entre o treinamento do ator e os métodos somáticos, foi possível discutir questões como estas: Qual o objetivo do treinamento? O corpo é um instrumento? A dança indiana pode ser considerada treinamento para atores ocidentais? Quais as contribuições do método somático GDS para o treinamento do ator? O corpo é experiência? Qual a diferença entre *ser* o corpo e *usar* o corpo?

³ *Orissi* é o mesmo que *Odissi*, estilo da dança clássica indiana originária da região de Orissa, costa Leste da Índia. O nome *Odissi* é mais difundido, embora nem o *r* nem o *d* traduzam exatamente o som original em língua oria, que seria, na verdade, uma mistura das duas consoantes, algo como *Ordissi*.

⁴ Educação Somática é o campo que reúne as práticas ou métodos somáticos: práticas corporais que privilegiam o desenvolvimento da consciência de si, em movimento (FORTIN, 1996).

⁵ Método GDS de cadeias musculares e articulares é um método somático criado por Godelieve Denys-Struyf.

O recorte escolhido para esta dissertação causou dificuldades iniciais, uma vez que tem como fio condutor, minha própria experiência profissional. Porém, incertezas converteram-se em convicção porque muitas questões aqui tratadas não são apenas minhas. O interesse pelo treinamento do ator, e temas correlatos, é comum a outros artistas e pesquisadores brasileiros de Teatro, como Bonfitto (2013), Burnier (2009), Ferracini (2006), Gomes (2000; 2007), Icle (2010), Lima (2012), Plá (2012) e Quillici (2012). Em muitos casos, esse interesse inclui também interrelações com o treinamento dos teatros asiáticos, o que mostra uma sintonia com o recorte escolhido. Considero também que as contribuições do método GDS – campo somático – e das reflexões de Larrosa (2002) – campo da Filosofia da Educação – apontam para o potencial interdisciplinar da discussão, que poderá despertar interesse em outras áreas.

Julguei necessário introduzir brevemente alguns conceitos e ideias como pressupostos para a compreensão de questões que serão discutidas nesta dissertação. Vamos a eles.

Ser uma pessoa melhor por meio do teatro

Na minha juventude (anos 1980), o principal “motor” de minha dedicação ao teatro foi um desejo assim formulado na época: *ser uma pessoa melhor por meio do teatro*. Passados tantos anos, a reflexão sobre esse desejo torna-se imperativa, uma vez que, ainda hoje, ele continua a “espreitar-me”. De Marinis (2011, p. 184) levanta algumas questões que contribuiriam para fomentar a discussão sobre a aspiração por mim formulada: “O teatro pode salvar ou ajudar a salvar (salvar-se)? (...) O teatro melhora quem o faz (e talvez, também, quem o assiste)? Pode tornar-nos, enfim, (...) mais felizes, ou, pelo menos, mais conscientes (de nós mesmos, dos outros, do mundo)?” Como afirma o autor, tais questões apontam para outra abordagem da ideia stanislavskiana de *trabalho sobre si*, uma vez que não se trata de um trabalho do ator para melhorar-se como homem e como artista para, acima de tudo, servir melhor a sua arte; há algo além disso. Mas o quê?

Na tentativa de responder à pergunta anterior, De Marinis (2011) evoca as ideias de Artaud. Para “tocar na vida” e “refazer o teatro” é preciso o ator “ser como os suplicios, que queimam, e nos fazem sinais de suas fogueiras” (Artaud, 1984, p. 22). A metáfora do fogo – tantas vezes utilizada no Teatro do séc. XX para denotar autenticidade no teatro (De Marinis, 2011) – pode simbolizar tanto destruição como renascimento. É como a chama que

Shiva Nataraja – o deus hinduísta, em sua veste de Rei da dança – tem na mão e que lhe confere o poder de destruir e recriar o universo, perpetuamente. Pode o ator, então, ser “consumido” e “renascer” pelo teatro? A respeito disso, Malina⁶ (s/d apud DE MARINIS, 2011) conta que a atriz Renée Falconetti foi extraordinária em sua interpretação da personagem de Joana D’Arc, que é “queimada viva” na fogueira. Após ter “dado o máximo de si mesma”, Falconetti nunca mais atuou; depois do filme, abandonou para sempre a profissão de atriz. Malina conclui que a atriz “consumiu-se verdadeiramente”, ou seja, teria dado à personagem, toda a sua energia e força vital. Depois disso, esgotou-se. Segundo Malina, o termo em inglês *burned out* define precisamente o que ocorreu com Falconetti; extinguiu-se, como se extingue a chama.

Conforme a análise de Taviani (1991), nenhum exemplo de dedicação ao teatro é mais emblemático, na história do séc. XX, do que o trabalho do ator Ryszard Cieslak, em *O príncipe constante*. Muitos espectadores do *Príncipe* viram Cieslak fazer o que nenhum outro ator jamais tinha feito, algo comparável ao alpinista que tivesse alcançado, pela primeira vez, o pico do Himalaya (TAVIANI, 1991). Obviamente, conclui Taviani (1991), na continuidade da sua trajetória profissional era improvável que o ator (assim como o alpinista) repetisse façanha equivalente. Me pergunto se, afinal, como Falconetti, também Cieslak teria *burned out* após aquele espetáculo.

Mas pode também dar-se o oposto. Situações em que o teatro pode conceder momentos de plenitude, para quem faz ou para quem vê. Para o espectador, segundo Biagini (2007), testemunhar processos verdadeiramente “orgânicos” do ator, ou seja, momentos de seu trabalho que exploram e revelam “instantes de vida”, de “plenitude”, é como estar diante de um ser humano que empenha todas as suas forças na realização de uma experiência. Biagini ainda considera que há o risco de que tais processos, por serem tão profundos, possam oprimir o ator. O que lhe garante reviver uma experiência, e não simplesmente reproduzi-la, é apoiar-se na “linha de ações físicas” – descrita tanto por Stanislávski (2006; TOPORKOV, 1991) quanto por Grotowski (RICHARDS, 1993) – como quem se apoia num amigo para penetrar territórios desconhecidos. Biagini (2005) conclui que, se o ator trabalha seguindo essa linha, pode nascer uma relação de profunda intimidade entre o que faz e aquilo que ele é. Por isso, penso eu, é que tal caminho pode proporcionar sensação de plenitude ao ator, e conseqüentemente a quem assiste a sua atuação.

⁶ MALINA, Judith. *La porta del dolore. L’Artaud del Living Theatre*, “Art’o”, n. 5, s/d, p. 6.

De acordo com Ruffini (1991; 2003), nos últimos anos de sua vida Stanislávski descobre que o trabalho corporal do ator representa a via de acesso ao que o diretor russo chamava de alma (ou de espírito), e não genericamente, mas de modo preciso. Portanto, a ação do ator é fundamentada e útil, em cena, quando realizada *com* o corpo e *no* corpo, mas não se trata só *do* corpo, uma vez que este é compreendido como fusão entre corpo e alma; o *trabalho sobre si mesmo* stanislavskiano compreende essa indissociabilidade (RUFFINI, 1991). No entanto, como adverte Taviani (1991), é preciso cautela para não se deixar enganar por uma ideia otimista sobre os objetivos do trabalho do ator. A meu ver, o risco a que ele se refere pode contribuir para situar o trabalho do ator de forma equivocada, no campo da “autoajuda”. Para Taviani (1998-1999), a proposição de Grotowski do “yoga” do ator, por exemplo, opõe-se a interpretações errôneas, pois estabelece um campo de trabalho desvinculado de doutrinas. Concordo com Taviani (1998-1999, p. 409) que a diferença das pesquisas de Grotowski (do “yoga” do ator, ou *arte como veículo*) para o território *New Age* (Nova Era) – que oferece “uma panaceia visando saúde, equilíbrio, bem-estar, crescimento ou melhoramento de si” – está “no rigor, que faz do indivíduo um território a ser atravessado e não um valor em si, a ser protegido ou melhorado.”

O que é visível e o que é invisível no ser humano recebem diferentes denominações – físico e psíquico, matéria e espírito, corpo e mente, corpo e alma – em diferentes contextos (históricos, sociais, éticos e outros) e campos de investigação (arte, religião, ciência e outros); essas diferenciações determinam também diferentes relações: de oposição e dualismo (como na Igreja Católica, ou em Descartes e Newton), ou de binômio e fusão, como em Einstein e na física quântica (DAVIS, 2006). Não foi possível, nesta pesquisa, investigar em profundidade essas diferenças conceituais. Mesmo assim, considero interessante apresentar a contribuição do campo da Educação Somática⁷, que tem como pressuposto a não separação entre corpo e mente. Para Bolsanello (2005), a expressão “corpo *enquanto* experiência” – que irei renomear *corpo como experiência* - traduz exatamente essa indissociabilidade. Como se verá, de forma mais aprofundada, ao longo desta dissertação, penso ser pertinente uma aproximação entre o conceito de “corpo *enquanto* experiência”, de Bolsanello (2005), às reflexões de Larrosa (2002, p. 21), que sugere que “a experiência é o que *nos* passa, o que *nos* acontece, o que *nos* toca. Não o que se passa, o que acontece ou o que toca.”

⁷ O termo Educação Somática foi definido pela primeira vez por Thomas Hanna como “o campo de estudos que lida com fenômenos somáticos : i.e. o ser humano tal como é experienciado por si mesmo (...)” (1986, p. 4).

A técnica e o “mito da técnica” em Grotowski, Barba e Vescovi

No período de 1962 a 1964, Barba foi assistente de Grotowski no *Teatro das treze filas*, fundado em 1959 em Opole (Polônia). Os textos que compõem o livro *Para um teatro pobre*, que dizem respeito à fase inicial dos trabalhos de Grotowski⁸, foram organizados pelo diretor italiano. A colaboração estreita entre os dois continuou nos anos seguintes. De 1966 a 1969, Grotowski e o ator Ryszard Cieslak ministram seminários dedicados ao *Odin Teatret* – grupo fundado por Barba em 1965, em Oslo (Noruega). Durante, pelo menos, seis anos (1962 a 1969) o contato entre Barba e seu mestre Grotowski foi estreito e deixou-lhe marcas profundas. Mesmo depois que os encontros tornaram-se mais ocasionais, foram sempre intensos (BARBA, 1998).

Em texto publicado pela primeira vez em 1965, Grotowski (2011) explica que a função do treinamento é oferecer ao ator uma *via negativa*, ou seja, não a aquisição de “agrupamento de habilidades”, extraídas de uma “caixa de truques”, mas a possibilidade de desenvolver um processo para “erradicar bloqueios”, e criar uma “técnica pessoal do ator”, como eixo da arte teatral. Mas o que entendia Grotowski por técnica do ator? Barba (1998) relata que, quando foi seu assistente na Polônia, os dois diretores consideravam que existissem dois tipos de técnica, nomeando-as “técnica um” e “técnica dois”. A “técnica um”, associada aos métodos psicofísicos (cuja referência primordial era Stanislávski e seus sucessores diretos), era complexa e refinada, e sua aquisição dava-se por meio do “artesanato teatral”. A “técnica dois” destinava-se à “superação da subjetividade”, para atingir “regiões conhecidas pelos xamãs, yoguis e místicos”, nas quais se integram as forças psíquicas individuais do ator (BARBA, 1998). De acordo com Ruffini⁹ (1998/1999 apud DE MARINIS, 2011), já em 1963 Grotowski teria começado a formular a radicalização da “técnica dois”, o que exigiria a renúncia à “técnica um”, ou seja, ao espetáculo (arte como representação), ou pelo menos o reconhecimento de que esta técnica não era essencial. A meu

⁸ O livro *Para um teatro pobre* teve sua primeira publicação em 1968. Durante sua permanência na Polônia, Barba acompanhou os ensaios finais de *Kordian* e foi assistente de direção nos espetáculos *Akropolis* (ambos em 1962) e *A trágica história de Dr. Faustus* (em 1963), com direção geral de Grotowski (GROTOWSKI; FLASZEN, 2001). No mesmo período, Barba acompanhou a rotina de trabalho dos atores, tendo testemunhado o início da prática do *training*, que surgiu a partir da necessidade de resolver problemas ligados aos ensaios de *Akropolis*, mas que desenvolveu-se a ponto de tornar-se uma atividade autônoma do ator, não necessariamente ligada a um espetáculo específico (BARBA, 1998).

⁹ RUFFINI, Franco. *La stanza vuota. Uno studio sul libro di Jerzy Grotowski*. Teatro e Storia, n. 20/21, 1998/1999, p. 464.

ver, a radicalização da “técnica dois” originou, mais tarde, o que Grotowski (2001) chamaria de *arte como veículo*.

Em conferência proferida em 1969, Grotowski (2001) associa técnica à consciência da abertura de possibilidades criativas, concedendo disciplina e precisão à exploração dessas possibilidades. “A técnica criativa é o contrário da técnica no sentido corrente da palavra” (GROTOWSKI; FLASZEN, 2001, p. 162). De acordo com o dicionário, técnica é o conjunto de processos de uma arte; modo, maneira ou habilidade especial de executar ou fazer algo. Portanto, para Grotowski (2011), não se tratava de buscar maneiras de fazer, mas justo o seu oposto, ou seja, resignar-se a não fazer, permanecer em estado de prontidão passiva. A *via negativa* não propõe abandonar a técnica, no sentido de suprimi-la, pois significaria cair no diletantismo, em um resultado sem forma definida; a técnica criativa não é o abandono da técnica, mas a sua superação (GROTOWSKI; FLASZEN, 2001).

Em outra palestra de 1969, Grotowski (2011) critica o treinamento por meio da prática de exercícios como lugar de aperfeiçoamento técnico. Segundo ele, os exercícios são absolutamente indispensáveis nos períodos fora do espetáculo no sentido da “realização de um Ato”, entendido este como desnudamento, revelação de si, queda da máscara da vida cotidiana. Os exercícios consolidam valores, fé e confiança naquilo que se faz. No entanto, Grotowski é contrário a considerá-los como forma de autoaperfeiçoamento, pois essa ideia, na verdade, coincide com o desejo de retardar o Ato. A técnica, quando fria e consciente, serve a evitar o Ato; sua presença pode ser “sintoma de um Ato sub-rogado”. Nesse caso, o ator usa a técnica para esconder-se, e não para revelar-se. A realização do Ato revela a existência da técnica, mas a presença da técnica não garante a presença do Ato. Não é possível prescindir da técnica, pois sua ausência denota falta de honestidade no trabalho. O que importa, portanto, é o momento exato da realização *hic et nunc* (aqui e agora), de onde a técnica emerge. Como conclui Grotowski (2001, p. 179): “Existem só as experiências e não o seu aperfeiçoamento (...) Se existe a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesa, sem hesitação.”

Os primeiros anos da fundação do *Odin* foram marcados pelo que Barba (2010) chama de “mito da técnica”. Percebo que a influência mais determinante para o conceito de técnica concebido por Barba (1998) foi a “técnica um” de Grotowski. No início dos trabalhos do seu grupo, Barba (2010) considerava que, uma vez adquirida, a técnica permitiria ao ator o domínio consciente do seu corpo. Mas posteriormente percebeu que o treinamento, quando tinha por objetivo formar um ator virtuoso, apesar de produzir efeitos interessantes conduzia à

esterilidade. Ou seja, o virtuosismo não criava novas relações humanas, redefinições de si mesmo com relação aos outros e nem proporcionava a superação da “fácil entropia da autossatisfação” (BARBA, 2010, p. 93). Assim, afastando-se de qualquer função utilitária, o treinamento dos atores do *Odin* transformou-se em processo de autodefinição, guiado pela subjetividade; o sentido do treinamento passou a ser individual, obedecendo ao “ritmo orgânico”, ou seja, às “pulsações pessoais e intransferíveis”, equivalentes ao coração e à respiração. A partir daí, pouco importavam as formas exteriores, os exercícios praticados, desde que se mantivesse a autodisciplina (BARBA, 2010).

As influências do “mito da técnica” (BARBA, 2010) sobre o TTB iniciaram-se pouco depois da fundação do grupo italiano em 1972, em Bergamo, Itália. De fato, os primeiros anos do TTB são descritos por Vescovi (2007) como o período da “conquista das técnicas”. Mais do que um interesse, a técnica tornou-se verdadeira obsessão para Vescovi. Barba e o *Odin* foram os principais motivadores do interesse do TTB pelas técnicas indianas, às quais o grupo continua a dedicar-se há mais de quatro décadas. Vescovi (2007) considerava a prática autodidata do treinamento – defendida pelo próprio *Odin* e comum a outros grupos do Terceiro Teatro – como um risco. Seu maior temor era cometer erros na ordenação lógica dos meios técnicos, o que poderia comprometer o seu êxito artístico. Por outro lado, paradoxalmente o contexto artesanal do teatro de grupo, do qual o *Odin* era um representante emblemático, era considerado por Vescovi (2007) um modelo a ser seguido, embora tal exemplo fosse tão ou mais estranho ao ambiente teatral dos anos 1960/1970 quanto o teatro oriental. A meu ver, empreender um “mergulho” tão profundo no teatro oriental, e indiano, em particular, relaciona-se também a outras motivações, menos racionais, conforme veremos ao longo desta dissertação.

O período da “conquista das técnicas” lançou as bases para a primeira noção de ator – o *attore-giullare* (ator-menestrel) – formulada por Vescovi (2007) nos primeiros anos de trabalho do TTB: um ator que soubesse, desde tocar instrumentos musicais, até realizar saltos mortais. A técnica era o meio pelo qual seria possível submeter o corpo do ator a qualquer objetivo expressivo. A referência, romântica e mítica, para a concepção do *attore-menestrel* de Vescovi (2007) era Paganini – compositor e virtuose – e seu violino. Ao longo dos anos, e após o contato com a dança indiana, Vescovi (2007) concebe um conceito de caráter predominantemente ético, baseado no ator de *Kathakali*: o *attore senza nome* (ator sem nome). 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 ouve batidas de pés no chão, mas não pode ver a dança do ator: esse é, na concepção de Vescovi (2007), o *ator sem nome*; um ator que, depois de tanto esforço e anos de dedicação, oferece seu trabalho aos “olhos dos deuses”.

O *ator sem nome* representava também uma reação à vaidade cultivada pelos atores do teatro tradicional ocidental, sempre interessados em destacar-se e sobrepor-se aos outros, até mesmo na ordem de entrada dos personagens em cena ou no tamanho dos caracteres do seu nome no cartaz da peça. Mais tarde, sempre com referência à tradição clássica da dança 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 que à ética. Analogamente ao ator oriental, o ator-lírico de Vescovi (2007, p.167) seria capaz de organizar a “energia dançante” do seu corpo de acordo com uma “produção polifônica”; vale dizer: as diversas partes do corpo organizando-se por meio de uma “lógica orquestral”, como um “concerto visível”.

É preciso esclarecer que, na significação de ator concebida por 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. Para Savarese (1992, p. 73), 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*. Portanto, a tradução de *natya* deveria ser, não apenas *arte do teatro*, mas “arte do teatro que dança”. Coerente com a minha formação artística no TTB, também não faço distinção, nesta dissertação, entre ator e dançarino (ou bailarino). Porém, utilizei apenas a palavra *dança*, ao invés do binômio *teatro-dança*, como prefere Vescovi (2007), para referir-me às danças clássicas indianas. Decidi ser fiel à mestra Aloka Panikar, que usa sempre as denominações *indian classical dance* (dança clássica indiana) e *Orissi dance* (dança *Orissi*) quando se refere à dança que pratica e ensina.

Vescovi (2007) considera a situação teatral como artificial. Analogamente, Barba (2012) compreende o ator como aquele que constrói para si um corpo-fictício. Após o processo de criação de *O Príncipe Constante*, e em decorrência deste, a ênfase da investigação de Grotowski (2001) baseou-se no que ele chamou de “consciência orgânica”,

que se opunha a procedimentos artísticos baseados na domesticação do organismo do ator. Tal pensamento levou à crítica ao treinamento e à busca de perfeição técnica; nenhum dos dois caminhos levava ao Ato, como Grotowski chamava a ação concebida segundo “processos orgânicos”. A radicalização de sua opção pela “linha orgânica”, ou seja, o trabalho sobre as forças vitais do humano, em detrimento da “linha artificial”, que bloqueava os impulsos vivos do corpo, acabou levando-o a romper com o teatro como espetáculo (LIMA, 2012; GROTOWSKI; FLAZEN, 2001).

Diferentemente de Grotowski, tanto Barba (2012) quanto Vescovi (2007), cada um ao seu modo, mantiveram-se dedicados ao teatro como espetáculo. Barba (2012) acredita que 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 treinamento, por uma sensação de incômodo, como se seu corpo fosse “inorgânico”. Esse modo de agir, extracotidiano, só deixa de ser paradoxal após longo processo de treinamento para aprendizagem de uma “segunda natureza”, a construção do “bios cênico do ator”, que cria o “efeito da organicidade” no espectador. O efeito que as ações do ator causam ao espectador será atingido por intermédio de uma dramaturgia construída sobre um trabalho de montagem das ações do ator (BARBA; SAVARESE, 2012).

Vescovi (2007) afirma 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*. São 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.

Difusão do “mito da técnica” no Brasil

O pensamento e a prática do treinamento transformaram-se ao longo dos anos para Grotowski, do *Teatro das treze filas* ao *Workcenter*, para Barba e o *Odin* e para Vescovi e o TTB. No entanto, parece-me que a fase inicial do percurso desses diretores é a que mais contribuiu para a criação e difusão do “mito da técnica” no Brasil, a partir de 1987. Grotowski

(2011) era conhecido, aqui, por seu famoso livro *Em busca de um teatro pobre*, que trata de suas pesquisas dos anos 1960. Nos anos 1980, pouco ou quase nada se sabia no Brasil a respeito de sua fase para-teatral (anos 1970), e muito menos da última fase do seu percurso, da *arte como veículo* (a partir dos anos 1980). Foi preciso esperar até 1996, pelo Simpósio Internacional em São Paulo, que teve a presença de Grotowski e de dezenas de pesquisadores de sua obra, para que os brasileiros tivessem contato com as últimas pesquisas do diretor polonês no *Wokcenter*.

Anteriormente, porém, em 1987 no Rio de Janeiro, o “mito da técnica” e o “mito do treinamento” já tinham se difundido como conteúdos de um mesmo “pacote” do Terceiro Teatro/Antropologia Teatral. A passagem dos grupos ligados a essa corrente – *Odin Teatret*, *Teatro Potlach* e *Teatro Tascabile di Bergamo* – pelo Rio de Janeiro teve repercussão nacional e criou reações positivas e negativas, como se verá nos exemplos citados no primeiro capítulo. O treinamento como sede para o desenvolvimento da arte do ator, praticado por esses grupos, iria nortear o trabalho de muitos artistas e grupos da minha geração. Os espetáculos de dança indiana do TTB, e sua leitura singular dos princípios da Antropologia Teatral, deram origem a outros “mitos”: o “mito do teatro oriental” e o “mito-do-ator-ocidental-que-pratica-técnica-oriental”. O início da minha formação artística foi profundamente afetado por esses mitos.

Vistos meus pressupostos, realizei pesquisa bibliográfica em diálogo com uma abordagem etnográfica. As questões discutidas nesta dissertação apresentam-se entrelaçadas, entretecidas por minha trajetória artístico-profissional, cujos dados foram colhidos em meus *Cadernos de trabalho* e *Diários de viagem*. Selecionei nove cadernos e dois diários, que foram numerados para permitir o seu uso como referência. Cada caderno contém anotações manuscritas que seguem ordem cronológica progressiva, mas intermitente. O caráter das anotações é também variado. São registros de processos de criação, descrição de exercícios de treinamento, desenhos de posturas, movimentos e passos de dança, mapas esquemáticos de partituras físicas, além de reflexões, relatórios de acontecimentos e reuniões, programas de atividades, etc. Foram consultados cadernos cujos registros correspondem ao período de trabalho no TTB, às viagens à Índia, à formação GDS, ao trabalho no Teatro Diadokai e às aulas na Universidade Federal de Ouro Preto. Os dados colhidos dos cadernos foram de extrema importância para estabelecer uma ponte entre o que eu pensava e fazia na ocasião, e o que penso e faço hoje.

As principais referências para a pesquisa bibliográfica foram os textos de Grotowski (2001; 2006; 2011), Barba (1993; 2010; 2012) e Vescovi (2007) sobre seus próprios trabalhos. Sobre questões mais gerais do treinamento do ator, que fomentaram a

discussão sobre o corpo como instrumento em diálogo com esses três autores, foram consultados: Burnier (2009), Lima (2012), Richards (1993), Biagini (2007), Taviani (1986), Schino (2009) e De Marinis (1993), entre outros. Sobre o TTB: Cruciani e Falletti (1989), Nosari (2005), Vescovi (2007), Chierichetti, Barbiero e Calcaterra (2007). Sobre a dança indiana em geral: Gomes (2000; 2007), Savarese (1992), Vescovi (2007), Khokar (1979) e Khotary (2010). Sobre a dança clássica indiana *Orissi*: Khokar (1979), Vescovi (2007), Khokar e Khokar (2011). Do Campo da Educação Somática, em geral: Hanna (1998), Trudelle, Fortin e Rail (2007), Bolsanello (2005), Bertazzo (1996), Strazzacappa (2012). Sobre o método GDS de cadeias musculares e articulares: Denys-Struyf (1987; 1995; 2010), Valentin (2007), Campignon (2003). De Marinis (2011) e Bharucha (1996) trazem provocações sobre o treinamento do ator no contexto do interculturalismo/transculturalismo. Larrosa (2005), do campo da Pedagogia, e Bolsanello (2005), do campo da Educação Somática, promovem um atravessamento do tema treinamento, contribuindo para a discussão do corpo como experiência.

São de minha autoria as traduções, para o português, das citações transcritas de obras em italiano, inglês, francês ou espanhol.

Breve apresentação dos capítulos

No primeiro capítulo, estabeleço o ano de 1984 como o que marcou a descoberta das primeiras referências da minha formação como atriz. Os exercícios de Luis Otávio Burnier (2009) servem de fulcro para reflexões sobre o treinamento, traçando paralelo entre os exercícios que ele propõe e os praticados pelos atores de Grotowski (2011) nos primeiros anos do Teatro Laboratório. Prossigo com meu encontro com Varvaki, o “trabalho” com o Grupo de Estudos sobre o treinamento corporal e vocal do ator e a introdução às pesquisas de Barba (1993), assistindo ao *Odin Teatret*. Formulo, pela primeira vez, o desejo de “ser uma pessoa melhor por meio do teatro”. Com a minha participação na estadia dos grupos identificados com a Antropologia Teatral e o Terceiro Teatro no Rio de Janeiro em 1987 e 1988, vislumbrei a realização desse desejo. O fascínio que exerceu em mim o TTB fez-me enxergar em seus integrantes os mestres que poderiam guiar-me num caminho de aprendizado para “ser uma pessoa melhor”. A chave parecia ser o treinamento, em especial a prática da dança clássica indiana *Orissi*, a que assisti, pela primeira vez, em apresentação do TTB no Rio.

O fio condutor do segundo capítulo é o meu período como aluna e, em seguida, atriz do TTB na Itália. Reflito sobre os desafios da formação de alunos-atores, rotina, processos de criação e meios de produção dos teatros de grupo, na Itália, nos anos 1990. Discuto a relação do TTB com a Índia, motivações e implicações do treinamento das técnicas de dança indiana e seu uso pelo grupo. Descrevo o início do meu aprendizado de *Orissi* no TTB, segundo a lógica do que chamo “Índia do TTB”, e minha primeira estadia na Índia como aluna da dançarina e mestra Aloka Panikar. Segue-se o meu ingresso como atriz no grupo e questionamento a respeito do trabalho desenvolvido no TTB em confronto com o de Grotowski (2011), após encontro com o diretor polonês e seu grupo em Pontedera (Itália). Por fim, mediante a percepção, no corpo, de sinais de excesso no treinamento, reflito sobre o agravamento dessas questões, que culminaram em crise e provocaram minha saída do TTB.

Minha volta ao Brasil, em 1994, é o assunto do terceiro capítulo, que trata também das dificuldades que encontrei para adaptar-me à realidade profissional no teatro brasileiro à época. A apropriação da técnica da dança indiana *Orissi* é discutida por meio do processo de criação de *Pedro e o lobo*, espetáculo que marca a fundação do meu grupo, o Teatro Diadokai, bem como a busca da minha identidade artística após ruptura com o TTB. Em seguida, reflito sobre mudança de rumo em meu treinamento corporal, contato com o método GDS de cadeias musculares e articulares, e introdução de novo enfoque sobre o treinamento.

O quarto capítulo inicia-se com o meu retorno ao TTB na Itália, de 2003 a 2007, sob outras condições de trabalho. Novos encontros com Aloka Panikar na Índia e na Itália suscitam novas questões sobre o sentido de aprender/ensinar *Orissi*, proporcionam nova experiência de aprendizado e consolidam minha formação como professora de *Orissi*. Na busca de adaptação de princípios GDS ao treinamento do ator e ao ensinamento da dança *Orissi*, emergem outras questões. Proponho reflexão sobre marcas que certas disciplinas imprimem no corpo do artista cênico e suas consequências. O capítulo termina com reflexões e resultados parciais de minhas experiências mais recentes, que colocam em diálogo o método GDS e *Orissi* no âmbito do treinamento do ator. São reflexões e experiências como professora de Expressão Corporal e coorientadora do Núcleo de pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Para cumprir a função de epílogo, o quinto capítulo trata da minha última viagem à Índia em fevereiro de 2014, fechando o ciclo iniciado com o TTB no que diz respeito à dança indiana. Traço um breve panorama das danças clássica e contemporânea indianas, na

atualidade, por meio do registro de contatos com artistas de várias gerações, além do reencontro com Aloka Panikar.

Nas considerações finais procuro interligar as principais questões levantadas nesta dissertação, apontando limitações e possibilidades de desdobramentos para novas pesquisas. Acrescento breve comentário sobre a relação vida e teatro, à luz da noção de experiência trazida por Larrosa (2002).

Para a ordenação de tempo e localização dos fatos apresentados, julguei necessário pontuá-los em duas cronologias, que constam do Apêndice. A primeira, refere-se às minhas idas e vindas entre Brasil, Itália e Índia. A segunda cronologia lista os eventos das turnês realizadas pelos grupos *Teatro Tascabile di Bergamo*, *Odin Teatret* e *Teatro Potlach* no Rio de Janeiro em 1987 e 1988.

1 OS ANOS DE DESCOBERTA¹⁰

1.1 As pistas, o caminho e um guia

Em fevereiro de 1984, a CAL – Casa de Artes de Laranjeiras¹¹ –, do Rio de Janeiro, oferecia uma série de cursos livres ministrados por nomes conceituados do panorama teatral da época. Restavam vagas apenas no curso *Linguagem do corpo e interpretação*, com Luis Otávio Burnier, e inscrevi-me na sua turma, embora não o conhecesse. Recém-aprovada para o Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), decidi fazer um curso na CAL antes do início do ano letivo na universidade. Ainda que a escolha do curso com Luis Otávio Burnier tenha sido casual, propiciou-me a primeira oportunidade de vislumbrar pistas de um trabalho que me interessava, mesmo ainda não sabendo defini-lo. Fatos como esses concorreram para minha descoberta de um caminho a ser percorrido.

Luis Otávio Burnier estava voltando ao Brasil depois de uma longa estadia na França, onde havia estudado Mímica Corporal Dramática¹². Foi ele quem me falou, pela primeira vez, de outras formas de teatro e do teatro oriental com nomes estranhos: *Kabuki*, *Nô*, *Kathakali*. Do curso, lembro-me dos efeitos avassaladores dos exercícios de “exaustão”, das incontáveis horas de “contato” com os companheiros madrugada adentro. Luis Otávio Burnier falava pouco e agia muito. Era um tipo carismático, vigoroso e com uma energia que parecia inesgotável. Sua forma de explicar os exercícios era praticá-los conosco. Em seu livro *A arte de ator: da técnica à representação*, ele refere-se ao que chama de “treinamento energético”, citando o curso da CAL de 1984. Sua descrição corresponde ao exercício de que me lembro sob o nome de “exaustão”:

¹⁰ A fonte de registro de memória deste capítulo é DUARTE, P. *Caderno de trabalho nº 1*, 1985.

¹¹ A CAL – Casa de Artes de Laranjeiras foi criada em 1982 e oferecia apenas cursos livres. Em 1983, inicia também o Curso Profissionalizante de Ator. Em 2012, além dos cursos livres e do profissionalizante, inaugura a Faculdade CAL de Artes Cênicas, com o curso de graduação em Teatro (Bacharelado).

¹² Aos 18 anos, Luis Otávio Burnier foi para a França. Em Paris, foi discípulo e assistente de Etienne Decroux, o mestre da Mímica Corporal Dramática. Durante 8 anos, estuda também as mais variadas tradições teatrais orientais e ocidentais. Em 1985, inicia pesquisas com o ator Carlos Siminoni, que deram origem ao *Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP*, fundado em 1986. Além de ter feito parte do conselho científico da ISTA- International School of Theatre Anthropology, é tradutor dos livros *Além das ilhas Flutuantes*, de Eugenio Barba, e *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese (BURNIER, 2001).

[...] um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator [...] Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas (BURNIER, 2007, p. 27).

Burnier¹³ (1985 apud BURNIER, 2007, p. 31-35) descreve desta forma os objetivos do “treinamento energético”:

Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente. [...] Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre impulso e ação. Trata-se portanto de deixar os impulsos “tomarem corpo”. Se eles existirem em seu interior, devem agora ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação [...].

Exaurida após cada jornada de oficina e compreendendo pouco a que serviam todos aqueles espasmos frenéticos do corpo, sentia-me esvaziada e preenchida ao mesmo tempo. Vazia de quê? Preenchida de quê? Desconsiderando por um momento a dimensão desse tipo de experiência para uma jovem de dezoito anos, estava claro que o “treinamento energético”, “exaustão” ou “esgotamento físico” indicavam o corpo como a principal chave de acesso à arte do ator. Hoje vejo com cautela a pertinência de exercícios desse tipo em uma situação de oficina. O limiar entre aguçar os sentidos ou perdê-los é tênue e coloca o aluno em condição de vulnerabilidade, tanto física quanto psíquica. Para ter sentido, esse tipo de trabalho requer um ambiente absolutamente protegido, onde o participante sinta-se seguro para entregar-se de forma incondicional ao processo criativo; requer entre os envolvidos – participantes e orientador do trabalho – uma relação de absoluta confiança, que demanda tempo para ser conquistada. Não creio que uma oficina, mesmo intensiva, seja suficiente para a construção desse ambiente. Os riscos para quem participa desse tipo de exercício, mesmo num ambiente propício, são uma espécie de “representação de superação” e sua conseqüente autocomplacência; o desejo de comprazer prevalece sobre a capacidade de entregar-se totalmente. Em oficina com alunos inseguros porque ainda inexperientes, esse risco torna-se ainda mais grave. A respeito disso, Grotowski (2011) afirma que o ator não deve trabalhar

¹³ BURNIER, L. O. *Sur la formation de l'acteur*. Dissertação de mestrado, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbone – Paris III, 1985.

para si próprio e que a chave para descobrir o que há dentro de si está na relação com os outros, no *contato*. No entanto, ele alerta para dois perigos na qualidade desse *contato*: 1) o ator atua para os companheiros, mas na verdade interpreta para si próprio, para a satisfação de ser aceito, amado, afirmado, o que resulta em narcisismo; 2) o ator está fechado em si mesmo, se auto-observa, pesquisa seus movimentos e estados psíquicos, e esse é o caminho mais curto para a hipocrisia e a histeria. E conclui:

Por que hipocrisia? Porque quaisquer estados psíquicos observados já não são mais vívidos, já que emoção observada não é mais emoção. E sempre existe uma pressão para se produzirem grandes emoções. Mas as emoções não dependem da nossa vontade. Começamos a imitar emoções dentro de nós, e isso é pura hipocrisia. Então o ator procura por algo concreto dentro de si, e a coisa mais fácil é a histeria. Ele se esconde dentro de reações histéricas: improvisações disformes com gestos e gritos. Isso também é narcisismo (Grotowski, 2011, p.192-193)

Na oficina de Luis Otávio Burnier, pareceu-me que a ênfase estava no resultado final – um “estado” particular que se atinge após o “esgotamento”. Mas o que se fazia *durante* o processo que provocava o “esgotamento”? Havia um certo padrão de movimentos que imitávamos. Esses movimentos são análogos aos “elementos plásticos” que Burnier (2009) descreve em seu livro *A arte de ator – da técnica à representação*. “Divide-se” o corpo em diversas partes, que são trabalhadas de forma dinâmica para serem exploradas suas possibilidades de articulação e de relação entre uma parte e outra. Conforme aumenta a dinâmica do exercício, o ator deve responder impulsivamente às ações dos parceiros, com quem estabelece um *contato*, atingindo o desbloqueio dos *impulsos nervosos do corpo*. Os “elementos plásticos” vieram a constituir mais tarde o repertório de exercícios desenvolvidos por Luis Otávio Burnier com os atores do seu grupo – o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (BURNIER, 2009). Retomando o contexto da oficina, julgo pertinentes algumas considerações: na tentativa de encontrar uma “organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa“ (BURNIER, 1985, p.35), não estariam, os participantes, apenas repetindo o modelo proposto pelo professor? Ou ainda, na tentativa de romper “comportamentos parasitas” não estariam produzindo um novo clichê? O do “comportamento orgânico”? Segundo Lima (2012, p. 292), na fase do trabalho que chamou de *parateatro*¹⁴

¹⁴ Em 1970, Grotowski anunciou que não mais dirigiria espetáculos teatrais, iniciando fase conhecida como “parateatro”, que se desenvolveu de 1970 a 1978. Nesse período, Grotowski pretendia trabalhar numa perspectiva de “cultura ativa”: um encontro entre “seres humanos não divididos” (POLLASTRELLI, 2006, p.12). Para um estudo mais aprofundado sobre a fase do “parateatro” grotowskiano, recomenda-se: GROTOWSKI, Jerzy. Holiday e Teatro delle Fonti. Prefazione di Carla Polastrelli. Firenze : La casa Usher, 2006.

Grotowski faz referência às dificuldades enfrentadas quando o ator busca afastar-se de certas técnicas estereotipadas – fruto de ideias pré-concebidas sobre o próprio trabalho –, para buscar reações mais espontâneas, orgânicas, ligadas a suas forças vitais. No *parateatro*, o resultado muitas vezes foi a produção de outras estruturas, vinculadas a outros estereótipos, criando novos clichês, que ele chamou de "solidariedade e espontaneidade entre os homens".

Não obstante a seriedade do trabalho de Luis Otávio Burnier, não há termo de comparação entre uma oficina de algumas semanas de duração e as pesquisas *parateatrais* de Grotowski (que duraram oito anos e que por sua vez resultaram do percurso de uma década de trabalho do diretor polonês). Os “elementos plásticos” utilizados por Luis Otávio Burnier no exercício de “esgotamento” aproximam-se, na forma, dos “exercícios plásticos”¹⁵ desenvolvidos por Grotowski no início dos anos 1960, período inicial do Teatro Laboratório. No entanto, a diferença entre os procedimentos utilizados por Luis Otávio Burnier e por Grotowski estão além da forma. No Teatro Laboratório, esses exercícios serviram como pretexto para a elaboração de uma forma pessoal de treinamento. Ou seja, para descobrir os obstáculos ao seu processo criativo, o ator deveria perguntar-se “o que me impede de fazer isso?”, ao invés de “como posso fazer isso?” Tal processo usado no treinamento resultou naquilo que Grotowski (2011, p. 96) chamou de *via negativa*: “um processo de eliminação”. Nesse contexto, a necessidade de atingir um estado de fadiga tem um sentido bem preciso:

Quando eu digo “ultrapassar você mesmo”, estou pedindo um esforço insuportável. Cada um é obrigado a não parar, apesar da fadiga, e a fazer coisas que, bem sabemos, não somos capazes de fazer. Isso significa que cada um é obrigado também a ser corajoso. Aonde isso nos leva? Há certos pontos da fadiga que quebram o controle da mente, um controle que nos bloqueia. Quando nos damos conta de que a coragem faz coisas impossíveis, descobrimos que o nosso corpo desaparece. Essa atitude, essa determinação, é um treinamento em como ultrapassar nossos limites. Não os limites da natureza, mas aqueles do nosso desconforto. São os limites que nos impomos que bloqueiam nosso processo criativo, porque a criatividade nunca é cômoda. Se começarmos realmente a trabalhar com associações durante os *exercícios plásticos*, transformando os movimentos do corpo em um ciclo de impulsos pessoais, nesse momento devemos prolongar a nossa determinação e não procurar o fácil. Podemos “representá-lo” num mau sentido, calculando um movimento, uma olhada e os pensamentos. Isso é artificial. O que irá desbloquear as possibilidades naturais e integrais? Agir, isto é, reagir, não para conduzir o processo, mas para relacioná-lo com

¹⁵ Os “exercícios plásticos” são descritos por Grotowski (2011, p. 102 -103) como “exercícios baseados em Dalcroze e outros métodos clássicos europeus. O princípio fundamental deles é o estudo de vetores opostos [...] (por exemplo, enquanto a mão faz movimentos circulares numa direção, o cotovelo gira na direção oposta) e imagens contrastantes [...] (as mãos aceitam enquanto as pernas rejeitam). [...] cada exercício está subordinado à ‘pesquisa’ e ao estudo dos meios de expressão de cada ator, de suas resistências. [...] O corpo inteiro está envolvido, mas o impulso vem da base da coluna vertebral.”

experiências pessoais e para ser conduzido. O processo deve nos levar. Nesses momentos é preciso ser internamente passivo e externamente ativo. A fórmula de se resignar a “não fazer” é um estímulo (GROTOWSKI, 2011, p. 195).

Concluo que exercícios como o de “esgotamento”, em que se utilizam “exercícios (ou elementos) plásticos” no contexto de uma oficina, resultam inevitavelmente em abordagem superficial de questões mais profundas do trabalho do ator. Um dos “fundamentos do bom treinamento” enumerados por Féral (2000) é justamente o tempo longo; o treinamento só atinge resultados consistentes quando desenvolve-se a longo prazo, não dias, nem semanas, mas anos. Mesmo não tendo correspondido a esse fundamento de Féral (2000), o principal mérito do trabalho com Luis Otávio Burnier foi deflagrar questões, alimentar inquietações, lançar pistas. Após seu curso na CAL, iniciei a graduação em teatro na UNI-RIO, e as aulas práticas não atingiam nem de longe o grau de intensidade e vibração que eu havia experimentado com ele. O ensinamento de Luis Otávio Burnier era vivo. Era perceptível que ele ensinava aquilo que praticava com enorme paixão e sinceridade – aí estava a sua força. É inadequado comparar estímulos oferecidos em cursos intensivos de curta duração, com o que cursos universitários podem proporcionar em quatro anos. São percursos de aprendizado completamente distintos metodologicamente. Por outro lado, eu tinha dificuldade em estabelecer conexões entre as diversas disciplinas da graduação, que muitas vezes pareciam estanques a cada período. Concordando com Larrosa (2002), considero que, de maneira geral, a aprendizagem na graduação proporcionou-me aquisição de informações, mas nem sempre pude conferir sentido ao que acontecia ali, para que a informação se tornasse conhecimento pela experiência. Rapidamente percebi que a graduação não era suficiente para saciar minha “sede” de estímulos e de aprendizagem integral. Comecei então a buscar iniciativas extracurriculares, ou cursos fora da universidade que fossem ao encontro, de forma mais efetiva, de meus anseios de preparação para o ofício de atriz.

Uma dessas iniciativas foi uma oficina, em 1985, ministrada por Helena Varvaki, que eu havia conhecido durante o curso de Luis Otávio Burnier. Helena Varvaki era uma jovem atriz de Porto Alegre, com formação teatral na Grécia, onde também deu aulas de técnica corporal para atores. De volta ao Brasil e após o curso com Luis Otávio Burnier, ela começa a lecionar expressão corporal no recém-inaugurado curso regular de atores da CAL, ministrando também cursos livres. Em 1980, ainda durante seus estudos teatrais na Grécia, ela tinha participado de uma oficina com atores do *Odin Teatret*, e a experiência lhe deixou marcas profundas. Durante muitos anos, seu trabalho como atriz e pedagoga foi norteado pelos

princípios postulados por Barba (VARVAKI, 2013). Foi Varvaki quem, pela primeira vez, me falou sobre Barba e o *Odin*. Anos depois, lendo o depoimento de Varvaki (2013, p. 30 – 31) sobre a sua primeira oficina com os atores do *Odin*, encontro certa semelhança entre mim e essa atriz, quanto ao impacto que esses artistas nos causaram:

Posso lembrar, mais de 30 anos depois, com muita clareza, a intensidade que aqueles dias provocaram nas minhas escolhas como atriz. Tinha a certeza de experimentar o contato com limites muito claros: o medo na hora de fazer algumas acrobacias, a coragem de continuar fazendo uma sequência de movimentos mesmo me sentindo muito cansada, a clareza, poderia dizer a fé, de que com esse empenho concreto estava se constituindo em mim uma ética em relação ao meu ofício. Neste mesmo ano, é traduzido para o grego o livro *Além das Ilhas Flutuantes* de Eugenio Barba. Cada linha deste livro confirmava para mim um caminho a seguir. A sede da minha juventude era saciada com muitas respostas.

Meu desejo de aprofundar o trabalho proposto por Helena Varvaki foi comum a outros participantes de sua oficina, o que resultou na constituição de um grupo fechado de alunos. O objetivo era desenvolver uma pesquisa prática de longo prazo (que durou três anos) sobre a preparação corporal e vocal do ator¹⁶. O trabalho incluía algo que recordava o “treinamento energético” proposto por Luis Otávio Burnier, visando à “exaustão”. Além disso, cada um de nós desenvolveu uma sequência pessoal de exercícios de aquecimento. Também eram praticados exercícios de acrobacia de solo. Nossa preocupação com a segurança durante esses exercícios era muitas vezes suplantada pela intrepidez destemida de alguns participantes do grupo; performances espetaculares podiam, eventualmente, causar acidentes e lesões indesejadas. Trabalhamos também com a criação do que chamávamos “coreografia”, ou seja, uma partitura física e vocal pessoal. Em meu *Caderno de trabalho* (DUARTE, 1985) desse período, registrei minhas necessidades da época, que, em resumo, eram estas: concentração da atenção, controle da energia, superação do medo, liberação da respiração e da voz, conscientização de potencialidades do corpo, prazer e harmonia durante o trabalho, controle do impulso e do ritmo. O trecho a seguir é um exemplo do teor dos meus anseios, que começavam a delinear-se:

[...] Eu, que ando medrosa e com a energia dispersa, sem conseguir me dedicar inteira a nada, de repente me vi concentrada no meu corpo. Pular carniça é difícil, dá medo. Ainda mais que, a primeira vez que fiz isso no curso do Burnier, eu caí. E não

¹⁶ O grupo orientado por Helena Varvaki teve encontros regulares de duas a três vezes por semana, de 1985 a 1988, no Rio de Janeiro. Além de mim, outros componentes do grupo foram: Aglaia Azevedo, Arquimedes Bibiano, Dinah Kleve, Flávio Kaktus, Isabela Azevedo, Júlio Adrião, Manoel Prazeres, Ricardo Gomes e Soraya Jorge.

deu outra: foi eu pensar nisso na hora, para levar um tombo. Mas é gostoso exercitar a minha atenção e sentir que eu tenho que estar inteira em cada movimento meu, em cada atitude. Sinto que preciso dessa atenção em cena, para não ser deslocada do meu próprio equilíbrio. É gostoso experimentar como as coisas fluem quando vou fazer uma acrobacia, quando eu decido que vou fazer e faço, simplesmente (DUARTE, 1985, p. 12 – 13).

Em 1986, o acaso trouxe uma ocasião imperdível: a *Segunda Muestra Internacional de Teatro de Montevideo*, no Uruguai. A principal atração do festival era a presença do *Odin Teatret* e de Eugenio Barba. Por intermédio de Varvaki, eu tinha uma vaga ideia sobre o grupo e seu diretor. Minhas lembranças do evento como um todo são remotas. Porém, recorro que chamou-me a atenção a generosidade de Barba no tratamento que ele dava ao público. Conseguia sempre localizar nosso “grupo de brasileiros” nas enormes filas que se formavam na porta dos teatros, nas apresentações superlotadas de seus espetáculos, e encontrar um lugar para nós na plateia. Ele ocupava-se pessoalmente de acomodar, se possível, todos aqueles que estivessem aguardando na fila. Esse tipo de atitude do diretor italiano revela a dimensão da sua dedicação ao compartilhamento de sua arte e de suas ideias.

Além disso, nesse festival um evento ficou marcado em mim de forma indelével: o espetáculo *Matrimonio con Dios*, com os atores Iben Nagel Rasmussen e Cesar Brie e direção de Eugenio Barba. O programa da peça dizia tratar-se da história do bailarino Nijinski – que acreditava ser casado com Deus – e de sua esposa, no período de loucura do marido. Não entendi quase nada do que se passou em cena, mas sei que vivi uma experiência transformadora. Materializado naquele espetáculo, vi o “teatro que eu queria fazer”. Um teatro que tivesse o poder de transformar a vida dos espectadores, assim como eu sentia que aquele havia transformado a minha. Mas o que significa “transformar a vida”? Aquela “transformação” foi percebida como intensidade de sensações e sentimentos. E não eram apenas os espectadores que me pareceram transformados, mas os atores. Reconheço, aqui, o que Larrosa (2002) diz: que a experiência é aquilo que *nos* acontece, *nos* toca e, por isso, *nos* transforma. Naquela ocasião, o espetáculo, tal como o experienciei, me forneceu uma resposta positiva às questões de De Marinis (2012, p. 184) sobre a capacidade transformadora do teatro.¹⁷

Rasmussen e Brie apresentaram-se como modelos ideais de ator. Ambos eram donos de maestria corporal e vocal impressionantes; sua presença era intensa, magnética, e eles mostravam qualidade de entrega incondicional a sua arte. Mediante suas atuações, a vida potencializava-se, transformada em arte. A meu ver, o trabalho daqueles atores os tornava

¹⁷ Cf. p. 15.

“pessoas mais vivas”, “pessoas melhores”. Eu queria fazer teatro para “ser uma pessoa melhor”, tal qual Rasmussen e Brie me pareceram. Talvez esta seja a memória mais remota que tenho da formulação desse desejo que, acredito, veio-me depois de ser tocada por aquela experiência. Mas por que *pessoa melhor* e não *atriz melhor*? Teria sido a percepção do comprometimento ético dos dois artistas com o próprio trabalho, o que me fez extrapolar a ideia do ofício para a vida? É possível também que isso fosse algo que eu queria que *me* acontecesse. Eu não podia saber o que restava daqueles atores após terem dado tudo de si mesmos em cena – conforme parecia-me. Taviani (1991) sugere que o ator Ryszard Cieslak esteve bem longe de “tornar-se uma pessoa melhor” após o *Príncipe Constante*, por mais que seja delicado exprimir-se nesses termos sobre alguém, como diz De Marinis (2011). A decisão de Grotowski de abandonar a direção de espetáculos teria causado verdadeiro trauma a Cieslak (TAVIANI, 1991), com consequências devastadoras na sua vida. No entanto, à época, eu não podia fazer considerações desse tipo. Para mim, existia apenas um ideal a ser alcançado. A questão mais urgente, portanto, era outra. Como atingi-lo?

Os anos 1980 foram de grande importância para o despertar das aspirações e valores que, mais tarde, consolidariam minha identidade artística. A oficina de Luis Otávio Burnier, o grupo de pesquisa com Varvaki, o encontro com Barba e o *Odin Teatret*, são alguns dos acontecimentos que concorreram para iniciar-me na procura dos fundamentos do ofício do ator. Duas condições fundamentais delinearam-se naquele período. Para ser ator é preciso preparar-se; para preparar-se é preciso um guia. A transmissão direta do ensinamento – recebido de alguém que faz aquilo que ensina, tal como nos sugere Féral (2000, p. 18) em seu primeiro “fundamento do bom treinamento”- pareceu-me essencial. O treinamento apresentou-se como a chave para o desenvolvimento do corpo, tal qual eu o considerava na época: o principal instrumento do ator. Ainda que, hoje, eu questione alguns objetivos e procedimentos (como os riscos da “exaustão” ou da acrobacia sem proteção adequada, citados anteriormente), acreditei que uma formação consistente deveria ser conduzida por um “mestre”. Para ser atriz/“pessoa melhor”, era preciso um “guia”. Mas onde encontrá-lo? Como reconhecê-lo? Jnanananda, a “guru mãe”, exemplo emblemático do mestre no contexto religioso tradicional indiano, diz que “quando o *chela* (discípulo) está pronto para o *guru*, o *guru* chega” (ANTZ, 2012, p. 38). Não sei se eu estava pronta para iniciar um processo de aprendizagem, se foi obra do destino ou do acaso. O fato é que em 1987 e 1988 alguns desses mestres chegaram ao Rio de Janeiro.

1.2 Terceiro Teatro e Antropologia Teatral no Rio de Janeiro: encontro com os mestres

Em 1987 eu cursava o último ano da graduação na UNI-RIO. Estava prestes a terminar minha formação para tornar-me, oficialmente, atriz profissional. Uma coisa era certa: não me sentia pronta, pelos motivos aqui expostos sobre o aprendizado na graduação. Ocorreu, então, um fato que resultou em escolhas que consolidariam a minha formação e o meu percurso artístico futuro: a chegada dos grupos TTB, *Teatro Potlach* e *Odin Teatret*¹⁸ ao Rio de Janeiro. Para além dos meus sonhos e aspirações pessoais, estávamos diante de um acontecimento singular no panorama do teatro nacional.

Havia uma forte identificação entre o TTB e o *Potlach* com relação ao *Odin*. Barba e seu grupo foram os precursores do Terceiro Teatro, movimento que teve o TTB e o *Potlach* como seguidores, entre outros grupos italianos¹⁹. Essa corrente de grupos surgidos na Itália nos anos 1970 havia encontrado no exemplo do *Odin* e nos ensinamentos de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski (de quem Barba era seguidor) um impulso importante para a sua constituição nos chamados “teatros de grupo” (*teatri di grupo*) (SCHINO, 2007). Diversamente das companhias teatrais, os “teatros de grupo” caracterizavam-se pela ênfase na pesquisa, no processo, e não no resultado imediato. A produção de espetáculos é apenas um ponto num amplo percurso. Schino (2007, p. 16, 20 – 21) define assim as características, a abrangência e o aporte desse momento histórico:

Essa história tem uma conotação cultural, política e ética muito precisa, sendo também a história de uma pesquisa técnica na qual conjugavam-se novas instâncias, como por exemplo uma inusitada vontade de precisão, de rigor e de normas seculares, como a tradição do “mestre”, há muito tempo negligenciada pelo teatro ocidental [...] Existem situações teatrais em que há uma motivação menos imediata em reunir-se; a duração é outra. Viver juntos, enfrentando problemas juntos, determina repercussões em cadeia em termos de cultura, escalas de valores, modos de pensar e também de técnicas [...] Sem levar em conta tudo isso, seria impossível compreender a peculiaridade do teatro dos anos 1970, nos quais um grande movimento jovem redescobriu a arte do ator como meio necessário para fazer do teatro algo mais do que cultura ou arte, algo que incendiasse o coração do público. E sabemos o que esse desejo queria dizer na prática: criação de formas alternativas de aprendizagem, autopedagogia, organização de turnês e oficinas com mestres com os quais aprender. Fome de técnica e de técnicas.

¹⁸ Utilizarei o nome abreviado – *Odin e Potlach* – para referir-me a esses grupos.

¹⁹ Outros exemplos de grupos italianos surgidos nos anos 60-70, influenciados pelas ideias de Barba, são o *Piccolo Teatro di Pontedera* (hoje Pontederateatro), *Teatro Nucleo*, *Teatro di Ventura* (SCHINO, 2007).

Os “teatros de grupo” dos anos 1970 instauravam uma situação típica de laboratório – em analogia com os laboratórios científicos –, que permitia a experimentação e o autodidatismo. Renzo Vescovi (2007), diretor do TTB, dizia que apenas a estrutura dos “teatros de grupo” pode sustentar pesquisas complexas, que envolvem corpo e voz, possibilitando avançar por tentativas. Para ele, somente o “metabolismo” do “teatro de grupo” permite fazer os experimentos e deixá-los depositar, para depois conferi-los, corrigi-los ou encadeá-los com um novo experimento; é necessário trabalhar com as mesmas pessoas por um longo tempo. O grupo é como uma árvore, que precisa de tempo para crescer, amadurecer e dar frutos (VESCOVI, 2007).

Esses grupos pertencem à mesma “linhagem” que iniciou-se com os “teatros-laboratório” do início do século XX, dos “diretores-pedagogos” como Stanislávski, Vakhtângov, Meyerhold, Dullin e Copeau (RUFFINI, 2012). Foi Grotowski quem, anos depois, na década de 1960, reinstaurou a ideia de “teatro-laboratório” com a fundação do Teatro Laboratório das Treze Filas, na Polônia, reafirmando a necessidade de uma prática cotidiana do treinamento no trabalho do ator (TAVIANI, 1986). A influência do trabalho de Grotowski sobre Barba (e o *Odin*) e Vescovi (e o TTB) é especialmente relevante no que diz respeito ao binômio teatro-laboratório/treinamento ou “teatro de grupo”/treinamento, ainda que tal influência derive de certos aspectos e momentos precisos da pesquisa do diretor polaco. Cada um desses grupos respondeu a essa influência a sua maneira. Como afirma Lima (2007), não é pertinente atribuir a Grotowski a afirmação de uma importância inequívoca do treinamento do ator; a própria noção de treinamento foi sendo modificada ao longo da pesquisa de Grotowski, que passa por períodos de dedicação extrema a outros de crítica e rejeição a tal prática:

[...] afirmar que ele valorizava e insistia sobre a importância de um treinamento para o ator não dá minimamente conta da maneira como Grotowski relacionou-se com esse tema/prática [...] seria mais pertinente ao percurso do artista depararmos-nos com as inúmeras perguntas que ele formulou sobre esse tema – o que é treinar, quando realizar um treinamento, qual o melhor tipo de treinamento, para que treinar etc. – e também com os potenciais perigos – que ele experienciou em suas investigações e explicitou em seus textos – ligados tanto aos treinamentos já existentes (inclusive os ditos grotowskianos) quanto à própria ênfase sobre a necessidade de treinar o ator. Esse, me parece, seria um legado ao mesmo tempo menos dogmático e mais desafiador (LIMA, 2007, p. 295).

Uma das formas de compreender a noção de treinamento – e que constitui uma espécie de resposta de Barba ao aprendizado com Grotowski – é associar tal noção ao

Terceiro Teatro, termo cunhado por Barba (2010) e que aparece pela primeira vez em texto escrito para um festival em Belgrado, em 1976. O que deveria ser um documento interno para os participantes do festival, assumiu o valor de “manifesto” e difundiu-se rapidamente, tornando-se referência para muitos grupos na Europa e América Latina. Para conceituar o Terceiro Teatro, a concepção de Barba opunha-se tanto à estagnação do teatro institucional subvencionado, quanto ao teatro de vanguarda condenado à busca da originalidade. Além de denotar convicções artísticas, esse conceito criado por Barba (2010, p. 187) marcava também um posicionamento ético e político, uma forma de estar presente na sociedade:

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 têm que lutar para encontrar seu próprio público. [...] 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 e culturais, adequando-se aos resultados recentes mais aclamados; ou então pela força de um trabalho contínuo, sendo capazes de identificar um próprio espaço, que para cada um é diferente, buscando o essencial ao qual permanecer fiel, tentando obrigar os outros a aceitar essa diversidade.

A noção do treinamento, que caracteriza o Terceiro Teatro também insere-se no campo da Antropologia Teatral, desenvolvida por Barba (1993). As diversas técnicas do ator, observadas nas diferentes culturas do Oriente e do Ocidente, enquadradas em espaços, tempos e metodologias precisos, ocorrem segundo uma forma de treinamento organizado. Assim como o Terceiro Teatro, a Antropologia Teatral também representa uma importante referência para outros grupos, como o TTB e o *Potlach*, que sofreram influência das formas de teatro oriental. Barba (2012, p. 13 -14) define assim a Antropologia Teatral:

[...] estudo do comportamento do ser humano em que se utiliza sua presença física e mental em situação de representação organizada segundo princípios diferentes da vida cotidiana. Essa utilização extra-cotidiana do corpo é o que se chama técnica [...] Que direções um ator ou um dançarino pode tomar para construir as bases materiais de sua arte? Essa é a pergunta que a antropologia teatral tenta responder [...] A antropologia teatral não busca princípios universalmente verdadeiros, mas indicações úteis. Não tem a humildade de uma ciência e sim a ambição de identificar os conhecimentos úteis à ação do ator-dançarino. Não quer descobrir leis, e sim estudar regras de comportamento.

O primeiro grupo da corrente do Terceiro Teatro a chegar ao Rio foi o TTB, em abril de 1987²⁰. Varvaki havia conhecido o trabalho do TTB pouco antes, participando do *Encuentro Internacional de Teatro Antropológico*, em Bahia Blanca (Argentina). Assim como ocorreu quando o *Odin* veio ao Uruguai, Varvaki foi a grande incentivadora da participação do nosso grupo de pesquisa em todos os eventos promovidos pelo TTB no Rio. Distribuímos-nos pelas várias oficinas para podermos depois dividir a experiência com os companheiros de grupo. A colega A. e eu faríamos a oficina “Teatro-dança clássico indiano – estilo *Orissi*”; os demais companheiros, as outras oficinas: “Teatro de rua” ou “Teatro-dança clássico indiano – estilo *Kathakali*”.

Além de participar das oficinas e assistir aos espetáculos, acabamos nos envolvendo informalmente na produção executiva do evento. Nossa ajuda entusiasta e absolutamente voluntária (sem remuneração) denota o impacto que o contato com o TTB nos causou. Aproveitávamos toda e qualquer ocasião para estar junto a esses artistas, “absorvendo” o máximo possível das informações, conselhos e indicações a respeito de como fazer teatro, como ser ator, como formar um grupo, como treinar etc. Não se tratava de um entusiasmo frívolo, de pura “tietagem”. Certamente havia um fascínio temperado pelo frescor próprio da juventude diante do carisma daqueles artistas. Estar perto daquelas pessoas nos aproximava do modelo de algo que desejávamos realizar. Aqueles atores pareciam ter uma sólida formação artística e profissional. Apesar de quase laureada pela UNI-RIO, sentia-me muito longe de possuir os meios para enfrentar os desafios da profissão que escolhera e para alcançar meus anseios mais profundos. Os repetidos encontros com os grupos *Odin*, TTB e *Potlach*, e a impressão que me causaram, contribuíram para reforçar mais ainda o meu ingênuo desejo de “ser uma pessoa melhor por meio do teatro”. Em particular, projetei sobre o TTB a expectativa de realizar esse desejo. Seriam, os integrantes do TTB, os mestres, os *gurus*, que poderiam conduzir-me num caminho de aprendizado para “uma sólida formação artística e profissional”? Isso resultaria, enfim, na realização do meu desejo? Mais uma vez, confirma-se o primeiro “fundamento do bom treinamento” de Féral (2002, p. 18), que aponta a necessidade de um mestre para conduzir um trabalho coerente e continuado, tantas vezes inspirado nos mestres orientais e seus sistemas tradicionais de ensino. Nesse caso, o exemplo do TTB não poderia ser mais emblemático.

²⁰ O *Odin* chega ao Rio em junho de 1987 e o *Potlach* em novembro de 1988, ambos pela primeira vez. Mais detalhes sobre suas atividades no Rio de Janeiro, veja Cronologia 2, no Apêndice, p. 161.

Uma coisa parecia certa. Todos os atores do TTB (e também os do *Odin*, que eu tinha visto no Uruguai) praticavam o “treinamento”. Naquela ocasião, eu ainda não sabia o que era o “treinamento”. No entanto, por intermédio dos grupos estrangeiros, percebi que algumas condições necessárias a sua realização resultavam inatingíveis para atores aspirantes. Eu desconhecia os “fundamentos” descritos por Féral (2002), mas pude observar outras condições não descritas pela autora. Além da questão do tempo continuado e longo, da necessidade de mestres e de exercícios precisos e desafiadores, descritos por ela, pareceu-me serem necessários: sala especialmente destinada ao treinamento, grupo estável de pessoas e diretor para organizar os trabalhos. Algumas dessas constatações resultaram da minha experiência na oficina de dança clássica indiana *Orissi*, às custas de muito suor, músculos doloridos e movimentos quase impossíveis de realizar, sob a condução de Tiziana Barbiero²¹, atriz do TTB. Helena Varvaki (2013, p. 30 – 31) relata uma conclusão semelhante, depois de participar de uma primeira oficina com atores do *Odin*:

Eu estava convicta de que um ator precisa treinar! Este treinamento consistia na repetição/continuação dos exercícios feitos no curso. Através do treinamento cotidiano eu estava me fortalecendo como atriz, superando a distância entre desejo e realização, oferecendo a mim mesma a oportunidade de verificar as minhas verdadeiras intenções em relação à arte [...] Eu era uma discípula dedicada e jovem atriz que precisava de certezas. Não era diferente de muitas outras atrizes da minha geração.

Praticar o “treinamento” não era apenas uma questão de desenvolvimento técnico, de domínio do artesanato da arte do ator. Significava também a afirmação de uma certa ética comum àqueles grupos, construída de rigor, disciplina e comprometimento com a arte teatral. Em sua análise sobre a trajetória do *Odin* desde sua fundação até os anos 1980, Taviani (1986) afirma que seus atores reivindicaram uma “nova ética do ator”, na medida em que pretendiam liberar-se da submissão ao público, das convenções ditadas por modismos e pelo mercado teatral. O autodidatismo e o senso de autonomia dos atores do *Odin* permitiu-lhes a fundação

²¹ Tiziana Barbiero é a única representante da segunda geração de atores do TTB. Ela os conheceu em 1977, como colega da primeira oficina teatral de que participou. No mesmo ano, teve seu primeiro encontro com o teatro oriental, por ocasião do *Atelier di Bergamo*, festival dirigido por Barba e organizado pelo TTB. Em 1978, aos dezessete anos de idade, Tiziana Barbiero é aceita como atriz no TTB, graças a uma autorização especial de trabalho para menores de idade. Da primeira geração de fundadores do grupo de 1972, em 1987 (quando vieram ao Rio) restavam o diretor Renzo Vescovi e os atores Luigia Calcaterra e Beppe Chierichetti; Franco Pasi, Susanna Vicenzetto e Ludovico Murattori colaboravam ocasionalmente. A terceira geração de atores é constituída por Caterina Scotti, Mario Barzaghi e Alberto Gorla. Depois desses, muitos outros alunos-atores integraram o grupo por períodos mais ou menos longos.

de uma “cultura do ator”; “cultura” entendida tanto como capacidade de apropriar-se de patrimônios pré-existent (como os legados de Stanislávski ou Meyerhold) para transformá-los, quanto como capacidade de partir de necessidades e aspirações pessoais para torná-las arte. No caso do *Odin*, sua cultura encontrava-se encarnada em seu treinamento. Até então, mais na teoria do que na prática, eu identificava meu projeto de “ser uma pessoa melhor por meio do teatro” com a possibilidade de fundação de uma “nova ética”, tendo o treinamento como base. Meu desejo, então, começava a articular-se com questões de outra ordem, que não apenas o desenvolvimento técnico das potencialidades do ator. Portanto, era preciso “treinar”. Mas “treinar” o quê? O corpo. Mas o quê do corpo? Como?

Após a vinda do TTB, seguiu-se a primeira turnê brasileira do *Nordisk Teater Laboratorium*²², dirigido por Eugenio Barba. Em novembro de 1988 foi a vez do *Potlach*, outro grupo italiano fortemente influenciado por Barba, chegar ao Rio. Em dezembro de 1988 houve mais uma estadia carioca do TTB²³. Outras turnês desses mesmos grupos repetiriam-se nos anos seguintes. Mas 1987 e 1988 foram especialmente marcantes, pela concentração de eventos e pelo ineditismo da ocasião. A presença desses grupos teve forte apelo entre jovens artistas cariocas e seus grupos nascentes, como por exemplo o grupo Moitará, do Rio de Janeiro, e não só isso. A repercussão nacional das palestras, oficinas, espetáculos, exibição de filmes e demonstrações de trabalho atraiu artistas de outros estados, como por exemplo o grupo Galpão, de Belo Horizonte, cujos integrantes participaram de algumas oficinas, e artistas, professores e alunos da UFRGS, de Porto Alegre (FURTADO, 2012). Para qualquer um dos eventos, era preciso apressar-se para conseguir a inscrição, ou o ingresso, a senha ou um lugar na primeira fila para os espetáculos de rua.

Apesar do grande afluxo de público interessado no trabalho desses grupos, a aprovação das propostas artísticas de Barba estava longe de ser unanimidade, o que gerou tanto admiração quanto desagrado ou repúdio. A jovem estudante de teatro Jezebel de Carli (2012, p. 29), que veio de Porto Alegre acompanhar o *Odin* no Rio, forneceu este depoimento entusiasta:

²² *Nordisk Teater Laboratorium* é o nome da instituição que desde 1966 inclui o *Odin Teatret* e suas diversas atividades (produção de espetáculos, workshops, festivais, publicações de livros e produção de filmes), além da ISTA – *International School of Theatre Antropology* e da Universidade do Teatro Eurasiano, entre outras. Em 1987, faziam parte da instituição os grupos *Farfa* (dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz também do *Odin*) e *Canada Project* (dirigido por Richard Fowler, ator também do *Odin*).

²³ As atividades dos grupos TTB, *Odin* e *Potlach* no Rio de Janeiro em 1987 e 1988 são listadas na Cronologia 2, no Apêndice, p.161.

[...] Acreditava no teatro como uma possibilidade de transformação. [...] fomos, de ônibus, rumo ao Rio de Janeiro, em busca de algo. Sim, encontramos algo muito maior do que a nossa expectativa pudesse supor. O encontro com a tradição do Odin foi como um presente que comoveu a alma e provocou um pensamento [...]: é dessa forma que eu quero fazer teatro!!!! Com ética, treinamento, coragem, entrega, disciplina, pelo corpo, com continuidade, curiosidade, perseverança e apaixonamento (sic).

Certa vez, numa das conferências de Barba no evento do Rio, Amir Haddad, diretor do histórico grupo carioca Tá na Rua, reagiu de modo enfático às ideias do diretor italiano sobre o treinamento do ator, bradando da plateia – “Quem treina é cachorro!” O forte contraste entre as duas posturas deve-se ao fato de que a ideia de ator adotada por Haddad (2011) parte de pressupostos bem diversos dos de Barba, conforme Haddad explica em suas reflexões sobre o trabalho realizado em seu grupo:

Nossos procedimentos, desde o início de nossas investigações, permitiram o desenvolvimento de um jogo de ator mais *desarmado* e que não se considerava nem permitia que as pessoas o considerassem como *especial* [...] transformamos nossas representações numa festa pública e tiramos também a ideia de que só pessoas altamente especializadas podem fazer aquele trabalho. Nossa ideia é que todas as pessoas, toda a cidade pode participar; não é nenhuma especialidade o que queremos exhibir. Nossos cortejos trazem não os artistas oficiais da cidade, mas pessoas comuns que se expressam artisticamente. Não há nenhuma exigência de experiência teatral. São cidadãos, pessoas do povo que estão ali, fazendo isso – expondo suas possibilidades de expressão (HADDAD, 2011, p. 153).

Quando Haddad fala de um ator “mais desarmado”, fico me perguntando quais os procedimentos utilizados em seu grupo para atingir tal estado. Há muitas maneiras de se compreender a preparação do ator. Não preparar também é um tipo de preparação. A meu ver, a não diferenciação entre atores e pessoas comuns do cotidiano, que Haddad pretende atingir, coloca-se em rota de colisão com os princípios da Antropologia Teatral. Para Barba, o ator é aquele que domina técnicas extracotidianas, adquiridas através do treinamento. A reação de Haddad é apenas um exemplo de uma série de episódios que, se não ocorreram exatamente desse modo, assim foram difundidos, evidenciando contradições existentes entre diversos modos de compreender e de fazer teatro. Quando Barba chegou ao Rio, encontrou uma realidade teatral atuante, não só carioca como brasileira. Segundo Rodrigues (2008), nos anos 1980 consolidam-se grupos estáveis em todo o Brasil, identificados pela denominação Teatro de Grupo. Além do Tá na Rua (RJ/1980), Grupo Galpão (MG/1982) e Moitará (RJ/1988), Rodrigues (2008) cita ainda e Lume (SP/1985), Boi Voador (SP/1985), Companhia de

Encenação Teatral (RJ/1988), Fora do Sério (SP/1988), XPTO (SP/1984), Sobrevento (SP/1987), entre outros. Por questão de objetividade, não é possível deter-me na análise da influência que os grupos estrangeiros que vieram ao Rio tiveram sobre esses grupos. Com certeza, ao menos para o grupo Galpão, de Belo Horizonte, foi intenso o contato com o TTB, *Potlach* e *Farfa*, abrindo inclusive possibilidades de colaboração futuras, que alavancaram a carreira internacional do grupo mineiro (MOREIRA, 2009).

1.3 TTB: encantamento e partida para a Itália

Dos três grupos que “aportaram” em terras cariocas em 1987 e 1988, um deles teve sobre mim um impacto especialmente significativo: o TTB. Casualmente, foi por intermédio de um grupo *italiano* que a dança *indiana* me foi apresentada em terras *brasileiras*. As danças indianas do TTB resultavam de um longo percurso de investigação e de prática, mas também de escolhas, de um certo olhar e de um certo modo de apropriação dessas técnicas, como pude observar mais tarde. São marcantes as lembranças que tenho dos espetáculos de rua do TTB, com atores surgindo com seus instrumentos musicais do alto dos muros do convento de Santo Antônio e atravessando o caos do centro do Rio sobre pernas de pau, ou da imagem do “albatroz” despontando nos prados do MAM²⁴. Mas creio que a experiência mais significativa foi mesmo o espetáculo de dança indiana. A intensidade expressiva, a presença cênica, a elaboração e a precisão dos gestos dos atores-dançarinos do TTB suscitaram-me um verdadeiro encantamento.

Na oficina de *Orissi* do TTB (no Rio), Aglaia Azevedo (companheira do grupo de pesquisa orientado por Helena Varvaki) e eu aprendemos em três ou quatro dias de trabalho, cerca de hora e meia por encontro, os primeiros fundamentos desse estilo. A oficina foi ministrada por Tiziana Barbiero. Recordo-me dessa primeira oficina como ocasião de trabalho físico extenuante, mas diverso, por exemplo, dos exercícios que levavam à exaustão física, ou das acrobacias, propostos por Luis Otávio Burnier e Helena Varvaki. As questões colocadas não diziam respeito à demolição de resistências ou à superação do medo. Em *Orissi*, pareceu-me que, antes de tudo, o que estava em jogo era a conquista de formas extremamente elaboradas e precisas. Era necessário dominar o corpo, modelá-lo segundo aquelas formas. Percebe-se, já nessa oficina, a ênfase no aspecto técnico

²⁴ Museu de Arte Moderna, localizado no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro.

do treinamento no TTB, que originou os conceitos de ator-menestrel, ator-lírico e corpo-orquestra (VESCOVI, 2007), apresentados na Introdução.

A manutenção das posições fundamentais da dança – *tribhanga* e *chowka* – demandava um esforço que a maioria dos alunos na oficina tinha dificuldade em sustentar. O *tribhanga* (FIG. 1) – posição dos três arcos – cria um desequilíbrio no eixo da coluna, pelas inclinações opostas entre cabeça, tórax e bacia. Além disso, as pernas devem manter-se flexionadas e voltadas para fora (na verdade trata-se de uma tripla-flexão envolvendo as articulações do tornozelo, joelho e quadril, somada à rotação externa da articulação coxofemural). Durante os passos, frequentemente uma perna fica livre para mover-se com o pé percutindo o chão, e a outra perna serve de base, mantendo-se flexionada e apoiada no chão. Já o *chowka* (FIG. 2) – posição do quadrado – apesar de



FIGURA 1: posição *tribhanga*
Fonte: MOHANTY, 1988, p. 40



FIGURA 2: posição *chowka*
Fonte: MOHANTY, 1988, p. 40

simétrico e sem desequilíbrios no eixo da coluna, exige a manutenção da tripla-flexão e da rotação externa da coxofemural em ambas as pernas, mantendo o centro de gravidade do corpo mais próximo do chão do que na posição *tribhanga*. A coordenação entre o movimento dos olhos, da cabeça e do tórax confere a graça e sensualidade características da dança *Orissi*. A primeira parte da aula de Tiziana Barbiero foi dedicada à saudação inicial, aos exercícios de aquecimento físico (até para os olhos) e aos passos fundamentais. Tudo me pareceu muito estático: os movimento não são amplos nem

promovem grandes deslocamentos. *Orissi* é uma dança que não ocupa grandes espaços. É o próprio corpo que tem o seu espaço subdividido em pequenas frações, que dialogam de forma coordenada: olhos, cabeça, tórax, braços, cotovelos, pernas, joelhos, tornozelos, calcanhares, dedos, punhos etc. Para minha grande surpresa, visto que minhas referências eram as aulas de *ballet* clássico que tive na infância e juventude, não havia música; todos os exercícios e passos foram acompanhados pela professora, que utilizava a percussão de um par de címbalos (pequenos pratos de bronze) e entoava sílabas que pareciam não ter significado, mas apenas uma função rítmica²⁵. Nos passos fundamentais, o corpo parece dividido em dois blocos: da cintura para baixo é muito vigoroso, com os joelhos sempre flexionados e os pés que percitem o chão, marcando o ritmo; da cintura para cima, os movimentos do tórax, braços e mãos são graciosos, arredondados e contínuos. Durante as primeiras repetições, Tiziana Barbiero executava os passos servindo de modelo, para que pudéssemos imitá-la até que fôssemos capazes de realizá-los sozinhos.

Depois dessa primeira parte, cuja ênfase eram a forma e a precisão do movimento, além da precisão do ritmo, iniciou-se outra sessão de trabalho, com poses estáticas representando deuses hindus e ações como tocar instrumentos musicais. Houve ainda uma sequência de caminhadas de animais, como o cavalo ou o elefante. Praticamos também os *hastas* (FIG. 3) – gestos estilizados com as mãos –, cantando seus respectivos nomes numa língua estranha²⁶. Experimentamos poses inspiradas em estátuas dos templos, representando a ação de tocar instrumentos musicais, ou de embelezar-se, como a pose do espelho – *darpani* (FIG. 4) –, em que a dançarina coloca a *tilaka* (sinal) na testa. Não havia qualquer traço devocional nas poses de deuses hindus (como *Krishna*, *Shiva* ou *Ganesh*) que Tiziana Barbiero nos mostrou. Pareceu-me não haver qualquer outro envolvimento entre ela e a dança *Orissi* que não fosse estritamente técnico. De fato, já transparecia, aqui, uma das motivações que levou o TTB à Índia: o domínio de uma técnica. As origens sagradas de *Orissi* nos foram informadas resumidamente durante a oficina.

²⁵ *Bole* é o nome que designa as sequências de “sílabas rítmicas”, sem significado, recitadas pelo professor para oferecer uma base rítmica aos passos e exercícios de *Orissi*. A cada família de passos ou sequência coreográfica, corresponde um *bole* diferente.

²⁶ Os *hastas* utilizados em *Orissi* provêm dos tratados clássicos *Abhinaya Darpana* e *Abhinaya Chandryka*, e durante a prática seus nomes são entoados em sânscrito.

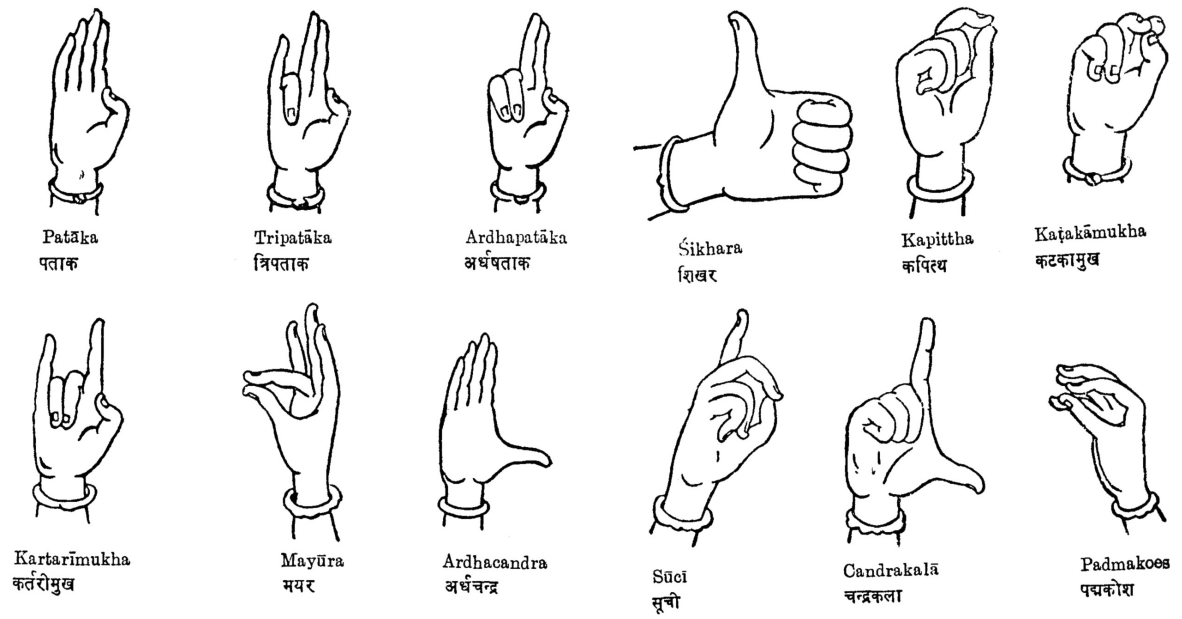


FIGURA 3: *hastas de Orissi*
 Fonte: NANDIKESWARA, 1975, p.70-71



FIGURA 4: Aloka Panikar na pose *darpani* – o espelho
 Foto: Maurizio Buscarino – acervo da autora

Durante esse primeiro encontro com o TTB, além de assistir aos espetáculos, conferências e participar das oficinas, Aglaia Azevedo e eu estávamos tão interessadas em *Orissi* que não desperdiçávamos nenhuma oportunidade para saber um pouco mais sobre essa dança. Submetíamos Tiziana Barbiero a um “bombardeio” de perguntas, até mesmo durante as refeições. Pedimos para ter aulas fora dos horários da oficina e fomos atendidas, graças à grande generosidade da atriz. Mesmo depois da partida do TTB, até a sua volta ao Brasil no ano seguinte, continuamos a praticar os rudimentos de *Orissi* que tínhamos aprendido. Tudo parecia extremamente difícil: as posições de base, que exigiam a manutenção dos joelhos flexionados e o centro de gravidade baixo; os gestos estilizados das mãos, que demandavam um enorme empenho mental para fazer o comando chegar no dedo certo que se queria mover; os exercícios para os olhos, que faziam as lágrimas saltarem, pela obrigatoriedade de não piscar; as poses e caminhadas sinuosas, que deveriam, se bem executadas, fazer de um elefante um animal sensual; o trabalho com ritmos duplicados, que pareciam impossíveis de serem executados pelos pés.

Em 1989, pouco mais de um ano depois de formados em Artes Cênicas, Ricardo Gomes²⁷ e eu partimos para a Itália para um estágio informal no TTB. Ele pretendia investir em conhecimentos de direção teatral e eu tinha como principal objetivo aprofundar os estudos de *Orissi*. Meus planos eram permanecer na Itália por um ano, tempo que parecia suficiente para estudar *Orissi* com Tiziana Barbiero e conseguir algum trabalho temporário para custear uma viagem de estudos à Índia. Desse modo, eu acreditava que seria possível retornar ao meu país com um material de trabalho consistente. No entanto, o que se verificou a seguir foi bem diverso do planejado. O estágio informal no TTB acabou convertendo-se em relação profissional, inaugurando uma longa história que teve diversas etapas e configurações. Durante cinco anos – de 1989 a 1994 – fui atriz do TTB, e de 2003 a 2007 trabalhei como atriz-colaboradora e pedagoga do grupo.

²⁷ Ricardo Gomes é meu companheiro de profissão e de vida. Nossa parceria iniciou-se na graduação em Artes Cênicas na UNI-RIO (1984) e perdura até hoje (2014).

2 OS ANOS DE FORMAÇÃO²⁸

2.1 Viagem ao Teatro Tascabile di Bergamo

Minha viagem não foi à Itália. Eu não tinha nenhum interesse particular por aquele país. Minha viagem foi ao *Teatro Tascabile di Bergamo*. Quando cheguei ao TTB em 1989, o grupo já tinha 17 anos de existência²⁹ e era composto por Vescovi (diretor artístico) e pelos atores Beppe Chierchetti, Luigia Calcaterra, Tiziana Barbiero, Caterina Scotti, Mario Barzagli, Alberto Gorla e Paolo Fattore. Segundo a lógica colaborativa dos “teatros de grupo”, além das funções artísticas, todos os componentes do grupo participavam da sua gestão, em um sentido amplo. Desde a limpeza da própria sede (incluindo os banheiros), carga e descarga do material de cena do furgão, montagem e desmontagem de luz, cuidar do próprio figurino (incluindo lavar e passar); até funções de produção ou administração eram divididas entre os integrantes do grupo. Também não era comum (a não ser em situações excepcionais) a contratação de outros profissionais como técnicos, iluminadores, músicos, cenógrafos ou figurinistas. Todas essas funções costumavam ficar a cargo dos próprios atores e do diretor. Na época, havia duas funcionárias no TTB: uma que se ocupava da contabilidade e outra que colaborava com Vescovi na produção. O grupo organizava-se como cooperativa. Atores e diretor eram associados e tinham um mesmo salário.

A sede do grupo funcionava na *Piazza Citadella*, na *Città Alta*, centro histórico de Bergamo. A reforma do local, cedido pela prefeitura para abrigar a modesta sala teatral, ocorreu graças ao investimento pessoal de Gavinelli, ex-diretora artística e mecenas do TTB. O espaço disponível era restrito para abrigar as atividades do grupo. Costumávamos ensaiar na única sala para treinamento/ensaios/apresentações, ao mesmo tempo que um ator ensaiava uma coreografia de dança indiana com a ajuda do vídeo no átrio, mesmo espaço utilizado pela

²⁸ As fontes de registro da memória descrita neste capítulo são DUARTE, P. *Caderno de trabalho* n° 2, 1989 – 1994; DUARTE, P. *Caderno de trabalho* n° 3, 1991 – 1996; DUARTE, P. *Caderno de trabalho – Índia*, 1989 – 1990; *Diário de viagem – Índia I*, 1989 – 1990.

²⁹ *Teatro Tascabile* (literalmente, Teatro de bolso) foi o nome de um grupo fundado no fim da década de 1940 por jovens intelectuais e amantes do teatro da cidade de Bergamo (Itália). Posteriormente, em 1960, mantendo o mesmo nome, constitui-se em companhia teatral amadora com a participação de artistas amadores de Milão, dentre estes o jovem Renzo Vescovi. O *Teatro Tascabile di Bergamo*, ou TTB, ao qual me refiro nesta dissertação, é o grupo nascido em 1972, quando uma crise dissolve a companhia amadora. Da formação precedente, restariam a titular da direção artística (e mecenas) Lidia Gavinelli, Vescovi e outros poucos colaboradores. A partir de 1972, Vescovi assume sozinho a direção artística do grupo e abre testes para novos atores.

secretária; alguém tocar trompete num banheiro e alguém cantar no outro, e ainda um ator estudar seu texto no “cubículo“ do telefone. Não apenas o espaço era condensado, mas também o tempo. As várias demandas, além das artísticas, eram as mais diversas, e o tempo, insuficiente. O ritmo de trabalho nesse período era vertiginoso.

Quando Ricardo Gomes e eu chegamos ao TTB, éramos os únicos *allievi* (alunos) estrangeiros³⁰. Não havia nenhum tipo de programação pedagógica especialmente elaborada para nós. Não tínhamos ido participar de um curso. O que havia era uma extrema generosidade, especialmente do diretor Renzo Vescovi, em nos receber como aprendizes. Ele costumava dizer que no TTB os alunos aprendiam como nas *botteghe d’arti* (ateliers) do Renascimento. Começavam observando, ajudando, fazendo pequenos favores, assumindo pequenas responsabilidades, até que dominassem o *mestiere* (ofício). O TTB não cobrava dinheiro de seus eventuais alunos, mas era preciso dar algo em troca dos ensinamentos recebidos: pequenos trabalhos de todo tipo, que contribuíssem para o funcionamento do grupo. Não havia formulários a serem preenchidos ou provas de admissão para ser aceito como aluno. No entanto, como pude comprovar na prática, existiam provas a serem vencidas – algumas subliminares – para conquistar e manter o próprio espaço no grupo. Ricardo Gomes estava interessado em acompanhar ensaios, e eu queria aprender *Orissi*. Mas, na verdade, as ocasiões de aprendizado apresentavam-se a todo momento. Participar como assistente³¹ de uma apresentação dos espetáculos de rua era tão instrutivo quanto assistir a um ensaio, acompanhando as observações de Renzo Vescovi sobre as questões dos atores e da encenação. Ambas as situações, de forma diferente, propiciavam um contato direto com os problemas do *fazer*, do *saber fazer*, isto é, do ofício.

Meus primeiros dias no TTB foram marcados pelo desconforto. Sem saber como e quem abordar para organizar minhas aulas de *Orissi*, sentia-me intrusa, como alguém que chega a uma festa sem ser convidado. Apesar da gentileza de Renzo Vescovi, de abrir as portas do teatro para nos receber, todos pareciam demasiadamente ocupados para nos dar atenção. Foi quando Tiziana Barbiero me “acolheu”, e estabeleceu-se entre nós uma relação que eu diria análoga ao sistema de aprendizagem tradicional na Índia, definido pelo termo sânscrito *gurukula*. A sílaba *gu* significa “sombra”, obscuridade; a sílaba *ru*, “aquele que as

³⁰ Além de Ricardo Gomes e eu, havia outra aluna italiana: Anna Maestroni.

³¹ A função do assistente durante os espetáculos de rua do TTB era posicionar acessórios e objetos de cena, peças de figurino e instrumentos musicais nos locais determinados, onde aconteceriam as cenas, ou passá-los diretamente aos atores. Em geral, os espetáculos de rua eram itinerantes, com algumas cenas paradas, nas quais se utilizavam como cenário a arquitetura e o mobiliário urbanos, além de parques e jardins. O assistente também ajudava os demais atores na montagem de luz, preparação dos figurinos, carga e descarga do material de cena etc.

dissipa”; portanto, *guru* é “aquele que tem o poder de dissipar as sombras da ignorância e de conduzir o aluno à luz do conhecimento”. *Kula* é família, linhagem ou casa. Assim, *gurukula* significa “aprender na casa do guru” (ANTZE, 2012, p. 38-39). O TTB foi, para mim, a casa; e Tiziana Barbiero, minha (primeira) *guru*. Assim como na relação *guru* e *shishya* (aluno; discípulo) da educação tradicional indiana, nossa convivência era intensa, e sua atenção comigo ia além das aulas de *Orissi*, auxiliando-me a desenvolver o senso de pertencimento àquele novo ambiente. Com Tiziana Barbiero e o aprendizado de *Orissi*, eu estava sendo introduzida no TTB de forma bem mais ampla do que imaginei.

O trabalho no TTB era de seis dias por semana (o dia livre era segunda-feira), das 8h30 às 19h30, com 1h30 de pausa para almoço. Como a sala de trabalho era uma só, havia uma escala de horários para o seu uso. Na parte da manhã, havia os preparativos e ensaios de *Gandhi* ou *Esperimenti con la verità*³² (Experimentos com a verdade), com a presença de Vescovi e de todos os atores. O período da tarde era dedicado aos *lavori personali* (trabalhos pessoais), que consistiam de tarefas individuais dos atores, normalmente atinentes a *Gandhi*. Aos poucos, Ricardo Gomes, Anna Maestroni e eu fomos conseguindo organizar um programa de *lezioni* (aulas) com os outros atores. A única possibilidade de uso da sala de trabalho pelos alunos era antes do expediente (para as aulas de acrobacia, com Mario Barzaghi), ou depois dele (para as aulas de *Orissi*, com Tiziana Barbiero).

O fato de o trabalho dos alunos no TTB ser organizado em *lezioni* (aulas) indica o modo como se dava, naquela época, a formação do ator no grupo: cada disciplina tinha o seu momento. Ao contrário dos tempos da graduação em Teatro, em que eu percebia as disciplinas como estanques, no TTB havia forte coerência ética e artística que interligava todas elas. O aspecto técnico, ou seja, a aquisição de habilidades, estava em primeiro plano nas aulas de acrobacia, pernas de pau, malabarismo e manipulação de objetos, ou mesmo nas aulas de danças indianas. Ocupava pouco espaço na nossa rotina de trabalho o treinamento entendido como sede do desenvolvimento de processos criativos, enraizados na imaginação e nas associações pessoais. Vale dizer, dava-se menos ênfase à erradicação de bloqueios psicofísicos – a *via negativa*, tal como descreve Grotowski (2011) em *Para um teatro pobre* -, privilegiando-se a acumulação de habilidades. De minha parte, havia certa expectativa quanto ao desenvolvimento de um trabalho desse tipo, uma vez que, além de Barba, Grotowski era uma forte referência para Renzo Vescovi. É possível que anteriormente a influência de ambos

³² *Esperimenti con la verità* foi um espetáculo que tinha como tema a vida de Mohandas K. Gandhi – o *Mahatma* (a grande alma). Na linguagem interna de trabalho do TTB, era chamado de *Gandhi*, nome que também utilizei neste texto.

fosse mais presente no TTB, e seus ecos ainda se faziam sentir. Lembro-me, em particular, das aulas com Beppe Chierichetti, que chamávamos – não por acaso – de *training* (treinamento), nas quais praticávamos a *plastica* (o mesmo que os “exercícios plásticos”³³, que os atores do TTB aprenderam diretamente com Ryszard Cieslak, ator do Teatro Laboratório de Grotowski), entre outros exercícios de corpo e voz. O trabalho orientado por Luigia Calcaterra, que chamávamos de *voce libera* (voz livre), também tinha esse caráter de processo criativo pessoal. “Como se pode conservar os elementos objetivos e ainda ir além deles em direção a um trabalho puramente subjetivo? Essa é a contradição da atuação. É o âmago do treinamento (GROTOWSKI, 2011, p. 199).” Mas qual era o âmago do treinamento no TTB? Quais eram as minhas expectativas sobre o âmago do treinamento e até que ponto foram correspondidas no TTB? Em geral, creio que dedicávamos mais tempo e energia aos aspectos técnicos do ofício, em detrimento da construção de processos criativos pessoais.

Naquela época, o funcionamento do TTB seguia mais ou menos um padrão, de acordo com as estações do ano. Na primavera trabalhava-se ao ar livre, ensaiando os espetáculos de rua, especialmente o mais requisitado: *Albatri*. Renzo Vescovi conduzia praticamente todos os ensaios, que não tinham caráter rotineiro; ao contrário, o diretor procurava aperfeiçoar sempre a qualidade do repertório do grupo. Para os alunos, os ensaios representavam um momento de aprendizado, por meio da observação dos acontecimentos, mas também uma oportunidade de treinar as técnicas de rua (pernas de pau, malabarismo etc.) sob o olhar dos mestres; cada intervalo entre uma cena e outra podia ser o momento de receber uma indicação, um conselho. Os verões eram ocupados por uma agenda muito intensa de viagens. Na Europa, viajávamos em um furgão que transportava os atores, alunos, além de todo o material de cena dos espetáculos. As viagens podiam durar horas, ou até dias, e o desconforto era frequente. No outono havia o festival *Sonavan... le vie dintorno*, que o TTB organizava anualmente em Bergamo. Durante o inverno ficava-se mais tempo na sede e dedicava-se aos ensaios de *Gandhi*, aos trabalhos individuais dos atores em sala, incluindo os treinamentos de dança indiana. Naqueles anos, não havia período de férias “privadas”. O que havia eram as chamadas *vacanze-studio* (férias-de-estudos), em que os atores viajavam durante um mês e meio ou dois, para estudar os estilos aos quais se dedicavam: Beppe Chierichetti, Mario Barzaghi, Alberto Gorla e Paolo Fattore, *Kathakali* no Kerala (Índia);

³³ Cf. descrição na Nota 15, p. 30.

Caterina Scotti, *Bharata Natyam* em Chennai (Índia) e *Flamenco* em Sevilha (Espanha)³⁴, e Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra, *Orissi* em Nova Delhi (Índia). Renzo Vescovi podia ou não acompanhar seus atores ou fazer outras viagens-de-estudos, que incluíam contatos e presença em espetáculos que ele convidaria para o festival.

Diante de tal rotina é possível concluir que no TTB trabalhava-se muito e sempre. Não havia trégua. O ritmo vertiginoso era ditado por uma difícil combinação de necessidades. De um lado, o caráter laboratorial, de teatro de pesquisa, que compreendia processos de ensaio e de aperfeiçoamento técnico que duravam anos; e do outro, a sobrevivência econômica³⁵ do grupo. O equilíbrio entre essas duas necessidades era delicado e tinha repercussões no trabalho dos atores e na aprendizagem dos alunos. A falta de tempo na agenda e a falta de espaço físico eram motivo de insatisfação para todos. Além dessas repercussões concretas, havia outras, de caráter mais subjetivo. Certos atores sentiam-se desgastados por dedicarem tantos anos de preparação a um único projeto – como *Gandhi* – e pelos embates com Renzo Vescovi, que insistia que o espetáculo ainda não estava pronto. *Gandhi* foi ensaiado durante dez anos. A dedicação, o preciosismo e o perfeccionismo, que consumiam todo o tempo, espaço e energia à disposição, configuravam, de forma paradoxal, a força e a fragilidade do trabalho do TTB. Esse mesmo paradoxo constituiu um manancial de estímulos e experiências que, vividos intensamente, forjaram em definitivo as bases sobre as quais construí minha carreira profissional.

2.2 A Índia do TTB

Como aluna do TTB, eu tinha aulas de diversas disciplinas. No entanto, meu principal interesse continuava sendo a dança indiana *Orissi*. Mas como havia iniciado o interesse do próprio TTB pelo teatro oriental, e indiano em particular? O evento que possibilitou o primeiro confronto com as formas de teatro oriental foi o *Atelier internazionale del Teatro di Gruppo*, organizado pelo TTB em 1977, primeiro grande encontro do Terceiro Teatro. A ocasião foi especialmente marcante para o TTB por dois motivos. Inaugurou uma

³⁴ Além do *Flamenco*, sob a guia de Matilde Coral, em diferentes períodos da história do grupo, outros atores do TTB dedicaram-se ao estudo de outras formas espetaculares estrangeiras, como o Teatro de Bali e a Ópera de Pequim, sob a guia de mestres como I Made Djimat e Pei Yan Lin, respectivamente.

³⁵ A economia do grupo naqueles anos era sustentada, em parte, por subvenção do *Ministero dello spettacolo*, à qual era preciso concorrer anualmente. O restante era proveniente da entrada dos cachês dos espetáculos.

longa colaboração entre o TTB e o *Odin* (Barba foi o idealizador e diretor do evento); e talvez a contribuição mais decisiva tenha sido o contato direto com mestres do teatro oriental. Fortemente impressionado com a experiência do *Atelier*, Renzo Vescovi organizou uma longa oficina para os atores do TTB com Krishnan Nambudiri, o mestre indiano de *Kathakali* que havia participado do evento.

Pouco depois, outro fato contribuiria de forma decisiva para o crescente interesse de Renzo Vescovi pelo teatro indiano. Em 1978, 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 convida a dançarina de *Orissi* Aloka Panikar para permanecer por uma semana no TTB. E constatou que Taviani tinha razão: “Era a beleza pura (2007, p. 85)”. As atrizes do TTB fizeram uma oficina com Aloka Panikar, e no ano seguinte o grupo começariam as estadias anuais na Índia. Em *Perché l’India?*³⁶(Por que a Índia?), Renzo Vescovi (2007) atribui duas justificativas a esse primeiro impulso pela Índia. Uma é racional – necessidade de técnica; e outra, emocional – necessidade de possuir, ou seja, paixão:

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 [...] 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-se esgotado (VESCOVI, 2007, p. 86 – 88).

Em 1979, após a primeira estadia das atrizes do TTB na Índia estudando com Aloka Panikar, o TTB 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 dança pagas pelo TTB e anualmente passavam de um a dois meses na Índia, estudando com seus mestres. Essa frequência durou pelo menos 20 anos, de forma bastante regular.

³⁶ O texto *Perché l’India?*, de Vescovi, era parte integrante do projeto de um livro sobre o TTB, iniciado em 1997 e nunca publicado, que reuniria textos do diretor e dos atores do grupo, com curadoria de Mirella Schino. Os textos produzidos para o projeto inicial foram somados a outros escritos de Vescovi e o livro foi publicado postumamente em 2007, sob o título de *Scritti dal Teatro Tascabile*, com curadoria de Mirella Schino. Renzo Vescovi faleceu em 3 e abril de 2005.

Por vezes, essas viagens foram mais longas, envolvendo outros projetos, como turnês dos espetáculos do grupo, períodos de laboratório para preparação de novo espetáculo, como o *Gandhi* etc. Além de produzir as turnês de seus mestres indianos, o TTB também cultivou um importante ponto de referência para manter proximidade com as formas de teatro oriental: o festival *Sonavan... le vie d'intorno*³⁷.

A assimilação de certos conceitos basilares da dança clássica indiana e a adoção de sua terminologia na “linguagem de trabalho” do grupo indicam a profundidade da influência do teatro indiano sobre o TTB. Um desses conceitos é a indissociabilidade entre as ideias de teatro e dança, e de ator e dançarino, como foi dito na Introdução. Frequentemente em seu discurso, Renzo Vescovi utilizava o binômio *teatro-dança*, acrescido da indicação *clássico indiano*. No TTB eram praticados, e apresentados, espetáculos de teatro-dança clássico indiano, estilos *Orissi, Kathakali e Bharata Natyam*. Além dos espetáculos de teatro-dança clássico indiano propriamente ditos, praticava-se *natya* – a arte do teatro que dança. Mesmo aquilo que não era dança indiana era tratado como se o fosse. Ou seja, o ator do TTB deveria ter pleno domínio do seu corpo, nos mínimos detalhes, não importando o tipo de espetáculo que fizesse. Cada ação era absolutamente fixada em uma partitura precisa, perfeitamente passível de repetição, quer se tratasse de cena para um espetáculo de sala, quer fosse para espetáculo de rua, com os atores atuando sobre pernas de pau.

Outros conceitos da dança indiana introjetados no *modus operandi* do TTB são as categorias *nrtta* e *nrtya*. Em sua versão do *Abhinaya Darpana* (O espelho de gesto), de Nandikesvara³⁸, Coomaraswamy (2003, p.14) traduz esses dois termos da seguinte maneira:

“*Nrtta* é a forma de dança esvaziada de *rasa* (sentimento; sabor, no sentido de apreciação estética) e *bhava* (estado psicológico; ânimo). *Nrtya* é a forma de dança que possui sabor, ânimo e sugestão (*rasa, bhava, vyanjana*) e assim por diante.

³⁷ O festival *Sonavan... le vie d'intorno* teve dezesseis edições, de 1985 a 2000. Estiveram presentes, grupos e artistas como *Odin Teatret* (Dinamarca), *Pontedera Teatro e Teatro Due Mondi* (Itália), *Yuyachkani e Quatro Tablas* (Peru), *Royal de Lux* (França), *Gardzienice* (Polônia), *The Living Theatre* (Estados Unidos) e *Grupo Galpão* (Brasil), entre outros. A lista de convidados indianos para essas dezesseis edições é bem mais extensa que a de outros artistas e grupos asiáticos e reúne espetáculos de mestres do TTB, como Aloka Panikar, John Kalamandalan e Usha Ragavan, além de grupos como os *Bauls* (Bengala) ou o *Sankirtana* (Manipuri). Entre os asiáticos “não indianos”, estão I Made Djimat (Bali), Pie Yaling (China), Hideo Kanze (Japão), Tran Quang Ha (Vietnã), os *Dervichi* (Turquia) e os *Gnawa* (Maraquesh).

³⁸ O *Abhinaya Darpana* é um dos mais importantes tratados clássicos sobre a arte da dança indiana, cuja autoria é atribuída à figura legendária de Nandikeswara. A tradução para o inglês, de Ananda Coomaraswamy, tem como referência a interpretação em língua telugu, publicada por Madabhushi Tiruvenkatachari em 1874 (COOMARASWAMY; DUGGIRALA, 2003).

A palavra *natya* (*arte do teatro que dança*) é sinônimo também para *drsyakavia*, que significa, literalmente, *visível poesia*: um poema não para ser lido, mas para ser visto em cena. As antigas peças indianas, entendidas como *drsyakavia*, diferem do drama tal qual o entendemos no ocidente, uma vez que os elementos rítmicos e líricos sobrepõem-se à ação. Também não há lugar para o realismo nas antigas peças indianas que, por seu caráter sugestivo, demandam sempre a imaginação do espectador. Não se pode realizar a mais alta apreciação estética – o *rasa* – sem que se ofereça o maior escopo possível à imaginação. A técnica utilizada para sugerir o *rasa* no espectador chama-se *abhinaya*, que vem a ser a essência de *nrtya*. A categoria *nrtta* é descrita no *Natyashastra*³⁹ como a dança que não está relacionada a um significado ou a uma necessidade específica. É usada simplesmente porque cria beleza, e é amada por todos por ser auspiciosa (GHOSH, 1995).

Na “linguagem de trabalho” do TTB, era comum a referência às categorias *nrtta* e *nrtya* utilizando-se, respectivamente, os termos *danza pura* (dança pura) e *danza espressiva* (dança expressiva). Renzo Vescovi costumava utilizar a metáfora de um rio para definir o trabalho do ator, que se desenvolve entre duas “margens”. Em meu *Caderno de trabalho* (DUARTE, 1989 – 1994, p. 74), encontro a seguinte referência à explicação de Renzo Vescovi sobre esses termos: “*sponda destra = compito/anima; sponda sinistra = tecnica/danza pura*”. A *sponda destra* (margem direita) identifica-se com *compito*, que literalmente significa tarefa. Nesse caso, a tradução literal não denota exatamente o significado com que a palavra era utilizada. Mais do que tarefa no sentido de obrigação, o *compito* é uma imagem – criada na mente do ator – que justifica o modo como a ação se desenvolve, sua *anima* (alma); e por isso identifica-se com a dança expressiva. A *sponda sinistra* (margem esquerda), por sua vez, identifica-se com a técnica, com a materialidade da forma da ação, com a dança pura. Não importa qual das margens é o ponto de partida: “Todo caminho é válido, desde que seja percorrido até o fim” era um dos “lemas” preferidos de Renzo Vescovi. Segundo minhas anotações (DUARTE, 1989-1994), a metáfora das margens do rio serve a Renzo Vescovi para traçar um paralelo entre o trabalho do ator desenvolvido na época (anos 1990) pelo TTB e por Grotowski:

³⁹ O *Natya Shastra* (ou *Natyashastra*) 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).

Grotowski parte da origem, da aurora, enquanto o TTB parte do zenith, do dia já nascido; Grotowski parte da *sponda destra* (alma/tarefa/dança expressiva) e o TTB parte da *sponda sinistra* (técnica/precisão/dança pura); Grotowski parte da partitura de impulsos psíquicos, TTB parte de impulsos que não são psíquicos, mas rítmicos, concertísticos. Impulso rítmico é identificado com a dança pura, não tem nada de psicológico. Somos construtivistas, não psicologistas, embora este também seja um ponto de partida (DUARTE, 1989-1994, p. 152).

Essas anotações deixam pistas da forma como se realizava o trabalho do ator no TTB. Os procedimentos para produzir *materiali* (materiais) que davam origem às cenas dos espetáculos eram variados. Mas num certo ponto era preciso formalizar, fixar as ações em uma partitura. A partir daí havia três possibilidades de elaboração da partitura pelo ator: partindo da margem direita (das imagens), da margem esquerda (da técnica), ou combinando ambas. Algumas ações necessitavam de imagens que as justificassem: é o caminho da dança expressiva. Essas imagens podiam estar condicionadas a situações específicas da cena ou não ter nenhuma relação com esta. O *compito* é secreto, sua função não é ser compreendido pelo espectador; trata-se de imagem que serve ao ator para justificar suas ações para si mesmo, mas pode ser sugerida pelo diretor para alcançar uma determinada leitura pelo espectador. No entanto, nem toda ação tem necessidade de um *compito* que a sustente. Na construção da partitura, determinada ação pode ser organizada no espaço de certa forma e com certa qualidade de energia que, por si só, concedam ao ator uma presença *extracotidiana* que funciona. Tais ações permanecem, então, como dança pura.

A combinação entre as duas “margens”, da dança pura e da dança expressiva, é análoga ao mecanismo presente nas composições coreográficas do repertório tradicional das danças clássicas indianas. Em *Orissi*, a partitura física não é uma criação da dançarina/atriz, e sim uma estrutura já pronta a ser aprendida, criada por um *guru* – mestre de dança que cumpre também a função de coreógrafo. Nos espetáculos do TTB, muitas vezes as partituras físicas eram criadas pelos próprios atores – e tratava-se, então, de reaprendê-las – mas nem sempre. Podia-se formalizar uma partitura tendo como ponto de partida algo já estruturado, que não fora criado pelo ator, como por exemplo uma coreografia de dança indiana, as palavras de um texto, a melodia de uma música, uma sequência de exercícios acrobáticos etc. O processo de elaboração formal parecia ocupar mais espaço que a desordem transitória, própria de momentos criativos. As improvisações precipitavam-se rapidamente para a formalização, a construção de uma estrutura fixa, que era então trabalhada até atingir a precisão absoluta em seus mínimos detalhes. O primeiro impulso criativo – aquele que ocorre

hic et nunc (aqui e agora), conforme salienta Grotowski (2007; 2011) –, era rapidamente superado, e o trabalho sobre a precisão equivalia então a aprender e repetir a própria partitura, para que esta fosse executada perfeitamente. De certa maneira, a dança indiana proporcionava aos atores do TTB uma metodologia muito concreta na qual eles podiam apoiar-se. Procedendo a uma leitura própria dos princípios da tradição indiana, aplicando-os aos seus procedimentos de treinamento e de criação de espetáculos, o TTB, de forma singular, colocava-se em sintonia com as referências da Antropologia Teatral e do Terceiro Teatro. Em seus primeiros contatos com *Orissi*, Tiziana Barbiero (2007, p. 281) identifica uma grande vantagem em dedicar-se à dança indiana:

Em *Orissi*, eu me dava bem: era a única disciplina que não me fazia sofrer, que podia mostrar sem sentir-me inadequada ao ofício que havia escolhido. E havia ainda uma outra vantagem: já estava tudo pronto, era só copiar, só técnica, não era preciso pôr nada meu naquilo. Que felicidade!

De certo modo, identifico no treinamento em dança indiana dos atores do TTB o perigo de uma sujeição do corpo à técnica, tal como sinaliza Grotowski (2001) no texto *Exercícios*. Ele estabelece uma diferença entre um “corpo domesticado” e um “corpo liberado”; muitos tipos de treinamento acabam conduzindo o ator ao adestramento, e não à liberação. Ainda conforme o autor, esse risco deve-se a uma dificuldade, por parte dos atores, de aceitar o próprio corpo, que é visto como “inimigo íntimo”. A existência do ator fica dividida entre “mim” e o “meu corpo”, como se fossem duas coisas diversas. Isso resulta em falta de confiança no corpo, falta de confiança em si, dividindo o ser. A técnica aparece então como asilo, refúgio, que não apenas impede o *Ato*, mas acaba tomando o seu lugar. Por outro lado, o *Ato* não interessa ao ator oriental, cujo trabalho seria, antes, dominar uma espécie de alfabeto de “signos do corpo”:

[...] [os atores orientais] tornam-se a tal ponto mestres de seu corpo, dos limites do seu ofício, que é como um milagre. Mas ao mesmo tempo, de um certo ponto de vista [esta maestria] é estéril. Podem trocar as combinações dos signos, algumas letras do alfabeto, mas isso não revela a personalidade humana, quero dizer, o ator como ser [...] em tudo o que [os atores orientais] fazem não há confissão alguma [...] O que nos leva a perguntar: esse tipo de trabalho desenvolverá os impulsos vivos do corpo? Não [...] o uso do movimento estruturado, “artificial”, bloqueia os impulsos do corpo (GROTOWSKI, 2001, p. 164).

Provavelmente, os motivos aqui citados justificam a crítica negativa de Grotowski, conforme Renzo Vescovi (2007), à iniciativa do TTB de dedicar-se tão a fundo ao treinamento das danças indianas. Renzo Vescovi (2007) conta que Taviani também foi veemente ao afirmar que se tratava de um caminho impraticável. Os motivos pelos quais Grotowski, num primeiro momento⁴⁰, considerava insensata a iniciativa do TTB são amplamente discutidos no texto *Oriente/Ocidente*. Nesse texto ele relaciona as dificuldades ao se estabelecerem comparações entre noções aparentemente comuns às artes performativas ocidentais e orientais. Não há um só Oriente e um só Ocidente, mas Orientes e Ocidentes. Para Grotowski (1996, p. 76), quando um ator ocidental faz teatro “à moda oriental”, há dois efeitos possíveis:

[...] ou: 1) [o ator ocidental] é “livre” e então é como um macaco que imita seu dono, fazendo pseudo-signos, sem nenhuma precisão nem utilidade, buscando “forças” que se manifestam em atores-médiuns etc..., a imaginação afetiva...; ou 2) simplesmente, torna-se quase que um perfeito balinês, mas um pouco pior.

Mas como se dava o aprendizado de dança indiana no período em que fui aluna e atriz do TTB? Os atores e atrizes mais experientes do grupo encarregavam-se de ensinar os mais jovens nos estilos *Orissi*, *Kathakali* e *Bharata Natyam*. Minhas professoras foram, portanto, as atrizes-dançarinas de *Orissi* do TTB: Tiziana Barbiero e, em seguida, também Luigia Calcaterra. Tudo o que eu sabia até então sobre *Orissi* me fora ensinado por elas que, por sua vez, haviam recebido esses ensinamentos diretamente da mestra Aloka Panikar, em nove anos de frequência de suas aulas na Índia ou na Itália. As aulas de *Orissi* no TTB reproduziam hábitos aprendidos na Índia. Por exemplo, nas aulas de dança, usavam-se roupas indianas tradicionais. De certa forma, o conteúdo das aulas obedecia a uma rotina: saudação inicial, exercícios de aquecimento, passos fundamentais⁴¹ e *hastas*⁴² (gestos das mãos).

⁴⁰ Em 1990, Grotowski convidou o TTB para um encontro no *Workcenter*, em Pontedera (Itália), no qual o grupo apresentou seu trabalho com as danças indianas. Provavelmente, essa foi a ocasião que proporcionou a Grotowski reconsiderar suas críticas. Vescovi (2007, p. 367) relata a observação de Grotowski após assistir às danças indianas do TTB: “Está bem, agora você convenceu a todos nós que tua escolha era correta, mas tem que admitir que, quando você começou, éramos nós a ter razão”.

⁴¹ Os passos fundamentais de *Orissi* são trinta e nove, divididos em oito seções, com grau de dificuldade crescente. A divisão de um a oito diz respeito ao número de batidas do pé no chão a cada ciclo rítmico, que é executado à direita e depois à esquerda. Da primeira à terceira seção, os passos são executados em três velocidades, cada uma sendo o dobro da precedente. Da quarta à oitava seção, são apenas duas velocidades.

⁴² Há duas categorias de *hastas* (gestos): os *asamyuta hastas* (gestos com uma só mão), que são vinte e oito, e os *samyuta hastas* (gestos com duas mãos combinadas), que são vinte e três. Cada *hasta* tem forma e significado preciso.

Depois de alguns meses, foram acrescentados ainda os *kandhi*⁴³, os *viniyogas*⁴⁴, as caminhadas e os giros. Antes da conclusão do aprendizado dos passos fundamentais, Tiziana Barbiero começou a ensinar-me o primeiro *item* (coreografia) do ensinamento tradicional na Índia: o *Mangalacharan*⁴⁵ *Cadacit*, dedicado ao deus *Krishna*. Mas como aprender uma coreografia completa, se eu ainda não dominava os passos fundamentais? Tratava-se de uma estratégia metodológica: era preciso avançar, aprendendo algo mais complexo pois, assim, as etapas menos complexas resultariam ainda mais fáceis. Mais tarde, quando estive na Índia estudando com Aloka Panikar, pareceu-me que ela utilizava a mesma estratégia. Seria uma característica do ensinamento tradicional ou um mecanismo utilizado para acelerar os tempos de aprendizagem das atrizes ocidentais em suas curtas viagens-de-estudos à Índia?

De acordo com Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra, foi preciso ensinar Aloka Panikar a ensinar a sua dança. Tiziana Barbiero disse-me que, ao conhecer Aloka Panikar, a dança da mestra indiana parecia “instintiva”. Para Luigia Calcaterra (2007, p. 255), o interesse de Aloka Panikar pela pedagogia era inexistente. Nos primeiros anos, o método de Aloka Panikar pareceu a Tiziana Barbiero (2007) um “não-método”. No trecho a seguir, ela recorda suas (e de Luigia Calcaterra) experiências particulares, na primeira viagem (de três meses) das atrizes italianas à Índia em 1978:

[...] Aloka [Panikar] era uma professora iniciante, desconhecia completamente tanto rigor quanto disciplina. Encontrava sempre uma desculpa qualquer para não nos dar aula. Olhando-se no espelho, enquanto espremia uma espinha no rosto, dizia: *‘Tomorrow no class because, you know, I must go to the tailor’*⁴⁶, ou ainda: *‘My husband says: you too much work!(sic)’*⁴⁷ Inesquecível! Nós ficávamos loucas porque estávamos sedentas de trabalho. [...] Partimos para a Índia com a ideia de trabalhar dez horas por dia, à noite, ao amanhecer, nos horários mais impensáveis, como tínhamos lido nos livros. Esperávamos encontrar os mestres com o bastão na mão, prontos para nos punir ao primeiro erro. Que

⁴³ Os *kandhis* são dez sequências coreográficas curtas, mais complexas do que os passos fundamentais, cada uma com seu próprio *bole*.

⁴⁴ Cada um dos vinte e oito *asamyuta hasta* dá origem a uma outra série de gestos – os *viniyogas*: outras combinações entre os *asamyuta hastas*, atribuindo outras significações ao *hasta* original. Por exemplo: o *asamyuta hasta pataka* significa originalmente *bandeira*; os *viniyogas* de *pataka* atribuem-lhe quarenta e dois novos significados, tais como noite, rio, chuva, abrir uma porta, ungir o corpo com óleo etc. Os *viniyogas* são frequentemente utilizados nas composições coreográficas.

⁴⁵ O *Mangalacharan* é uma categoria de *item* do repertório clássico de *Orissi*, considerada a que mais se aproxima da dança ritual realizada no templo do deus *Jaganath*, no templo de Puri, estado de Orissa. Segundo a tradição, as *maharis* (mulheres que dedicavam a vida a serviço do deus) realizavam uma dança similar ao *Mangalacharan*, como parte do ritual do crepúsculo, quando ofertavam de um punhado de arroz ou de pétalas de flores, antes de colocar a imagem do deus para dormir. Em *Orissi*, cada *Mangalacharan* homenageia um deus diferente.

⁴⁶ “Amanhã, nada de aula, porque, vocês sabem, preciso ir ao costureiro”.

⁴⁷ “Meu marido diz: você, muito trabalho! (sic)”

desilusão! As nossas professoras⁴⁸ trabalhavam conosco nem sequer uma hora por dia e não tínhamos nem mesmo um lugar para treinar sozinhas. Mas anotávamos tudo e treinávamos nos jardins públicos de Nova Delhi ou no espaço de um metro quadrado do nosso quarto. Se não fosse a paciência de Luigia [Calcaterra], sozinha, eu não teria conseguido. Graças ao seu grande senso do dever, aprendi a trabalhar até quando a professora faltava. Na realidade, Luigia [Calcaterra] foi a nossa professora: minha e de Aloka [Panikar] (BARBIERO, 2007, p. 281).

Como justificativa possível para a falta de interesse e/ou de competência de Aloka Panikar para o ensino, Luigia Calcaterra (2007, p. 255) considera que a dançarina estava no auge de sua carreira, era uma celebridade no mundo da dança, “uma diva, e, como tal, se comportava: um a cada três dias cancelava nossas aulas pelos motivos mais disparatados e fúteis”. Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra (2007) afirmam que essa situação modificou-se com os anos, e Aloka Panikar tornou-se uma “verdadeira mestra”. Tiziana Barbiero (2007) tem dúvida sobre a quem atribuir o “mérito” dessa mudança: a elas ou à própria mestra? Mais do que perguntar-se a quem creditar o mérito, acredito ser pertinente investigar o modo como se deu a relação entre a mestra indiana e suas alunas italianas. Seria exato afirmar que Aloka Panikar era inexperiente ou pouco competente quando começou a lecionar *Orissi* para as atrizes do TTB? A biografia profissional de Aloka Panikar (conforme veremos no item 2.3. deste capítulo) sugere que ao iniciar o ensinamento de *Orissi* para as atrizes do TTB, em 1978, Aloka Panikar já havia acumulado pelo menos quatorze anos de experiência ensinando na Índia. Ela iniciou sua carreira de professora de dança como assistente do *guru* Harekrushna Behara, em 1964 (KHOKAR, 2011).

Vale concluir, assim, que mais correto seria afirmar que Aloka Panikar não tivesse experiência como professora de *alunas ocidentais*, situação que se inaugurou com as italianas Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra e que se tornou cada vez mais comum a partir da projeção internacional que a relação com o TTB lhe proporcionou. Mas que expectativas tinham as atrizes italianas com relação à mestra indiana? Que relação de aprendizado se estabelece quando são as alunas que fazem a professora funcionar segundo seus próprios anseios? Se considerarmos que Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra aprenderam em três meses o mesmo que uma aluna indiana aprenderia em um ano e meio de trabalho, sim, era preciso inverter a lógica, ou seja, ensinar a professora a ensinar. Mas o que se aprende quando se estuda na Índia, com uma das maiores dançarinas de *Orissi* do seu tempo? Tiziana Barbiero (2007, p. 280 – 281) afirma que, com o tempo, aprendeu que a “Índia é mágica”:

⁴⁸ Na ocasião dessa primeira viagem, além de *Orissi*, Barbiero e Calcaterra tiveram aulas de *Bharata Natyam*, com a dançarina Saroja Khokar, estilo que abandonariam na volta à Itália.

Parece impossível que as coisas possam acontecer. Antes de poder começar a trabalhar de verdade, perdem-se dias e dias, porque a segunda-feira é um dia nefasto, a terça-feira, que vem logo em seguida, é muito próxima à segunda-feira, quarta-feira será, com certeza, um feriado, mesmo se é Natal e a tua professora, hinduísta. Tem-se sempre a sensação de avançar muito lentamente, de não conseguir nunca produzir nada. Os ritmos são insuportavelmente lentos para nós, ocidentais famintos e, até o fim, tem-se a sensação de uma perda de tempo contínua. E depois, horas antes de partir, damo-nos conta de ter em mãos um tesouro.

O que levou os atores do TTB à Índia foi a busca da técnica e da “beleza pura”. Mas o que trouxeram de volta? Que tesouro é esse ao qual Tiziana Barbiero se refere? Quando se busca algo, pode-se encontrar uma outra coisa. Porém, para perceber que essa outra coisa está ali, é preciso alargar a percepção e enxergar além de um único objetivo. Haveria no aprendizado de *Orissi* algo além da própria dança? Nos relatos dos atores do TTB encontram-se diversas versões sobre o impacto das primeiras viagens à Índia. Beppe Chierichetti (2007, p. 266) faz uma reflexão pessoal que se estende ao TTB e aos teatros de grupo em geral, sobre o porquê da viagem:

Essa é uma de nossas últimas oportunidades de renovação. Pensemos no ator de *Kathakali*: trabalha sete/oito anos para construir um repertório de histórias tradicionais, que serão a sua bagagem profissional para a vida toda. Não me resulta que esse ator tenha que treinar mais [...] Mas o Ocidente vai muito rápido e não há tempo para memorizar e repetir... É por isso que os grupos se desfazem: não constroem uma tradição necessária para sobreviver. Então, quer dizer que estamos na Índia para sobreviver e construir a nossa tradição?

Na volta à Itália, outras dinâmicas se impuseram, e os “materiais” trazidos da Índia foram transformados no espetáculo-demonstração *Suite Indienne*, que reunia os estilos orientais⁴⁹ aprendidos pelos atores do TTB. O relato de Beppe Chierichetti (2007, p. 276) revela a dificuldade em encontrar uma nova colocação para a experiência indiana, no retorno da viagem:

[...] eu deveria entrar em cena para mostrar uma coisa “exótica”: a minha sensação era essa, um incômodo de que me lembro ainda hoje. Isso tudo causou inúmeros atritos com Renzo [Vescovi]. Por muito tempo fui obrigado a cantar [...] para *Orissi*, vestido de *Kathakali*. Achava aquilo vergonhoso, já que, durante meses tinham me repetido que o ator *Kathakali* não pode abrir a boca porque usa o *chutti* – abas de papel que deformam-lhe o rosto... Além disso, tinha que cantar “canções” indianas sem ter técnica para fazê-lo. Foi um período difícil. Aquilo que pareceu-me um processo total, quando submetido aos ritmos e exigências do grupo, tornava-se relativo.

⁴⁹ Na época, outros atores do TTB viajaram à ilha de Bali (Indonésia) para estudar o teatro-dança balinês.

A atribuição de sentido à “jornada indiana” do TTB passou pela recolocação daquela experiência em um novo contexto. Nos anos que se seguiram, o TTB realmente fundou sua própria tradição. A experiência indiana foi “digerida” e “metabolizada” no grupo. Mesmo os espetáculos *de* dança indiana do TTB resultavam inevitavelmente em releituras, apropriações, deslocamentos de uma tradição para a fundação de uma outra. Mas como foi possível resolver a equação entre a amplitude da experiência vivida e as necessidades artísticas, metodológicas, técnicas e mercadológicas de um grupo teatral? Penso que o principal tesouro trazido da Índia por Renzo Vescovi e os atores do TTB foi um estranhamento de si e da própria cultura. A partir daí, o grupo extraiu da Índia uma espécie de “destilado de saberes tradicionais”, uma espécie de “Índia do TTB”: um “lugar” construído de muito afeto, admiração e respeito; uma fonte preciosa de saberes selecionados para atender a interesses precisos. Tanto respeito convertia-se por vezes em um pudor desmedido, como aquele experimentado por Beppe Chierichetti, citado acima. Outras ocasiões colocavam os atores do TTB em situação embaraçosa quanto à pertinência do uso dos materiais indianos fora do contexto dos espetáculos *de* dança. Houve discussões sobre ser adequado, ou não, apresentar coreografia de dança indiana em eventos “mundanos” como feiras ou festas. Ocorreu ainda certo constrangimento, causado involuntariamente por Barba aos integrantes do grupo, quando ele colocou a célebre dançarina de *Orissi Sanjukta Panigrahi* dançando sobre a mesa da biblioteca da sede do *Odin*, em recepção durante um festival. Ao contrário do TTB, Barba parecia mais à vontade na apropriação e descontextualização de formas espetaculares de outras culturas.

No entanto, o pudor do TTB quanto aos materiais indianos ou orientais tinha suas idiossincrasias. Por um lado, Beppe Chierichetti selecionava habitualmente os figurinos menos preciosos para as ocasiões em que os atores dançavam o *Kathakali* sobre *trampolini* (pernas de pau baixas) em espetáculos de rua, mal disfarçando a sua contrariedade. De alguma forma, era como se ele faltasse ao respeito para com o *Kathakali*, se fizesse de outro modo. Por outro lado, as preciosas máscaras⁵⁰ que, em Bali, estão inseridas em um contexto sagrado desde a confecção até seu uso, eram utilizadas sem nenhum problema aparente, em qualquer situação, como qualquer adereço teatral. Usavam as pesadas anáguas do *Kathakali* engomadas

⁵⁰ O TTB possuía um grande acervo de máscaras do teatro balinês. Os atores Franco Pasi (que ingressara no TTB desde a formação amadora) e Enrico Masseroli (que ingressara no TTB em 1972) dedicaram-se ao estudo do *Topeng*, a dança com máscaras de Bali. Nunca houve no TTB um espetáculo *de* danças balinesas, cujos personagens, figurinos e máscaras foram sempre usados em outros contextos, especialmente em espetáculos de rua. Pasi e Masseroli deixam o grupo em 1982, embora tenham continuado a colaborar ocasionalmente com o grupo.

com papa de farinha, conforme reza a tradição, enquanto que alguns atores indianos já começavam a trocá-las por leves anáguas de plástico, ideia que causaria horror a Beppe Chierichetti ou Mario Barzaghi. Nenhum integrante do TTB converteu-se a nenhuma das várias religiões da Índia. Aliás, os estilos praticados por eles haviam há muito perdido qualquer caráter devocional. Mas por que Mario Barzaghi fazia saudações às joelheiras de guizos do *Kathakali*, antes de colocá-las?

Acredito que a fundação e afirmação de uma tradição própria a partir de uma tradição outra, concorreram para caracterizar aquilo que chamei de “Índia do TTB”. Logo, essa tradição própria baseava-se em escolhas, compreendia valores, condutas e comportamentos filtrados e reelaborados. A meu ver, mesmo quando o TTB realizava espetáculos *de* dança indiana, promovia um deslocamento – de contexto, sentido e modo de fazer – com relação à tradição original, e o mesmo ocorria quando essas técnicas eram utilizadas, de modo não explícito, em outros espetáculos que não os *de* dança indiana. Presumo que Renzo Vescovi desejava ser “filológico”, no dizer dele, na apropriação da dança indiana. No entanto, esse desejo parece-me contraditório, uma vez que o TTB muitas vezes acabava sendo “mais indiano que os indianos”.

Todas essas questões inserem-se num contexto de discussão bem mais amplo sobre *invenção da tradição* (HOBSBAWM; RANGER, 2002), *desejo de alteridade* (DE MARINIS, 2001), *interculturalismo e transculturalismo* (PAVIS, 1996) no Teatro contemporâneo. O TTB é apenas um dos representantes da tradição teatral ocidental na corrente de interrelações com as tradições teatrais orientais ou asiáticas, que inclui desde pioneiros como Artaud, Brecht, Craig, até Grotowski, Barba, Brook e Minouchkine, entre outros (DE MARINIS, 2001). Trata-se de um terreno espinhoso, que não será possível explorar aqui, por motivo de objetividade. No entanto, penso ser pertinente citar o indiano Rustom Bharucha, considerado por Pavis (1996) como um dos poucos artistas e pesquisadores a abordar com tamanha sensibilidade, paixão e senso polêmico a questão da troca entre culturas. Em seu texto, Bharucha coloca seu desconforto quando a cultura indiana é tratada como “outra” por alguém. As ideias do autor colocam em questão o discurso técnico da Antropologia Teatral, o mesmo que levou o TTB à Índia. Bharucha (1996) faz uma clara alusão a terminologias criadas por Barba e Schechner, a quem ele refere-se nas entrelinhas, em tom de crítica, como “interculturalistas”, entre os quais poderiam ainda ser incluídos Brook, Minouchkine ou Grotowski :

O mais problemático em meus estudos sobre o interculturalismo é que suas práticas não podem ser separadas daquilo que poderia ser descrito como obsessão neocolonialista por materiais e técnicas de “terceiro mundo”. Essas fontes, provenientes primeiramente de nossas disciplinas tradicionais – nossa modernidade não interessa à maioria dos interculturalistas –, foram gravadas, transportadas, apropriadas e transformadas em outros cenários, para outras audiências. Kathakali, Yoga, exercícios de respiração, Kundalini e artes marciais lançaram as bases para uma nova “ciência” de atuação, uma “antropologia” do teatro, onde “leis” e “regras de comportamento” relativas à “energia” e “pré-expressividade” foram formuladas em níveis transculturais (i.e. sem levar em conta as especificidades das culturas em particular). Devemos nos perguntar se o bios ou o ser de um ator de uma cultura particular pode ser separado de seu ethos [...] Problematizando mais: pode a “pré-expressividade” das culturas teatrais, digamos, das sociedades tribais, que se fundam em rituais, ritmos e gestos da vida de todo dia, ser descontextualizada e “restaurada” em técnicas performativas? [...] vejo o fascínio por “outras” culturas por parte de interculturalistas ocidentais – e “fascínio” é a palavra chave – emergindo de uma insatisfação fundamental com suas próprias fontes culturais. Pode-se argumentar que o interculturalismo nasceu de um certo tédio, de uma reação à aridez e à conseqüente busca de fontes de energia, vitalidade e sensualidade, da importação de “materiais rústicos revigorantes”. É preciso questionar as implicações dessa importação para as “outras” (não-ocidentais) culturas. Tudo bem em revigorar-se, mas a que custo? Às custas de quem? BHARUCHA (1996, p. 207)

Não questiono a seriedade de Renzo Vescovi ou dos atores do TTB na aproximação às danças indianas. Ao contrário, Renzo Vescovi talvez seja um dos diretores teatrais ocidentais que se dedicou mais a fundo, e com tanta paixão, ao estudo das técnicas e da cultura indiana⁵¹, sendo reconhecido e respeitado, inclusive, por especialistas da área de dança na Índia⁵². A “jornada indiana do TTB” compreende muito mais do que o domínio das técnicas de dança. Inspirou conceitos éticos e artísticos sobre a arte do ator. Além dos espetáculos de dança indiana, os “materiais indianos” deram origem a espetáculos teatrais; entre estes, uma densa encenação sobre a vida de um dos personagens mais importantes da história da Índia e da humanidade: o *Mahatma Gandhi*. Ao longo dos anos, o TTB construiu uma ampla rede de aproximações com mestres, artistas e grupos indianos. Acredito que Renzo Vescovi não nutrisse nenhum “senso de culpa” com relação à frequência, ou mesmo

⁵¹ O TTB possui uma biblioteca de cerca 1.300 volumes. A maior parte dos títulos refere-se a teatro, filosofia e espiritualidade orientais. Após a morte de Renzo Vescovi, em 2005, a biblioteca tornou-se pública (antes, ele mantinha os volumes em sua casa). Atualmente, podem ser consultados na sede do TTB, e é possível buscá-los no catálogo on-line da biblioteca da *Università di Bergamo*. Disponível em <http://servizibibliotecari.unibg.it/> Consultado em 20/07/214.

⁵² Mohan Khokar, professor, historiador pioneiro na documentação da dança indiana e autor de livros definitivos sobre o assunto, foi amigo pessoal e colaborador de Renzo Vescovi, por quem nutria grande admiração e respeito. O crítico, jornalista e também historiador Ashish Kokhar, filho de Mohan Khokar, é continuador da obra do pai e dedicou a Renzo Vescovi o último livro iniciado pelo pai (falecido em 1999) e terminado por ele, cujo tema é a dança *Orissi* (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

apropriação de fontes da cultura tradicional indiana. Uma possível resposta a Bharucha (1996) encontra-se em carta de Renzo Vescovi enviada a Beppe Chierichetti por ocasião do *tsunami*⁵³ que atingiu a costa sul da Índia, em dezembro de 2004. Às vésperas de partir para as habituais “férias-de-estudo” indianas, Beppe Chierichetti sentiu-se profundamente abalado, desconcertado e, em certo sentido, culpado, pelo trágico acontecimento. Renzo Vescovi (2007, p. 334) responde a Beppe Chierichetti da seguinte maneira:

Você me escreve: “sinto-me envergonhado em rerepresentar-me com os meus “luxos” àquelas populações que me deram tanto”. Pelo que nos concerne (falo do nosso grupo [TTB], alargado àqueles que conhecemos) as populações não nos *deram* nada: houve uma *troca*, um escambo leal sem desequilíbrios ou explorações. Estou falando de quem recebe cultura em troca de admiração e amor, de quem nunca pensou em levar vantagem em detrimento dos outros. Porém, no âmbito colonial, as coisas não são assim tão fáceis. Mohan [Khokar]⁵⁴ dizia-me que, no fim das contas, os ingleses tinham lhes dado [aos indianos] a língua, as ferrovias e também a democracia e as instituições representativas (naturalmente que o êxito positivo foi involuntário). Do mesmo modo [...] sem o Ocidente, a dança indiana teria tido maiores dificuldades em renascer. Por fim, a vida é trabalho, às vezes fatigante, para todos. Mas, a consciência de não ter roubado ou explorado, nem de longe, nem sonhando, é tranquila.

Como explicitado no trecho acima, o âmago da relação de Renzo Vescovi (de forma imediata) e de seus atores (de forma gradual, depois de vencido um primeiro momento de resistência) com a Índia é o amor e a admiração, a já citada paixão. Este sentimento, por natureza cheio de contradições, na maioria das vezes ditava as regras do jogo, as escolhas no dia-a-dia do grupo. O caráter seletivo, próprio das escolhas – escolhe-se *isto* em detrimento *daquilo* –, contribuiu para criar aquilo que chamei de “Índia do TTB”, um lugar onde a cultura da dança indiana encontrava uma releitura.

Meu aprendizado de *Orissi* desenvolveu-se conforme a lógica da “Índia do TTB”. A metodologia, os critérios e os tempos desse aprendizado foram estabelecidos por Tiziana Barbiero com objetivos que, no fim das contas, atendiam aos interesses que o TTB julgava pertinentes. O momento de iniciar o aprendizado do *Mangalacharan Cadacit*⁵⁵ foi decisão dela. Esse *item*⁵⁶ contém todos os princípios que se reapresentam, de forma muito mais

⁵³ O *tsunami* (onda gigante causada por terremoto que teve seu epicentro no Japão) matou cerca de quinhentas e oitenta pessoas na Índia, cento e oitenta delas no Kerala, estado de origem do *Kathakali*, para onde Beppe Chierichetti se destinava quase anualmente desde 1978.

⁵⁴ Cf. Nota 52, p. 63.

⁵⁵ Cf. Nota 45, p. 58.

⁵⁶ *Item* (literalmente, ítem) é o termo em inglês utilizado para coreografia, na linguagem de *Orissi*.

elaborada, no repertório de *Orissi*⁵⁷. Sua parte inicial é composta de pequeno trecho de dança expressiva em que se usa a técnica interpretativa *abhinaya*, que consiste em “traduzir” em movimento, gestos e poses, as palavras da oração cantada. Em *Orissi*, as linhas arredondadas e sinuosas dos movimentos de braços e dorso conferem um caráter feminino e sensual. O *Mangalacharan* tem uma característica comum a outras danças clássicas indianas, mas que é extremamente elaborada em *Orissi*: seu caráter “estatuário”. Ou seja, no trecho de dança expressiva, a ênfase está na precisão da pose final que representa cada palavra, como se a dançarina se tornasse uma estátua viva, numa alternância contínua de poses. A coreografia termina em um trecho dinâmico de dança pura, com ênfase na elaboração rítmica. Assim como em outros *items*, observa-se no *Mangalacharan* a importância das contribuições iconográficas para a formalização do estilo *Orissi*⁵⁸ (FIG. 5).



FIGURA 5: poses de dança, templo de Konark, em Bhubaneswar, estado de Orissa, Índia

Foto: Ricardo Gomes – acervo da autora

⁵⁷ O repertório clássico compreende diversas categorias que compõem um espetáculo de *Orissi* e se apresentam na seguinte ordem: a abertura é feita com um *Mangalacharan*, seguem-se *Pallavi* (coreografia de dança pura) e *Abhinaya* (como são chamadas as coreografias de dança expressiva em *Orissi*, inspiradas nas líricas do *Gitagovinda*, do poeta medieval Jayadeva), que podem alternar-se com mais de uma coreografia. Concluindo o programa, apresenta-se o *Moksha*, coreografia de dança pura de extrema dificuldade técnica.

⁵⁸ Os alto-relevos de poses de dança esculpidos no templo de Konark (templo dedicado a *Surya*, o deus sol), em Bhubaneswar, estado de Orissa, cuja construção foi finalizada em 1250 D.C., constituem uma das mais antigas evidências da presença da dança na cultura de Orissa, e remetem às formas da dança *Orissi* tal como é conhecida hoje, desde a sua formalização nos anos 1950 (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

No início do meu aprendizado, Tiziana Barbiero cantava⁵⁹ todas as partes que compõem o *Mangalacharan*, ajustando o andamento da canção à minha capacidade de execução da coreografia. Tiziana Barbiero era extremamente severa e exigente como professora: o que eu aprendia numa aula deveria ser apresentado de forma perfeita na aula seguinte. Eu precisava encontrar tempo e lugar para treinar sozinha, nas condições estreitas oferecidas pelo espaço e pela rotina do TTB. Tiziana Barbiero instruiu-me para que eu mantivesse um caderno com anotações de tudo o que me ensinava. Além de escrever todos os nomes dos *mudras*⁶⁰ e seus significados, eu deveria também desenhar todos os passos fundamentais e as sequências coreográficas (FIG. 6). Ela

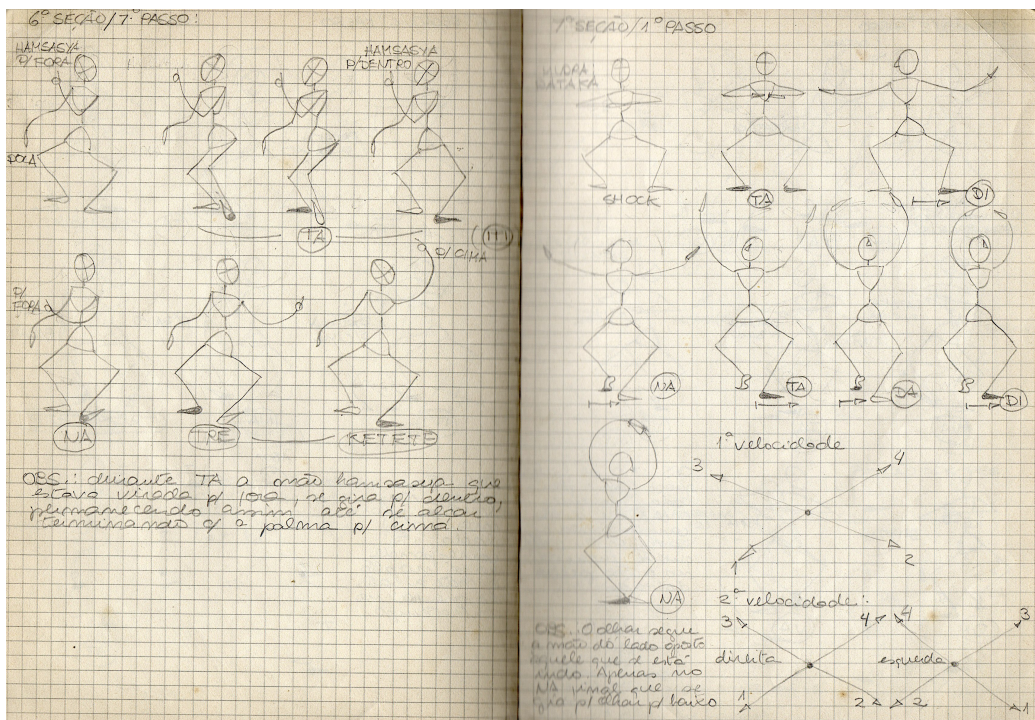


FIGURA 6: passos de *Orissi*

Fonte: DUARTE, 1989-1990 – Ilustração da autora

lembrou-me que desenhar cada passo da dança contribuiria para a sua assimilação, além de constituir um registro de memória. Ainda hoje, quando preciso recordar-me de um passo, consulto o meu primeiro caderno de desenhos de 1989; muitas vezes basta visualizar o desenho para imediatamente lembrar-me da sua estrutura. O ato de desenhar me acompanharia desde então, e não apenas para memorizar os passos de *Orissi*. Eu ainda tenho o hábito de desenhar “bonequinhos” representando

⁵⁹ O canto do professor para acompanhar a dança do aluno é um procedimento comum aos professores indianos dos estilos de dança clássica.

⁶⁰ *Mudra* (que significa selo) é o gesto do ritual tântrico que, ao ser apropriado pela dança, recebe o nome de *hasta* (que significa gesto) (PADOUX, 2010). Na “linguagem de trabalho” do TTB costumávamos utilizar o termo *mudra*, no lugar de *hasta*. Quando estive na Índia, observei que Aloka Panikar fazia o mesmo.

posições e movimentos do corpo, sequências de exercícios e partituras físicas (FIG. 7), até mesmo cenas. Também desenho mapas (FIG. 8) dos deslocamentos no espaço.

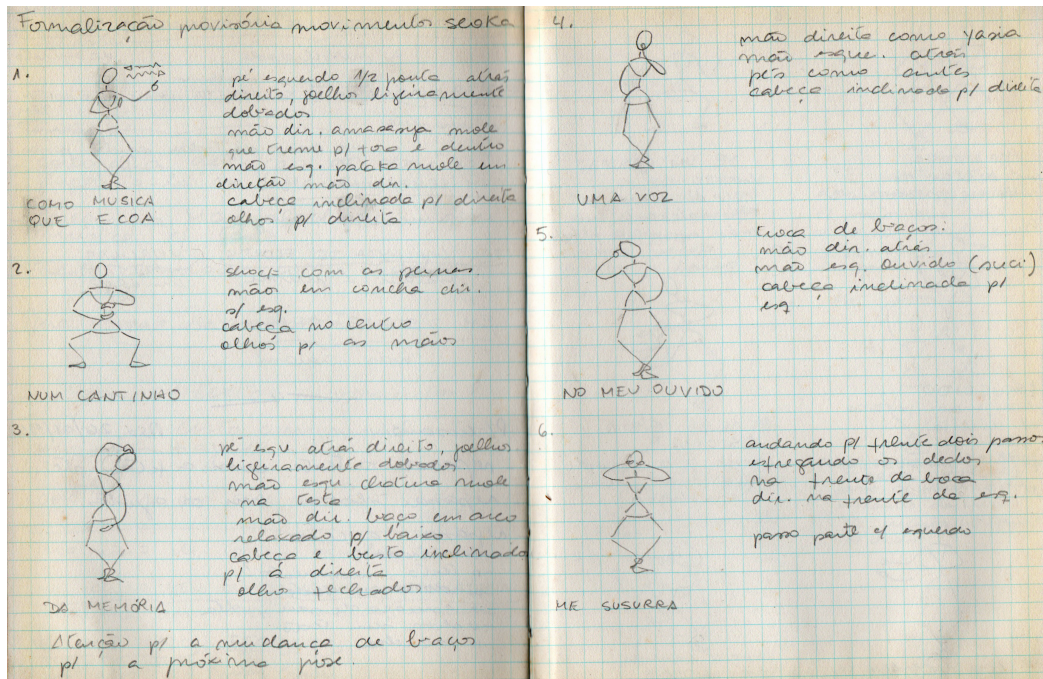


FIGURA 7: partitura física do espetáculo *Pedro e o lobo*
 Fonte: DUARTE, 1991-1994 – Ilustração da autora

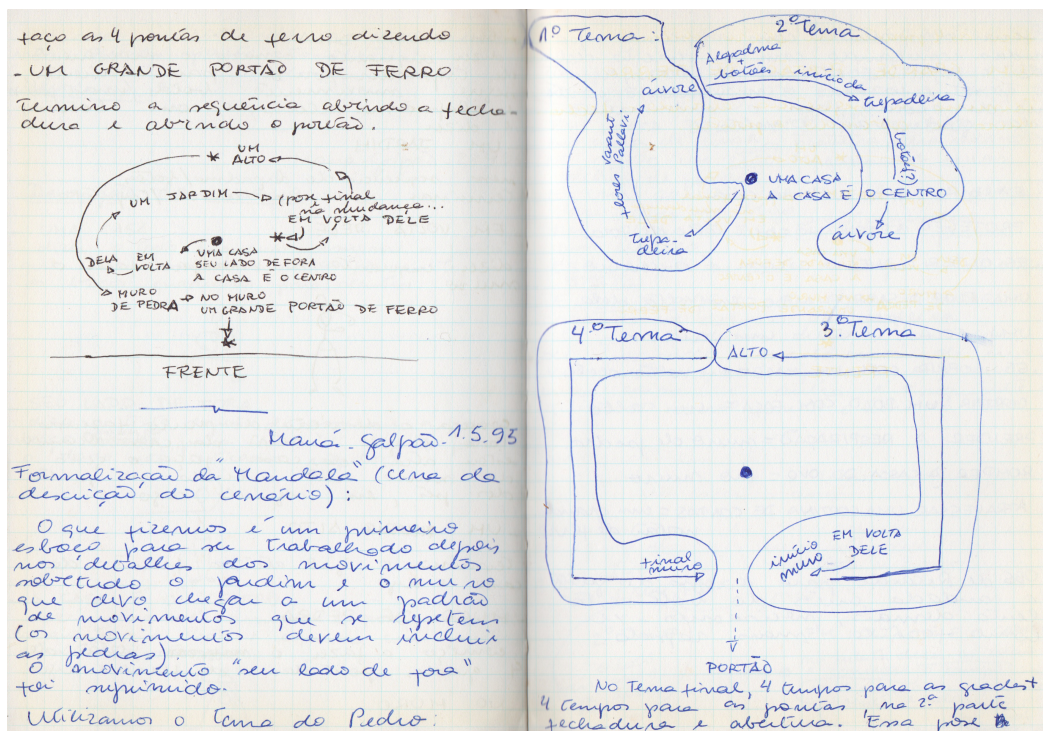


FIGURA 8: "mapa de cena" do espetáculo *Pedro e o lobo*
 Fonte: DUARTE, 1991-1994 – Ilustração da autora

Minha primeira viagem-de-estudos à Índia aconteceu em novembro de 1989. Tiziana Barbiero dedicou todo o tempo que lhe foi possível preparando-me para o meu primeiro encontro com Aloka Panikar. Sua intenção era que eu chegasse a Delhi dominando os principais fundamentos da dança, para eu poder avançar mais e melhor. Deu-me instruções precisas sobre como eu deveria proceder. Assim que chegasse, eu acertaria com Aloka Panikar os objetivos da minha estadia, já pré-determinados pela própria Tiziana Barbiero: assimilar melhor o que já havia aprendido, aprender o *Namami – Mangalacharan* dedicado a *Ganesha* –, além de iniciar o estudo dos *arsa*⁶¹. Tiziana Barbiero foi ainda muito enfática ao orientar-me que, ao final do meu período de aprendizado, eu ofereceria um presente⁶² a Aloka Panikar e, mais importante de tudo, deveria ficar muito atenta à manutenção de boas relações com a mestra indiana.

2.3 Primeira temporada com Aloka Panikar na Índia

Em nosso primeiro encontro em Nova Delhi, em novembro de 1989, encontrei Aloka Panikar muito diferente daquela jovem dançarina a quem eu havia assistido nos inúmeros vídeos que o TTB possuía de suas demonstrações técnicas e espetáculos de dança, filmados nos anos 1970/1980. E não era apenas o sinal dos tempos. Em 1985, Aloka Panikar havia sofrido um grave acidente de trânsito. Pouco a pouco, recuperou os movimentos do lado esquerdo do corpo, que tinha ficado paralisado, mas não do olho. Esse acidente custou-lhe a carreira de dançarina, interrompida no auge da glória. Além dos aspectos físico-motores, é impossível mensurar o dano psicológico que o acontecimento lhe causou. Antes do acidente, Aloka Panikar era uma verdadeira “divindade dançante” (VESCOVI, 2007, p. 366) e comportava-se como celebridade, o que, penso, dificultava uma aproximação imediata com ela. Mesmo depois da carreira interrompida, parece ter mantido essa postura. De fato, conquistar sua simpatia e confiança revelou-se um processo quase tão longo quanto o aprendizado da dança, o que tinha repercussões diretas em nossa relação em sala de trabalho. Foi preciso muita paciência e tato para descobrir a “chave de acesso” que me permitiria ser realmente aceita como sua nova aluna/discípula.

⁶¹ Os *arsas* são sequências coreográficas mais complexas que os *kandhis*. Dividem-se em três famílias rítmicas: os *Chaturasra jati*, os *Tisra jati* e os *Khanda Jati*, cada uma contendo sete sequências coreográficas.

⁶² O presente ao professor faz parte da tradição do *guru-daksina* (presente ao guru). É costume dar presentes ao guru ou professor em diferentes momentos do aprendizado. Segundo Antz, o presente mais importante é o que se oferece no final do período de instrução de base (ANTZE, 2012).

Mas que dança é essa, que eu queria tanto aprender, que me fez vir do Brasil, passando pela Itália até a Índia? Originária do estado de Orissa, região do nordeste da Índia, *Orissi* é uma recriação de um fenômeno que, por sua vez, reúne diversas referências: a dança das *maharis*⁶³ (FIG. 9); a dança dos *goti puas* (FIG. 10), meninos que dançam com figurinos



FIGURA 9: *Maharis* Kokilaprabha, Subasini, Haripriya e Shashiprabha, Puri, 1958
Fonte: MOHANTI-HEJMADI, 1990, p. 4



FIGURA 10: Dois meninos *goti puas* em pose *darpani* (o espelho), em apresentação de dança
Fonte: KHOKAR; KHOKAR, 2011, p. 139

⁶³ *Maharis* é o nome das *dancing girls* (garotas dançarinas), servidas do deus *Jagannath*, no templo de Puri (região de Orissa). Durante séculos foram as provedoras privilegiadas do que hoje é reconhecido como dança *Orissi* (KHOKAR; KHOKAR, 2011, p. 41).

femininos; esculturas e relevos dos templos, pinturas, manuscritos e tratados clássicos (tais como *Natya Shastra*⁶⁴, *Abhinaya Chandrika*⁶⁵ e *Abhinaya Darpana Prakasha*,⁶⁶ do séc. XVII), além do teatro praticado em Orissa nos anos 1940 (que incluía dança e música em sua tradição performativa). O reconhecimento da dança *Orissi* como estilo clássico ocorreu nos anos 1950, graças à colaboração de numerosos professores, alunos, estudiosos, dançarinos, organismos e instituições. No entanto, a contribuição pioneira no processo de sua recriação veio dos *gurus* Pankaj Charan Das, Kelu Charan Mahapatra, Deba Prasad Das e Mayadhar Raut. A dançarina Panikar contribuiu expressivamente para o fortalecimento e difusão da dança *Orissi*, atuando ao lado de Mayadhar Raut, seu *guru* (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

E quem era Aloka Panikar? Sua carreira como dançarina, interrompida em 1985, iniciara-se em 1962, quando trabalhou como dançarina profissional de *ballet* (termo que define a mistura “genérica” de diversos estilos de dança, de folclóricas a clássicas, usado no gênero espetacular chamado *dance-drama*) na companhia da *Bharata Kala Kendra*, prestigiosa instituição que abriga uma companhia e uma escola de dança. Em 1964, Aloka Panikar teve seu primeiro contato com a dança *Orissi*, por intermédio do *guru* Harekrushna Behara, de quem tornou-se aluna/discípula e professora assistente na escola *Nrita Niketan*, e inicia suas apresentações como dançarina de *Orissi*. Em 1968, ela conheceu Mayadhar Raut, um dos quatro *gurus* responsáveis pela restauração da dança *Orissi*⁶⁷, e rompeu relações com *guru* Harekrushna Behara, iniciando uma colaboração que seria definitiva em sua carreira, como aluna/discípula do *guru* Mayadhar Raut. Em 1970, Aloka Panikar foi a mentora da criação de um departamento dedicado à dança *Orissi* na faculdade de música e dança da *Bharatya Kala Kendra*, onde o *guru* Mayadhar Raut assumiu como professor, e ela, como sua assistente. Em 1973, Aloka Panikar abandonou a companhia de dança da *Bharatya Kala Kendra*, passando a dedicar-se exclusivamente à *Orissi*. No mesmo ano, o *guru* Mayadhar

⁶⁴ Cf. Nota 39, p. 54.

⁶⁵ O *Abhinaya Chandrika*, cuja tradução literal é *abhinaya*, comunicação pela expressão, e *chandrika*, luz do conhecimento, tem origem controversa. Sua data de finalização varia de 1726 a 1800, segundo diferentes historiadores, e sua autoria é atribuída, por alguns deles, ao poeta Maheswara Mohapatra. O tratado, escrito em sânscrito, descreve fundamentos da dança, como posições de pés e pernas, *hastas*, *raga* (melodia) e *tala* (ritmo). Mais do que o *Natya Shastra*, o *Abhinaya Chandrika* é o tratado que apresenta maior correspondência com os fundamentos da dança *Orissi*, tal como formalizada (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

⁶⁶ O *Abhinaya Darpana Prakasha*, dos fins do séc. XVII, cuja autoria é de Jadunath Singha, é o único tratado da literatura sânscrita que, além de descrever os fundamentos da dança, como o *Abhinaya Chandrika*, traz minuciosa descrição dos *viniyogas* (diversos usos e significações atribuídos aos *hastas*), que são amplamente utilizados em *Orissi* (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

⁶⁷ Para mais detalhes sobre a história da dança *Orissi*, recomenda-se a leitura de KHOKAR, M.; KHOKAR, A. *The Orissi Dance*. New Delhi : Abhinav, 2011.

Raut foi convidado a lecionar *Orissi* em outra escola, e Aloka Panikar assumiu as turmas da *Bharatya Kala Kendra*. A partir de então, inicia-se a fase áurea da sua carreira como dançarina de *Orissi* na Índia e no exterior, nas décadas de 1970 e 1980. Seu primeiro contato com o TTB aconteceu em 1977.

Quando cheguei a Delhi, Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra já estavam lá. Eu teria a companhia das duas por mais ou menos a metade da minha estadia de quarenta e cinco dias. Fiquei hospedada na pequena casa de Aloka Panikar. As aulas de dança aconteciam numa sala de trabalho, não muito grande, com chão de “cimento queimado”, construída como anexo da casa. Aloka Panikar dava aulas individuais diariamente, no turno da manhã, com exceção dos domingos. Na prática, porém, a dinâmica era outra; durante as minhas aulas, outras alunas (uma ou duas, ambas indianas) podiam participar também, seguindo discretamente o que se passava, e permanecendo no fundo da sala. Aloka Panikar dedicava-se inteiramente à aluna para quem a aula se destinava, ignorando totalmente as outras. Os horários eram muito confusos, sobretudo depois que as italianas (que “fiscalizavam” o tempo das aulas) partiram. Houve aulas que começaram com duas horas de atraso, outras em que uma espécie de monitora conduziu a parte inicial. Normalmente, cada aula durava cerca de uma hora, mas houve aulas de quase duas horas de duração. Ocorreram também “aulas-surpresa” no meio da tarde.

A imprecisão com o horário das aulas me provocou a mesma contrariedade que as atrizes do TTB sentiram em suas primeiras estadias com Aloka Panikar. O sentimento era de desrespeito. Naquela época, a exemplo dos integrantes do TTB, meu afã pelo trabalho era excessivo, a ponto de impedir-me de perceber que, simplesmente, Aloka Panikar e eu não tínhamos a mesma compreensão do tempo. Hoje vejo, nesse acontecimento, uma relação direta com o discurso de Larrosa (2002), que enumera diversos fatores que se opõem e impedem a experiência. Um desses fatores é a frequência com que a aprendizagem é confundida com aquisição de informação. Pode-se ter informação, aprender algo, sem que nada nos aconteça ou nos toque. Segundo ele, é problemática a intercambiabilidade existente, na sociedade atual, entre os termos informação, conhecimento e aprendizagem; como se conhecimento se desse pela informação, e como se aprendizagem fosse, apenas, adquirir e processar informação. Outro fator que impede a experiência, conforme Larrosa (2002), é a falta de tempo; tudo que se passa é rápido, fragmentário, fugaz e efêmero. Não há tempo de conexão entre os acontecimentos, que se sucedem vertiginosamente, provocando estímulos que se esvaziam rápido, criando a obsessão do preenchimento do vazio com outras novidades.

Tudo agita o sujeito moderno, mas nada lhe acontece. O rememorar e a capacidade de escuta também ficam impedidos por toda essa velocidade, e tal impedimento não permite a experiência. Larrosa (2002) fala também do excesso de trabalho – entendido como afã de fazer e de modificar coisas – como “inimigo mortal” da experiência. Hoje, considero que esses fatores apontados por Larrosa (2002) aplicam-se, em certa medida, à relação que eu estabelecia, à época, com o trabalho. Impossível reconhecer claramente as repercussões sobre a qualidade da experiência ali vivida, se eu tivesse cedido ao ritmo de trabalho de Aloka Panikar; mas, com certeza, tal experiência teria me causado menos ansiedade e menos culpa.

Com o passar dos dias, fui percebendo os caminhos para conquistar a atenção e a simpatia da minha mestra. O bom desempenho nas aulas e a subserviência à sua autoridade, tanto em sala de aula quanto em nosso convívio cotidiano, eram alguns deles. Esse era o verdadeiro *gurukula*⁶⁸. Para receber os ensinamentos, era preciso fazer por merecê-los. A sala de trabalho, como eu disse acima, era apenas uma extensão da casa e vice-versa; era preciso cultivar uma boa relação nos dois ambientes, que eram, na verdade, um só. Passei a prestar-lhe pequenos serviços domésticos, especialmente na cozinha. Costumava também preparar-lhe a água para o banho. No aprendizado, procurava aplicar-me o máximo possível.

Aloka Panikar nunca fazia elogios. O máximo que podia conceder a um bom desempenho em sala de aula era um “*not bad!*” (não foi mal!). Quando ensinava um passo novo, dizia que queria vê-lo “*perfect*” no dia seguinte, ou seja, as posições de base deveriam ser bem baixas – se não, ela diria logo: “*sit more!*” (sente mais!); os *mudra* deveriam ter os dedos bem esticados, os cotovelos sempre na altura dos ombros no *chowka*, e havia o “*no unnecessary movements!*” (nada de movimentos desnecessários!). Esta última observação dizia respeito a todo e qualquer movimento involuntário. Nunca houve indicações precisas com relação ao eixo da coluna vertebral ou alinhamento dos segmentos de braços e pernas. No *chowka*, a mestra fazia questão de uma rotação externa extrema, que equivale ao *en dehors*⁶⁹ do balé clássico. No *tribhanga*, posição em que o eixo do corpo é desviado no plano frontal (a coluna toma a forma da letra S), fazia-me notar que a bacia deveria desviar-se lateralmente, e não para trás (“não arrebatar o bumbum!”, pensava eu); caso contrário, o *tribhanga* se tornaria “*cheap*” (vulgar, de mau gosto). Uma das exigências mais difíceis de satisfazer era a expressão do rosto. “*Smile!*” (sorria) era uma indicação recorrente. O estilo *Orissi* tem uma expressão facial de base – um leve sorriso – que representa *srngara*

⁶⁸ Cf. p. 48-49.

⁶⁹ Termo francês que significa “para fora” e refere-se à organização dos membros inferiores em rotação externa, desde a articulação coxofemoral, comum a todas as posições das pernas no balé clássico ocidental.

(erotismo), um dos sentimentos fundamentais descritos no *Natyashastra*⁷⁰. *Srngara* é o sentimento predominante nas coreografias de *Orissi*, cujo contexto é (quase sempre) idílico. A tensão excessiva, resultante de um processo, ainda em curso, de automatização dos movimentos, parecia acumular-se toda no rosto, que se tornava uma “máscara rígida”. Foi preciso muito tempo para superar essa fase e conseguir expressar *srngara*. Meu maior desafio naquela etapa era, no entanto, a memorização. Somente após a automatização dos gestos, quando não é mais necessário empregar tanto esforço na memorização, quando a “memória do corpo” começa a funcionar sozinha, de forma “involuntária”, era possível começar a expressar algo.

Exatamente um mês depois do início de nossas aulas, comecei a aprender o *Batu*, que é a coreografia de dança pura por excelência de *Orissi*, comparável ao *Moksha* em grau de dificuldade. Apesar da complexidade, paradoxalmente o *Batu* é uma coreografia de iniciantes. Seria esse um exemplo de estratégia metodológica para aprender-algo-mais-difícil-para-assimilar-melhor-o-mais-fácil? Se a intenção era essa, a escolha foi extremamente desafiadora, mas não estou certa de que tenha facilitado o aprendizado de estruturas mais fáceis. Certo dia, durante uma aula em que eu deveria apresentar parte da coreografia do *Batu*, aprendida no dia anterior e já memorizada, deu-se um bloqueio. Tomada pelo desespero, comecei a chorar. Aloka Panikar ficou tão irritada com minha atitude que, após repreender-me energicamente, retirou-se da sala e não voltou mais naquele dia. Fiquei desconcertada, pois não sabia qual era a sua interpretação do meu comportamento. Falta de maturidade diante do desafio? Falta de respeito ou demonstração de fraqueza? Teria eu caído no conceito da minha mestra? Teria posto tudo a perder? Esse é apenas um exemplo dos momentos em que me senti inadequada na Índia, ou melhor, perdida, não sabendo como comportar-me. Nessa ocasião, como em outras, o choque cultural se impôs de forma impiedosa, revelando as diferenças entre nossos códigos de comportamento. Fiquei muito apreensiva quanto ao dia seguinte. Para meu alívio, Aloka Panikar veio à aula normalmente no dia seguinte, e não fez nenhum

⁷⁰ O *Natyashastra* estabelece oito sentimentos (*rasas*) principais na arte da representação: *srngara* (erótico ou amor), *hasya* (cômico), *karuna* (patético), *raudra* (fúria), *vira* (heróico), *bhayanaka* (medo), *bibbhasta* (desgosto) e maravilha (*adbhuta*). Abhinavagupta, um comentarista do *Natyashastra*, acrescentou, no século X, um nono *rasa* - tranquilidade (*santa*) - estabelecendo nove (nove) sentimentos fundamentais, os *navarasa* (GOMES, 2007). O *rasa* pode ter diversas gradações e intensidades, dependendo do personagem, da situação e das causas que levaram à expressão daquela emoção em particular (NAIR; PANIKER, 2009). O sentimento erótico (*srngara*) é evocado em estações favoráveis (como a primavera), entre guirlandas e ornamentos, na alegre companhia da pessoa amada, ao som de música e poesia, nos passeios em jardins. Deve ser representado em cena pela significativa composição entre olhos e rosto, palavras doces e divertidas, satisfação, deleite e movimentos graciosos dos membros (GHOSH, 1995, p. 85).

comentário sobre o ocorrido. Aprender o *Batu* foi um teste de resistência tanto física quanto psicológica para mim, e de paciência (creio) para ela.

A um certo ponto da minha estadia na casa de Aloka Panikar, quase por acaso descobri a chave para a conquista definitiva de sua afeição: a amizade de sua filha, Ambika Paniker. Nossa diferença de idade era de apenas quatro anos. No entanto, apesar da idade próxima, havia uma grande distância entre nós desde a minha chegada. Depois de várias semanas em que Ambika Paniker parecia querer evitar qualquer aproximação comigo, finalmente consegui atrair a sua atenção. Pedi que ela me ajudasse a comprar um tecido para que eu pudesse confeccionar para sua mãe uma *kameez*⁷¹, como presente⁷² de despedida. Enquanto isso, eu lhe ensinaria a costurar. Como pretendia fazer uma surpresa para sua mãe, precisava da cobertura de Ambika Paniker durante a confecção da roupa, para que a mãe não desconfiasse de nada. Por vários dias nos fechamos no quarto da filha, onde ficava a máquina de costura à manivela (era a primeira vez que eu usava uma desse tipo). A manutenção de um segredo em comum fez nascer entre nós uma cumplicidade logo percebida com alegria pela mãe. Esse episódio, que culminou com grande satisfação e surpresa de Aloka Panikar, ao receber o presente feito com minhas próprias mãos⁷³, me propiciou conquistar definitivamente a confiança e a simpatia tanto de Aloka Panikar quanto de sua filha Ambika Paniker. Já quase nos últimos dias da minha estadia, finalmente senti-me reconhecida como discípula da minha mestra.

Outro acontecimento digno de nota deu-se quando, durante uma prática de Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra, em que a música foi tocada ao vivo, Aloka Panikar pôs-se a dançar⁷⁴. A memória que eu tinha de Aloka Panikar dançando era dos vídeos que assisti no TTB, em que ela aparecia pelo menos dez anos mais jovem, com vários quilos a menos e dois olhos que se moviam. Para uma dançarina *Orissi*, a perda do movimento de um dos olhos equivale a perda de um braço ou uma perna para a bailarina ocidental. Em *Orissi*, os olhos também dançam. Mas, estranhamente, por trás daquele corpo marcado pelo sofrimento de períodos difíceis, sem o mesmo condicionamento físico de antes e com o movimento de

⁷¹ *Kameez* é a longa bata que se veste sobre *salwar* (calças compridas e bufantes), compondo o tradicional conjunto conhecido como *salwar kameez*, usado tanto socialmente quanto para a prática de dança.

⁷² Cf. Nota 62, p. 68.

⁷³ Aloka Panikar e Ambika Paniker tinham verdadeiro desprezo por roupas confeccionadas industrialmente. Suas roupas eram feitas sob medida por costureiros, com tecidos escolhidos por elas. Por isso, minha escolha de presente de despedida foi especialmente feliz.

⁷⁴ Tratava-se do período de ensaios do primeiro espetáculo de *Orissi* que Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra fizeram na Índia. Os ensaios contavam com a presença dos músicos e com a supervisão de Aloka Panikar.

apenas um dos olhos, ainda emergia uma forte presença. Como era possível, se os movimentos eram apenas esboçados, com vários trechos da coreografia limitados a acenos, que ainda houvesse uma força ali? A respeito disso, Oida (2001) nos fala da explicação de Zeami (1987) em seu célebre tratado sobre o teatro Nô, sobre as diferenças de atuação entre atores de diferentes faixas etárias. Quando o ator passa da fase madura (entre 45 e 50 anos), é impossível reproduzir fisicamente o que fazia na juventude. Para manter o *hana* (literalmente, flor; complexo conceito presente no teatro Nô, que pode incluir significados como encanto e novidade) de sua arte, o ator deve basear sua interpretação em alguma coisa interna, invisível aos olhos do espectador:

Se um ator tiver aprendido como atuar real e verdadeiramente através dos anos até os 50, mesmo que a árvore esteja um pouco velha, um pouco retorcida e arqueada, ainda será capaz de produzir uma flor. Não estaremos diante de um encanto extravagante, mas de uma profunda e permanente beleza (OIDA, 2001, p. 162).

Hoje, eu diria que a força que testemunhei na dança de Aloka Panikar não estava na precisão da partitura dos movimentos, das formas codificadas da dança *Orissi*, mas na sua capacidade de manter a sua “flor”. Na minha interpretação, essa “coisa invisível aos olhos do espectador” nada mais era do que uma partitura precisa de impulsos, que, como diz Grotowski (2011, p. 132), iniciam-se no interior do corpo, precedendo o gesto. No entanto, como dito anteriormente, Grotowski (2011) considera que não há confissão alguma no trabalho do ator oriental. De fato, para o ator oriental, o problema da confissão de si não se coloca. De acordo com Gomes (2007), o fim último do *natya* – arte do teatro que dança – é provocar o *rasa* (literalmente, sabor, mas também sentimento) no espectador. Para tanto, o ator indiano deve expressar uma combinação de diversos tipos de *bhava* (estados de ânimo). *Rasa* e *bhava* referem-se, portanto, a uma só experiência, vivenciada sob dois pontos de vista: do espectador e do ator, respectivamente. Como se *rasa* fosse o sabor da comida, e *bhava*, os ingredientes que a compõem. Concordo com Gomes (2007) quando ele afirma que, segundo a tradição ocidental, o objetivo do teatro é contar histórias⁷⁵, enquanto que, para a tradição oriental, o importante é “saborear” a apreciação estética. De acordo com a minha impressão e seguindo a lógica do ator clássico indiano, a dança de Aloka Panikar foi um exemplo, bem sucedido, de

⁷⁵ Gomes (2007) afirma que a reflexão sobre teatro, no ocidente, foi inaugurada pela *Poética* de Aristóteles, que preconizava que todos os elementos da tragédia deveriam estar a serviço de contar uma história. A partir do séc. XVII, os comentadores da *Poética*, partindo de uma interpretação simplista da obra de Aristóteles, estabeleceram a supremacia do texto sobre todos os elementos do fenômeno teatral. Essa visão “logocêntrica” manteve-se predominante na cena até o séc. XX.

elaboração de *bhava* para proporcionar *rasa*, e, ao mesmo tempo, superação da técnica e revelação de fluxo vivo de impulsos.

2.4. De aluna a atriz do TTB

Depois de quarenta e cinco dias na Índia, voltei para a Itália. Na verdade, o mais correto seria dizer: depois de quarenta e cinco dias na casa de Aloka Panikar, voltei para o TTB. Assim como na Itália meu “mundo” estava circunscrito ao TTB, na Índia deu-se o mesmo com a casa de Aloka Panikar. Em ambas as situações, os motivos desse confinamento voluntário eram os mesmos. A obsessão pelo trabalho e uma situação econômica extremamente restrita, que não me permitia gastos fora do essencial. Na volta à Itália era costume, no TTB, que os atores apresentassem aos colegas e a Renzo Vescovi os resultados de suas “férias-de-estudo”: novas coreografias, novos cantos, novos instrumentos musicais, novas cenas. Minha viagem não se enquadrava exatamente no patamar das *vacanze-studio* dos atores; não foi o TTB que me enviou à Índia (as despesas da viagem foram minhas). Embora não existisse nenhum vínculo profissional entre mim e o TTB naquele momento, já havia um interesse mútuo em construí-lo. Dentro dessa dinâmica, naturalmente eu também participei da mostra dos resultados das “férias-de-estudo”.

A estreia do aluno de dança indiana chama-se *aranghetam*, ou seja, é a sua primeira apresentação pública usando o figurino tradicional (FIG. 11). A mostra dos meus estudos na Índia aos membros do TTB acabou sendo o meu *aranghetam*. Apresentei o *Batu*, em dupla com Maria Grazia, outra aluna italiana de *Orissi*, e foi a primeira vez que usei esse figurino. Composto de várias partes que vão sendo montadas sobre o corpo, mediante um complexo sistema de botões, ganchinhos, cordões e alfinetes de segurança, o figurino é uma estilização do tradicional *sari* usado pelas mulheres indianas, com uma espécie de “leque” de tecido pregueado entre as pernas. A amplitude da abertura do “leque” indica a capacidade da dançarina em manter as posições de base baixas, com o centro do corpo tendendo para o chão. Além da roupa, há uma infinidade de joias de prata (brincos, colares, pulseiras, braceletes, tornozeleiras, um cinturão, uma joia colada na testa) e os *gungrus* (tornozeleiras de quatro fileiras de guizos). Completando o figurino, maquiagem pesada, penteado elaborado com uma coroa de flores (FIG. 12) e a pintura das mãos e dos pés. Todo o processo de preparação, entre



FIGURA 11: Alok Panikar trajando o figurino tradicional de *Orissi*
Fonte: KHOKAR; KHOKAR, 2011, p. 278



FIGURA 12: Detalhe da coroa, adereços, maquiagem e pintura das mãos da dançarina de *Orissi* Madhavi Mudgal
Fonte: LOWEN, 2004, p. 48

vestir o figurino, pintura de pés e mãos, maquiagem, penteado, dura por volta de três horas e exige assistência. Assim como aprender a dançar, vestir o figurino também é um momento de aprendizagem, e Tiziana Barbiero esteve presente, instruindo-me durante todo o processo.

Eu não tinha um figurino próprio, feito sob medida pelos costureiros indianos. O único acessório meu eram os *gungrus* que mandei fazer na Índia. Esse é o primeiro acessório que uma aspirante a dançarina de *Orissi* precisa ter, pois é essencial para a prática da percussão dos pés no chão. Para o *aranghetam*, usei um dos muitos figurinos de *Orissi* de Tiziana Barbiero. A sensação foi embaraçosa e desconfortável. Ela é mais baixa e tem o busto maior que o meu. Resultado: as calças eram curtas e atrapalhavam a flexão dos joelhos nas posições de base e tive que usar um sutiã com enchimento para preencher o vazio que se criou no meu peito. Panikar já havia observado que minha silhueta não correspondia exatamente ao *physique du rôle* (aparência adequada ao papel) esperado de uma dançarina de *Orissi*, que deveria ter seios fartos, quadris largos, cabelos longos e abundantes. Eu não tenho nenhuma dessas características. Os cabelos longos servem para fazer um grande coque, onde é fixada a coroa de flores. Improvisamos um aplique de cabelos falsos, e a coroa não ficou completamente firme. A coroa e mais as diversas bijuterias no pescoço, testa, orelhas, nariz, pulsos, braços, cintura e tornozelos faziam-me sentir uma espécie de “árvore de Natal ambulante”! Como era possível dançar com desenvoltura, com todas aquelas coisas penduradas e balançando? Parecia que todo o figurino poderia despencar ao menor movimento. Como executar uma coreografia vigorosa como o *Batu*, sentindo-me tão insegura naquele figurino? De fato, minha lembrança do *aranghetam* é uma espécie de pesadelo: mal conseguia respirar durante a dança, cometi vários erros (evidenciados pela falta de sincronia entre M.G. e eu), e ao final, me sentia fracassada e envergonhada diante dos companheiros do TTB, de Renzo Vescovi e da minha primeira mestra, Tiziana Barbiero.

Em outras três ou quatro ocasiões, dancei com o figurino, sempre emprestado de Tiziana Barbiero, e o desconforto diminuiu, mas nunca desapareceu por completo. Além das dificuldades objetivas de uso, havia algo mais. Eu me sentia meio ridícula, “fantasiada de indiana”. Parecia-me estar inadequada, como se a “embalagem” não fosse condizente com seu “conteúdo”. Por quê? Senti “na pele” as contradições que permeiam a seara do interculturalismo. Mas eram questões que eu não saberia nem formular naquela época. O *aranghetam* me fez viver um embaraço que relaciono, de uma parte, ao respeito exagerado à *Orissi*, que me impedia de perceber que ao dançar eu estava inevitavelmente promovendo uma operação de apropriação, de ressignificação dessa dança. Por outro lado, havia também um

incômodo no corpo, cuja origem ainda hoje não consigo identificar; só sei que diz respeito à forma da dança, tão distante dos movimentos que modelam o meu corpo no cotidiano. É como se as formas precisas de *Orissi* aprisionassem meu corpo, ao invés de liberarem-no para a expressão criativa.

No início de 1990, pouco depois de minha volta da Índia, um fato transformou radicalmente minha relação com o TTB: Luigia Calcaterra havia pedido demissão. Além de motivos pessoais, ela se dizia cansada, exaurida do ofício de atriz. Pretendia abandonar a profissão. Ficou acertado que Luigia Calcaterra não deixaria o grupo imediatamente, permanecendo ainda cerca de um ano para que se ocupasse pessoalmente do meu treinamento como sua substituta nos espetáculos de repertório do grupo. A notícia da sua demissão teve efeitos devastadores sobre todos nós. De repente, estávamos a ponto de perder uma das atrizes fundadoras do TTB, figura das mais potentes, tanto do ponto de vista artístico como organizativo. Por outro lado, eu estava diante da possibilidade concreta de tornar-me atriz do TTB.

Para substituir Luigia Calcaterra, em pouco mais de um ano fui treinada em várias competências que serviam aos espetáculos. No meu caderno de trabalho, encontra-se o horário do meu treinamento diário nesse período: 8h/8h30, corrida; 8h30/10h30, canto; 10h30/12h, malabares/bastão; 12h/13h, acrobacia; 13h/14h, pausa almoço; 14h/15h30, acordeon; 15h30/17h, *veena*⁷⁶; 17h/18h30, pernas de pau; 18h30/20h, *Orissi* (DUARTE, 1989-1994, p. 101). A essa altura, *Orissi*, o motivo maior da minha ida para a Itália, era apenas mais uma das disciplinas que eu treinava como atriz do TTB, se sobrasse tempo. As diversas demandas tinham repercussões físicas e psíquicas: a acrobacia exigia coragem, força, dinamismo, agilidade; os malabares, força, concentração e coordenação; as pernas de pau, (muita) coragem; os instrumentos musicais, paciência, dedicação e agilidade; *Orissi*, força da cintura para baixo e leveza da cintura para cima; o trabalho em grupo, dedicação absoluta.

Dessa forma, o processo de substituição de Luigia Calcaterra foi tão rico quanto traumático. Os momentos mais enriquecedores foram os trabalhos conduzidos diretamente por ela, em que me revelava os segredos da composição de suas partituras em cada cena dos espetáculos - tanto no que se refere aos aspectos técnicos (da “margem esquerda”), quanto os aspectos das imagens (da “margem direita”). Por sua vez, os momentos traumáticos foram os ensaios com Renzo Vescovi e o restante do grupo. A pressão era enorme, e a paciência,

⁷⁶ Instrumento de cordas indiano, que se assemelha à cítara, com duas caixas acústicas, uma no bojo e outra no braço do instrumento.

principalmente dos outros atores, muitas vezes insuficiente para as inúmeras repetições das cenas. Como aconteceu comigo ao usar o figurino de *Orissi*, também nessa função eu me sentia inadequada. Luigia Calcaterra era atriz experiente, de mais de quarenta anos; eu, uma jovem atriz de pouco mais de vinte. Ela, mulher alta, ombros largos, voz grave e potente; eu, pequena, franzina, voz tímida. Não se tratava apenas de aprender suas partituras físicas e vocais. Parecia-me que a expectativa de todos era que o meu comportamento em cena reproduzisse o dela.

Hoje penso que a experiência da substituição de Luigia Calcaterra teria sido menos drástica, se todos estivéssemos mais abertos ao novo, ao risco. Considero minha sensação de inadequação como reflexo de uma dificuldade de assumir, em primeira pessoa, os desafios das novas demandas artísticas. Naquela circunstância, tive muita dificuldade em tornar-me o “sujeito da experiência”, como diz Larrosa (2002). O que percebi, na ocasião, como vulnerabilidade, hoje reconheço como grande oportunidade de aprendizado. Porém, como dizia Renzo Vescovi, as substituições eram sempre sofridas: quando um ator deixava o grupo, era como se um membro fosse arrancado de um corpo.

2.5. Recebendo o *darshan* ou o encontro com Grotowski

Nesse mesmo período (1990), em meio aos desafios da substituição de Luigia, houve um episódio inesperado. O TTB foi convocado por Grotowski para uma espécie de intercâmbio de dois ou três dias com o *Workcenter*, em Pontedera (Itália), trabalhando com o *Downstairs group*⁷⁷, guiado por Thomas Richards. Grotowski havia decidido abandonar a *arte como espetáculo* e dedicar-se à outra extremidade da corrente das artes performativas, que ele chamou de *arte como veículo*⁷⁸. O trabalho com os grupos em Pontedera faz parte dessa fase e originou obras que ficaram conhecidas sob os títulos *Main Action*, *Downstairs Action* e *Action*. Grotowski (2001, p. 239) considerava importante mostrar a outros grupos, o seu

⁷⁷ De 1987 a 1993, as atividades do *Workcenter* eram conduzidas por dois grupos, cada um com sua própria linha de pesquisa, chamados “*Upstairs*” e “*Downstairs*” (em referência ao piso do espaço ocupado por cada um). Os dois grupos eram dirigidos por Grotowski, mas o trabalho cotidiano era guiado por seus colaboradores: Thomas Richards, que guiava o *Downstairs*, e Maud Robart, o *Upstairs* (WOLFORD, 2007).

⁷⁸ Para mais detalhes sobre a *arte como veículo*, *Downstairs Action* e *Action*, recomenda-se a leitura de GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. *Da companhia teatral à arte como veículo*. In: O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969. São Paulo : Fondazione Pontedera Teatro/Sesc SP/Perspectiva, 2001, p. 226 – 243; RICHARDS, T. *The Edge-point of the performance*. Pontedera : Documentation Series of the *Workcenter* of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 1997, e ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (Org.). *L’Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Opere e Sentieri*. Roma : Bulzoni, 2007.

trabalho, para que a qualidade deste fosse colocada à prova e para que dele não resultassem “questões puramente privadas, inúteis aos outros”.

Nos dias do intercâmbio, mostramos trechos do nosso treinamento de acrobacia e de dança indiana. Assistimos ao treinamento físico deles, à *Downstairs Action*, além de participarmos de uma sessão de cantos haitianos conduzida por Thomas Richards e Mario Biagini. Grotowski assistiu a alguns trechos dos nossos trabalhos práticos. Uma das experiências mais impactantes daquele encontro foi assistir à *Downstairs Action*. Thomas Richards (1997) diz que inicialmente essa montagem não se destinava ao público, mas às pessoas que dela participavam. Como descreve Thomas Richards (1997), a obra consistia de uma sequência estruturada de canções associadas a ações precisas e contato entre os atores, cujo fim era possibilitar a “transformação da qualidade de energia dos *doers*”. Considero interessante confrontar a descrição de Thomas Richards com minhas impressões pessoais sobre a *Downstairs Action*, anotadas no meu *Caderno de trabalho* na ocasião do intercâmbio:

O que vi, talvez seja indescritível. Vi talvez a essência em movimento. Fui testemunha de um momento, de um acontecimento revelador. Vi seres humanos desnudados, alegres, em um estado de paz difícil de crer neste mundo. O ambiente era muito particular [...] era diferente de qualquer outra sala de trabalho que eu tenha conhecido. Mosteiro ou laboratório: é um espaço fora do mundo. Completamente isolado (até as janelas são tapadas para não permitir a visão das horas). Aquela sala me colocou imediatamente em outra dimensão, que me pareceu a dimensão justa para o desenvolvimento de um trabalho tão sincero. O sorriso, a plenitude daqueles corpos em movimento, o prazer de poderem aventurar-se livremente no próprio mundo interior...Tudo isso é muito fascinante (DUARTE, 1989-1994, p. 28).

Tudo aquilo que eu almejava alcançar no âmbito teatral materializou-se naquele encontro em Pontedera e em *Downstairs Action*. Aqueles atores me pareceram intensos, sinceros, felizes – as “pessoas melhores” que eu desejava ser. Meu encantamento começou pela figura angelical do jovem Mario Biagini, com seus cachos dourados, sorriso maroto e olhar curioso; foi ele quem nos recebeu na chegada ao hermético galpão, isolado no meio da pradaria onde se localizava a sala de trabalho. Os dois dias de atividades com o *Workcenter* foram extremamente intensos, e na última noite da nossa estadia houve um jantar em que Grotowski esteve conosco e nos concedeu uma espécie de entrevista coletiva informal. Ao terminar sua silenciosa refeição, ele nos disse: “Agora vocês podem fazer suas perguntas”. Não me lembro de nada do que foi dito naquela noite. Minha memória mais nítida é o sapato de Grotowski com um buraco recortado, para dar lugar ao seu imenso joanete. Essa imagem criou imediatamente um “curto circuito” na impressão que sua

presença me causou. Ao mesmo tempo em que me sentia recebendo o *darshan* - a visão abençoada da divindade, para os hinduístas -, eu estava, na verdade, diante de um simples mortal com seu calo no dedão do pé. A trivialidade dessa situação, reveladora das misérias humanas mais comuns, fez o “mito Grotowski” ruir durante uma fração de segundo. Mas eu era ainda muito jovem e carente de exemplos a seguir, de representantes significativos em que pudesse me espelhar; precisava de mitos, buscava *gurus*. Talvez por esses motivos, a força da experiência com o *Downstairs group* tenha incitado em mim um clamor profundo, do desejo que me dizia: “quero ficar aqui”. Acredito que esse desejo foi “captado” por Thomas Richards como se fora uma “mensagem telepática” enviada pelo meu olhar, que não podia evitar de fixar o dele.

Coincidência ou não, alguns dias depois um telegrama chega ao TTB convocando-me para participar de uma seleção de novos atores para o *Downstairs group*. Eles não sabiam que eu já iniciara os treinamentos para a substituição de Luigia Calcaterra. Embora na ocasião do encontro em Pontedera, eu ainda não tivesse nenhum compromisso formal com o TTB, tal situação estava prestes a modificar-se. Fiquei muito perturbada com o convite, e antes de responder fui aconselhar-me com Renzo Vescovi. Transcrevo aqui, do meu *Caderno de trabalho*, as anotações sobre esse episódio:

[...] Renzo [Vescovi] então me esclareceu algumas questões [...]: existia uma diferença fundamental entre essas duas “escolas” (TTB e Grotowski): Grotowski está interessado em uma técnica religiosa e não em uma técnica teatral. Do ponto de vista da técnica religiosa, eles são os melhores; do ponto de vista da técnica teatral, são limitados. Um ator, quando sai daquele grupo, encontra muita dificuldade em levar adiante o trabalho, pois não sabe fazer tantas coisas. Por isso, a formação oferecida pelo TTB, com o acesso aos mestres orientais, com o teatro de rua, com os instrumentos musicais, pode ser considerada mais completa. Lógico que eles trabalham com uma concentração muito maior, pois só fazem aquilo. No entanto, todas as outras atividades paralelas desenvolvidas pelos atores do TTB, que nada têm a ver com o trabalho do ator, são muito importantes no amadurecimento deles como atores. O TTB é um teatro com buracos. Não existe uma continuidade, pois os atores têm que se dividir em muitas atividades diferentes (DUARTE, 1989/1994, p. 81).

A conversa com Renzo Vescovi me fez desistir de candidatar-me à seleção do *Workcenter*. Simultaneamente à minha decisão, Mario Biagini havia se inteirado do meu envolvimento com o TTB e retirado o convite, desculpando-se pela gafe.

2.6 Crise e ruptura

Ao ser confrontada com o trabalho de Grotowski, as questões que havia lido em seus livros ganharam uma dimensão concreta, e a comparação com minha experiência no TTB foi imediata. Naquele momento, a *via negativa* – “não um agrupamento de habilidades, mas uma erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI; FLASZEN, 2001, p. 13) – parecia contradizer o trabalho do grupo italiano. No entanto, por que razão eu teria criado tamanha expectativa de encontrar no TTB um trabalho identificado com o de Grotowski? Provavelmente a resposta relaciona-se com o texto *Declaração de princípios*. Acredito que meu primeiro contato com esse texto de Grotowski foi em 1987 ou 1988, por intermédio do TTB, que promoveu sua leitura no primeiro dia de suas oficinas no Rio de Janeiro. Na ocasião, considerei plena a identificação entre os princípios enumerados por Grotowski (2011) e o grupo italiano; só muitos anos depois de ingressar no TTB, pude perceber o quanto isso era relativo. Vejamos alguns desses princípios:

O teatro, por meio da técnica do ator, arte em que o organismo vivo batalha por motivações mais nobres, fornece uma oportunidade, o que pode ser chamado de integração, o descarte das máscaras, a revelação da verdadeira substância: uma totalidade de reações físicas e mentais. Essa oportunidade deve ser tratada de maneira disciplinada, com plena consciência das responsabilidades que ela implica. Aqui podemos ver a função terapêutica do teatro para as pessoas da civilização dos dias atuais [...] A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos permite emergir da escuridão em direção a uma grande chama de luz [...] O teatro só tem significado se ele nos permitir transcender nossa visão estereotipada, nossos sentimentos convencionais e costumes, os nossos padrões de julgamento – não pela simples razão de fazê-lo, mas para que possamos experimentar o que é verdadeiro e, tendo já abandonado todas as fugas diárias e pretensões, num estado de completo desamparo, nos revelar, nos entregar, nos descobrir (GROTOWSKI, 2011, p. 201).

Minhas maiores críticas ao trabalho do TTB, na época, eram a descontinuidade e o próprio caráter do treinamento, distante da ideia de *trabalho sobre si*, que eu tanto almejava, ao qual eu pretendia “entregar-me” para “descobrir-me”, para, enfim, “ser uma pessoa melhor”. O excesso de demandas paralelas – os “buracos” a que Renzo Vescovi se refere – a meu ver prejudicava a concentração e a possibilidade de aprofundamento das questões pertinentes ao trabalho do ator. Eu via como problemático aquilo que Renzo Vescovi considerava oportunidade de amadurecimento. Como trabalhar de modo concentrado, com agenda que nos fazia ensaiar e apresentar mais de um espetáculo num mesmo período; viajar, montar, apresentar, desmontar os espetáculos de repertório; realizar

um festival internacional, da curadoria à montagem e desmontagem dos espaços cênicos com as próprias mãos; trabalhar na produção e promoção do grupo; treinar as habilidades necessárias aos espetáculos? Hoje penso que o problema não estava tanto em ser, o treinamento no TTB, desse ou daquele modo, mas na expectativa que não se realizava. Assim, não era o TTB o responsável pelo meu descontentamento, mas eu mesma.

Durante o período da substituição de Luigia Calcaterra, minhas resistências físicas e psíquicas foram postas à prova; mas não da maneira que eu imaginava, treinando para romper meus bloqueios e fazer cair a máscara, como sugere Grotowski (2011). Até então, minha ideia de *trabalho sobre si* aproximava-se do que descreve Féral (2000) nos “fundamentos do bom treinamento” ou espelhava-se em modelos como o grupo de Grotowski ou de Barba. No TTB, sentia falta de espaço para o desenvolvimento da criatividade. E não apenas a criatividade parecia sufocada, mas também o corpo, que foi o primeiro a dar sinais de intolerância aos excessos cometidos no treinamento. Considero, hoje, que esse foi o momento em que mais tratei o meu corpo como se este fosse um instrumento a serviço do teatro.

Mas o que é um instrumento? Plá (2012) nos fornece importante contribuição para o entendimento dessa palavra. Segundo ele, instrumento tem origem no latim *instrumentum*, cuja primeira tradução é *o que serve para* equipar, guarnecer, como em equipagem, equipamento, mobiliário, adorno. Outras palavras latinas com a mesma raiz ampliam-lhe o sentido, como por exemplo *instructus*, que significa bagagem, preparação, e *instruo*, que tem sentido de construir, levantar, erguer, por em ordem, ensinar. Com base na análise etimológica de Plá (2012), concluo que o significado de instrumento admite, portanto, uma dupla interpretação. É objeto pronto para o uso, ou seja, passivo à ação de quem o utiliza; ou pode ser a própria ação sobre algo ou alguém. Ao aproximar tais sentidos à palavra corpo, vejo que minha percepção de *corpo como instrumento* assemelha-se mais à primeira significação, ou seja, um corpo *que serve para*, que é útil como um objeto que está fora dele, em terceira pessoa. Ao contrário, a outra significação, *instrumento como agente*, aproxima-se da ideia de um corpo que *é*, um corpo que age, em primeira pessoa. Seguindo a linha do pensamento de Plá (2012), posso acrescentar que o corpo como sujeito da ação age de modo singular, pois cada sujeito é único, cada um responde de modo diferente àquilo que lhe acontece. E, aqui, retomo a noção de experiência como algo que *nos* acontece, *nos* toca, *nos* transforma, como sugere Larrosa (2002); somente o sujeito da experiência está aberto à transformação. Com base nessa noção de Larrosa (2002), uma outra formulação

começa a esboçar-se: o *corpo como experiência*; vale dizer, um corpo que *é*, um ser que simplesmente existe, de forma singular, finita e irrepetível. À época do período final de trabalho com o TTB, tal noção manifestava-se como uma inquietação; algo já estava ali, mas não podia ainda ser formulado.

Segundo Renzo Vescovi (2007), o seu interesse pela forma o fez considerar que, se o instrumento essencial do ator é o seu corpo, esse corpo deve ser treinado. Mas, afinal, pode-se chamar de treinamento o que se fazia no TTB? A meu ver, quando Renzo Vescovi (2007) considera o *corpo como instrumento*, ele está mais próximo de uma ideia utilitária, de *uso do corpo* (BARBA, 2012), do corpo em terceira pessoa, do que de um *corpo como experiência*, em primeira pessoa. Se atentarmos para a afirmação de Grotowski (2011), quando ele diz que o treinamento não serve para ensinar um grupamento de habilidades, mas para erradicar bloqueios, pode-se concluir que certos trabalhos realizados pelos atores do TTB não deveriam chamar-se treinamento. Mais importante, porém, do que a questão da nomenclatura – afinal, sob a mesma palavra podem esconder-se diversos significados –, interessa-me entender em que território de investigação estávamos nos movendo. Por exemplo, muitas técnicas de base utilizadas pelo TTB para os espetáculos de rua – tais como malabares, acrobacia ou pernas de pau – aproximavam nosso trabalho de atores ao de artistas circenses, cuja arte baseia-se no virtuosismo técnico. Ora, mas o TTB não é um grupo de circo. Seus espetáculos de rua são *de teatro*, com dramaturgia própria – *a poesia no espaço*, como Renzo Vescovi (2007) chamava –, que articula o trabalho dos atores com a diversidade dos espaços onde são apresentados tais espetáculos. No entanto, certas técnicas, como as pernas de pau, exigiam dos atores um domínio absoluto, a fim de servirem a desempenhos vigorosos, que envolviam certo grau de risco. Para Renzo Vescovi (2007), as pernas de pau são *o modo de se fazer teatro na rua*, uma vez que funcionam como palco ambulante, mantendo o corpo do ator a um metro do chão.

Nossa preocupação com a segurança era discutível. Além da assessoria de colegas “a pé”, não utilizávamos qualquer equipamento para treinar cenas de acrobacia em pernas de pau, como lonja (sistema de cordas e roldanas, usado no circo) ou colchões para amortecer quedas. Entretanto, a vontade de atingir determinado resultado, de fazer a cena funcionar, o espetáculo acontecer, sobrepunha-se à conscientização sobre os meios para atingir certos objetivos. Do ponto de vista estrito da técnica corporal, considero, hoje, que não mantínhamos um condicionamento físico adequado ao desempenho pretendido. O bailarino clássico profissional faz exercícios de aquecimento na barra antes de passar às

coreografias de solo, uma série de *pliés* (flexões de joelho) antes de executar um salto. Faltavam-nos a consciência e os conhecimentos para desenvolver um trabalho de preparação mais sólido e em progressão. Desse modo, calçavam-se as pernas de pau sem aquecimento físico prévio no chão, e ensaiavam-se espetáculos de dança indiana sem uma preparação gradual. Muitas vezes, essas atividades somavam-se num mesmo dia ou por semanas. Mas afinal, este seria mesmo o objetivo do treinamento? Desenvolver condicionamento físico adequado para atingir um certo desempenho, assim como no esporte? Se assim fosse, a meu ver carecíamos de estratégias mais eficazes tanto na diminuição de riscos de acidente, como no desenvolvimento de força e elasticidade físicas. Voltemos, porém ao âmbito teatral, onde a discussão é mais adequada. Diversamente do treinamento desvinculado da preparação de espetáculos, como sugerem Féral (2000), Barba (2012; 1993) e Grotowski (2011), o treinamento no TTB encontrava-se, na maioria das vezes, relacionado diretamente à cena, a seu serviço. Em especial na substituição de atores, *a lógica do resultado*, voltada para o espetáculo, prevalecia sobre a *lógica do processo*, do treinamento independente do espetáculo, para usar a terminologia de Barba (1993; 2012). Tal situação afetava, de modo diferente, alunos-atores e veteranos do grupo. Por fim, o espetáculo se fazia com o apuro técnico próprio do trabalho do TTB⁷⁹. Mas a que custo físico e psíquico para os seus atores?

Não era apenas eu que me machucava durante o treinamento. No espaço de uma semana, sofri dois acidentes, caindo das pernas de pau em treinamentos para o espetáculo *Albatri*. Um deles me custou um corte no lábio, e o outro, um braço engessado por luxação. Alguns atores do TTB tinham lesões crônicas. Alberto Gorla ficou quase um ano afastado, tratando de uma hérnia de disco. Beppe Chierichetti sofria de dor lombar crônica e muitas vezes atuou em *Albatri* (no qual fazia uma cena de acrobacia de solo) sob efeito de analgésicos e anti-inflamatórios. Mario Barzaghi tinha dores nos joelhos e, anos depois, sofreu uma cirurgia de menisco. Todos tínhamos histórias de acidente. Ricardo Gomes quebrou um dente em uma queda de pernas de pau. Tiziana Barbiero teve sérias dores nos pés “chatos”, que a impediram de dançar *Orissi* por muitos meses. Caterina Scotti sofreu por muito tempo de dores na articulação do ombro, que lhe impediam de levantar um dos braços sobre a cabeça. Para todos nós, os períodos que reuniam treinamentos sobre pernas de pau e dança indiana não permitiam repouso para a musculatura fatigada, causando-nos

⁷⁹ Barba (1993, p. 218) comenta sobre os espetáculos do TTB: “[...] [o TTB] é capaz de mostrar, sobre pernas de pau, a elegância de uma valsa dos tempos de Ana Karenina. São especialistas em dançar o *Kathakali* com tal maestria, a ponto de serem reconhecidos como especialistas, até na Índia.”

dores musculares e articulares nas pernas e joelhos por algumas semanas. Quanto a mim, houve um acidente marcante, cujas sequelas carrego até hoje: uma lesão na coluna cervical alta, sofrida no ensaio de uma acrobacia sem aquecimento prévio, e sem musculatura forte o bastante para sustentar meu próprio peso nos braços, ao executar uma posição invertida. Para todos nós do TTB, o trabalho estava acima de tudo, e a saúde era um aspecto absolutamente secundário. Aonde se pretendia chegar com uma abordagem de trabalho físico desse tipo? Foi nessa época que comecei a pensar sobre o quanto era paradoxal o treinamento comprometer o mesmo instrumento que, na verdade, deveria aprimorar.

Outro aspecto que parecia não ser levado em consideração, especialmente pelos atores mais velhos, era justamente a idade cronológica. Em *Albatri*, espetáculo itinerante de rua, havia deslocamentos velozes dos atores, cenas acrobáticas “a pé” e sobre pernas de pau, uso de malabares e manipulação de bandeiras. Tal espetáculo, criado em 1977, reflete todo o vigor da juventude de suas origens. Quando cheguei ao TTB, em 1989, pelo menos três atores eram os mesmos da época em que o espetáculo foi concebido, e outros já atuavam nessa obra há pelo menos cinco anos. *Albatri* continua em repertório até hoje e Beppe Chierichetti (hoje com mais de sessenta anos, e único ator nunca substituído) ainda atua nele. Hoje me pergunto se a passagem dos anos não deveria implicar uma adaptação das partituras aos corpos dos atores que envelhecem, ao invés do contrário, como ocorria na maioria das vezes. O mesmo se dava com relação à dança indiana como era praticada no TTB. É verdade que os dançarinos indianos dançam até a idade avançada. Mas é preciso guardar as devidas proporções. As técnicas do corpo - “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo”(MAUSS, 2003, p. 401) - diferem muito entre as que se aplicam a um indiano, que iniciou a dançar na infância, e um italiano, que aprendeu essas mesmas danças na idade adulta. De todo modo, a dança de um ator indiano maduro é bem diferente da mesma dança executada por um jovem.

No início de 1994, um encontro me fez despertar para outras possibilidades de percepção do corpo. O *Odin Teatret* veio a Bergamo com o espetáculo *Kaosmos*. A atriz espanhola Isabel Ubeda era uma das jovens integrantes desse grupo na época. Ela perguntou-me se fazíamos algum tipo de treinamento, pois estava interessada em trabalhar com outras pessoas sobre exercícios de aquecimento. Respondi que não, mas ofereci-me para fazermos uma troca de experiências; cada uma prepararia um repertório de exercícios para compartilhar com a outra. Em nosso primeiro encontro, depois de alguns minutos de

aquecimento individual, mostrei a Isabel Ubeda a *plastica*⁸⁰, executada de forma vigorosa, deslocando-me pelo espaço. Em seguida, Isabel Ubeda mostrou-me exercícios mais comedidos. Sentada no chão, iniciou um movimento de torção que partia da bacia e estendia-se pelo tronco, cabeça e depois braço. Explicou-me que o objetivo era soltar a articulação coxofemoral. Este e outros exercícios mostrados por Isabel Ubeda tinham em comum simplicidade, lentidão e fluidez dos movimentos, atenção a partes precisas do corpo, de onde partia o impulso, respiração calma e profunda (DUARTE, 1991/1996). Alguns daqueles exercícios, lembram o método Pilates⁸¹, que conheci anos depois. Isabel Ubeda disse-me que tinha necessidade de trabalhos desse tipo, lentos e de pequenos detalhes, pois sentia o corpo cansado depois de apenas quatro anos como atriz do *Odin*. Os atores mais velhos do grupo, ela disse, tinham “outra dinâmica”, mas ela precisava fazer alguma coisa para preservar seu corpo, principalmente nos períodos de apresentação do espetáculo *Kaosmos*, em que ela devia carregar outros atores.

Após o encontro com Isabel Ubeda, escrevi, no meu *Caderno de trabalho*, que desde minha chegada ao TTB eu não fazia mais nenhum trabalho para mim, para meu corpo, para minhas necessidades (DUARTE, 1991/1996). Isabel Ubeda concordou comigo sobre a importância de se dedicar tempo e espaço para trabalhos desse tipo, mas disse que nem sempre era possível manter a regularidade, por conta da agenda do grupo. Em nosso último encontro, lembrei diversos exercícios de alongamento muscular que eu fazia nos tempos do grupo de pesquisa com Helena Varvaki. Ao final, agradecemos mutuamente pela oportunidade de revermos exercícios esquecidos e aprender outros novos (DUARTE, 1991/1996).

A estadia do *Odin* foi muito marcante. Além dos encontros com Isabel Ubeda, assisti ao espetáculo do grupo e também ao treinamento conduzido por Iben Nagel Rasmussen com os atores mais jovens do *Odin*. Mesmo durante a turnê em Bergamo, Rasmussen manteve o seu projeto pedagógico pessoal, conduzindo o treinamento dos atores jovens do grupo. O treinamento físico, assim como o vocal, incluíam exercícios com formas

⁸⁰ Sobre a *plastica*, Cf. Nota 15, p. 30.

⁸¹ *Pilates* é um método criado por Joseph Pilates, na virada do séc. XX. Inicialmente chamado de *Contrologia*, o método propõe vasto repertório de exercícios físicos que têm como objetivo desenvolver musculatura (concedendo-lhe força e elasticidade), flexibilidade articular, funcionamento dos órgãos vitais e glândulas endócrinas, promovendo a harmonia entre saúde física e mental (PILATES, 2010).

estruturadas (como a “dança-dos-ventos”⁸²), mas havia uma ampla margem para elaborar essas formas segundo imagens pessoais. Isabel Ubeda relatou-me que Iben Nagel Rasmussen jamais dava indicações técnicas como “usar voz de cabeça” ou “usar ressonador de cabeça”, preferindo instruções que estimulassem a imaginação e a criatividade, como “mostrar a voz do anjo”, suscitando imagens que justificassem as ações (DUARTE, 1991/1996, p. 61). Não posso avaliar até que ponto a qualidade do trabalho dos jovens atores no espetáculo *Kaosmos* tenha resultado do trabalho de Iben Nagel Rasmussen com eles. Comparar a qualidade do treinamento dos alunos-atores do *Odin* com a situação de seus pares no TTB foi para mim inevitável. A manutenção da continuidade dessa atividade, mesmo durante uma turnê, e os exercícios que estimulavam a criatividade, chamaram minha atenção. A ênfase no aspecto técnico do trabalho do ator, e a descontinuidade do treinamento, que eu percebia no TTB, começaram a pesar-me. Após as dificuldades enfrentadas no treino de habilidades para os espetáculos de rua, minha insatisfação voltou-se também para a dança indiana, que registrei assim em meu *Caderno de trabalho*:

A dança indiana para mim é um território morto, para o meu corpo, e para o meu espírito. Esse trabalho de repetição de uma forma pronta não me interessa neste momento. Não tenho a menor intenção de me tornar uma dançarina de *Orissi*. Esse tipo de trabalho, de adquirir formas, não me interessa. Quero criar, eu mesma, as formas, do nada. Os estímulos têm que vir da imaginação (DUARTE, 1991/1996, p. 17).

O que teria acontecido com o meu fascínio pela dança *Orissi*? Naquele momento eu tinha questionamentos mais amplos sobre essa dança, sobre o trabalho do ator como um todo na realidade particular do TTB. Estava claro que meus anseios como artista tinham-se transformado a partir da minha chegada ao grupo, em 1989, em razão de experiências que envolviam não apenas *Orissi*, mas o treinamento em geral. O desejo de buscar outras maneiras de perceber o corpo, o tempo e a escuta de si pode-se ler nas entrelinhas do trecho a seguir, do mesmo *Caderno de trabalho*:

[...] é preciso uma integridade muito grande consigo mesma. O corpo não é uma máquina que repete fórmulas perfeitas. Tem que ter o espaço da busca. Tem que seguir

⁸² *A dança dos ventos* é um exercício criado por Iben Nagel Rasmussen e seus colaboradores do seminário internacional *Pontes sobre o vento*. Consiste de um exercício coletivo, no qual todos realizam um passo de base em compasso ternário, acompanhado da respiração, em um andamento constante. Cada ator elabora variações de movimento do corpo de acordo com as próprias imagens, desde que seja mantido o passo de base em sincronia com o restante do grupo.

um caminho que ora é florido, ora é árido. É preciso ter a consciência do trabalho como um caminho. É preciso encontrar o *Tao*⁸³ do ator (DUARTE, 1991/1996, p. 17).

Analisando os fatos *a posteriori*, vejo uma série de sinais que, durante os últimos anos de trabalho no TTB, apontavam para uma mudança de rumo em minha trajetória artística. Em 1994, além dos motivos já citados, outros fatores contribuíram para nossa (de Ricardo Gomes – que havia se tornado meu marido – e minha) saída do TTB. Não se tratava, então, apenas de uma crise pessoal. Antigas tensões afloraram entre outros membros do grupo, e o seu acirramento culminou com o desligamento também de outros atores. Para Ricardo Gomes e eu, a alternativa ao TTB era voltar ao Brasil, desempregados, mas com uma grande “sede” de recomeçar.

⁸³ O *Tao* (ou *Dao*) é normalmente traduzido como Via, Norma, Razão, Logos. Segundo Laozi – o “Velho Mestre” –, o *Tao* é a primeira e incompreensível causa de tudo, o criador, alimentador e conservador do universo; pode ainda ser chamado o Nada e, ao mesmo tempo, a Mãe de todas as coisas (LAOZI, 1993).

3 O RECOMEÇO NO BRASIL⁸⁴

3.1 Caminhando com as próprias pernas: *Pedro e o lobo* e o Teatro Diadokai

Na volta ao Brasil em 1994, foi preciso entender como fazer teatro no meu país, uma vez que minha vida profissional tinha começado fora dele e dentro de uma estrutura já consolidada: um grupo teatral que já existia desde 1972. A necessidade era “digerir” a experiência no TTB. Eu continuava considerando que o trabalho do ator não se limitava a fazer espetáculos, a estar em cena, mas que exigia um constante trabalho de treinamento. No entanto, criar um espetáculo era urgente. Em cinco anos de trabalho no TTB eu havia participado de poucos processos completos de criação, de espetáculos totalmente originais; muitos deles eram pré-existentes, nos quais executei partituras criadas por outros atores, que substituí⁸⁵. Dessa forma, era preciso colocar à prova todos aqueles anos de preparação. Uma das poucas certezas que eu tinha de um projeto teatral no Brasil era a parceria com Ricardo Gomes. Nos conhecíamos desde a graduação em artes cênicas na UNI-RIO, quando começamos nossas primeiras experiências teatrais. Fomos para o TTB e voltamos para o Brasil juntos. Nossa parceria já havia extrapolado o âmbito profissional, tornando-nos também companheiros de vida. Estudando as viabilidades de “vivermos de teatro” no Brasil, pareceu-nos que a opção mais promissora, em termos de venda de apresentações, seria a produção de espetáculos para crianças. Todavia, não pretendíamos abrir mão da experimentação para atender a um certo gosto – produções com grande elenco, protagonistas televisivos, grandes cenários, muitos figurinos, adaptações teatrais de desenhos animados famosos – característico desse nicho na época. Certo modelo

⁸⁴ As principais fontes de registro de memória deste capítulo são DUARTE, P. Caderno de trabalho nº 3, 1991 – 1996; DUARTE, P. Caderno de trabalho nº 4, 1996 e DUARTE, P. Caderno de trabalho nº 5, 2000.

⁸⁵ *Valse* foi o espetáculo de rua sobre pernas de pau do qual participei desde o início do processo criativo. Mesmo assim, o material que lhe deu origem – a cena de um baile, com uma coreografia ao som de valsas vienenses – já existia como parte dos espetáculos *Sonia* (de 1979), *Piccola Parata Noturna* (de 1981) e *Alla luna* (de 1984); muitas vezes essa cena era apresentada de forma independente do espetáculo original. Era comum, na poética do TTB, que temas, personagens e situações de um espetáculo continuassem a desenvolver-se nos seguintes. Um dos personagens presentes em diversos espetáculos e intervenções de rua era a *bambina* (menina), que foi representada por mim durante quase todo o período em que trabalhei no TTB. Participei também da criação de dezenas de outras cenas dos chamados projetos especiais – espetáculos de rua criados para ocasiões específicas – além do *Corteo Manzoni*, último espetáculo com direção geral de Renzo Vescovi, pouco antes de sua morte em 2005.

forjado nos anos de trabalho no TTB deu origem a um conflito entre o desejo de reafirmar e o de romper com esse modelo. Em meio a esse embate, começamos um trabalho diário num centro cultural em Visconde de Mauá, Rio de Janeiro. Ricardo Gomes como diretor, e eu como atriz. O isolamento na zona rural foi a escolha ideal para atingirmos certa qualidade de concentração. Hoje, vejo que estávamos colocando, ali, as bases de um projeto de teatro de pesquisa que, futuramente, constituiria o nosso grupo: o Teatro Diadokai.

O programa de trabalho foi dividido nas seguintes etapas, de acordo com o meu *Caderno de trabalho* daquele período: “1) aquecimento/*plastica*; 2) voz/música (canto); 3) ‘pesquisa’; 4) ‘produção’”(DUARTE, 1991/1998, p. 36). Nas duas primeiras etapas, eu trabalhava sozinha e Ricardo Gomes apenas observava. As etapas seguintes contavam com a participação mais ativa dele, como diretor, além da minha, como atriz, e estavam reservadas à criação de *materiais*; na “pesquisa”, a criação era independente do espetáculo, e na “produção”, os *materiais* eram destinados a este. No início dos trabalhos, o tema do espetáculo era provisório. Tratava-se de *Pedro e o lobo – Op. 67*, de Sergei Prokofiev, obra originalmente criada em 1936, para narrador e orquestra. A escolha foi determinada pela potencialidade expressiva da música, mais do que pelo fato de ser uma história conhecida, tendo, inclusive, originado um curta-metragem de animação de Walt Disney, de 1946. No entanto, o que tornou definitiva nossa escolha – fazendo-nos, inclusive, enfrentar o desafio de confrontar clichês já consolidados por Disney – foi a intensidade extraordinária da obra musical do compositor russo e o apego afetivo ao tema. *Pedro e o lobo*, de Prokofiev, foi a música preferida na minha infância.

Esse conto musical narra a história do garoto Pedro que, desobedecendo a vontade do avô, consegue capturar o lobo feroz antes da chegada dos caçadores, com a ajuda de seus “amigos bichos” – passarinho, pata e gato. Prokofiev identificou cada personagem da fábula com um instrumento (ou naipe de instrumentos) da orquestra e com um tema musical. Assim, o passarinho é representado pela flauta; a pata, pelo oboé; o gato, pelo clarinete; Pedro, pelo naipe das cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), e assim por diante. A história desenvolve-se alternando trechos de texto narrado e partes musicais, e o “diálogo” entre os personagens/temas musicais cria as situações. Minha primeira tarefa na “produção” foi criar o modo de caminhar dos personagens, utilizando o tema musical de cada um como estímulo à improvisação.

Nosso programa de trabalho não contemplava *Orissi*, mas eu pretendia em breve dedicar-me a “destrinchá-la”, pesquisando outras aplicações e possibilidades de evolução que não aquelas usadas pelo TTB. Destrinchar significa separar os fios, desenredar, resolver, esmiuçar. Esse era meu objetivo com relação à dança *Orissi*. Mas como atingi-lo? Como se viu nos meses seguintes, a etapa dedicada à *Orissi* não se concretizou como sessão isolada. A “produção” acabou prevalecendo sobre todas as outras etapas, uma vez que estávamos em pleno processo de criação de *Pedro e o lobo*, espetáculo de fundação do grupo Teatro Diadokai⁸⁶. No entanto, tempos depois percebi que *Orissi* estava contida em *Pedro e o lobo*; suas formas estavam impressas no meu corpo. E não só as formas. Em nossa adaptação da obra de Prokofiev os recursos expressivos eram os mesmos empregados num espetáculo de *Orissi*. A dramaturgia foi construída tendo a linguagem corporal como principal meio para a transmissão de sentido. Desse modo, uma única atriz-dançarina alterna momentos de dança (mais longos) e de narração (mais curtos). A interpretação dos personagens privilegia a linguagem do corpo, sem trocas de figurino ou saídas de cena. A única diferença foi que, além da linguagem de gestos, em *Pedro e o lobo* havia texto falado, algo inexistente em espetáculos de *Orissi*.

Anos mais tarde, quando mostramos o espetáculo para Renzo Vescovi e os atores do TTB, ele nos disse: “Mas é um espetáculo de *Orissi*!” Nossa primeira turnê italiana, em 1998, iniciou-se no festival anual do TTB, coprodutor de *Pierino e il lupo* (*Pedro e o lobo*). Na ocasião, dois críticos teatrais italianos observaram a influência de *Orissi* no espetáculo. Essa foi a primeira vez que o espetáculo teve a música executada ao vivo, por orquestra. Bionda (1998) considerou haver mistura de tradições: teatro-dança indiano e mímica; Nosari (1998) referiu-se à contaminação de linguagens – didática, ilustrativa, fabulatória, físico-gestual, e de estilos – dança indiana, mímica, teatro de objetos⁸⁷, dança e narração. Eu não dominava a mímica como técnica teatral. O que ambos os críticos italianos perceberam foi, na verdade, a apropriação da linguagem dos *hastas* (gestos estilizados característicos das danças indianas) presente em *Pedro e o lobo* (FIG. 13).

⁸⁶ *Pedro e o lobo* estreou em 1996, no Rio de Janeiro. Até o ano de 2013, houve mais de 350 apresentações em diversas cidades e estados do Brasil, além da Itália, Alemanha e Portugal.

⁸⁷ Os objetos utilizados no espetáculo são um bastão e um par de luvas.



FIGURA 13: Exemplo de adaptação dos *hastas* (gestos codificados) de *Orissi* no espetáculo *Pedro e o lobo*
Foto: Rogério Reis – acervo da autora

Tal apropriação dos gestos de *Orissi* deu origem ao que Ricardo Gomes e eu chamamos de “pantomima dançada”, que foi inspirada na técnica interpretativa (*abhinaya*) da dança indiana, na qual a atriz-dançarina “traduz” simultaneamente, em movimento e gesto, o texto da canção que acompanha a coreografia. A composição de Prokofiev prestava-se perfeitamente ao desenvolvimento de um processo análogo ao da composição coreográfica de *Orissi*, baseada na *abhinaya*. Em *Pedro e o lobo*, essa “tradução corporal” do texto foi desenvolvida de diversos modos, articulando palavra e ação. Como dizia Ricardo Gomes, as variações podiam ser: “falar, enquanto faz”, “falar, e depois fazer”, “fazer, e depois falar”, “só falar, e não fazer” ou “só fazer, e não falar”. Nossa adaptação teatral respeitou exatamente a estrutura da obra original de Prokofiev. A narração ocorre nos momentos indicados na partitura musical original, e os momentos de “pantomima dançada” coincidem com os trechos musicais, resultando numa partitura de ações físicas extremamente precisa. Nas apresentações com a orquestra ao vivo, que se repetiram em outras ocasiões além de Bergamo, a relação entre a partitura musical e a partitura física remete-nos, mais uma vez, à dança *Orissi*. A sintonia permanente que se cria entre a dançarina e a orquestra, no espetáculo de *Orissi*, é a mesma necessária entre os músicos, o maestro e eu, em *Pedro e o lobo*, de modo que música e ação formem uma unidade.

O processo de criação do espetáculo durou um ano e dois meses e foi a primeira resposta à experiência dos anos de trabalho no TTB, profundamente marcados pela dança indiana e pelo *modus operandi* do grupo italiano. Para o crítico Nosari, o espetáculo revelou-se um “caleidoscópio formal” (1998, p. 37). Mas como ir além da forma? Teria, *Pedro e o lobo*, alcançado o resultado esperado do meu projeto de “destrinchar” *Orissi*, buscando possibilidades diferentes do TTB? Não me parece que atingi esse objetivo. Ao contrário, é como se *Pedro e o lobo*, como os vinhos, tivesse um rótulo de denominação de origem controlada, onde se lê: o Diadokai é originário do TTB. E não era apenas no espetáculo que se podia perceber a herança de nossos mestres. Ao ministrar oficinas de *Orissi*, eu reproduzia exatamente a mesma abordagem que havia aprendido no TTB, ou seja, imprimia ênfase no aperfeiçoamento técnico, por via da apreensão de formas extremamente elaboradas, mas prontas.

3.2 Questões similares, perspectivas diferentes

Desde sua estreia em 1996, até pelo menos 2008, ininterruptamente *Pedro e o lobo* foi a principal fonte de renda do Teatro Diadokai. Ricardo Gomes e eu não tínhamos salário fixo nem sede⁸⁸ para trabalhar, como no TTB, cujo modelo ainda se refletia em nosso acúmulo de trabalho artístico e de produção. A diferença aqui no Brasil era que o grupo resumia-se a ele e eu. O empenho em vender e apresentar *Pedro e o lobo* tomava tempo que poderia ser usado em novos projetos do Diadokai ou na participação em iniciativas de terceiros. Apesar de nosso primeiro espetáculo ter-se revelado fortemente influenciado pela dança *Orissi*, persistia minha necessidade de pesquisar outras abordagens dessa dança, além da técnica. Eu pretendia reavaliar, na prática, outra possibilidade de inserção de *Orissi* no contexto do treinamento do ator. Porém, essa necessidade esbarrava em dificuldades concretas (financeiras e de espaço físico) para a manutenção de uma pesquisa de longo prazo. Os desafios eram enormes.

Em 2000, sentindo-me desgastada pelos esforços contínuos para manter sempre cheia a agenda de apresentações de *Pedro e o lobo*, passei a buscar outros estímulos fora do

⁸⁸ Nos anos 2001 a 2003, o Diadokai teve uma sede coletiva, no Rio de Janeiro, com sala de ensaio e escritório. Era uma parceria com os grupos fundadores da CASA – Cooperativa de Artistas Autônomos – como o Teatro de Anônimo, Cia do público, Cordão do Boitató e Grupo Pedras, entre outros artistas independentes como o diretor Sidnei Cruz e a atriz Juliana Jardim. Em outras ocasiões, utilizamos a sala de ensaios do CBTIJ – Centro Brasileiro de Teatro para a Infância e Juventude –, do qual o Teatro Diadokai foi associado durante alguns anos.

espetáculo. Minha única certeza era que esses estímulos deveriam tocar meu corpo. No entanto, não me interessava estudar mais uma técnica corporal, mais um “modo de uso” do corpo. A diferença entre *usar o corpo* e *ser o corpo* estava na ordem do dia das minhas inquietações da época, e eu mais propensa a dedicar-me à segunda formulação. Meu desejo era estruturar um trabalho que eu ainda chamava de treinamento, e que finalmente, proporcionasse o desenvolvimento de um *trabalho sobre si*, para investigar bloqueios à criatividade. O objetivo seria, dessa forma, desvinculado da preparação de um espetáculo específico. Na época, persistia o meu desejo inconfessável de “ser uma pessoa melhor por meio do teatro.”

Foi então que, no fim de 1999 no Rio de Janeiro, conheci a jovem bailarina Joana Correa. Seu trabalho tinha forte influência do coreógrafo paulista Ivaldo Bertazzo⁸⁹, com quem ela havia trabalhado, e do método GDS de cadeias musculares e articulares, criado nos anos 1970 pela fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys-Struyf, cujas iniciais dão nome ao método. Joana Correa não classificava o tipo de dança que ensinava, mas o rótulo mais provável seria “dança contemporânea”; suas aulas eram *de dança*, e só. Os exercícios da linha Bertazzo/GDS - que possivelmente poderiam ser rotulados como práticas de consciência corporal ou de Educação Somática - possibilitaram-me tomar consciência dos excessos cometidos no treinamento, além de experimentar vias para afrontá-los. A abordagem corporal proposta por Joana Correa ia ao encontro da experiência que vivi com a atriz Isabel Ubeda, do *Odin*.

As aulas de Joana Correa iniciavam-se com exercícios de “batucada dos ossos”, “escovação da pele” e posturas de alongamento para redistribuição das tensões pelos circuitos musculares. Cada aluno trabalhava no seu tempo, explorando e resolvendo as indicações recebidas, de acordo com suas possibilidades. A segunda parte da aula era dedicada à “dança” propriamente dita. Ao som de uma eclética seleção musical, Joana Correa propunha diferentes maneiras de atravessar a diagonal da sala, e os alunos deveriam imitá-la. No entanto, a qualidade dessa imitação era muito diferente da que eu conhecia no *ballet* clássico, na dança indiana ou nas partituras físicas do TTB. O aluno imitava aquilo que compreendia, executando os passos a seu modo. Não havia nenhuma obrigatoriedade de reprodução fiel de formas pré-estabelecidas. Os movimentos propostos funcionavam muito mais como estímulo criativo, do que como estrutura fechada a ser repetida. Naquelas aulas de dança redescobri o

⁸⁹ Ivaldo Bertazzo tem formação em balé clássico, e dedica-se também às danças da Indonésia, Tailândia, Vietnã, Irã e Índia. Desde os anos 1970, a ênfase do seu trabalho é a educação do corpo, através do gesto como manifestação da própria individualidade. Incorporando movimentos e cultura gestual de diversos países, e influenciado pelo método GDS, cria a Escola de Reeducação Movimento (1976), atual Escola do Movimento, e o Método Bertazzo de Reeducação do Movimento, em São Paulo (www.e-biografias.net/ivaldo_bertazzo e www.metodobertazzo.com; consultados em 17/01/2013).

prazer do corpo em movimento e a diversão do trabalho de criação. Ao final, depois de criar uma dança, a “minha dança”, sentia-me leve e plena. Essa sensação de plenitude me fez “re-acender” o desejo de “ser uma pessoa melhor”, não por meio do teatro – que até então tinha apenas confirmado ser uma utopia –, mas por outros meios que eu não sabia ainda definir, e cujas pistas me foram apresentadas nas aulas de dança de Joana Correa.

Seguindo essas pistas, aprofundei estudos teóricos e práticos sobre o método GDS (DENYS-STRUYF, 1995) e sobre o trabalho de Bertazzo (1996). Ambos os autores opõem-se à dicotomia corpo e mente, preconizando a construção de uma noção de globalidade do indivíduo, de interrelação corpo-mente. Segundo Denys- Struyf (1995), o corpo é a via de acesso aos universos mais sutis da mente. Bertazzo (1995), por sua vez, afirma que as funções mecânicas do corpo (o “mais pesado”) favorecem o funcionamento do cérebro (o “mais leve”); a densidade do gesto atua sobre o que é fluido, incorpóreo, como emoção e pensamento. As psicomotricistas Piret e Béziere (1992, p.13) também propõem uma visão globalista, usando os termos gesto e psiquismo, e afirmando haver relação intrínseca entre os dois: “[...] todo gesto humano é carregado de psiquismo [...]”. O movimento humano é compreendido pelas autoras como unidade, um todo organizado, situado *em relação ao* e, ao mesmo tempo, *em conjunto com o* psiquismo⁹⁰.

A fusão corpo-mente, um dos pressupostos de Denys-Struyf (1995), Bertazzo (1996) e também contemplada em outros métodos somáticos, encontra correspondência também em pesquisas relacionadas à arte do ator. As expressões “visível e invisível”, “interioridade e exterioridade”, “físico e espiritual”, “corpo e mente” têm sido utilizadas por diversos autores que preconizam a importância dessa fusão em suas práticas. A opção por esses binômios deixa transparecer as sutilezas de significação dos dois termos que os compõem, revelando que muitas vezes a dicotomia entre esses termos prevalece. Em Stanislávski (2005), por exemplo, *o trabalho do ator sobre si* compreende o desenvolvimento de capacidades físicas e vocais como equivalente ao desenvolvimento de possibilidades conscientes (relacionadas ao “eu privado”) e inconscientes (relacionadas ao “eu criativo”); a “vida espiritual do personagem” depende do desenvolvimento de “capacidades físicas e espirituais” do ator. Brook (1993) sugere que a busca de evolução

⁹⁰ Embora identificada com a Educação Somática, a qual tem como um de seus pressupostos a fusão corpo-mente (HANNA, 1986; BOLSANELLO, 2009; STRAZZACAPPA, 2012), a dicotomia não se resolve no discurso de Denys-Struyf (1995), bem como nos escritos de Piret e Béziere (1992), inspiradoras do método GDS, ou em Bertazzo (1995), seguidor de Denys-Struyf. De acordo com minha experiência, essa dicotomia é quase sempre superada nas práticas baseadas nesses autores. Porém, torna-se evidente a complexidade dessa temática que demandaria estudos mais aprofundados, demasiadamente longos para esta dissertação.

pessoal empreendida por Grotowski no período da *arte como veículo* aproxima-se de busca espiritual (espiritualidade no sentido de interioridade do homem). Já Grotowski (2001) afirma que, sem uma estrutura de ações, não se pode *trabalhar sobre si*; não se pode ir em direção ao que é sutil sem retornar à densidade do corpo. A possibilidade de evolução pessoal, compreendida como resultante da exploração dessas duas dimensões, que podem ser interpretadas com diferentes nomes, me fez pensar numa aproximação entre dois campos de investigação: Teatro e Educação Somática.

A Educação Somática reúne uma série de métodos que têm como objetivo comum a aprendizagem da consciência do corpo em movimento, em seu meio ambiente; tais métodos não são terapêuticos em si mesmos, ainda que seus efeitos benéficos à saúde física e mental sejam evidentes. Dessa forma, a Educação Somática favorece a tomada de consciência com base na experiência íntima e pessoal de cada um, acompanhando-o na conquista de autonomia para lidar com suas próprias questões, que se manifestam no corpo⁹¹. O termo *soma* foi definido por Hanna (1986) como distinto de *corpo*. Quando o ser humano observa-se a si mesmo, em primeira pessoa, o que ele percebe é o *soma*; em vez disso, *corpo* é aquilo que se observa de fora, ou seja, em terceira pessoa, o *corpo* do outro. O que distingue *soma* e *corpo*, diz esse autor, é o ponto de vista, sendo que o *soma* proporciona propriocepção imediata, ou seja, modo sensorial que fornece percepção única de si. Débora Bolsanello (2009) inclui o método GDS como pertencente à Educação Somática, ao lado de outros como Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística, *Continuum*, *Body-Mind Centering*, Bartenieff, Somato-Psicopedagogia, Somatoritmos e certas linhas do método Pilates. Márcia Strazzacappa (2009) classifica Godelieve Denys-Struyf entre os “reformadores do movimento”, ao lado de Jaques-Dalcroze, Laban, Bartenieff e outros cujas pesquisas contribuíram para o campo da Educação Somática.

Segundo Strazzacappa (2012), os métodos e técnicas somáticos suscitam no indivíduo a tomada de consciência do justo esforço para produzir o movimento, evitando o acúmulo de tensões musculares desnecessárias. A autora alerta, porém, para os riscos de uma incompreensão da aplicação dos princípios da Educação Somática, que pode limitar a expressão pelo corpo na dança ou no teatro. Quando as técnicas somáticas, ao invés de serem um complemento, tornam-se o trabalho corporal em si, há o risco de esses atores e bailarinos, em vez de expandirem seus limites expressivos, passem a ter um cuidado exagerado com o próprio corpo, tornando-se excessivamente preocupados em “se preservar.” Desse modo,

⁹¹ Cf. education-somatique.ca/ consultado em 25/06/14.

corpos que deveriam ser abertos, presentes e tonificados, passam a ser fechados em si mesmos, e em nada contribuem para o seu ofício, para a sua arte.

Em anos passados, pratiquei uma série de técnicas corporais sem nenhuma consciência dos mecanismos envolvidos na produção dos movimentos. A consciência corporal pode servir para potencializar o trabalho corporal do ator? Concordando com Strazzacappa (2012), concluo: depende. Na minha trajetória, por exemplo, parece-me que a percepção de dificuldades no desenvolvimento de potencialidades corporais esteve mais relacionada à ignorância e à falta de critério no modo como o treinamento foi conduzido, do que a conhecimento de causa e conseqüente excesso de zelo com o próprio corpo. Os riscos, portanto, se equivalem: a falta de consciência corporal, tal como o excesso, podem desfavorecer, ou mesmo bloquear, o desenvolvimento das potencialidades do corpo. Por fim, hoje penso que, no Teatro ou na Educação Somática, o que deve prevalecer é o bom senso.

Quando iniciei minha jornada de estudos teórico-práticos nesse novo campo, essas questões ainda não se colocavam. No entanto, estava claro que a orientação da minha sensibilidade na direção a abordagens corporais que contemplassem a dimensão corpo-mente representou mudança de rumo na minha pesquisa como atriz, especialmente no que diz respeito ao treinamento. Desse modo, fui gradualmente me afastando da ideia *de corpo como instrumento*. Casualmente ou não, considero que o efeito que o método GDS teve sobre mim cumpriu a função de “detonador” dessa mudança. Para continuarmos nessa discussão, segue-se uma breve apresentação do método GDS.

3.3 Apresentando o método GDS

O método GDS de cadeias musculares e articulares é “um método *global* de fisioterapia” (CAMPIGNION, 2003, p. 18). Porém, a noção de globalidade implícita nesse método é mais nuançada do que em outros métodos e disciplinas somáticas. Em GDS, tal noção pressupõe a percepção da pessoa como um “projeto” composto de fatores hereditários, genéticos, étnicos, culturais, familiares, profissionais, sociais, entre outros. Esses fatores modelam a forma do corpo e determinam o comportamento do indivíduo (BERTAZZO; HAHN, 1995).

Como vimos, não é a criadora do método a considerar o GDS uma das disciplinas do campo da Educação Somática, mas outros autores (BOLSANELLO, 2005; 2009). Denys-Struyf (2010), assim como Campignon (2003), incluem GDS entre os

métodos de *fisioterapia*. Uma vez que o GDS funda-se na leitura dos aspectos psicocorporais de um indivíduo em particular, opondo-se a generalizações, tal método inscreve-se entre os que alargam a chave terapêutica da fisioterapia. Os métodos de Educação Somática compreendem conceitos e estratégias próprias, que os diferenciam entre si. Mas apresentam, em comum, a concepção do ser humano não como soma de partes, mas como ser inteiro, íntegro, uno (STRAZZACAPPA, 2012), como “ser global” cuja corporeidade é indissociável de sua vida psíquica, afetiva, social e mental (BOLSANELLO, 2009), ou seja, como unidade corpo-mente.

O conceito de cadeia muscular (FIG. 14) não é exclusivo do método GDS⁹²; no entanto, é singular a concepção de *tipologias* adotada nesse método. Denys-Struyf (1995; 2010) parte do pressuposto de que “corpo é linguagem”, e seu método estabelece referências – que ela chama de *tipologias*⁹³ – que representam relações entre comportamento e expressão corporal. Com

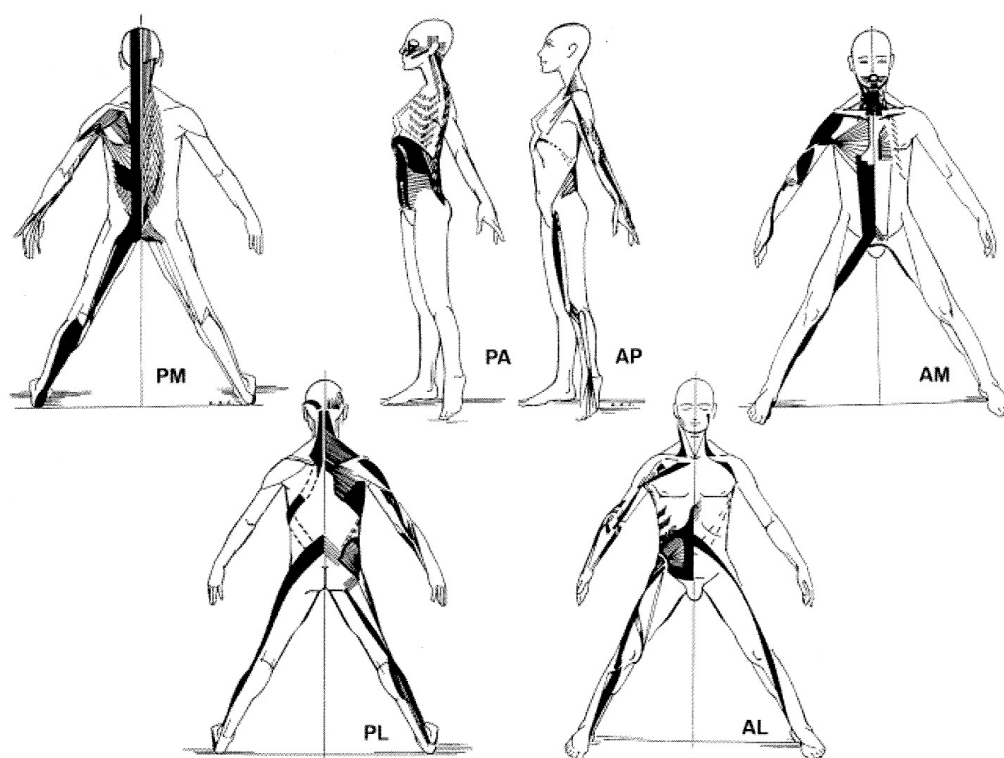


FIGURA 14: Cadeias musculares GDS

Fonte: DENYS-STRUYF, 2010, p. 22

⁹² Leopold Busquet (2001) e Françoise Mezières (GEISMAR, 1993) também elaboraram métodos de terapias globalistas, baseando-se em interpretações próprias do conceito de cadeias musculares, que diferem do método GDS.

⁹³ As tipologias GDS são nomeadas por siglas, ou seja, abreviaturas que indicam a localização da cadeia muscular no corpo. Cada sigla dá nome tanto à cadeia, como à tipologia. São elas: AM (Anterior-Mediana); PM (Posterior-Mediana); PA (Posterior-Anterior); AP (Anterior-Posterior); AL (Anterior-Lateral) e PL (Posterior-Lateral).

o método GDS, propõem-se experiências que permitem à pessoa situar-se com relação a essas *tipologias*, possibilitando-lhe ampliar a percepção do seu *terreno*, ou seja, de suas particularidades psicomotoras. A rigorosa análise biomecânica GDS permite compreender esquemas de desestruturação do corpo, para relacioná-los às *tipologias* e ao *terreno*. Quando, por qualquer motivo, as cadeias musculares são solicitadas repetidamente ou de forma excessiva, criam-se restrições e limitações de diversos tipos. O termo *cadeia* adquire, então, outro sentido, e deixa de significar encadeamento ou circuito muscular, para tornar-se “prisão”, prejudicando funções físicas e psíquicas (DENYS-STRUYF, 2003). Para cada músculo desempenhar a função fisiológica a que se destina, é preciso estar livre a circulação das tensões entre os encadeamentos musculares, que se fazem e desfazem ao sabor das circunstâncias. Denys-Struyf (1995, p. 17) explica assim os mecanismos que transformam as cadeias em “prisões”:

[...] são ‘cadeias de comunicação e de troca’ no interior do corpo e com o exterior. Se meus tornozelos ignoram meus joelhos, se meus quadris não protegem minhas vértebras lombares e solicitam excessivamente as articulações sacro-ilíacas, se minha primeira junta cervical não funciona harmoniosamente com a bacia, se minha mão direita não se coordena facilmente com o pé esquerdo, etc. meu corpo está efetivamente em dificuldade, dificuldade de comunicação. Este corpo, cujos segmentos se isolam, como diriam os orientais, é ‘um corpo em que a ENERGIA não flui’. Em todo caso, é um corpo cuja unidade está comprometida; as trocas deixam de acontecer em suas estruturas (...) E precisamente essa ENERGIA de que falam misteriosamente os orientais (...) não seria ela simplesmente a VIDA que circula em nossos tecidos e se comunica graças a um olhar, a uma relação viva, pelos CONTATOS HUMANOS?

A análise comportamental de Denys-Struyf (1987; 1995; 2010) atribui comportamentos e imagens às cadeias musculares presentes em todo indivíduo. Diversos fatores contribuem para que certas cadeias, e suas características, prevaleçam sobre outras, conferindo a cada ser humano uma combinação biomecânica e comportamental única. As *tipologias* do método GDS não se prestam a catalogar ou julgar as pessoas, mas a estabelecer parâmetros para abordagens terapêuticas, preventivas e de autogestão. Hahn e Bertazzo (1995) esclarecem que tal método em nada se parece com exercícios tipológicos praticados no séc. XIX, que submetiam a variedade da espécie humana a esquematizações restritas, preconceituosas e racistas; não há juízo de valor, nem afirmação de verdades peremptórias e imutáveis (DENYS-STRUYF, 1995; CAMPIGNION, 2003). Por fim, o método GDS oferece ao terapeuta uma série de estratégias para liberação de tensões excessivas, além de incentivar o paciente a assumir responsabilidades na otimização do funcionamento do seu corpo, tornando-se mais consciente dele (CAMPIGNION, 2003).

Outro aspecto do método GDS, que me parece interessante na perspectiva do trabalho do ator como investigação de si como ser humano, é a dimensão do homem como animal humano, relacionada à origem da espécie. O homem que somos não nasceu hoje. Denys-Struyf (1995) sugere a necessidade da busca do “gesto-fonte”: gestos que “o corpo gosta de fazer”, essenciais à sobrevivência da espécie, à conquista da bipedia. Grotowski (1993, p.71) também fala de “certa posição primária do corpo humano”, no que concerne à aparição da espécie humana. Sabe-se que grande parte da história da humanidade é baseada na interpretação de vestígios do próprio homem. Segundo o método GDS, a história de cada ser humano está inscrita em seus ossos; as ações musculares modelam as formas do seu esqueleto (DENYS-STRUYF, 1995; VALENTIN, 2007). Após a morte, os ossos permanecem (por até milhares de anos) como testemunho concreto e palpável do que um dia foi vida, revelando características comuns à espécie humana e singularidades de cada indivíduo. Conforme afirmam Campignon e Fayada (2011), as estratégias de consciência corporal no método GDS iniciam-se frequentemente pela consciência do osso. Esses autores explicam a importância de estratégias desse tipo:

Os antropólogos nos ensinaram que é da função que decorre a forma: o osso é modelado pelo músculo que nele se insere e determina uma certa função. A análise dos ossos (tamanho, importância das torções, volume das apófises, finura, robustez, etc.) permite identificar as características de uma espécie, seu determinismo. Pode-se, assim, precisar a bipedia ou a quadripedia de um animal desaparecido há muito tempo, seu meio (arborícola, savana, etc.) [...] Apesar de o osso ter sua forma correta, sua mecânica justa, nossos músculos entram, às vezes, em luta, criando essas famosas cadeias musculares que nos acorrentam. Quando se quer encontrar a maneira correta de se mexer, para colocar esse corpo novamente em harmonia, basta olhar a forma do osso, senti-lo e repor essa forma na memória, no sistema nervoso. Quando se toma consciência da presença do osso em si mesmo e, em particular, de sua forma, os músculos retomam seu comprimento e sua tensão justa (CAMPIGNION; FAYADA, 2011, p. 9).

A inscrição, num mesmo corpo, de marcas de origem comum, além de outras que provêm da experiência de vida individual, e o diálogo entre aspectos biomecânicos e comportamentais contemplados no método GDS trouxeram-me novos estímulos às investigações que eu vinha desenvolvendo. Poderia, o método GDS, oferecer as bases para o desenvolvimento de um treinamento que também contemplasse uma outra noção de corpo que eu vinha buscando? Mais tarde, essa outra noção me conduziria à formulação da ideia de *corpo como experiência*. Por enquanto, era apenas uma intuição. Foi preciso esperar até 2005, quando ingressei no curso de formação no método GDS, para ter materiais mais consistentes para experimentação, como se verá a partir do item 4.3, do próximo capítulo.

3.4 Ensinando *Orissi* no Brasil

Diversas foram as situações em que ministrei cursos e oficinas sobre técnicas de treinamento de ator. No Brasil, com o Teatro Diadokai, e na Itália com o TTB, na maioria das vezes dando aulas de *Orissi*. As situações foram as mais variadas: aulas particulares ou em grupo no TTB; cursos de extensão em universidades; cursos em escolas de teatro; oficinas em festivais; encontros e congressos; cursos em escolas de dança; oficinas para crianças e adolescentes etc. Apresentei também inúmeros espetáculos-demonstração de *Orissi*, como parte das propostas pedagógicas do Teatro Diadokai. Houve algumas ocasiões excepcionais. Uma delas foi em 2002, durante o projeto *Território Cultural*⁹⁴, no complexo da Maré, também conhecido como favela da Maré, no Rio de Janeiro. Casualmente, naquele mesmo ano Bertazzo estava desenvolvendo o projeto *Corpo de dança da Maré*⁹⁵, com jovens dessa comunidade. Participava desse projeto, uma dançarina indiana de *Kathak*, que trabalhou com esses jovens por três meses. Assim, os alunos que vieram participar da minha oficina já tinham alguma experiência com um outro estilo de dança clássica indiana e estavam curiosos por conhecer *Orissi*.

A oficina de *Orissi* que ministrei teve cinco dias de duração. Essa foi uma das turmas mais interessantes e interessadas com a qual trabalhei. Os rapazes (nunca tantos!) e moças eram muito disciplinados e dedicados. Aprendiam os aspectos técnicos com extrema velocidade e precisão. Eu tinha começado a experimentar uma nova forma de oficina. Iniciávamos com o aprendizado de alguns elementos da técnica de base (passos, gestos, poses, caminhadas, saudação a *Shiva*), e na segunda parte desenvolvíamos o trabalho de criação. Usando como base poesias curtas (*hai-kai* japoneses), o aluno deveria criar a sua partitura física segundo a lógica da composição coreográfica de *Orissi*: cada palavra da poesia é representada por um gesto. As formas e gestos de *Orissi* serviriam para a criação de formas e gestos originais. Depois, em grupos, eles deveriam aprender as partituras dos colegas e unir as partituras de todos, criando uma montagem.

⁹⁴ *Território Cultural* foi um projeto da CASA – Cooperativa de Artistas Autônomos (Cf. nota 87, p. 95), cuja primeira edição ocorreu em 2000 em cinco comunidades de baixa renda do Rio de Janeiro. Uma das etapas do projeto foi no complexo da Maré, em parceria com o CEASM- Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré. Durante a semana havia oficinas de teatro, dança, música e brincadeiras populares, e no fim-de-semana apresentações dos espetáculos dos grupos da CASA e de artistas e grupos locais.

⁹⁵ O projeto *Corpo de dança da Maré*, coordenado por Ivaldo Bertazzo, produziu três espetáculos: *Mãe Gentil*, *Folias Guanabaras* e *Dança das Marés*.

Essa oficina, na Maré, que intitulei *Drysiakavya – a visível poesia*, teve resultados interessantes para mim como professora. Foi uma das primeiras vezes que propus aos alunos uma metodologia diferente da que eu conhecia por via do TTB e de Aloka Panikar. Minha avaliação do trabalho final apresentado pelos alunos foi bastante positiva. Considerando a curta duração da oficina, as estruturas criadas eram, em sua maioria, “vivas”, e ao mesmo tempo bastante precisas do ponto de vista técnico. Entendo que as estruturas eram “vivas” porque as partituras de impulsos eram precisas; cada movimento parecia ter sua justificativa, tornando-se ação. A precisão técnica fazia-se perceber no domínio seguro do corpo, na dosagem do tônus, adequado aos movimentos pretendidos, e ainda pelo deslocamento no espaço e na manutenção da sincronia entre os companheiros. Para atingir tais resultados, foi preciso muitos ensaios. Por que motivo esses alunos me pareceram mais expressivos que outros, em outras oficinas de *Orissi* em que enfatizei a técnica da dança?

Posso supor que possíveis respostas a essa pergunta não deveriam ignorar o fato de a oficina ter ocorrido na favela da Maré. Não pretendo reproduzir, aqui, o discurso do senso comum sobre as favelas cariocas, que costuma reduzi-las a redutos da marginalidade; prefiro considerar as favelas como realidades sociais complexas, como tantas outras o são. No entanto, posso afirmar - porque presenciei fatos que corroboram minha impressão - que a violência parecia ser uma realidade cotidiana na vida dos moradores. Naquele período, parecia haver “tiroteio com hora marcada”. Todas as tardes, as facções criminosas rivais trocavam tiros como se fora para firmar sua presença em seus respectivos territórios. Por conta da rivalidade entre essas facções, meus alunos da oficina não puderam assistir aos espetáculos do nosso projeto; estes foram apresentados numa região dominada por uma facção que rivalizava com a da região onde os alunos moravam. Atravessar a fronteira significava correr risco de morte. Vários alunos relataram experiências trágicas, como presenciar assassinatos de parentes ou amigos, ou vivenciar outras situações de extrema violência. Durante o nosso projeto, um dos espetáculos foi interrompido por tiroteio, com policiais cruzando a área de cena, revidando tiros, enquanto público e artistas corriam para refugiar-se nos banheiros da escola ao lado, até que a situação voltasse à normalidade.

O contexto intercultural estava posto, ali, de forma explícita: tratava-se de uma oficina de dança indiana, ministrada por uma brasileira moradora da zona sul carioca, para jovens brasileiros moradores da favela. Para não fugir ao tema desta dissertação, não poderei aprofundar-me na análise social, política e cultural dessa situação, o que exigiria outros estudos. Farei apenas uma consideração. Jacques (2002, p. 61) traduz de forma exemplar algo

que me chamou especial atenção durante aqueles dias, frequentando a Maré: a relação corpo-espaço-ginga-dança. A análise da arquiteta sobre o espaço urbano da favela corrobora as minhas impressões:

A ginga do espaço está diretamente relacionada à ginga corporal. Percorrer as ruelas e becos das favelas é uma experiência de percepção espacial singular, única; a partir das primeiras quebradas se descobre um ritmo de andar diferente, uma ginga sensual, que o próprio percurso impõe [...] Percorrer no cotidiano os espaços mareados, gingados, implica o aprendizado indireto da ginga, e conseqüentemente, da dança. Um ritmo próprio surge dos percursos, uma nova temporalidade surge do próprio caminhar [...] A arte do tempo, a música, e a arte do espaço, a arquitetura, se casam na dança, arte do movimento.

Posso pensar, como hipótese, que essa particular relação corpo-espaço (JACQUES, 2002), por exemplo, afetava os jovens da oficina, concedendo-lhes, talvez, um diferencial com relação a outros alunos que eu tivera anteriormente. É possível pensar também que os efeitos do trabalho realizado com Bertazzo (2001; 2002) potencializasse esse diferencial. O projeto do coreógrafo paulista tinha objetivo mais amplo do que formar bailarinos. Pretendia-se também proporcionar aos corpos desses jovens, “solidez, função e personalidade, condições que poderão ajudá-los a descobrir seus desejos e a lutar por eles”. Bertazzo (2002, p. 114) comenta os resultados do projeto *Corpo de dança da Maré*:

Praticamente todos esses adolescentes conseguiram redirecionar seus hábitos de hiperatividade que os distanciava da interiorização e das atitudes de concentração necessárias à absorção do aprendizado. Após três anos, observamos sua reação mais pronta e alerta às atividades propostas. Foi exigida deles uma enorme capacidade de raciocínio motor para dançar e subdividir, com muita complexidade, ritmos e pulsações. Estou certo de que essa experiência tem sido de enorme valor para sua diferenciação e personalização.

A subdivisão de ritmos a que se refere Bertazzo é uma clara alusão à dança indiana. No estilo *Kathak*, em particular, o *foot-work* (trabalho rítmico dos pés) é extremamente complexo e refinado. Eu nunca havia pensado que a dança indiana pudesse contribuir para o desenvolvimento da capacidade de raciocínio. No entanto, com os jovens da minha oficina tive fortes indícios desses efeitos. Mesmo sem dados suficientes que comprovem essa hipótese, pude observar que, além de criatividade, objetividade e capacidade de organização do trabalho prático, os alunos apresentaram um discurso articulado em nossa avaliação final sobre a oficina. Sobre a diferenciação e personalização de que fala Bertazzo, creio que a principal contribuição

vinha através de determinada abordagem proposta por ele. Além do treinamento com a dança indiana, Bertazzo (2002, p. 114 – 124) conduzia seu grupo a “uma vasta experimentação da coordenação motora” para o “conhecimento de como funciona o aparelho locomotor”, de “conhecimento de si e dos outros” para o “estabelecimento das bases de uma ‘ecologia pessoal’”. A “presença plena” e a “densidade dos corpos” daqueles jovens, ficaram impressas na minha memória e até hoje me inquietam. Além de criarem partituras físicas bem elaboradas do ponto de vista técnico e artesanal, o modo como deram forma às palavras da poesia está relacionado, a meu ver, à qualidade das associações e imagens que atribuíram a elas, extremamente pessoais; a riqueza dos detalhes em nada se aproximava da reprodução de clichês, fato comum em oficinas de curta duração para iniciantes.

Ao longo dos anos, continuei procurando outros modos de ensinar a dança *Orissi*, sempre buscando a pertinência de ensiná-la nos diferentes contextos em que me encontrava. Com a experiência na Maré, tornei-me também mais sensível à personalidade dos alunos, de forma a percebê-los como indivíduos, com sua bagagem própria de experiências, que se deixam (ou não) afetar por minhas proposições, cada um a seu modo. Hoje, penso nessa oficina como sinal da percepção que eu deveria desenvolver como professora, para conduzir um trabalho de junção entre as ideias de *corpo como instrumento* e *corpo como experiência*. Com o passar do tempo, desenvolvi também maior senso de responsabilidade com relação aos corpos dos alunos, redobrando a atenção para evitar que se machucassem em consequência das aulas, seja praticando *Orissi* ou outra técnica qualquer. Mais ou menos naquele período, comecei a vislumbrar possibilidades de combinação de um trabalho preliminar de consciência corporal, baseado nos princípios GDS, com o treinamento do ator ou com a prática da dança *Orissi*. Outros experimentos ainda estavam por vir.

4 IDAS, VINDAS E NOVAS ROTAS⁹⁶

4.1 Segunda temporada no TTB e encontro com Aloka Panikar na Índia

De 2003 a 2007, Ricardo Gomes eu estávamos de volta a Bergamo e estabeleceu-se nova relação de trabalho entre mim e o TTB. Tornei-me “atriz-colaboradora”, participando de espetáculos do grupo de forma eventual, e de outros projetos, continuamente. Em paralelo, apresentava o espetáculo *Pierino e il lupo* (Pedro e o lobo), coprodução entre o TTB e o Teatro Diadokai. Minha principal função no TTB era o treinamento corporal e vocal dos alunos-atores, os mesmos jovens que trabalhavam ao meu lado num projeto de espetáculos para escolas (do ensino fundamental), que se realizava na nova sede do TTB, no ex-convento do *Carminé*. A nova sala teatral era pelo menos duas vezes mais ampla que a anterior, na sede da *Piazza Citadella*. Eu orientava o treinamento físico, seguindo o estilo do TTB: *plastica*, treinamento com acessórios (bastões e tecidos) e *Orissi*. A maioria das aulas de dança eram individuais, mas havia um grupo misto que reunia as alunas-atrizes do TTB e alunas “externas”. Também voltei a ter aulas em grupo, como aluna, com Tiziana Barbiero e/ou Luigia Calcaterra: Silvia Baudin (atriz que ingressou no grupo em 1998), Maria Grazia Pastore (atriz de outro grupo, que fez o *aranghetam* comigo em 1990) e eu. Além de *Orissi* e do projeto para escolas, minha colaboração como atriz estendia-se também a outros projetos. Por exemplo, em 2003, participei do espetáculo *Valse*, em turnê à Índia, substituindo uma aluna-atriz que havia deixado o TTB; nessa ocasião, reencontrei Aloka Panikar.

Nessa segunda estadia na Índia, fui acompanhada de outros atores e atrizes do TTB, que praticavam *Orissi* ou *Kathakali*. Os primeiros quinze dias das férias-de-estudo foram organizados na cidade de Cheruthuruthy, em Kerala, região sul do país. Aloka Panikar e sua filha vieram de Nova Delhi e ficaram hospedadas na casa de John Kalamandalam, o mestre de *Kathakali* do TTB, onde aconteceram também as aulas de *Orissi*. No turno da manhã, eram as aulas realizadas Ambika Paniker, e no turno da tarde, com sua mãe. A filha de Aloka Panikar tornara-se uma excelente professora de sua especialidade como dançarina: a técnica. Seu “olho clínico” detectava em nós, as alunas, as mínimas imprecisões. Seu estilo de ensinar era menos “duro” que o da mãe. Além dessa diferença com relação a Aloka Panikar,

⁹⁶ A principal fonte de registro de memória deste capítulo são DUARTE, P. *Caderno de trabalho n° 4*, 2005 – 2012 e DUARTE, P. *Caderno de trabalho n° 5*, 2007.

eu observava pequenas diferenças no ensinamento de minhas professoras: Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Aloka Panikar e Ambika Paniker. De certa forma, o sistema tradicional de aprendizagem por transmissão oral e corporal, no qual se aprende por imitação, admite eventuais discrepâncias. Variações que não alteram substancialmente o caráter da dança não representam um problema. Em sentido mais amplo, não existe *uma* forma absoluta de *Orissi*. Assim como certas tradições vivas de transmissão oral encontram-se em perene mutação, detalhes de um mesmo passo da dança podem sofrer variações ao longo do tempo. Porém, considero que o grau de propriedade que Aloka Panikar e sua filha imprimem no ensinamento da dança, inerente à matriz cultural a que essas artistas pertencem, não é comparável ao de Tiziana Barbiero e Luigia Calcaterra, apesar dos muitos anos que as atrizes italianas dedicaram ao estudo e ao ensino de *Orissi*.

Nessa estadia na Índia, Silvia Baudin e eu fizemos aulas juntas, e Aloka Panikar nos ensinou o *Moksha*, que, assim como o *Batu*, é um dos *items* de dança pura mais difíceis do repertório clássico de *Orissi*. Aloka Panikar conduziu as aulas sentada a maior parte do tempo. Para mim, não ter alguém à frente para imitar tornava a assimilação quase impossível. Cada aula tornava-se uma luta contra o esquecimento, mas este último acabou vencendo. Após aquela temporada na Índia, o *Moksha* tinha-se apagado completamente da “memória do meu corpo”. Ao contrário, o *Mangalacharan Cadacit*, primeiro *item* que aprendi em 1989, foi assimilado tão profundamente que sou capaz de lembrá-lo mesmo se fico anos sem praticar. Mas também tive a impressão que o nível de exigência de Aloka Panikar não era mais o mesmo com relação a mim. Não sei até que ponto o fato de eu não ser mais atriz integrante do TTB influía em seu grau de dedicação comigo.

Por outro lado, posso afirmar, com certeza, que o meu interesse pela dança *Orissi* havia-se modificado. Persistia minha perplexidade quanto à pertinência do aprendizado dessa dança nos moldes que eu havia conhecido no TTB. Tinham-se passado catorze anos desde a minha primeira viagem à Índia. Eu sentia claramente os efeitos do tempo sobre o meu corpo. Minha condição física não era ideal para enfrentar um treinamento intensivo de *Orissi*, de quatro horas por dia, durante quinze dias. Minha participação na turnê foi de última hora, e não houve tempo hábil de preparação física antes da viagem. Quando eu era atriz do TTB, situações desse tipo justificavam-se na lógica da “Índia do TTB”; períodos intensos e repentinos de treinamento de dança eram comuns em nossa rotina. Porém, não pude desperdiçar a ocasião de, novamente, ter aulas com Aloka Panikar; uma vez que eu não era mais atriz do TTB, as possibilidades de encontro com a mestra indiana tornariam-se cada vez

mais difíceis. Então, como prosseguir? O que fazer, fora do TTB, com a dança *Orissi* que eu havia aprendido? De certo modo, *Pedro e o lobo* tinha sido uma resposta a essa questão, muito embora eu ainda não estivesse satisfeita.

Depois da turnê à Índia, na volta à Itália, os estudos de *Orissi* no TTB tiveram um momento marcante: a preparação de uma versão, em trio, de um *item* de dança pura, o *Vasante Pallavi* (*Vasante*: primavera, e *Pallavi*: elaboração). Silvia Baudin, Maria Grazia Pasttore e eu fomos as dançarinas. O nome do *Pallavi* é geralmente derivado do nome do *raga* (escala musical) em que é composta a música que acompanha a dança; o *raga* inspira também o caráter particular da composição musical e coreográfica. O breve fragmento de *abhinaya* (dança expressiva) que introduz o *Pallavi* lembra as características do *raga*. Assim, no *raga Vasante*, ou *raga* da primavera, a estação do ano é representada por gestos, poses e movimentos que evocam árvores em flor, pássaros que cantam, sementes que brotam, enquanto *Kama*, o deus do amor, reina soberano sobre a situação, disparando flechas de amor com seu arco de flores (VESCOVI, 2007).

Nessa ocasião, Tiziana Barbiero atuou como ensaiadora e como adaptadora da coreografia original, solista, para a versão em trio. Na condução dos ensaios, fui mais uma vez confrontada com o preciosismo técnico e a obsessão pela precisão no TTB, que, a meu ver, é proveniente da relação que o grupo estabeleceu com a dança indiana. Como afirma Renzo Vescovi (2007), o TTB nunca esteve interessado na originalidade, mas na perfeição; a dança indiana era vista por ele como “beleza absoluta”. Como nossa ensaiadora, Tiziana Barbiero seguia a mesma conduta de Renzo Vescovi, insistindo na repetição dos movimentos até que a angulação de cada segmento do corpo, o acabamento de cada gesto, o ritmo e a sincronia fossem perfeitos, ou quase. A noção de precisão presente no TTB deriva, em parte, do ideal de beleza desenvolvido por Renzo Vescovi, mas também da influência de Barba (1993; 2012). Renzo Vescovi valorizava na dança indiana, princípios da Antropologia Teatral (BARBA, 1993; 2003) como a *dança-das-oposições*, o *corpo dilatado*, *corpo fictício* e *comportamento extracotidiano*, nos quais a energia despendida para produzir uma ação é maior do que a necessária na vida cotidiana, o que concede vitalidade à expressão do ator. Porém, Barba (2012) afirma que além do corpo, é preciso o ator trabalhar a mente: ao *corpo dilatado*, corresponde uma *mente dilatada*; o ator deve estar atento a não bloquear-se diante de estereótipos do corpo, de modos previsíveis e conhecidos de mover-se, desconectados da mente, que, por sua vez, pode fechar-se também em pensamentos e julgamentos estereotipados.

Apesar de serem perceptíveis em Renzo Vescovi, as influências da Antropologia Teatral, ele não utilizava a mesma terminologia criada por Barba (1993). O conceito de *corpo-orquestra*, de Renzo Vescovi (2007), inspirado na dança indiana, é um exemplo de como o diretor do TTB elaborou ideias e cunhou conceitos próprios. Durante ensaios de espetáculos de dança indiana do grupo, Renzo Vescovi sempre parecia mais interessado em observar aspectos da “margem esquerda” (da técnica) que da “margem direita” (das imagens); como se o êxito do trabalho com a primeira margem conduzisse, inevitavelmente, ao mesmo resultado com a segunda. Penso, porém, que a insistência sobre a técnica pode levar o ator à esterilidade criativa ao invés de conduzi-lo à “margem das imagens”; tem-se o risco de se instaurar um terreno de “comportamentos-clichês”, que se repetem sem variação. Nesse caso, a “ponte” – que seria o processo criativo em si mesmo – que liga as duas “margens”, da técnica e das imagens, como dizia Renzo Vescovi (2007), ou entre físico e mental, como diz Barba (2012), torna-se frágil. Como sempre, não há receitas no trabalho artístico, mas cair na mecanicidade é sempre um risco que ameaça todo artista. Assim como outras técnicas aplicadas ao treinamento, a dança indiana não tem, por si só, o poder de conceder aos atores “imunidade” contra estereótipos.

Como visto, Luigia Calcaterra e Tiziana Barbiero, além de atores das primeiras gerações do TTB, pioneiros da *jornada indiana* do grupo, tiveram períodos de imersão mais frequentes e profundos dedicados às danças. No início, para aprendê-las não havia outro modo senão ir à Índia ou trazer os mestres indianos de dança à Itália. Mas depois de uma década de estudos intensos, os atores mais velhos do grupo passaram a ser os professores de dança das novas gerações de alunos-atores. Ao longo dos anos, a situação econômica do grupo também foi-se modificando, e o TTB não tinha mais condições de arcar totalmente com as despesas das “férias-de-estudos” de seus atores. Assim, especialmente para os mais jovens, o contato com os mestres tornou-se mais ocasional, e quando ocorria, a ênfase era aprender novos *items* em detrimento da técnica de base. Silvia Baudin e eu fizemos parte dessa geração de alunos-atores cujos primeiros mestres de dança indiana não foram indianos, mas italianos: os atores do TTB.

A principal consequência dessa diferença entre a velha e as novas gerações, com relação ao aprendizado da dança indiana, foi a consolidação da lógica da “Índia do TTB”, uma tradição própria do grupo que, penso, privilegiava a apropriação formal da técnica. Considero que as novas gerações do TTB viram-se, cada vez mais, precipitadas a abreviar os tempos de aprendizagem, tendo que assimilar coreografias completas baseadas em uma técnica ainda frágil. Acredito que a técnica, quando assimilada de forma superficial, é tão ou mais propensa a conduzir o artista a comportamentos estereotipados do que a técnica que se

mecaniza; é como se faltasse uma estrutura sólida, que pudesse servir de ponte em direção às imagens mentais, permitindo a superação da técnica. Conforme dito anteriormente nesta dissertação, as partituras de dança indiana constam de praticamente todos os espetáculos do TTB: de forma explícita, nos espetáculos *de dança*, e de forma implícita, nos espetáculos *de sala* ou *de rua*. Acredito que, para o TTB, lidar com os novos tempos representa um grande desafio para a continuidade da relação do grupo com a dança indiana. Como o grupo lida com a própria tradição? Para mim, como atriz do Diadokai, as questões que se colocam são outras: vale a pena, ainda, investir no aprendizado de *Orissi*, uma vez fora do TTB? Como evitar que o treinamento em *Orissi* me torne um “clichê de dançarina *Orissi*”?

4.2 Encontro com Aloka Panikar na Itália e despedida de Renzo Vescovi

Meu encontro seguinte com Aloka Panikar foi em março de 2005 na Itália, numa das ocasiões em que as atrizes do TTB não foram à Índia para as “férias-de-estudo” e a mestra veio ao encontro delas. Como sempre acontecia quando o TTB tinha hóspedes indianos, como nos tempos do festival *Sonavan... le vie dintorno*, foi organizado um esquema especial para receber Aloka Panikar. Em geral, os indianos têm hábitos alimentares muito arraigados e não se adaptam facilmente a outras cozinhas. Fizemos um revezamento entre as atrizes e alunas do TTB, alunas externas e eu, para preparar e servir-lhe as refeições na cozinha do terceiro andar do *Teatro Sociale*, um novo espaço onde o TTB dispunha de quartos para hóspedes. Cozinhar para nossa mestra tinha um significado especial, uma vez que representava um resquício do tradicional sistema do *gurukulam*, em que o aluno presta serviços ao mestre.

Nesse período tive dez aulas individuais com Aloka Panikar. Trabalhamos sobre *Lalita Lavanga Lata*, o primeiro *abhinaya* (dança expressiva) que se aprende em *Orissi* (BARBIERO, 2007). A composição musical, bem como a coreografia desse *item*, baseiam-se no III Canto do poema *Geet Govinda*, um dos grandes textos eróticos indianos do séc. XII, escrito pelo poeta Jayadeva. A maioria dos *abhinaya* de *Orissi* tem como base os cantos do *Geet Govinda*. O poema é dedicado ao deus *Krishna* e canta as suas aventuras e desventuras amorosas com as pastoras, principalmente com sua amante preferida, a pastora *Radha*, num cenário bucólico e primaveril. O forte caráter erótico do amor entre *Krishna* e *Radha* é também interpretado como alegoria do amor da alma humana pelo deus (BOCCALI, 1982; MILLER, 1984).

Para aprender um *abhinaya* é necessário, além da coreografia propriamente dita, estudar o texto do poema cantado. De acordo com o mecanismo de composição coreográfica de *Orissi* e de outros estilos de dança clássica indiana, a cada palavra da canção corresponde um gesto codificado, um *hasta*. A lógica é análoga à língua de sinais dos surdos; nas danças indianas, os *hastas* constituem uma pantomima estilizada. Um *hasta* expressa uma ideia, um sentido, formando um “ideograma vivo”. O mesmo poema pode ser interpretado com diferentes composições de *hastas*, por diferentes *gurus*. As possibilidades de elaboração de gestos para representar uma mesma palavra são inúmeras e dependem do gosto e da inventiva do *guru* criador da coreografia. Tem fundamental importância a atriz-dançarina conhecer perfeitamente o significado dos gestos que faz durante a dança. Caso contrário, como dar sentido ao gesto? O estudo dos *hastas* com uma só mão, e com duas mãos combinadas, permite a familiarização com esses gestos e respectivos significados. Os *viniyogas* fornecem ainda outras variantes de significação, oferecendo um vasto repertório de gestos.

Em *Lalita Lavanga Lata, Krishna* brinca com as *sakhis* (pastoras servas de *Radha*) nos campos floridos, onde as abelhas vêm sugar o néctar das flores ao som do canto dos pássaros, enquanto *Radha* faz lodes ao deus, e ao mesmo tempo lamenta-se por ele não ter vindo ao seu encontro. Desta forma, nesse *item* utiliza-se uma série de gestos que descrevem árvores, flores, perfumes, abelhas, néctar, primavera, brisa, frescor etc., além das poses, atitudes e gestos que representam os personagens da história: *Krishna, Radha* e as *sakhis*.

Nessa ocasião em Bergamo, houve uma particularidade com relação aos encontros anteriores entre Aloka Panikar e eu. Além de aluna, atuei como sua assistente numa oficina para principiantes. O convite de Aloka Panikar para eu ser sua assistente significou algo especial para mim. Minha principal função era demonstrar os passos, servindo de modelo para as alunas executarem a dança. Mais uma vez, prevaleceu o estudo da técnica, da forma, do movimento. Eu devia manter a precisão nas posições do corpo, no ritmo, no *foot-work* e nos gestos para que o meu exemplo fosse eficiente. Diferentemente do que ocorreu na minha última estadia na Índia, além de perceber a confiança que ela depositou em mim como sua assistente, eu me senti mais à vontade com o meu corpo. O que havia modificado a minha percepção sobre o meu corpo, desde então? Um possível aumento da percepção teria sido decorrente do meu contato como o método GDS? Até que ponto esse aumento teria contribuído para que eu me tornasse mais apta a enfrentar os desafios técnicos da dança?

Aloka Panikar não sabia, mas a experiência de ensinar não era nova para mim. Naquela época eu já tinha ministrado dezenas de oficinas de *Orissi* no Brasil e dava aulas

regulares no TTB. Uma de minhas alunas de *Orissi* foi a jovem argentina Fiorella Corona, que era aluna-atriz do TTB. Especialmente apta à prática de *Orissi*, ela tinha muita elasticidade e força muscular, e suas posições *chowka* e *tribhanga* eram muito boas. Praticava *Ashtanga yoga*, e acredito que isso contribuía para o seu bom condicionamento físico. Também dançava tango, o que possivelmente lhe proporcionava uma boa coordenação motora, fluidez e graça nos movimentos. Aprendia com muita rapidez e foi a aluna a quem ensinei o maior volume de material em todos esses anos. A tentativa de aplicar os parâmetros do método GDS à minha observação das características motoras, morfológicas e comportamentais levou-me a pensar que Fiorella Corona identificava-se com a *tipologia* conhecida pela sigla AP (FIG. 15)⁹⁷. A cadeia correspondente a essa *tipologia* funciona como uma espécie de ponto de ligação que permite a circulação das tensões necessárias ao movimento por todos os circuitos musculares do corpo. A pessoa identificada com a *tipologia* AP é dotada de corpo-mente extremamente adaptável, plástico, elástico, desapegado, sempre pronto a mudanças; são pessoas muito habilidosas para o movimento e têm necessidade de cultivá-lo (DENYS-STRUYF, 1995).

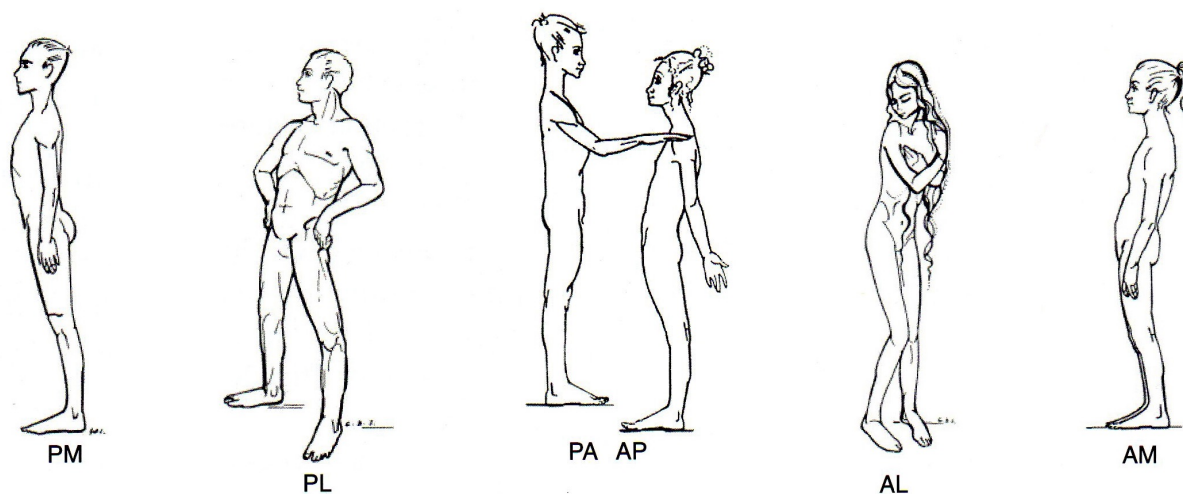


FIGURA 15: Tipologias GDS
Fonte: DENYS-STRUYF, 2010, p. 54

Durante a estadia de Aloka Panikar, Fiorella Corona e eu tínhamos sido instruídas por Tiziana Barbiero a manter segredo sobre minha atuação como professora de *Orissi* no TTB. Nunca entendi o motivo dessa instrução. Estaríamos infringindo algum protocolo ético? Quando, por acaso, Aloka Panikar soube que eu ensinava *Orissi* a Fiorella Corona, não me pareceu aborrecer-se. Quando ela me fez elogios a Fiorella Corona, que também foi sua aluna,

⁹⁷ Cf. Nota 92, p. 100.

senti-me valorizada como professora, ainda que tenha sido indireto, esse julgamento positivo. Certo dia, quando terminei de dançar o *Lalita lavanga lata*, ela fez o seu característico comentário de aprovação – “*not bad!*”. Percebi um sincero entusiasmo em sua entonação. Em seguida, em tom de quem aconselha seriamente, disse-me: “Você precisa ensinar, para que a tua dança se mantenha viva”. Seu conselho afastou definitivamente a possibilidade de eu ter cometido uma gafe, involuntária, atuando como professora de *Orissi*. Eu nunca havia pensado em *Orissi* em termos de a *minha* dança, e achei interessante essa formulação. Pensando bem, é verdade que, falando de si mesma, Aloka Panikar costumava referir-se a *Orissi* como *my dance* (minha dança).

A estadia de Aloka Panikar na Itália, além do significado especial que teve para mim, foi marcada por um acontecimento inesperado. Foi a última vez que Renzo Vescovi e ela se encontraram. Não vou me deter nas repercussões que a morte repentina e prematura do diretor (aos 65 anos de idade) provocou em todos nós e nos destinos do TTB. Foi como se os anos de dedicação e paixão por *Orissi*, codivididos por Renzo Vescovi e Aloka Panikar, merecessem uma despedida. Ela esteve na Itália em março de 2005, e ele faleceu em abril do mesmo ano.

Poucos meses antes do seu falecimento, Renzo Vescovi dirigiu seu último projeto, o *Corteo Manzoni* (Cortejo Manzoni)⁹⁸, espetáculo itinerante de rua, com centenas de participantes - atores do TTB e convidados, e também figurantes. Como atriz, participei da cena final, dirigida pessoalmente por Renzo Vescovi (outras cenas tiveram direção de assistentes). Nos ensaios, pude perceber como o diretor havia amadurecido o seu modo de trabalhar sobre a precisão; no meu entendimento, a obsessão pela precisão de partituras físicas resultava da sua compreensão particular da dança indiana. Diferentemente de outras ocasiões, Renzo Vescovi não me pediu que elaborasse uma partitura física. Além disso, havia um texto dialogado, absoluta novidade na dramaturgia do TTB, até onde eu tinha notícia. A adaptação de Renzo Vescovi do célebre romance histórico da literatura italiana *I promessi sposi* (Os esposos prometidos), de Alessandro Manzoni, no qual baseou-se o *Corteo Manzoni*, nos apresentava problemas de contracenação jamais enfrentados em outros espetáculos. Nessa atuação, procurei trabalhar sobre a “escuta”, tanto do que era dito quanto das ações dos colegas de cena (Alessandro Rigolletti, do TTB; e Franco Pasi, ex-ator do grupo e um dos seus fundadores). Renzo Vescovi deu-me total liberdade para elaborar a jovem *Lucia*. No TTB não usávamos o termo *personagem*, mas *tema*, para evitar que a interpretação do ator seguisse “caminhos psicológicos” (BARBIERO, 2007), aos quais Renzo Vescovi era avesso.

⁹⁸ Mais detalhes sobre o *Corteo Manzoni*, na Cronologia 1, no Apêndice, p. 158.

Nos ensaios daquela cena, Renzo Vescovi trabalhou conosco sobre a precisão da elaboração, não de partituras físicas, mas de partituras das intenções. Tal abordagem baseava-se no *jo-ha-kyu* do ator, termo tomado de empréstimo do tradicional teatro Nô japonês por Renzo Vescovi. Em resumo, a jornada de espetáculo Nô divide-se em três momentos: *jo* (prelúdio), *ha* (desenvolvimento) e *kyu* (fim) (ZEAMI, 1987). Após o prelúdio, os três dramas que se seguem também contêm a progressão prelúdio, desenvolvimento e fim. Essa progressão é, portanto, infinita, pois cada uma das partes *jo*, *ha* e *kyu* pode ser ainda subdividida em *jo*, *ha* e *kyu*. Renzo Vescovi pediu-nos, então, para trabalharmos sobre o *jo-ha-kyu* de cada ação, levando em conta suas subdivisões internas. Ou seja, cada ator elaborou uma espécie de linha de intenções que justificasse suas ações, seguindo a lógica do *jo-ha-kyu*. Tratava-se de elaborar imagens que continham imagens que continham imagens, como as *matrioshkas*⁹⁹ russas. Foi a primeira, e última vez, que trabalhei com Renzo Vescovi sem que ele desse aos atores indicações sobre a posição dos seus corpos no espaço, ou sobre a angulação de braços, pernas e cabeça.

4.3 Formação GDS na Itália e no Brasil

Em 2005, na minha segunda temporada em Bergamo e colaborando como atriz do TTB, coincidentemente houve o primeiro curso de introdução ao método GDS na Itália, que reuniu um grupo também interessado em curso de formação. Os dois cursos foram ministrados por Philippe Campignon (fisioterapeuta, anatomista e biomecanicista, diretor geral da formação GDS e principal colaborador de Godelieve Denys-Struyf) e Bernard Valentin (fisioterapeuta e professor da formação GDS). O curso de introdução era aberto a todos os interessados e foi essencialmente teórico, com apenas algumas demonstrações práticas. Em seguida fui aceita, de forma excepcional, no módulo Biomecânica das cadeias GDS do curso de formação, uma vez que não pertencço à área dos profissionais de saúde. Foi necessário dedicar-me a estudos autônomos de introdução à anatomia, para acompanhar os módulos do curso ao lado de meus colegas fisioterapeutas, osteopatas, médicos e dentistas. Além da teoria, havia no método a prática, que consistia em inúmeras estratégias de terapia manual - manobras, manipulações, massagens, testes de avaliação da postura e de desequilíbrios de tensões. Constam também do GDS, exercícios para redistribuição de tensões.

⁹⁹ Tradicionais bonecas russas, ocas, que são colocadas umas dentro das outras.

A prática era a parte mais interessante do curso. Era teatro puro. Uma pessoa fazia o papel de terapeuta, e a outra, de paciente. Fingíamos que o “paciente” sofria dessa ou daquela disfunção, para que o “terapeuta” pudesse experimentar o tratamento adequado ao “caso”. Quando os alunos experimentavam por si mesmos os exercícios, revelavam-se os limites sobre a percepção de si, do próprio corpo, de suas formas, seu volume, suas possibilidades de movimento. Se um terapeuta corporal parece pouco familiarizado com o próprio corpo, como espera tratar do corpo de alguém? Todos os corpos têm em comum, o quê? Cada corpo tem de singular, o quê? O que está contido em cada corpo? Para muitos alunos, e para mim também, os exercícios proporcionaram momentos de descoberta.

Em 2007, de volta ao Brasil após a última estadia como atriz colaboradora do TTB, meu interesse pelo método GDS continuava crescente. Concluí a formação participando do módulo Comportamental, realizado em São Paulo, com Régine Hubeaut (fisioterapeuta responsável pela formação Comportamental GDS na Bélgica) e Didier Boman (psicomotricista e professor associado). Esse módulo era aberto a todo profissional que se dedica a trabalhos corporais. O grupo de alunos reuniu fisioterapeutas e terapeutas ocupacionais, além de uns poucos profissionais de Dança, de Educação Física e Pilates. A única atriz era eu. O curso aconteceu num convento, em doze dias de completo isolamento.

Ao contrário do módulo Biomecânica, em Roma, a abordagem era essencialmente prática. Mesmo a parte expositiva era menos “científica”. Nada de nomes de ossos, músculos, ligamentos, tendões. A principal matéria eram as seis *tipologias* GDS: seis formas de expressão fundamentais e primárias da linguagem corporal humana, e que constituem a base de todas as variantes e modulações dessa expressão em todos os indivíduos (DENYS-STRUYF, 2010). Cada uma das *tipologias* – identificadas pelas siglas AM, PM, PA, AP, AL e PL¹⁰⁰ – era tratada como um tema, ou um personagem, a que dedicávamos “laboratórios” e “improvisações”, a fim de explorá-los em profundidade. O principal objetivo do curso, que privilegiou o caráter empírico do método GDS, era viver experiências que nos permitissem trabalhar sobre os outros, mas também sobre nós mesmos. Depois de cada experiência, haveria um jogo de palavras para colocarmos sentido no que foi vivido. Ela esclareceu que as experiências seriam corporais, não intelectuais, sem querer dizer, com isso, que a mente é separada do corpo, mas que as indicações seriam endereçadas mais ao corpo do que à mente. O fio condutor das atividades foi a

¹⁰⁰ Cf. Nota 92, p. 100.

*Estratégia da Onda*¹⁰¹ (FIG. 16), que contém as três principais fases de crescimento da criança, representadas pelos verbos existir (AM), construir (PA) e agir (PM).

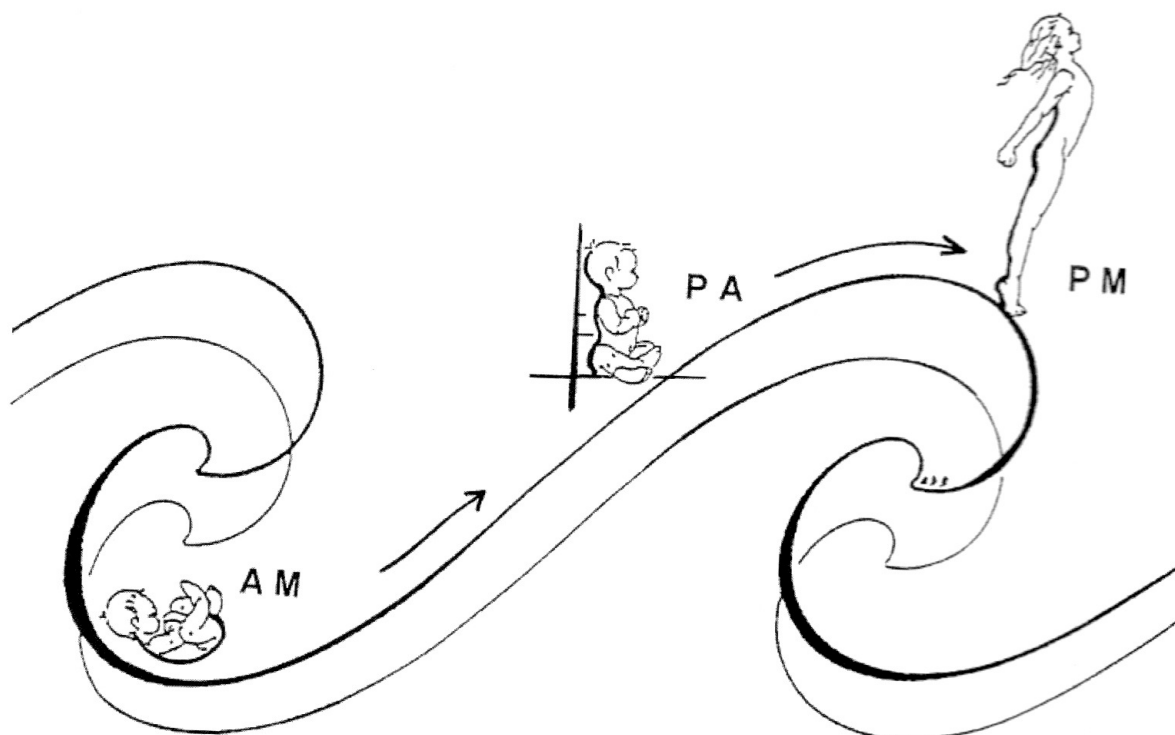


FIGURA 16: *Estratégia da Onda*
Fonte: DENYS-STRUYF, 2010, p. 34

O primeiro jogo que fizemos foi o “João-bobo”, tão conhecido nos cursos de iniciação teatral: uma roda de pessoas que recebem e acompanham o corpo de quem está no centro, e que oscila de olhos fechados. Quem ficava no centro tinha reações variadas. Alguns se entregavam confiantes aos braços dos colegas, outros enrijeciam-se, temerosos, outros não conseguiam manter os olhos fechados. Finalizado o jogo, todos diziam palavras que pudessem sintetizar o que tinham experimentado. Régine Hubeaut e Didier Boman explicaram que o “João-bobo” relaciona-se com os dois primeiros “personagens” da *Estratégia da Onda* (FIG. 16): AM, e AP, que precede PA. Era o jogo entre a mãe AM, que “oferece confiança”, e o filho AP, que “recebe confiança”. Régine Hubeaut criou uma analogia para definir o jogo: AM é a terra; se está molhada, a criança atola. O solo firme permite à criança pisar e ser impulsionada para a vida. O paradoxo vivido pela mãe é acolher, para dar apoio ao filho no momento da separação. Didier Boman ponderou que cada um tinha sua própria maneira de ser

¹⁰¹ A *Estratégia da Onda* é uma das estratégias de tratamento elaborada por Godelieve Denys-Struyf (2010) em seu método, e caracteriza-se pela abordagem psicocomportamental, que inscreve as fases do desenvolvimento motor da criança até sete anos no desenho estilizado de uma onda do mar, que avança sem jamais recuar.

“mãe” no nosso jogo. Temos a tendência de “dar AM” da mesma forma como percebemos que “AM nos foi dada”. Depois da leitura das palavras ditas por nós – a maioria lembrava a relação entre mãe e filho –, foi aberto um debate, no qual emergiram ideias, histórias e depoimentos pessoais sobre o tema. Em seguida, repetimos o jogo “com consciência”, isto é, levando em conta tudo o que havia sido discutido. A repetição fez o jogo ganhar novo frescor; foi surpreendente a forma como se criaram novas conexões e associações. Senti-me reconectada com a mãe que tive, com a mãe que sou, com a filha que fui, com a filha que tenho, com o filho que perdi e com os que nunca terei.

Houve diversas atividades que tiveram como tema a pelve, local do corpo que é símbolo da *tipologia* AM, identificada com o *tema* mãe. Numa dessas atividades, a tarefa era “construir” uma escultura “viva” da pelve em trios de alunos, com posições do corpo. Um representava o osso sacro, e os outros dois, um ilíaco cada um. Os trios desenvolveram interpretações diferentes dessa mesma parte do corpo. Outra atividade foi percutir, com a ponta dos dedos ou os punhos, os ossos da própria pelve, para “acordar” o osso, percebendo sua densidade e volume. E por fim, modelar no barro a forma do próprio osso ilíaco, com os olhos vendados. Não era uma atividade para medir habilidades plásticas; não importava se a forma final não correspondesse exatamente a uma representação realística do osso da bacia. O principal objetivo era perceber a materialidade, a densidade, a presença daquele osso dentro do próprio corpo, para tentar reproduzir no barro o que foi percebido, e vice-versa. Uma vez terminada a modelagem, a instrução era *apprivoiser* (dominar, familiarizar) e *intégrer* (integrar) o osso na pelve. Ou seja, depois de perceber a materialidade do osso de barro nas mãos, deveria-se “introjetar aquela imagem dentro do próprio corpo”. Ao fim da jornada dedicada à pelve, fui dormir sentindo essa parte do meu corpo quente e pesada.

A pelve ou bacia é extremamente relevante na visão GDS; é o centro do corpo, identifica-se com o berço da vida. O trabalho sobre a bacia é o ponto de partida para uma estratégia de conscientização corporal que Denys-Struyf (2007) chama de *trabalho sobre si*, cujo objetivo primeiro é que a pessoa assuma a responsabilidade sobre si, para “habitar” o próprio corpo. A consciência da bacia é como um convite ao (re)nascimento; a percepção de si começa pela bacia. A expressão *trabalho sobre si* utilizada por Denys-Struyf (2007) está presente em Stanislávski (2005), bem como em Grotowski (2001). Torna-se, portanto, inevitável a aproximação do conceito de Denys-Struyf (2007) ao trabalho do ator:

Ter cuidado de si, construir-se protegido, seguro, centrado, unificado, autônomo, tudo isso começa por um trabalho sobre si, erigido num eixo sobre um centro e uma base. Todo nascimento começa pela bacia. (DENYS - STRUYF, 2007, p. 13)

Conforme o trecho acima, é possível concluir que Denys-Struyf utiliza a ideia de *trabalho sobre si* num sentido proprioceptivo de cuidado de si, que difere do significado do termo para Grotowski e Stanislávski. De todo modo, a coincidência de ideias sobre a pelve como local importante do corpo leva-nos a pensar de novo em Grotowski (2001); ele localiza no cóccix (que chama de “a cruz”) o ponto onde tem início toda “reação autêntica”, os “impulsos”, que nascem no interior do corpo para atingir a superfície. De acordo com o diretor polonês, se a pelve como um todo, e não apenas o cóccix, estiver “bloqueada”, cria-se também um bloqueio em outros pontos do *corpo-vida* ou *corpo-memória*, do corpo que é memória. Se, durante o treinamento, entendido com trabalho para revelação de si, os detalhes são precisos, eis que o *corpo-memória* pode revelar-se. A pelve, bacia ou região da “cruz” é compreendida, portanto, como parte potente do corpo, verdadeira porta de entrada para processos de *trabalho sobre si*, seja para “liberação de energia” bloqueada nessa zona, como sugere Grotowski (2001), seja para “preenchimento” e “estruturação” de um “recipiente desprezado”, como diz Denys-Struyf (2007).

Do centro do corpo, ou seja da bacia, erige-se a coluna vertebral. Para a conscientização do eixo da coluna, usamos no curso um diapasão¹⁰² para tocar as vértebras. Algumas, vibravam ao contato do diapasão, outras permaneciam insensíveis. Régine Hubeaut nos fez notar que as vértebras que não vibravam correspondiam aos pontos de maior tensão muscular ou de menor mobilidade articular. Houve ainda outras “vivências” por meio de estímulos sensoriais (aromas, gostos, sons, texturas), recursos de artes plásticas (desenho, pintura, colagem, modelagem), danças, jogos e dramatizações. Porém, a atividade mais inusitada foi colocar um ovo em pé. Quanto maior o esforço, menos se conseguia realizar a tarefa. O objetivo era despertar “a *imobilidade ativa* ou o *agir no não-agir*, e o seu contrário, a *ação no repouso* ou o *não-agir no agir* (DENYS-STRUYF, 1995, p. 90)”, características da *tipologia AP*, que permite a livre circulação das tensões entre todas as cadeias musculares. Só era possível colocar o ovo em pé quando não se pensava em colocar o ovo em pé.

¹⁰² Trata-se de uma réplica ampliada (de quarenta e cinco centímetros de comprimento) do diapasão utilizado pelos músicos para afinar instrumentos, ou para entoar a voz no canto.

E assim, no decorrer do curso, foram-se somando sensações que repercutiam, a longo prazo, estímulos que permaneciam no corpo por vários dias, e ainda imagens, memórias, associações e sentimentos profundos, que vinham à tona de modo imprevisto e intenso para serem reelaborados, ressignificados. O módulo Comportamental marcou para mim o cumprimento de um ciclo do método GDS e foi uma das experiências mais provocatórias e transformadoras que vivi, na medida em que me despertou a dimensão corpo-mente. Em seus depoimentos após as práticas, outros participantes fizeram avaliação semelhante à minha. A partir daí, surgiu uma questão, para mim fundamental: mas o que uma atriz faz com tudo isso? Em princípio, o método GDS não se destina ao trabalho do ator, apesar de Denys-Struyf (2010, p. 15) admitir suas múltiplas aplicações além da terapêutica, no conjunto das relações humanas. À luz do método GDS, me dei conta, de forma concreta, dos sinais que o meu corpo vinha emitindo há anos - do acúmulo de marcas do amadurecimento fisiológico do corpo aos desgastes corporais decorrentes do ofício de atriz. As possibilidades terapêuticas do método fizeram-me reacender o desejo de “ser uma pessoa melhor” sob um novo ângulo, não mais como um estado ideal e inatingível. Essa nova perspectiva só é percorrável se considerada relativa, transitória. Era possível, então, relançar esse projeto sobre novas bases? Até então, o Teatro não me havia tornado “uma pessoa melhor”, na medida das minhas necessidades. O uso do método GDS poderia contribuir para aquilo que eu vinha buscando no Teatro?

4.4 GDS e treinamento do ator: uma proposta de *trabalho sobre si* ?

A primeira iniciativa para responder às questões levantadas no último parágrafo do item anterior deu-se em 2008. Foi um período de treinamento solitário, no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Meu projeto era testar aplicações de princípios do método GDS na reformulação do meu treinamento, na direção de um *trabalho sobre si*, que incluía a busca de “tornar-me uma pessoa melhor”, sob uma perspectiva menos idealizada e mais relativa. O módulo Comportamental me apresentara um repertório de exercícios de naturezas diversas, que eu pretendia reelaborar.

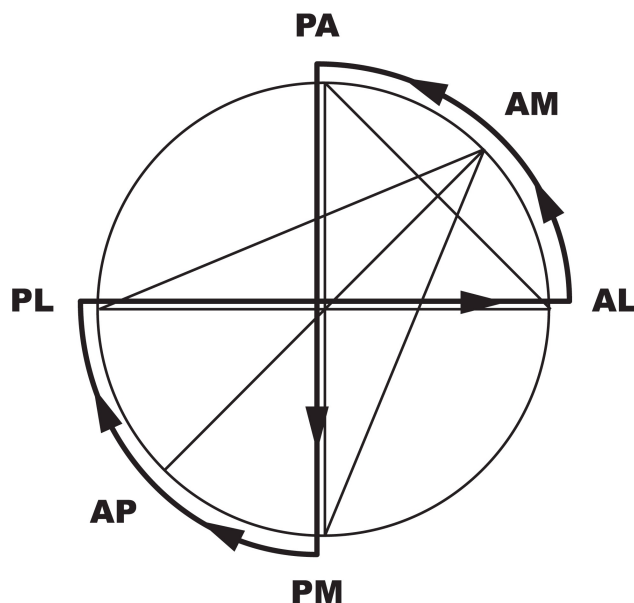


FIGURA 17: *Estratégia da Lemniscata*
 Fonte: CAMPIGNION, 2000, s/n)

Durante seis meses de trabalho, busquei uma sistematização para o meu treinamento físico e vocal, baseando-me em duas estratégias do método GDS: *Lemniscata*¹⁰³ (FIG. 17) e *Onda*. A rotina iniciava-se com técnicas aprendidas nos cursos de formação GDS: escovação da pele (para “informar” aos músculos sua direção adequada), percussão dos ossos (para conferir “presença” e “noção de estrutura”), uso de acessórios (bolas de borracha, rolos de espuma, almofadas de areia etc., para “reconstruir” e “acordar” partes do corpo por via de estímulo proprioceptivo¹⁰⁴), “sacudir o esqueleto” (vibração para drenar a energia acumulada nos músculos). Meu objetivo era dar “suporte ao gesto”, aprofundando a compreensão do funcionamento mecânico do corpo através da percepção do esqueleto, equilibrando as tensões entre as cadeias musculares e organizando as massas (cabeça, tórax e pelve). Por meio da *Estratégia da Lemniscata*, elaborei sequências de exercícios de alongamento das seis cadeias musculares, em circuito, como parte do aquecimento físico. Em seguida, a forma da *lemniscata* foi usada como tema para improvisações físicas e vocais. A tarefa era “desenhar” essa forma no espaço, percorrendo diferentes planos, direções, amplitudes e ritmos, e

¹⁰³ *Lemniscata* é o nome do símbolo matemático que representa o infinito. A *Estratégia da Lemniscata* estabelece uma ordem precisa de ativação dos músculos; é utilizada em abordagens dinâmicas de movimento e para ordenar exercícios de uma sequência de aquecimento ou de alongamento. Sobre a *Estratégia da Onda*, ver Nota 100 e Figura 16, p.117.

¹⁰⁴ Os proprioceptores são terminações nervosas sensitivas, ou receptores. Localizam-se nos músculos, tendões, ligamentos e cápsulas articulares, de forma profunda. Os impulsos proprioceptivos conscientes permitem ao indivíduo, mesmo de olhos fechados, ter percepção de posição e de movimento do corpo, e de suas partes, ou seja, da atividade muscular, e do movimento das articulações no espaço (MACHADO, 2006).

utilizando cada vez uma determinada parte do corpo como "lápis". Em seguida, incluí a voz, que deveria acompanhar a mesma dinâmica do gesto, que continuava “desenhando” *lemniscatas* no espaço. Aos poucos, introduzi variações como partir de uma nota qualquer e criar frases melódicas, numa espécie de solfejo. O movimento do corpo e a emissão do som deveriam manter-se em harmonia, e a respiração, livre.

A mais longa parte da rotina de trabalho eram as improvisações físicas e vocais inspiradas nas tipologias do método GDS segundo a *Estratégia da Onda*. O tema das improvisações era uma das três *tipologias* consideradas por Denys-Struyf (1995) como fundamentais da personalidade humana: AM, PA e PM. No início do trabalho, o objetivo era buscar ações conforme a simbologia atribuída pelo método GDS a cada *tipologia* que, por sua vez, relaciona-se com uma das funções arquetípicas de Georges Dumésil¹⁰⁵ (1958, apud VALENTIN, 2007). Num segundo momento, identifiquei cada *tipologia* com uma canção cuja reprodução gravada acompanhava a execução da improvisação. Por fim, as improvisações físicas resultaram em partituras semiestruturadas, em que as ações seguiam uma linha, mas não eram formalizadas e fixas. As improvisações vocais, por sua vez, consistiam em cantar *a cappella* as mesmas canções que acompanhavam as improvisações físicas. A ideia era “traduzir” o tema das *tipologias* numa determinada qualidade vocal, uma “cor de voz” que pudesse expressar o universo simbólico correspondente a cada uma.

Nesse ponto o método GDS havia “contaminado” o meu trabalho de atriz, tendo sido fonte de estímulo à minha criatividade. Meu treinamento, assim como todo e qualquer exercício físico e vocal, improvisação, processo de criação de personagem, tudo era passível de associação com os símbolos das *tipologias* GDS ou organizado conforme suas *estratégias*. No entanto, um território permaneceu por muito tempo imune à “contaminação” GDS: a dança *Orissi*. Ou melhor, hoje percebo que, desde que conheci o método GDS, eu venho dançando *Orissi* cada vez menos. Por quê? Em razão dos conhecimentos de anatomia, e do aprofundamento de minha consciência corporal, adquiridos por intermédio do método GDS,

¹⁰⁵ DUMÉSIL, Georges. *L'ideologie tripartie des Indo-Européens*. Bruxelles : Latomus, 1958. O linguista e filólogo francês afirma que, na origem das civilizações, diferentes etnias constituíram suas sociedades sobre um modelo arquetípico que tinha uma ideologia comum apoiada em três funções: fecundidade, guerreira e sagrada. Godelieve Denys-Struyf relaciona sua concepção comportamental das tipologias AM, PM e PA à teoria das três funções de Dumésil. Deste modo: a função fecundidade identifica-se com a tipologia AM – a mãe –, cuja principal necessidade é afeto (amar e ser amado), e sua simbologia associa-se à gestação, sedentarismo, estabilidade, raízes, ninho, família, plantio, colheita e fertilidade. A função guerreira identifica-se com a tipologia PM – o pai –, cuja principal necessidade é ação (ser útil, empreender), e sua simbologia associa-se à proteção, impulso, trabalho, liderança. A função sagrada identifica-se com a tipologia PA – o filho –, cuja principal necessidade é ideal (beleza, aperfeiçoamento e harmonia), e sua simbologia associa-se à intuição, atenção, espiritualidade, paz, ecologia, liberdade e justiça (TRINDADE, 2007; CAMPIGNON; FAYADA, 2011).

comecei a notar diversos “efeitos colaterais” no meu corpo, que eu atribuía à prática de *Orissi*. Houve, então, outro “efeito colateral” mais danoso, para o qual alerta Strazzacappa (2012). Concordo com a autora quando ela aponta para os riscos da inadequação dos métodos somáticos quando estes, ao invés de serem mantidos como complementares ao trabalho corporal, tornam-se “o” trabalho corporal em si mesmo. Desse modo, os artistas da Dança ou do Teatro não ousam, não se movimentam, eles “se preservam”. A meu ver, cria-se então um paradoxo: a ampliação da consciência dos limites e das capacidades físicas promovida por métodos somáticos - que deveriam contribuir para o treinamento, proporcionando cuidado adequado de si - pode eventualmente desfavorecer o treinamento, por cuidado desmedido de si. Se assim fosse, penso eu, os modos de uso dos métodos somáticos estariam prestando um “desserviço” à arte. O método GDS deveria contribuir para que eu continuasse dançando *Orissi*, sempre que eu considerasse essa técnica como relevante no meu treinamento de atriz. No entanto, essa é uma outra questão.

Trudelle, Fortin e Rail (2007) trazem importantes contribuições do âmbito da dança contemporânea sobre a interface entre métodos somáticos e técnicas corporais. Sob vários aspectos, para atores que praticam o treinamento (de acordo com o modelo difundido por Grotowski, Barba, Vescovi e outros), a distinção entre o trabalho corporal do ator e do bailarino é irrelevante. As autoras alertam para a importância do cuidado com a saúde física (e emocional) do bailarino no treinamento, em cena e na vida. A sugestão do enfoque na saúde abre caminho a outras reflexões, que demandariam novas pesquisas e conduziriam a formulação “ser uma pessoa melhor” a novas interpretações. No entanto, limito-me a lembrar a afirmação das autoras sobre a pertinência da prática de métodos somáticos pelos artistas. Muitos bailarinos recorrem a práticas de fortalecimento muscular (normalmente excluídas do treinamento em dança), como Pilates, com o objetivo de “preparar o corpo” para “os excessos”. Já os métodos somáticos teriam dupla função: de “recuperação do corpo”, no sentido de proporcionar-lhe “equilíbrio” e “nutrição” (sendo, estas últimas percepções, mais comuns aos bailarinos de meia idade), além da função de “preparação do corpo”. Apesar de perceberem a dança como “uma prática de risco”, “pouco confortável” e “potencialmente antifisiológica”, quando questionados sobre a relação entre saúde e dança, os bailarinos tendem a minimizar as questões ligadas à saúde, privilegiando as relativas à sua arte (TRUDELLE; FORTIN; RAIL, 2007). Essa é a mesma postura que eu percebia nos atores do TTB, e em mim mesma, quando considerava o corpo *apenas* como um instrumento a serviço da arte.

Reconheço que o contato com o método GDS, num primeiro momento, causou-se um aumento desmedido do zelo com o corpo em movimento, o que impactou principalmente minha atuação como professora de *Orissi*. Passei a ter um grande senso de responsabilidade com relação ao corpo dos meus alunos. Mas, como esperar de uma técnica que põe o corpo em situações completamente antifisiológicas, como também sugerem Trudelle, Fortin e Rail (2007), não provoque dores por excesso de esforço, por microlesões musculares, ou por outros motivos? Como esperar que um comportamento totalmente extracotidiano, como diria Barba (1993), não acelere os processos naturais de desgaste do corpo? Concluo que o corpo modelado por uma técnica paga um preço, e a dança *Orissi* é apenas um exemplo disso.

O uso do *corpo como instrumento* para atingir determinados objetivos, que vão desde uma forma precisa até desempenhos de alto nível de exigência, inclui muitos outros exemplos, como as danças clássicas em geral e diversas modalidades circenses e esportivas. Certa vez participei no TTB de uma oficina de técnica de *clown* com o artista circense Anatoli Lokachtchouk, que havia trabalhado no Circo de Moscou quando jovem. Ele fazia parte de um grupo de acrobatas, e sua especialidade era ser *porteur*, equilibrando no topo da cabeça um mastro de vários metros de altura sobre o qual seus companheiros faziam acrobacias. Quando conheci Anatoli Lokachtchouk, ele devia ter uns sessenta anos de idade e tinha o pescoço completamente “encurtado”, com movimentos da cabeça bastante reduzidos, como se as vértebras cervicais tivessem sido permanentemente comprimidas. Durante a oficina, além das clássicas *gags* de *clown*, ele nos ensinou exercícios acrobáticos apenas descrevendo-os, sem demonstrar nem mesmo uma cambalhota. Disse-nos que todo artista circense acabava a carreira como *clown*, pois era a única especialidade do circo que admitia corpos que se tornaram incapazes de continuar a atuar nas suas especialidades. Não vou discutir sobre a visão de Anatoli Lokachtchouk quanto ao ofício do *clown* e sua função na companhia circense. Interessa-me, na sua história, que uma lesão cervical foi provocada pelo ofício daquele artista, provavelmente de forma gradual e involuntária, mas irreversível, o que lhe causou a impossibilidade de continuar atuando como acrobata. Esse foi o preço a pagar. Guardando as devidas proporções, uma vez que o trabalho do ator nem sempre é comparável ao do artista circense, do atleta profissional, ou mesmo do bailarino, o método GDS despertou minha consciência a respeito desse preço. Eu já havia observado os riscos do trabalho físico intenso em diversas gerações de atores que praticaram o treinamento, incluindo os do TTB e eu mesma. A partir daí, a pergunta era esta: uma vez tendo consciência desse preço, é possível negociar? É possível estabelecer relação entre o *corpo como instrumento* e o *corpo como experiência*? Qual?

Hoje vejo que minha noção de *corpo como experiência* encontra ressonância nas noções de *corpo enquanto experiência*, de Bolsanello (2005), e de experiência, de Larrosa (2002), já citados anteriormente. Para Bolsanello (2005), o termo experiência está diretamente relacionado à subjetividade como fonte de conhecimento. A autora também afirma que o aprofundamento na realidade corpórea da existência humana – como diz Ruffini (2003), *com o corpo e no corpo*, mas não só *do* corpo – permite tocar a capacidade que o homem possui de sentir, perceber e ter consciência de si. A meu ver, o caminho proposto por Bolsanello (2005), na perspectiva da Educação Somática, indica a propriocepção¹⁰⁶ como via de acesso para reconhecer limites, explorar e desenvolver potencialidades do corpo, entendido como experiência. Portanto, considero que a propriocepção, além de representar um caminho cinestésico e sensível de percepção para a consciência de si, contribui para uma relação ecológica entre os seres e o meio onde vivem.

De acordo com Larrosa (2002), conhecimento é o que se adquire no modo como a singularidade do sujeito responde ao que lhe vai acontecendo ao longo de sua vida, e no modo como esse sujeito confere sentido ao que lhe acontece. O sujeito da experiência não é aquele que se impõe, se propõe, se põe ou se opõe, mas o que se “ex-põe”, assumindo os riscos de sua vulnerabilidade. É incapaz de experiência aquele a quem nada ocorre, afeta ou ameaça. O sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação. Como conclui o autor, aí está a qualidade existencial do saber da experiência: “a experiência, e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriarmos de nossa própria vida” (LARROSA, 2002, p. 27). Penso, hoje, que minhas buscas relacionavam-se à aproximação dessas duas perspectivas: o *corpo como instrumento* e o *corpo como experiência*. Mas como? Os fatos a seguir apresentam algumas tentativas de resposta.

4.5 GDS e *Orissi* na Universidade Federal de Ouro Preto

Depois dos experimentos solitários (em 2008) sobre possíveis aplicações do método GDS no treinamento do ator, e em *Orissi*, continuei pesquisando sobre essa possibilidade em algumas oficinas. Mas a oportunidade mais consistente de experimentar a sistematização dessas aplicações aconteceu de 2011 a 2013, quando fui professora-substituta das disciplinas Expressão Corporal I e II, no curso de graduação em Artes

¹⁰⁶ A propriocepção resulta de estímulos aos proprioceptores, cf. nota 103, p. 121.

Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. A partir de 2012, assumi também a coordenação do Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, coordenado por Ricardo Gomes, que havia-se tornado professor-adjunto da UFOP. Minha principal função no Núcleo e que persiste até hoje, é desenvolver um trabalho de *Orissi* com os alunos. Meus questionamentos sobre a pertinência do treinamento em dança indiana, e a abordagem dessa técnica sob o viés do método GDS, encontraram, nesse Núcleo, lugar adequado para experimentação.

Não seria viável apresentar resultados conclusivos de um laboratório ainda em curso, mas posso tecer algumas considerações, descrevendo o que foi realizado até o momento. Em 2012 o Núcleo de Pesquisa contava com três alunas-bolsistas¹⁰⁷, e os encontros que eu conduzi aconteceram de duas a três vezes por semana, três horas por encontro. Como ponto de partida, propus um estudo sobre os conceitos de base do método GDS, por meio de seminários teóricos e laboratórios práticos. Fiz uma compilação de exercícios, jogos e vivências provenientes de várias experiências. Praticamos exercícios que aprendi com Helena Varvaki, Joana Correa, Iben Nagel Rasmussen¹⁰⁸, Sylvia Nancy Azevedo¹⁰⁹, além do método Pilates¹¹⁰, *Orissi*, treinamento do TTB, curso Comportamental GDS. Escolhi exercícios que se prestassem a experienciar características biomecânicas e comportamentais das *tipologia* GDS; o aluno deveria perceber a si mesmo com relação àqueles parâmetros por meio de estímulos concretos, ou seja, pelo movimento. Ao final do laboratório das *tipologias*, fiz a lista das palavras atribuídas pelos alunos às experiências vividas. Os encontros encerraram-se com roda de conversa, durante a qual os participantes falaram livremente sobre sensações e impressões pessoais suscitadas pelo trabalho realizado.

A título de exemplificação do laboratório, cito um dos exercícios para trabalhar a *tipologia* PM, o “arquétipo do pai” (DENYS-STRUYF, 2010), inspirada na

¹⁰⁷ As alunas-pesquisadoras participantes do Núcleo, nos dois anos em que fui professora-substituta na UFOP, foram Adriana da Silva Maciel, Luciana Pereira da Silva e Ana Lúcia Miranda (as duas últimas, até maio de 2011). A partir de setembro de 2012, os alunos-pesquisadores foram Ricelli dos Santos Piva e Adriana da Silva Maciel. No início de 2013, Miranda volta a integrar o Núcleo, com Maciel e Piva.

¹⁰⁸ Participei do seminário internacional *Pontes sobre o vento*, que teve dez dias de duração, em Salvador (1995), ministrado por Iben Nagel Rasmussen (atriz do *Odin*), no qual pratiquei a *Dança dos ventos*, entre outros exercícios.

¹⁰⁹ Sylvia Nancy Azevedo é fisioterapeuta, com formação no método GDS. Foi minha terapeuta corporal e colega de grupos de estudos GDS. Em 2008, fizemos um intercâmbio: participei, como aluna, das suas aulas de Consciência Corporal, e em troca ministrei-lhe aulas de *Orissi*.

¹¹⁰ Em 2012, concluí formação para instrutores do método Pilates, pela Physio Pilates, em Belo Horizonte.

função guerreira, de Dumésil¹¹¹. Essa *tipologia* tem como característica biomecânica a projeção do corpo, principalmente do peito, para a frente, e como característica comportamental a necessidade de ação, de desempenho, numa postura pró-ativa, ou mesmo agressiva, diante dos desafios (DENYS-STRUYF, 1995, 2010; CAMPIGNION, 2003). Dois alunos, de pé, um de frente para o outro, mantiveram suspensa uma grande bola de borracha (tipo Pilates), ambos apoiando nela o próprio peito. O jogo consistiu em alternar o comando, impondo a própria força sobre o outro. Tratava-se de conquistar ou ceder a liderança, recuando ou empurrando o colega por intermédio da pressão do peito contra a bola, projetando todo o peso do corpo neste ponto. Procurei fomentar o jogo com interferências verbais, sugerindo que os participantes fizessem perguntas a si mesmos, como estas: Como reajo a esta pressão no meu peito? Quando é o momento de ser passivo? Quando é o momento de ser ativo? Esta situação se parece com o quê? Que imagens, lembranças, associações me vêm à mente a partir desta situação? As reações dos alunos foram as mais diversas. Alunos tímidos tornaram-se, de repente, extremamente ativos, não cedendo a liderança do jogo ao colega; outros deixaram-se dominar completamente, sem conseguir esboçar qualquer tipo de reação para assumir a liderança. Houve ainda aqueles que se bloquearam por completo e pediram para interromper o jogo, alguns até choraram. Também houve duplas cuja disputa foi acesa e entusiasmada, e outras vezes extremamente agressiva. As palavras ditas pelos alunos espelham as sensações despertadas após o jogo da bola:

Medo, confusão, perdido, coragem, disposição, energia, divertido, ir, atenção, confiança, briga, novo, receber, esperar, desequilíbrio, impulso, agilidade, outro, cão, mecânico, reação, revidar, vôo, força (DUARTE, 2011-2013, s/n).

Algumas observações feitas por alunos do Núcleo após o laboratório PM, que incluía o jogo da bola, entre outros:

Ricelli Piva: "Dá vontade de correr, até pelas paredes! Muito competitivo! Vontade de trapacear. Quando começamos [o laboratório] AM, meu PM gritou dentro do peito, querendo sair!"; "Adriana Maciel: "É difícil ficar na posição [da tipologia PM], o corpo vai cansando, a respiração fica difícil" (DUARTE, 2013. s/n).

¹¹¹ As características biomecânicas e comportamentais das *tipologias* GDS e a teoria das três funções, de Dumésil, estão descritas na Nota 104, p. 122.

Passado o período inicial de estudos teórico-práticos, parti para nova abordagem no ensino da dança *Orissi*, buscando associá-la com princípios do método GDS. A primeira tarefa dos alunos foi desenhar o próprio esqueleto, em tamanho natural (FIG. 18). O objetivo



FIGURA 18: “Desenhe o seu esqueleto”, oficina Consciência Corporal no Treinamento do Ator, Ouro Preto, 2011
Foto: Maria Duarte – acervo da autora

não era avaliar conhecimentos de anatomia ou talento do aluno para o desenho, mas conhecer o seu grau de informação e de percepção da sua própria estrutura óssea. Propus que tocassem o próprio corpo, para aguçarem a percepção de partes que lhes parecessem desconhecidas. Era importante, sobretudo, que observassem os detalhes, tentando colocar no desenho aquilo que percebiam, perguntando-se, por exemplo: De quantos segmentos se compõe esta parte do meu corpo? Como esta parte se junta com essa outra? Onde começa e onde termina este segmento? Qual a forma e o tamanho deste osso? Ao final, cada um mostrou o seu desenho, esclarecendo verbalmente aquilo que não tinha conseguido desenhar como desejava. Terminada essa tarefa, eu trouxe um esqueleto humano (modelo de plástico, em tamanho natural) e o examinamos juntos, dando especial atenção às partes que apareceram de forma hesitante, ou mesmo não foram representadas nos desenhos. Na sequência, propus o exercício de “contar os 30 ossos de cada membro”: por meio da palpação do braço ou da perna do colega deitado, perceber a forma e o volume de cada osso, bem como as possibilidades de movimento das articulações de cada membro.

Nosso estudo prosseguiu com a observação da postura e da forma do corpo de cada aluno - de pé, de frente, de costas, de perfil - para verificar a sua organização em relação à gravidade no que tange ao alinhamento das massas (cabeça, tórax e pelve) entre si, e também no que se refere à cintura pélvica e cintura escapular. Essa observação presta-se também a verificar o alinhamento dos membros e da coluna, as assimetrias entre o lado direito e esquerdo do corpo. Foram anotadas eventuais queixas como dores, desconforto, lesões. Esse mapeamento anatômico/postural nos forneceu dados para a criação de uma sequência personalizada de aquecimento físico, inspirada na *Estratégia da Lemniscata* GDS. Após detectarmos, juntos, suas questões físicas, orientei os alunos para que elaborássemos uma sequência individualizada de exercícios específicos para suas dificuldades, tendo por objetivo preparar o corpo para a prática de *Orissi*.

A ideia foi inverter a lógica do ensino tradicional da dança *Orissi*. Ao invés de fazer o corpo do aluno adaptar-se a uma forma pré-estabelecida, uma espécie de “fôrma” característica dessa dança, eu pretendia adaptar as posições da dança ao corpo do aluno, de acordo com suas possibilidades e características individuais. Com esse objetivo, acrescentei variantes ao programa usual das minhas aulas de *Orissi*. Por exemplo, introduzi momentos de repouso entre as sequências dos exercícios de aquecimento, reduzi o ângulo de abertura das pernas em rotação externa, e trouxe o centro do corpo para uma posição mais alta nas posições de base de acordo com as necessidades individuais (FIG. 19). De certo ponto de



FIGURA 19: Laboratório GDS + *Orissi*, Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, UFOP, 2013
Foto: Panmella Ribeiro – acervo da autora

vista, minha proposta pode ser considerada um contrassenso. Como dito anteriormente, as técnicas corporais formalizadas, a exemplo das danças clássicas indianas, *ballet* clássico, artes marciais, técnicas circenses, esportes são antifisiológicas, uma vez que impõem ao corpo um comportamento artificial, construído para atender a um fim. Isso é técnica. Faz sentido usar a técnica para opor-se à técnica? Faz sentido utilizar a dança *Orissi* para opor-se à dança *Orissi*? Como a dança *Orissi* poderia contribuir para o treinamento do ator, sendo “menos” dança *Orissi*? O que há em *Orissi* além da técnica? E, se há algo além da técnica, é possível atingi-lo prescindindo dela?

Penso que o método GDS pode fornecer indícios para tentar responder às questões expostas. Segundo a *Estratégia da Onda*, criada por Denys-Struyf (2010), em que se incluem todas as fases do crescimento psicomotor humano, três cadeias musculares são responsáveis pelo avanço desse desenvolvimento: a chamada *tríade dinâmica* AP-PL-AL. A cadeia AP aproxima o centro do corpo ao chão; PL lança o corpo na “exploração do mundo”; AL traz o “mundo para si”. Denys-Struyf (1995, 2010) sugere que a ação da *tríade dinâmica* conduz o indivíduo a atingir três etapas precisas do seu desenvolvimento psicomotor, pelo amadurecimento das cadeias AM, PA e PM. A primeira ação da *tríade dinâmica* caracteriza o primeiro ciclo de desenvolvimento, que ocorre quando o bebê começa a engatinhar, e repete-se infinitamente, por toda a vida. Como o *jo-ha-kyu*, de Zeami (1987) e de Vescovi (2007), ou as bonecas russas *matrioshkas*, uma *tríade dinâmica* contém outra *tríade dinâmica*, e assim por diante. A *Estratégia da Onda* tem esse nome por representar o desenvolvimento humano como processo que avança sem jamais recuar, assim como as ondas do mar prosseguem sempre, até chegar à praia. A livre circulação das tensões ou energias, sem acúmulos ou bloqueios entre todas as cadeias, depende da atividade igualmente livre da *tríade dinâmica*. Estimular a ação da *tríade*, por intermédio de movimentos como agachar, girar para fora, girar para dentro, relacionados às funções das cadeias que a compõem, estimula o corpo como um todo, pois tal ação repercute sobre as outras cadeias.

A meu ver, é possível fazer analogia entre *Orissi* e a *tríade dinâmica* AP-PL-AL. As posições de base de *Orissi*, que aproximam o centro de corpo do chão, ativam a cadeia AP; a rotação externa dos membros ativa a cadeia PL, e sua rotação interna ativa a cadeia AL. Como eu disse na apresentação do método GDS, os aspectos físicos estão totalmente misturados com os aspectos psíquicos, ou comportamentais (DENYS-STRUYF, 1995). Desse modo, ao ativar uma cadeia muscular e articular, são ativados também os aspectos psíquicos a ela relacionados. Sob essa perspectiva, o objetivo da prática de *Orissi* poderia ser interpretado

como um modo de proporcionar estímulos motores capazes de predispor o corpo, como um todo, ao movimento. A dança *Orissi* funcionaria, então, mais como experiência psicomotora, despertando “canais de expressão” do corpo, *pelo* movimento, e menos como técnica a ser dominada para o desempenho da dança em si. A identificação de *Orissi* com a *tríade-dinâmica* GDS é uma hipótese que, por ora, avançou mais em plano teórico do que prático. Trata-se de um *insight*, uma intuição, que ainda carece de ulteriores experimentações práticas.

Sobre a pertinência de ensinar dança *indiana* a atores *ocidentais*, além das questões que deflagraram uma interpretação de *Orissi* sob um “olhar GDS”, há outra questão de fundo, mais complexa, sobre o caráter transcultural dessa operação. Antes de perguntar-me se ensino “mais” ou “menos” *Orissi*, talvez eu devesse perguntar-me o que é a dança *Orissi*. Ou, melhor ainda, tomando o conselho de Aloka Panikar ao pé da letra, perguntar-me o que é a *minha dança Orissi*. Minha formação no TTB levou-me a acreditar que existia a dança *Orissi*. Mas o que isso significa? Por exemplo, o ator Beppe Chierichetti¹¹² (s/d apud GOMES, 2000), do TTB, pensa que o *Kathakali*, ao qual se dedica desde 1978, tem um “valor em si, do jeito que é”, e explica:

[...] Eu devo procurar fazê-lo [o *Kathakali*] exatamente como foi concebido. Só então funciona. [...] Não preciso do *Khatakali* para elaborar um treinamento. O *Kathakali* é um treinamento [...] Existe um certo tipo de energia que nasce da prática da dança e passa a fazer parte do seu patrimônio genético [...] Tentar mudar o *Kathakali*? Se você aprende uma dança como *Putana Moksha* [coreografia do repertório *Kathakali*] para quê mudá-la? Está tudo ali. É teatro *tout court*, não é necessário buscar mais nada, em lugar nenhum. Se você procura fazer bem essa dança, ela entra no teu sangue. É isto que os jovens [atores ocidentais] não entendem: deve-se cuidar dos detalhes, acima de tudo. Se não cuidarem dos detalhes, a dança não entra no sangue, e então é inútil praticá-la.

Mas existe o *Kathakali em si*, tal qual foi *concebido*? A meu ver, é difícil estabelecer um marco zero para a origem do *Kathakali*, bem como para *Orissi* e outras danças indianas. Ao longo de séculos, todos os estilos de dança indiana considerados clássicos¹¹³ passaram, e ainda passam, na Índia contemporânea, por um processo de reinvenção que vai do resgate desses estilos à sua reestruturação. Em sua maioria, as danças passaram de formas ritualísticas a fenômenos artísticos, espetaculares. Também os processos de ensino e aprendizagem na Índia vêm-se modificando no tempo, desde o *gurukulam* até a sua

¹¹² CHIERICHETTI, Beppe. Entrevista concedida a Ricardo Gomes para dissertação de mestrado. Bergamo : s/d.

¹¹³ Atualmente, as danças indianas consideradas clássicas são oito: *Bharata Natyam*, *Kathakali*, *Manipuri*, *Kathak*, *Orissi* (ou *Odissi*), *Kuchipudi*, *Mohini Attam* e *Sattriya* (KOTHARI, 2003).

institucionalização em escolas de dança (GOMES, 2007). Portanto, penso que as danças clássicas indianas estão sempre *em processo*; tal processo inclui a contribuição de quem delas vem-se apropriando há séculos, mesmo em seu próprio país de origem, o que resulta em variações mais ou menos evidentes em cada estilo.

Só é possível pensar em variações quando se tem uma estrutura pré-determinada. Certos princípios e características permitem distinguir os estilos de dança indiana um do outro. Aliás, em matéria de estrutura, as danças clássicas indianas estão entre as mais elaboradas que existem. Por um lado, considero insensata a ideia de origem, e, a esse ponto, a origem cultural pouco deveria importar na apropriação dessas danças por artistas ocidentais. Porém, há o desejo de alteridade (DE MARINIS, 2011) do teatro ocidental com relação ao teatro oriental; as técnicas orientais interessam-nos porque são *outras*, e quanto mais distantes e diversas, mais são interessantes. Beppe Chierichetti afirma também que o *Kathakali* é um treinamento. Para quem? Os objetivos do ator indiano são os mesmos do ator ocidental? O conceito de treinamento, conforme compreendido no teatro ocidental (FÉRAL, 2000), faz sentido para um ator indiano? Como discutido antes, o ator indiano tem como objetivo provocar o *rasa* no espectador (GOMES, 2007); não está interessado, por exemplo, na *confissão de si* (GROTOWSKI, 2001), como tantos atores ocidentais que praticam o treinamento na perspectiva de *trabalho sobre si*. São questões complexas, para as quais não tenho, e talvez nem existam, soluções definitivas.

5. EPÍLOGO: A ÍNDIA POR MEUS PRÓPRIOS OLHOS¹¹⁴

5.1. Breve panorama entre dança clássica e contemporânea

Nossa estadia (de Ricardo Gomes e minha) na Índia, em fevereiro de 2014, iniciou-com uma série de encontros com *gurus*, mestres e artistas, agendados para nós por Ashish Kokhar¹¹⁵ com grandes expoentes das tradições clássicas e das tendências contemporâneas do panorama da dança indiana. A primeira cidade visitada foi Bhubaneswar, no estado de Orissa, região de origem da dança *Orissi*. Lá conhecemos a *Rudrakshya Fondation*, escola de *Orissi* dirigida pelo *guru* Bichitrananda, e que funciona na sua própria casa. Antes de assistir a uma aula de alunos seniores, Bichitrananda disse-nos que a principal característica de sua escola é o incentivo à dança masculina, o *purush ang*, ou forma masculina de *Orissi*. Mas ensinam também o estilo feminino. Bichitrananda cria coreografias de grupo visando ao equilíbrio entre homens e mulheres em *Orissi*.

Não pude desperdiçar a oportunidade e pedi a Bichitrananda para participar da aula, no fundo da sala. Creio que o fato de eu ter me apresentado como aluna de Aloka Panikar contou favoravelmente para que o *guru* atendesse ao meu pedido. Pensei que, provavelmente, eu encontraria diferenças estilísticas criadas entre os *gurus* fundadores da dança *Orissi* e o estilo transmitido a seus discípulos. Chamando atenção para essas diferenças, *guru* Bichitrananda fez uma crítica ao estilo praticado por minha mestra, dizendo que Mayadhar Raut, o *guru* de Aloka Panikar, havia “parado no tempo” e, por isso, seu estilo havia decaído. Decaído em relação a quê? - pensei eu. Participando da aula, pude supor que a decadência a que Bichitrananda refere-se poderia estar relacionada a aspectos técnicos e coreográficos aos quais ele deu novas interpretações.

Seguiu-se a aula. A pequena sala estava tomada por um grupo de mais ou menos dez jovens, a maior parte rapazes. Além de mim, havia ainda duas alunas ocidentais. Pude acompanhá-los somente durante os primeiros exercícios, pois a sistematização dos exercícios e passos era muito diversa da que conheço. Os passos eram bem mais elaborados e vigorosos: havia muitas passagens com torções do tórax ou saltos com mudança de direção no espaço partindo de agachamentos profundos. Os movimentos de braço e as combinações de *hastas*

¹¹⁴ A fonte de registro de memória deste capítulo é DUARTE, P. *Diário de viagem – Índia II*, 2014.

¹¹⁵ Cf. nota 52, p. 63.

também me pareceram mais elaborados. Mas o principal motivo da dificuldade foi rítmica. O *foot-work* (percussão dos pés no chão) era executado em quatro velocidades, cada uma duplicando a precedente. No sistema que conheço, há duas a três velocidades duplicadas. Os exercícios foram acompanhados por percussionista, que tocava *pakawaj* (*tambor*) ao vivo.

Depois disso, o grupo dividiu-se. As moças foram para outro cômodo e os rapazes permaneceram na sala, onde ocorreu um longo ensaio de dança pura, em coreografia de grupo. Além de Bichitrananda, estavam presentes o *guru* percussionista e o cantor. Foi interessante observar os dois *gurus* empenhados em uma mesma composição coreográfica. Cada passagem era experimentada pelos dançarinos e repetida diversas vezes. Aqui ficou explícita a tendência virtuosística do estilo de Bichitrananda. O andamento era bastante acelerado, e os movimentos vigorosos. Os dois dançarinos seniores eram extremamente precisos no desenho e na finalização dos movimentos, realizando elaborados padrões rítmicos com os pés. Na outra sala, as moças ensaiavam uma coreografia também de dança pura, mas menos *tandava*¹¹⁶. Nas moças, pude reconhecer traços que se aproximavam mais do estilo *Orissi* que conheço por intermédio de Aloka Panikar, mais *lasya*¹¹⁷. Por fim, houve ainda um outro momento de composição, desta vez uma coreografia de dança expressiva que reunia moças e rapazes. Bichitrananda fez os dançarinos repetirem inúmeras vezes os movimentos e gestos correspondentes às duas primeiras palavras da canção, demonstrando, ele mesmo, a sua execução. A visita à *Rudrakshya Foundation* foi um exemplo a confirmar aquilo que Tiziana Barbiero me antecipara sobre a nova tendência de *Orissi* em coreografias masculinas e em grupo. O que chamou a minha atenção foi a técnica usada em função do virtuosismo, especialmente o *foot-work*, além do andamento acelerado e do uso do espaço. As coreografias de Bichitrananda que eu vi pareciam enfatizar a espetacularização para entretenimento. Então, isso também era *Orissi*?

Ainda em Bhubaneswar, conversamos também com o *guru* Gajendra Panda, de quem não foi possível assistir às aulas, por causa de outros compromissos das alunas. Gajendra Panda é discípulo do *guru* Deba Prasad Das, mais um dos fundadores do estilo *Orissi*. Assim como seu *guru*, Gajendra Panda valoriza muito as conexões entre a dança *Orissi* e as danças tribais do estado de Orissa, afirmando que lá estão as verdadeiras raízes do estilo. Pareceu-me bastante apegado às tradições, pois criticou as leituras contemporâneas de *Orissi*. Disse também que a técnica é importante, mas não é tudo, e que não se deveria dar

¹¹⁶ *Tandava* é o termo que designa aspecto masculino, ou maneira vigorosa de dançar (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

¹¹⁷ *Lasya* é o termo que designa aspecto feminino, ou maneira suave de dançar (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

tanta importância a ela; seu estilo é simples e assemelha-se à vida cotidiana. Enquanto aguardávamos que nos servissem, na casa de chá, mostrou-me a posição do garçom, de pé, com um pé cruzado em frente ao outro, ambos girados para fora, e disse-me: “Está vendo? Isso é dança!” Suponho que, nesse momento, Gajendra Panda estivesse exemplificando o paralelo, que antes havia estabelecido, entre o corpo no cotidiano e o corpo na dança. Sua observação me interessou muito e remeteu-me à formulação de *técnicas do corpo*, de Marcel Mauss (2003): maneiras pelas quais os homens servem-se do seu corpo nas diferentes sociedades. Partindo das ideias de Mauss (2003), Barba (1993) considera que há uma relação de contraposição entre técnicas corporais cotidianas e extracotidianas; e Grotowski (2012) propõe uma relação de amplificação da primeira com a segunda. Eu vejo ainda outra possibilidade de relação entre as técnicas corporais do cotidiano e as técnicas da dança ou do teatro, ou seja, diferentes do cotidiano: uma relação por afinidade. Esse tema mereceria o desenvolvimento de nova pesquisa.

O último encontro em Bhubaneswar foi com Raul Acharya, jovem dançarino de *Orissi*. Descendente de brâmanes, sua família é responsável pelo funcionamento de um dos quatro templos mais sagrados da Índia, dedicado ao deus Jagannath, em Puri. Na infância Raul Acharya chegou a conviver com as *maharis*, sacerdotisas do templo, cujas danças teriam originado o estilo *Orissi*. Raul Acharya vive nos Estados Unidos e passa apenas os invernos na Índia. Viaja pelo mundo apresentando-se em espetáculos-solo, com música gravada. Perguntei-lhe a sua opinião a respeito dos alunos ocidentais. Ele disse que não tinha problemas quanto a isso, mas que era extremamente exigente com eles. Seus alunos estrangeiros estudam o sânscrito para que possam ler os livros sagrados, principalmente o poeta Jayadeva, no original, para compreenderem o sentido daquilo que dançam. Por fim, Raul Acharya falou da importância de atingir “níveis superiores” com *Orissi*, que é “uma dança feita para os deuses; não tem nada a ver com religiosidade, mas com o desenvolvimento da espiritualidade”. Foi a primeira vez que ouvi alguém expressar-se nesses termos – religiosidade e espiritualidade – com relação à dança *Orissi*. Sempre considerei que, a partir da recriação do estilo nos anos 1950, a dança tivesse perdido por completo qualquer ligação com outras “esferas” que não a artística. Mas o que é a espiritualidade? E como atingi-la através de *Orissi*? Provavelmente, o discurso de Raul Acharya articula-se com *bhakti* – o culto ao amor devocional. Por um complexo processo de interpretações e sincretismos, *Jagannath* (o Senhor do Universo, ao qual *Orissi* é dedicada) identifica-se, antes, com *Vishnu*, e depois com a manifestação deste como *Krishna*, não o celebrado salvador do *Mahabharatha*,

mas o amante de *Radha* no *Geet Govinda* (KHOKAR; KHOKAR, 2011). São questões que poderiam abrir mais outro campo de investigação.

A etapa seguinte da viagem foi Bangalore, cidade cosmopolita e centro do desenvolvimento tecnológico indiano, onde visitamos outros artistas contatados por Ashish Kokhar, além de termos conhecido ele próprio. Ficou claro, nesse encontro, que a deferência especial de Ashish Kokhar¹¹⁸ com relação a Ricardo Gomes e a mim devia-se ao fato de termos sido recomendados pelo TTB. O primeiro encontro foi com a octogenária *guru* Maya Rao, da dança clássica *Kathak*, em sua movimentada escola *Natya Instituto of Kathak & coreography*. Maya Rao, única dançarina indiana pós-graduada em coreografia na União Soviética, não pareceu estar muito de acordo com as inovações que estão sendo introduzidas nos estilos clássicos indianos: “o que é clássico deve permanecer como é”. No entanto, não é contrária a outras linguagens como a dança contemporânea, desde que a distinção com relação ao clássico esteja clara. De fato, a dança contemporânea é uma das disciplinas de sua escola. Maya Rao define a dança contemporânea como fusão entre o *grounded* (“aterrado”, “enraizado” no sentido do centro de gravidade próximo ao chão) da dança clássica indiana e o “querer sair do chão”, da dança clássica ocidental. Fiquei surpresa com sua *escola para coreógrafos*, pois acreditava que apenas o *guru* podia ser coreógrafo, e perguntei-lhe se minha ideia era correta. Maya Rao respondeu-me que “é possível a qualquer um aprender como expressar o que tem dentro de si”.

Seguiu-se um encontro na bem montada sede da companhia de dança contemporânea *Attakkhalari*, cujo diretor é o dançarino e coreógrafo Jayachandran Palazhy, que trabalhou por anos em Londres. Sua companhia reúne jovens dançarinos indianos e seus espetáculos, que excursionam pelo mundo; envolvem também artes digitais desenvolvidas por artistas internacionais. A *Attakkhalari* organiza uma prestigiosa mostra bienal de dança contemporânea. Assistindo a um ensaio da companhia, considerei mais interessantes as coreografias em que se evidenciava o *back-ground* de seus bailarinos em dança clássica *Baratha Natyam* e *Kalarippayattu* (arte marcial originária da região do Kerala). Outras coreografias remeteram-me ao *standard* da dança contemporânea em geral, tanto pela qualidade de movimento como pela música gravada em estilo *pop*; a companhia poderia ser indiana, americana ou europeia. Mas por qual motivo eram mais interessantes as coreografias cujo “sabor” indiano era mais evidente? Com certeza, nestas o “artesanato do movimento”, ou seja, a técnica, apresentava-se de modo mais elaborado que nas outras, conferindo maior

¹¹⁸ Cf. nota 52, p. 63.

presença aos bailarinos. Ou seria apenas o meu olhar tendencioso, desejoso de reconhecer algo de *indiano* em uma companhia *indiana*? Por que me pareceu menos interessante reconhecer referências *ocidentais* como a temática urbana, a música *pop* ou o uso de tecnologia digital em um trabalho de *orientais*? Afinal, muitos artistas *ocidentais* (como os do TTB e outros citados nesta dissertação) fazem a operação contrária, apropriando-se de referências *orientais* para realizar espetáculos *ocidentais*. Era essa, então, a “fascinação pelo outro” ou o “desejo de alteridade” que o teatro oriental nos provoca, a que se refere De Marinis (2011)?

Por fim, o último encontro em Bangalore foi com a também jovem dançarina e professora de *Orissi* Madhulita Mohapatra, discípula dos *gurus* Gangadhar Pradham e Aruna Mohanty, que por sua vez são discípulos de Kelu Charan Mahapatra. Das cinco coreografias apresentadas especialmente para nós, duas foram dançadas por solistas e as outras em grupo de quatro ou em dupla. As composições em grupo eram de autoria de Madhulita Mohapatra. Nas coreografias de dança pura em grupo, o espaço ficava mais preenchido. *Guru* Maya Rao já havia observado que a relação da dança com o espaço ampliou-se desde que as danças indianas deixaram o exíguo *natamandira* ou *natya mandapa* (salão da dança dos templos) onde o percussionista era a única testemunha, e foram para os teatros ao encontro do grande público. Nas coreografias de dança expressiva, Madhulita Mohapatra faz uma releitura das composições originais do seu *guru*, atribuindo a cada dançarina um ou dois personagens da história, de modo que as dançarinas “contracenam”. Considero que essa operação põe a perder um dos recursos dramáticos mais interessantes da dança *Orissi*, tal como a conheci, e que se baseiam no trabalho corporal da dançarina solista. Trata-se de interpretar todos os personagens da história pontuando a transição de um para o outro, valendo-se unicamente da linguagem corporal. Perguntei-lhe por que ela fazia essas composições distribuindo os personagens para dançarinas diferentes. Madhulita Mohapatra respondeu-me que, desse modo, ficava mais fácil para o público compreender a história. Quer dizer, então, que o público indiano não aprecia mais as convenções da dança clássica?

Assim como Madhulita Mohapatra, também Mayuri Upadhyia, a jovem coreógrafa da companhia *Nritarutya* de dança contemporânea, falou-nos da mudança de gosto do público médio indiano, principalmente das novas gerações, com relação às temáticas e à estética dos espetáculos. De um lado, cresce a apreciação por produções espetaculares, com grande elenco e grandes efeitos tecnológicos, um misto de estéticas dos números de dança no cinema de

*Bollywood*¹¹⁹ e dos *musicals* (espetáculos musicais) da *Broadway*. Por outro lado, as danças clássicas estão cada vez mais distantes do público, por não tratarem de questões da atualidade, como a violência contra a mulher na Índia. Os temas e personagens clássicos são sempre os mesmos deuses, heróis e heroínas da literatura, como *Gitagovinda*, *Mahabharata* ou *Ramayana*.

Mas para que eu completasse minha observação sobre o panorama da dança indiana atual, faltava-me ainda uma etapa importante, que ocorreria em Nova Delhi: o reencontro com Aloka Panikar e Ambika Paniker.

5.2. Aloka Panikar: ponto de resistência de uma tradição

O bairro ainda é o mesmo, mas não a casa que conheci em 1989. Hoje, Aloka Panikar vive e ensina em um pequeno apartamento, utilizando a minúscula sala de estar como sala de trabalho. Ambika Paniker vive no apartamento em frente ao da mãe, com o marido, o flautista Kailash Sharma. Aloka Panikar tem hoje setenta e três anos e sua filha, Ambika Paniker, cinquenta e dois. Aloka Panikar pareceu-me bem de saúde, mas a filha disse-me que ela sente-se cansada e tornou-se muito seletiva com as alunas, ensinando somente às que se dedicam à dança com seriedade. Ambika Paniker, por sua vez, dedica-se mais ao ensino de *Orissi*, e menos a apresentações; deu-me a entender que a situação atual das danças clássicas na Índia é cada vez mais difícil.

Um rápido panorama histórico permite observar a ascensão, o apogeu e, ao que tudo indica, o atual declínio dos estilos clássicos de dança. Segundo Kothari (2013), o período de resgate das danças tradicionais ocorreu nos anos 1920, com Uday Shankar, considerado o precursor da dança moderna. Em 1936, Rukmini Devi funda o *Kalakshetra*, primeira escola da dança clássica *Bharatha Natyam*. Entre 1920 e 1930, intensificam-se o interesse e o contato de bailarinos ocidentais como Ruth Saint Denis, Ted Shawn e Anna Pavlova com a dança indiana. Na década de 1950, *Orissi* é reinventada e considerada um estilo clássico. Esse processo de reinvenção fez parte do movimento de valorização da identidade cultural que levou a Índia à independência do domínio britânico. Os anos 1960, 1970 e 1980 registram o florescimento e o

¹¹⁹ *Bollywood* é o nome da indústria de cinema de língua *hindi*; é a maior indústria de cinema indiana em termos de lucros e popularidade nacional e internacional. O nome *Bollywood* surge da fusão de Bombay (atualmente Mumbai, cidade onde se concentra essa indústria), e de *Hollywood* (nome da indústria cinematográfica americana). Contudo, esse nome é usado por vezes para designar todo o cinema indiano, mas trata-se de utilização incorreta. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Bollywood>. Consultado em 05/05/14.

ápice da popularidade das diversas formas clássicas de dança. O crescente desinteresse do público pelas danças clássicas, hoje observado, deve-se à combinação de diversos fatores. Além dos temas tratados que não refletem questões da atualidade, o que torna as formas clássicas “peças de museu”, há um declínio na qualidade do trabalho dos dançarinos, cada vez mais numerosos e medíocres. A tradição do *gurukulam* vem sendo largamente substituída, na classe média, pela proliferação de “*aranghetams* pré-fabricados” (KHOTARY, 2003, p.11), ou seja, pela comercialização do ensino de dança clássica.

Aloka Panikar é uma das últimas representantes da geração que viveu o período áureo da dança *Orissi*. Ambika Paniker vive pleno momento de ampliação dos horizontes no panorama da dança indiana em geral. Desafios como novas tecnologias, o amplo prosclênio dos palcos, público crescente e variado, mídias eletrônicas, globalização, facilidade de acesso à informação e exposição a variadas formas de arte, contaminação do gênero produzido pelos filmes de *Bollywood* afetam a tradição da dança na Índia e conduzem a novas direções e intercessões entre o clássico e o contemporâneo, entre tradição e modernidade (KHOTARY, 2003). No entanto, Aloka Panikar e Ambika Paniker pertencem a uma “linhagem” que parece mantê-las resistentes, ou mesmo apartadas, desses novos influxos.

No primeiro dia de visita, conversei longamente com Aloka Panikar e Ambika Paniker, e transcrevo os trechos mais significativos. Contrariando a tendência atual de rapazes dançarinos de *Orissi*, Aloka Panikar teve sempre mais alunas do que alunos. Perguntei-lhe se ela fazia alguma distinção em seu modo de ensinar quando as alunas eram ocidentais. Respondeu-me que não, que tratava todas as alunas igualmente, não importando qual fosse a sua nacionalidade. Para ela, o mais importante são a idade e a experiência prévia com alguma técnica corporal. Segundo Aloka Panikar, o ideal é iniciar o aprendizado de *Orissi* na infância, até os onze anos de idade. Depois disso, o corpo já não teria a mesma elasticidade. No caso de alunas adultas, ocidentais ou indianas, disse que o *back-ground* em outras técnicas corporais era determinante para o aprendizado de *Orissi*. Citou o caso de Luigia Calcaterra e Tiziana Barbiero, que iniciaram *Orissi* já adultas, mas já praticavam outros exercícios, como os de acrobacia. Disse ainda que, no meu caso, a prática de *ballet* ocidental na juventude tinha sido fundamental para permitir o meu início tardio em *Orissi*. A própria Aloka Panikar começou a dançar *Orissi* quando sua filha era já nascida, e afirma que isso foi possível graças aos anos de prática no *ballet* (leia-se *dance drama*) da *Bharatya Kala Kendra*, onde aprendeu também danças *folk* (do folclore) indianas. Segundo Aloka Panikar, o aprendizado de danças *folk* serve de base para aprender qualquer estilo de dança clássica indiana. O *folk* trabalha muito a

flexibilidade do corpo, e além disso tantos movimentos dos estilos clássicos têm origem nas danças *folk*. Disse Aloka Panikar: “Se você já *tem o corpo*, não é difícil aprender como mover-se, e aprender qualquer estilo clássico, não só *Orissi*.” A expressão “ter o corpo” remete-me, mais uma vez, à ideia de um corpo como lugar da técnica, que é preciso possuir, de um *corpo como instrumento*.

Quanto às particularidades estilísticas da dança *Orissi* praticada por Aloka Panikar, que tem origem no seu aprendizado com o *guru* Mayadhar Raut, ela falou-me que se tratava de um *pure stile* (estilo puro), ou ainda de um *mahari's stile* (estilo das *maharis*)¹²⁰. O *Guru* Mayadhar Raut foi aluno do *guru* Pankaj Charan Das, que era filho adotivo de uma *mahari*. Ambos são *gurus* fundadores de *Orissi*. Por isso, Aloka Panikar considera que a dança que ela pratica seria o estilo de *Orissi* mais puro, mais próximo das origens rituais da dança das *maharis* realizada no templo de *Jagannath*. Em livro dedicado à dança *Orissi*, Mohan e Ashish Khokar (2011) afirmam que as *maharis* não conheciam uma técnica, não davam nome à sua dança, não conheciam sequências de passos ou de movimentos codificados, ignoravam a noção de *raga* (escala musical) ou *tala* (ritmo). Apesar de terem caído em decadência após oitocentos anos de invasão (dos afegãos, mughals, marathas e, por fim, dos ingleses) na região de Orissa, é inquestionável a influência das *maharis* na matriz do estilo *Orissi*. O celebrado poema erótico-místico *Geet Govinda*, do poeta Jayadeva, foi escrito em Puri (estado de Orissa) e serviu de inspiração para as danças expressivas das *maharis*. Outra matriz do estilo *Orissi* é a dança dos *goti puas* – meninos que dançam vestidos como meninas –, devido à tradição dos *sakhi bhavas* (homens que, por sua devoção, identificam-se física e emocionalmente com as companheiras do deus). Diversamente das *maharis*, a dança dos *goti puas* não tem origem ritual. Seu berço foram os *akhadas* – ginásios destinados ao treinamento de jovens rapazes, para a defesa dos templos. Paralelamente ao objetivo do exercício físico, os *akhadas* abrigaram a prática dos *goti puas*. Dos quatro *gurus* fundadores de *Orissi*, quase todos têm alguma relação com a tradição das *maharis* ou dos *goti puas*¹²¹ (KHOKAR; KHOKAR, 2011).

¹²⁰ Cf. nota 63, p. 69.

¹²¹ *Guru* Pankaj Charan Das era filho adotivo de uma *mahari* e havia uma *akhada* em frente a sua casa, onde os *goti puas* atuavam. *Guru* Kelu Charan Mahapatra iniciou-se como dançarino numa companhia de *goti puas*. *Guru* Deba Prasad Das também frequentou uma *akhada*, onde aprendeu a cantar e dançar, embora não tenha se tornado um *goti pua* regular (KHOKAR; KHOKAR, 2011). É possível supor que a influência das *maharis* no estilo de *Orissi* desenvolvido pelo *Guru* Mayadhar Raut provenha do fato de este ter sido aluno de *Guru* Pankaj Charan Das.

O momento mais intenso do encontro com Aloka Panikar aconteceu no segundo dia de visita. Quando cheguei à sua casa, apenas para assistir à aula, disse-me que a aluna não estava bem de saúde e que não viria. E em seguida: “Nesse caso, se você quiser, posso dar aula para você!” Sua proposta pegou-me de surpresa, mas era absolutamente irrecusável. Eu sequer estava vestida com roupas adequadas à prática da dança, mas pude improvisar cruzando minha echarpe sobre o ombro, como se faz para dançar com o tradicional conjunto *salwar-kameez*. Felizmente minhas calças, em modelo ocidental, eram de tecido elástico, e minha bata, comprida o suficiente para cobrir os quadris. Eu disse a ela que estava destreinada, pois nos últimos meses vinha dedicando-me mais à pesquisa teórica. Aloka Panikar tranquilizou-me dizendo que poderíamos fazer apenas aquilo de que eu me lembrasse bem, que não importava se as posições não estivessem “perfeitas”, como normalmente ela exigiria.

Após a saudação, passamos direto para os *items* (coreografias) *Mangalacharan* e *Vasant Pallavi*. Depois repassamos todos os *hastas* e os *viniyogas* de *pataka*. Aloka Panikar cantou acompanhando os *items*. Imaginei que não fosse conseguir, que ficaria nervosa, que minhas pernas começariam a tremer, que não me lembraria de nada. Ao contrário, dancei as coreografias do início ao fim, serena e feliz. Senti-me devolvendo à minha mestra a experiência acumulada nesses anos a partir dos seus ensinamentos. Do ponto de vista técnico, não foi nem de longe um desempenho “perfeito”. Como descrevi anteriormente nesta dissertação, as posições de base de *Orissi* exigem um condicionamento físico que me faltava no momento. No *Vasant Pallavi* cometi mesmo alguns erros que nos fizeram repetir determinados trechos. Mas Aloka Panikar não pareceu minimamente contrariada com essas imprecisões. Ao final, sua satisfação era imensa. Disse-me estar admirada que eu ainda lembrasse de tudo, que tinha certeza de que bastaria um pouco de treino para eu atingir as posições justas, que eu não deveria parar de dançar e que continuasse ensinando, pois era a melhor maneira de praticar e de manter viva a memória daquilo que eu havia aprendido com ela.

Quando lhe disse que talvez eu voltasse à Índia por alguns meses, durante um futuro doutorado, Aloka Panikar começou a fazer planos e a conjecturar sobre quantos *items* poderia me ensinar. Foi como se o futuro fosse amanhã e não importasse o fato de ela já ter setenta e três anos, e eu, quarenta e oito. O que lhe causou maior alegria, creio eu, foi poder identificar em mim, mesmo que imprecisos, traços do patrimônio que lhe é mais precioso – a sua dança. Inúmeras vezes Aloka Panikar refere-se a *Orissi* como *my dance* (minha dança). O que apresentei a Aloka Panikar, com certeza, não foi exatamente *Orissi*. Não existe a dança *Orissi* em si. Ou melhor, existe a dança *Orissi* de Aloka Panikar, que é permeada por sua

personalidade singular e por todos os sabores e dissabores que compõem a sua experiência de vida; e existe a dança *Orissi* que habita em mim, e que, analogamente, contaminou-se de muitas outras experiências ao longo dos anos. A partir desse encontro, modificou-se a minha percepção do seu ensinamento. Ainda que de forma descontínua no tempo, desde 1989 estabeleceu-se entre Aloka Panikar e eu uma relação singular, fundada sobre a passagem de um conhecimento permeado de afeto, que remete à tradição do *guru-sisya-parampara*¹²². Pela primeira vez em todos esses anos, superando todas as minhas questões como atriz-ocidental-que-usa-a-dança-indiana-como-treinamento, pude perceber-me, depois desse encontro, como *sisya* da *guru* Aloka Panikar. E senti-me profundamente honrada por isso (FIG. 20).



FIGURA 20: Aloka Panikar e Priscilla Duarte, Nova Delhi, fevereiro de 2014
Foto: Ambika Paniker – acervo da autora

¹²² *Guru-sisya-parampara* é o termo usado para definir a relação entre o *guru* (mestre) e o *sisya* (discípulo/aluno). *Parampara* significa descendência, progênie, fila ou série ininterrupta, sucessão ou tradição, ou seja, a linha de conhecimento da tradição oral que continua para além do *guru* e do discípulo (ANTZE, 2012, p. 38).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe o desafio ao qual cada um deveria dar a sua própria resposta. Cada um deveria ser fiel à própria vida. Desse modo, não se excluem os outros, muito pelo contrário. A nossa vida consiste nos laços com os outros, e os outros são justamente o seu campo de ação. E o mundo vivo. Existem em nós vários tipos de necessidade e de experiências. Nós nos esforçamos para interpretar essas experiências como mensagens enviadas pelo destino, pela vida, pela história, pelo gênero humano ou pela transcendência... (nenhuma dessas palavras, aliás, tem importância). De qualquer modo, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação é, na verdade, simplesmente a resposta (GROTOWSKI, 2001, p. 7).

O escopo desta pesquisa foi investigar objetivos, meios, possibilidades e limites do treinamento do ator. O enfoque sobre o treinamento em dança clássica indiana *Orissi*, no TTB (Itália) e com a mestra Aloka Panikar (na Índia), permitiu-me refletir sobre a técnica e sua apropriação nos contextos do TTB e do Teatro Diadokai (Brasil). O método GDS de cadeias musculares e articulares introduziu uma visão somática sobre o trabalho corporal e levou-me a buscar a aproximação dessa visão com o treinamento do ator. Mais uma vez, apresentaram-se possibilidades e limites. A discussão, permeada por minha experiência profissional, proporcionou reflexões diretamente relacionadas à prática. Não acredito em conclusões ou resultados definitivos no campo das artes. As questões postas nesta pesquisa serviram, principalmente, para formular novas perguntas.

No início da minha jornada como atriz, uma das minhas principais motivações foi o desejo de “ser uma pessoa melhor por meio do teatro”. Muito do que se passou depois teve relação com essa formulação. Num primeiro momento, julguei o corpo como instrumento a ser desenvolvido para atingir tal fim. O impulso de ir à Itália em busca do treinamento em dança *Orissi* no TTB marcou o momento em que investi nesse desejo, acreditando numa utopia. O que seria dos jovens sem desejos utópicos! Nos anos de trabalho no TTB, acredito ter consolidado formação fortemente embasada no aperfeiçoamento técnico, que eu tanto almejava. Nesse período aprofundou-se a minha concepção de *corpo como instrumento*, até, finalmente, tal concepção ser colocada em xeque. Meu próprio corpo emitiu sinais irrefutáveis, efeitos de excessos cometidos principalmente no treinamento. Era preciso repensar o projeto de aperfeiçoamento, seus meios e objetivos. Mas, afinal, nessa “contabilidade”, como distinguir perdas e ganhos? São duas faces da mesma moeda. O mesmo treinamento que leva o *instrumento* ao aperfeiçoamento, conduz ao seu desgaste. O jogo valeria a recompensa? É uma questão de escolha.

Os anos de trabalho no TTB forjaram-me o ofício do ator, conforme o estilo do grupo. Com o tempo, acumulei uma “bagagem de experiências”. A realidade suplantou a utopia e gerou a primeira crise. A meu ver, toda crise é precedida por uma percepção, difusa ou precisa, de alguma “falta”: falta de tempo, falta de espaço, falta de criatividade, falta de respeito, falta de afeto, falta de conforto, falta de coragem, falta de alguém, e assim infinitamente. O meu descrédito no poder do teatro de melhorar ou salvar quem quer que fosse, foi resultado de uma crise em que muitas “faltas” não foram preenchidas. Em certo sentido, a descoberta do método GDS de cadeias musculares e articulares reacendeu a chama; não se tratava mais de desejo, mas de esperança. “Tornar-me uma pessoa melhor por meio do GDS”. Apesar da troca dos meios, de novo o projeto revelou-se idealisticamente otimista, ou otimistamente idealista. Houve, porém, um ponto de mudança. O contato com o GDS havia desencadeado uma pequena revolução. Não era mais possível tratar o *corpo como um instrumento*, alheio à pessoa. Hoje, eu diria: não é mais possível tratar o corpo *apenas* como instrumento.

A Índia, o país, e a Índia do TTB, também tiveram seu papel no caminho da descoberta de outras perspectivas com relação ao corpo. No início, o estudo da dança *Orissi* esteve completamente identificado com a ideia de aperfeiçoamento técnico, de *uso do corpo*, de *corpo como instrumento*. Por muito tempo, esse ponto de vista teve sentido e fez o trabalho avançar. Mas havia sempre um incômodo de fundo. Algo que, hoje, percebo que se relaciona com questões de outra natureza, que pertencem a um campo mais amplo: o interculturalismo/transculturalismo. Quando me fascinei pela dança *Orissi*, enquadrada na moldura da Antropologia Teatral, tudo se justificava. Os princípios enunciados por Barba (1993) – técnica extracotidiana, princípios-que-retornam, equilíbrio precário, dança das oposições, corpo dilatado, corpo decidido, corpo fictício – pareciam encontrar sua realização na prática da dança *Orissi*. Como se constassem de uma receita, todos esses ingredientes estavam contidos em *Orissi*. Muitos anos se passaram até eu encontrar identificações entre minha perplexidade com relação à prática da dança *Orissi* por uma atriz ocidental e as reflexões de autores como Fischer-Lichte, Schechner, Pavis, Féral, Bharucha (1996) e De Marinis (2011). Hoje parece-me extremamente relevante repensar sobre o fascínio exercido pelo teatro oriental, que eu também experimentei, assim como ocorreu com tantos artistas teatrais. Este é um tema amplo, apenas enunciado nesta dissertação, e que demandaria novas pesquisas. Outro tema importante a ser investigado seria a passagem do gesto cotidiano ao gesto estilizado, codificado da dança *Orissi* mediante a observação de tal processo no seu contexto cultural de origem, o que envolveria abordagem antropológica, além de artística.

Enquanto trabalhei no TTB, na Itália, e no primeiro contato com Aloka Panikar, na Índia, penso que os *pré*-conceitos e ideias *pré*-concebidas (os “mitos”) muitas vezes suplantaram minha possibilidade de ser permeada, transformada pelas experiências, tal como sugere Larrosa (2002). Na primeira estadia com Panikar, mais me defendi do que me deixei permear. Eu já sabia *como* queria aprender. O mesmo posso dizer, sob certos aspectos, sobre o trabalho com o TTB. Em grande parte, minha crise com o TTB, após o contato com o *Workcenter* e com Grotowski, deu-se em razão de expectativas não correspondidas. Rememorar aqueles acontecimentos permitiu-me vê-los com outros olhos; quem sabe é possível ainda aprender com eles, e torná-los experiência?

Por meio desta pesquisa, percebi que muitos caminhos chegaram ao fim, esgotaram-se. São ciclos que se cumprem. Para prosseguir no meu caminho teatral, será preciso abrir novos ciclos. Porém, novos ciclos estarão sempre relacionados aos anteriores. Não é possível cancelar as experiências vividas. Então, como prosseguir? Como “não jogar fora a criança, junto com a água do banho”? Treinamento, *Orissi*, GDS, Teatro Diadokai, teatro de grupo são algumas dessas “crianças”. Por enquanto, tenho apenas pistas. Comecei a seguir algumas delas quando fui professora-substituta de Expressão Corporal, e continuo a fazê-lo como coorientadora do Núcleo sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, na UFOP.

O TTB comemorou, recentemente, quarenta anos de existência; o *Odin*, cinquenta. Quantos outros grupos teatrais ainda existem (mesmo no Brasil), com as características de laboratório teatral, com a participação de um mesmo núcleo de colaboradores, e que se mantêm estáveis pelo arco de tempo de anos? Mesmo sem um estudo para levantar dados precisos, é possível afirmar que são poucos. Em texto dirigido aos participantes do seminário *A Arte Secreta do Ator*, do qual participei em 2012, em Brasília, Barba (s/d) fala do teatro como ofício caracterizado por “relações efêmeras”, e que, hoje, mais do que nunca, a transitoriedade domina toda a “geografia” ou “ecologia teatral”. Concordando com Barba, a ideia de teatro de grupo parece-me, hoje, totalmente anacrônica. O que dizer então do meu próprio grupo, o Teatro Diadokai, fundado em 1996? Em que consiste a atividade do Diadokai hoje?¹²³ Esta dissertação trouxe essa questão de volta à ordem do dia.

Em certo ponto da pesquisa, cheguei a pensar, com relação ao treinamento do ator, que a ideia de *corpo como experiência* deveria incondicionalmente substituir a de *corpo como*

¹²³ Além de *Pedro e o lobo*, o Teatro Diadokai produziu os espetáculos *O deus e a princesa* (2000) e *Amantes do Sereno* (2001, de rua), além de co-produzir *A casa de lá* (2009), com Cristiano Peixoto. Desde sua fundação, o grupo manteve uma programação de diversas oficinas dedicadas à Arte do Ator e à dança indiana (*Orissi* e *Kathakali*). Atualmente, o grupo encontra-se em fase de reformulação de sua constituição e atividades.

instrumento. No entanto, como dizia Renzo Vescovi, é muito complicado pensar em categorias estanques; entre o preto e o branco há infinitos matizes. Assim, penso ser mais importante a relação que se estabelece entre essas duas abordagens, do que eleger uma delas como mais válida que a outra. Depende. No caso de Grotowski, foi perfeitamente coerente com sua trajetória da *arte como veículo*, que a “técnica dois” tenha excluído a “técnica um”. Mas, como sabemos, em arte não há receitas.

Considero que alguns pontos abordados neste trabalho não foram desenvolvidos satisfatoriamente. Em razão da importância que o método GDS teve na pesquisa, o campo da Educação Somática deveria ter tido mais espaço na dissertação. Acredito que alargar o campo da discussão para além dos limites do método GDS teria trazido mais consistência para as reflexões. Alguns conceitos, como por exemplo o de corpo-mente, não foram discutidos em profundidade, e, sobre isso, o campo somático teria muito a contribuir.

Na fase de finalização da pesquisa, conheci a noção de Larrosa (2002) sobre a experiência. Mesmo não sendo um autor que me acompanha desde o início desse trabalho, suas ideias conduziram-me a novas interpretações e associações para velhos conceitos. Quantos e quais dos acontecimentos, aqui relatados, *me* aconteceram, *me* transformaram realmente? Como sugere o autor, considero esta dissertação como etapa para reviver as experiências, para torná-las, finalmente, próprias.

Hoje, posso dizer que não busco mais “ser uma pessoa melhor”, mas apenas “ser uma pessoa”; interessada em continuar percorrendo um caminho que ora pode ser chamado de vida, ora de teatro. No fundo, talvez não seja mesmo possível separar vida e teatro. Como diz Grotowski (2001), um é a pergunta e, o outro, simplesmente a resposta. Em ambos os casos, quem está ali, percorrendo o caminho, sou eu. Quanto mais esse caminho puder, ele também, percorrer-me, mais terá valido a pena. Mas nenhuma provocação é mais contundente do que estas palavras do próprio Larrosa (2002, p. 24), que uso para concluir este texto:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e a cultura. In: *Teatro e seu duplo*. São Paulo : Max Limonad, 1984.

ANTZE, Rosemary J. Exemplos orientais. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo : É Realizações, 2012.

ATTISANI, Antonio; BIAGINI, Mario. (Org.). *L'Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Opere e Sentieri*. Roma : Bulzoni, 2007.

BARBA, Eugenio. *La terra di cenere e di diamanti – Il mio apprendistato in Polonia*. Seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Imola : Il Mulino: 1998.

BARBA, Eugenio. *La canoa di carta*. Trattato di Antropologia Teatrale. Bologna : Il Mulino, 1993.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo : É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília : Teatro Caleidoscópico, 2010.

BARBA, Eugenio. *Texto para participantes do seminário A arte secreta do ator – edição 2013*. Brasília, s/d.

BARBIERO, Tiziana. La via dell'India – 5. Tiziana Barbiero In: VESCOVI, R. *Scritti dal Teatro Tascabile*. A cura di Mirella Schino. Roma : Bulzoni, 2007.

BHARUCHA, Rustom. Somebody's other. Disorientatio in the cultural politics of our times. In: PAVIS, P. *The Intercultural Performance reader*. London/New York : Routledge, 1996.

BERTAZZO, Ivaldo. *Cidadão Corpo – Autenticidade e Autonomia do movimento*. São Paulo : Opera Prima Editorial, 1996.

BERTAZZO, Ivaldo; HAHN, Lúcia C. Prefácio. In: DENYS-STRUYF, G. *Cadeias Musculares e Articulares – O método GDS*. São Paulo : Summus, 1995.

BERTAZZO, Ivaldo et al. *Folias guanabaras*. São Paulo : Escola de Reeducação do movimento, 2001.

BERTAZZO, Ivaldo; JAQUES, Paula B.; VARELLA, Drauzio. *Maré, vida na favela*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2002.

BIAGINI, Mario. Seminario a “La Sapienza”, ovvero della coltivazione delle cipolle. In: ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (Org.). *L’Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards – Opere e Sentieri*. Roma : Bulzoni, 2007.

BIONDA, Diego. Pierino e il lupo del Teatro Diadokai: mimica da favola di Priscilla Duarte. *Cultura. Il Risveglio*. Chivasso, 12/12/1998.

BOCCALI, Giuliano. Prefazione. In: JAYADEVA. *Gitagovinda*. A cura di Giuliano Boccalli. Con saggio di Marguerite Yourcenar. Milano : Adelphi, 1982.

BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. *Motriz*, vol. 11, n. 2, mai/ago. 2005.

BOLSANELLO, Débora (Org.). *Em pleno corpo – Educação Somática, Movimento e saúde*. Curitiba : Juruá, 2009.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor – As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba*. São Paulo : Perspectiva, 2013.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis : Vozes, 1970.

BROOK, Peter. Grotowski, el arte como vehiculo. *Máscara*. Mexico D.F., nº 11-12, año 3, enero 1993.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas : Unicamp, 2009.

BUSQUET, Leopold. *As cadeias musculares*. Vol. I a IV. São Paulo : Edições Busquet, 2001.

CALCATERRA, Luigia. La via dell'India – 3. Luigia Calcaterra. In: VESCOVI, R. *Scritti dal Teatro Tascabile*. A cura di Mirella Schino. Roma : Bulzoni, 2007.

CAMPIGNION, Philippe. *Prove e analise: strategie di tratamento*. Corso Catene G.D.S. Roma, 2000.

CAMPIGNION, Philippe. *Aspectos biomecânicos: cadeias musculares e articulares – método GDS*. Noções básicas. São Paulo : Summus, 2003.

CAMPIGNION, Philippe; FAYADA, Paul. Consciência osteoarticular e coordenação neuromuscular pelas cadeias GDS: Em direção ao gesto justo? Aplicação na reeducação das lombalgias crônicas: uma outra luz? *Olhar GDS* – n°5. Rio de Janeiro : APGDS-Rio, 2011.

CARLI, J. de. Depoimentos. In: FURTADO, Patrícia. Caderno de teatro: A relação entre Odin Teatret e a capital gaúcha. 15 Anos de Palco Giratório. *ARTE SESC* . n° 11, 2012.

CHIERICHETTI, Beppe. La via dell'India – 4. Beppe Chierichetti. In: VESCOVI, R. *Scritti dal Teatro Tascabile*. A cura di Mirella Schino. Roma : Bulzoni, 2007.

CASINI-ROPPA, Eugenia. Il corpo Ritrovato. Danza e Teatro. *Teatro e Storia*. Vol. 3. Bologna : Il Mulino, 1987.

COPEAU, Jacques. *Il Luogo del Teatro*. Organização de Maria Ines Aliverti. Firenze : La Casa Usher, 1988.

COOMARASWAMI, Ananda; DUGGIRALA, Gopala K. *The mirror of Gesture – Being the Abhinaya Darpana of Nandikésvara*. New Delhi : Munshiram Manoharlal, 2003.

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais. In: BARBA, E.; NICOLA, S. (Org.). *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo : É Realizações, 2012.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Introduzione. La fine di un'egemonia*. In: CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. (Org.). *Civiltà Teatrale nel XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1986.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Promemoria del teatro di strada*. Brescia : Teatro Tascabile di Bergamo/Teatro Telaio, 1989.

DAVIS, Carol M. Física quântica e Teoria dos Sistemas – Bases Científicas das Terapias Complementares e Alternativas. In: DAVIS, C. M. (Org.). *Fisioterapia e Reabilitação – Terapias Complementares*. Rio de Janeiro : Guanabara Koogan, 2006.

DE MARINIS, Marco. *Mimo e teatro nel Novecento*. Firenze : La Casa Usher, 1993.

DE MARINIS, Marco. Il grande Sconosciuto: la riscoperta del corpo nel teatro del Novecento. In: *Convegno Internazionale “Le arti del gesto”*. Mantova : Consiglio d’Europa, 1993.

DE MARINIS, Marco. Rifare il corpo – Lavoro su se stessi e ricerca sulle Azioni Fisiche dentro e fuori del teatro del Novecento. *Teatro e Storia*. Vol. 19. Bologna : Il Mulino, 1997.

DE MARINIS, Marco. *Il teatro dell’altro – Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*. Firenze : La Casa Usher, 2011.

DENYS-STRYF, Godelieve. *Les Chaînes musculaires et articulaires*. Bruxelles : Prodim, 1987.

DENYS-STRUYF, Godelieve. *Cadeias Musculares e Articulares – O método GDS*. São Paulo : Summus, 1995.

DENYS-STRYF, Godelieve. *La structuration psychocorporelle de l’enfant – La vague de croissance selon la méthode GDS*. Bruxelles : ICTGDS, 2010.

DECROUX, Etienne. *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard, 1977.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 1*. 1985.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 2*. 1989 – 1994.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho Índia*. 1989 – 1990.

DUARTE, Priscilla. *Diário de viagem – Índia I*. 1989 – 1990.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 3*. 1991 – 1996.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 4* . 1996.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 5*. 2000.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 6*. 2005 – 2012.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 7*. 2011 – 2013.

DUARTE, Priscilla. *Caderno de trabalho n° 8*. 2013.

DUARTE, Priscilla. O método GDS e o corpo do ator: em busca do equilíbrio psicofísico entre a vida e a arte. *Olhar GDS*. N. 3 – 2009. APGDS-Rio – Associação de Praticantes do Método GDS do Rio de Janeiro, 2009.

DUARTE, Priscilla. *Diário de viagem – Índia II*. 2014.

FÉRAL, Josette. There are at least thee Americas. In : PAVIS, P. *The intercultural performance reader*. London/New York : Routledge, 1996.

FÉRAL, Josette. Introduction: Vous avez dit “training”? In: MÜLER, C. (Coord.). *Le training de l'acteur*. Arles : Actes-Sud Papier, 2000.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo : Hucitec, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. Interculturalism in contemporary theatre. In : PAVIS, P. *The intercultural performance reader*. London/New York : Routledge, 1996.

FORTIN, Sylvie. L'Education Somatique: Nouvel ingrédient de la formation pratique en dance. *Nouvelles de Danse*, 28, 1996.

GEISMAR, Sylvie. *Mezières – une méthode, une femme. Les dos réinventé*. Paris : Editions Josette Lyon, 1993.

GOMES, Ricardo. *Kathakali e Stanislávski – Aspectos do trabalho do ator entre oriente e ocidente*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

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.

GOSH, M. (Trans.). *The Natyasastra*. Calcutta : Manisha Granthalaya, 1995.

GHOSH, M. Introduction. In : NANDIKESWARA. *Abhinayadarpana – A manual of gesture and posture used in ancient indian dance and drama*. M. Ghosh (Trans.). Calcuta : Manisha Granthalaya Private, 1975.

GROTOWSKI, Jerzy. Oriente/Occidente. *Máscara*. Mexico D.F., nº 11-12, año 3, enero 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu eres hijo de alguien. *Máscara*. D.F., nº 11-12, año 3, enero 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislávski. Tradução de Ricardo Gomes. *Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto*, n. 9, jan – abr 2001.

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. *Holiday e teatro delle Fonti*. Prefazione di Carla Pollastrelli. Firenze : La casa Usher, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Organização de Eugenio Barba. Brasília : Caleidoscópio/Dulcina, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. Leis pragmáticas. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Org.). *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo : É Realizações, 2012.

HADDAD, Amir. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá na Rua. *Trans/Form/Ação* vol. 24 no.1 Marília, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100011&script=sci_arttext Consultado em: 16/07/14

HANNA, Thomas. What is Somatics? *Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*. v.V, nº 4, 1998. Disponível em: <http://somatics.org/library/htl-wis1.html> Consultado em: 19/11/2013.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé* – Uma atriz do LUME em pesquisa. São Paulo : 2005.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (Org.). *L'invenzione della tradizione*. Torino : Einaudi, 2002.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã* – Configurações da consciência do sujeito extracotidiano. São Paulo : Perspectiva, 2010.

JAYADEVA. *Gitagovinda*. A cura di Giuliano Boccalli. Con saggio di Marguerite Yourcenar. Milano : Adelphi, 1982.

KOTHARI, Sunil. *New directions in Indian dance*. Mumbai : Marg, 2010.

KHOKAR, Mohan. *Traditions of Indian Classical dance*. Delhi : Clarion Books, 1979.

KHOKAR, Ashish; KHOKAR, Mohan. *The dance Orissi*. New Delhi : Bhinav, 2011.

KHOKAR, Ashish. Guru Aloka Panikar: Orissi Odyssey – The Dance History Column. *Narthaki*. Bangalore, jan. 4, 2011. Disponível em: <http://www.narthaki.com/> Consultado em: 20/07/14.

LAOZI. *Tao* – Il libro della Via e della Virtù. Traduzione e versione di Angelo Giorgio Teardo. Terni : 1993.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n°19, Abri. 2002.

LIMA, Tatiana M. *Palavras praticadas* – O percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974. São Paulo : Perspectiva, 2012.

LOWEN, Sharon. *Dances of India* – Odissi. New Delhi : Wisdom Tree, 2004.

MACHADO, Angelo. *Neuroanatomia funcional*. São Paulo/Rio de Janeiro/Ribeirão Preto/Belo Horizonte : Atheneu, 2006.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo : Cosac & Naif, 2003.

MENDONÇA, Patrícia F. Caderno de teatro: A relação entre Odin Teatret e a capital gaúcha. 15 Anos de Palco Giratório. *ARTE SESC*. n° 11, 2012.

MENDONÇA, Patrícia F. *Apêndice 2: Odin Teatret no Brasil - 1978-2010*. In: BARBA, E. *Teatro: Solidão, ofício, revolta*. Brasília : Tearo Caleidoscópio, 2010.

MILLER, Barbara S. (Transl.). *Gitagovinda of Jayadeva – Love Song of the Dark Lord*. Delhi-Varanasi-Patna : 1984.

MOHANTI-HEJMADI, Priyambada. The trinity of Odissi. *Sangeet Natak*. Number 96 - April-June 1990. New Delhi : Sangeet Natak Akademy, 1990.

MOHANTY, Kum Kum. *The Odissi Dance Path Finder*. Bhubaneswar : Odissi Research Centre, 1988.

MOREIRA, Eduardo. *O Galpão e o Rio*. 25 agosto 2009. Disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/blog/2009/08/o-galpao-e-o-rio/> Consultado em: 22/06/14.

NAIR, D. Appukuttan.; PANIKER, K. Ayyappa. *Kathakali – The Art of the Non-wordly*. Mumbai : Marg, 2009.

NOSARI, Pier G. Il TTB “apre” ai ragazzi con un pizzico di danza. Spettacoli. *L'Eco de Bergamo*. Bergamo, 21/10/98.

NOSARI, Pier G. Nemo propheta: per una storia del Teatro Tascabile di Bergamo. *Quaderni dello Spettacolo*, n° 79. Bergamo : Teatro Donizetti, 2005.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshall. São Paulo : Beca produções Culturais, 2001.

PADOUX, André. *Comprender le tantrisme*. Les sources hindoues. Paris : Abin Michel, 2010.

PAVIS, Patrice (Org.). *The intercultural Performance Reader*. London-New York : Routledge, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice. L'acteur à l'exercice: de quelques espériences remarquables. In: MÜLER, C. (Coord.). *Le training de l'acteur*. Arles : Actes-Sud Papier, 2000.

PILATES, Joseph. H. *A obra Completa de Joseph Pilates*. Sua saúde. O retorno à vida pela Contrologia. Coautoria de William John Miller. São Paulo : Phorte, 2010.

PIRET, Suzanne; BÈZIERS, Marie-Madeleine. *A coordenação motora*. São Paulo : Summus, 1992.

PLÁ, Daniel Reis. Régua, compasso e cinzel: O exercício enquanto ferramenta e instrumento criativo do ator. In: *VII Congresso da ABRACE – Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações*, 2012, RS. [Anais eletrônicos...] Disponível em: <http://portalabrace.org/memoria/viicongressoetnocenologia.htm> Consultado em: 18/06/2014.

QUILLICI, Cassiano S. O treinamento do ator/performer repensando o “Trabalho sobre si” a partir de diálogos Interculturais. *Urdimento*, nº 9, novembro 2012. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/index_19.html. Consultado em: 20/11/2013.

RAUT, Madhumita. *Odissi – What, Why & How*. New Delhi : B.R. Rhythms, 2007.

RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano : Ubulibri, 1993.

RICHARDS, Thomas. *The Edge-point of the performance*. Pontedera : Documentatioo Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, 1997. Entrevista a Lisa Wolford.

RODRIGUES, Eder S. Teatro anos 80: uma década vazia? In: *V Congresso da ABRACE*, 2008, MG [Anais eletrônicos...] Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Eder%20Sumariva%20Rodrigues%20-%20Teatro%20anos%2080%20uma%20decada%20vazia.pdf> Consultado em: 21/06/14

RUFFINI, Franco. A mente dilatada. In: BARBA, E.; NICOLA, S. (Org.). *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo : É Realizações, 2012.

RUFFINI, Franco. *Stanislávskij – Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*. Milano : Laterza, 2003.

RUFFINI, Franco. Romanzo Pedagogico, uno studio sui libri di Stanislávskij. *Teatro e Storia*. Vol. 10. 1991. Disponível em : <http://www.teatroestoria.it/index.php> Consultado em: 18/06/2014.

SAVARESE, Nicola. L'Accademia Mobile. Piccoli incroci tra Oriente e Occidente all'alba del XX secolo. In: SAVARESE, N. *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*. Roma-Bari : 1992.

SCHECHNER, Richard. Interculturalism and the culture of choice. Interview by Patrice Pavis. In: PAVIS, P. *The intercultural performance reader*. London/New York : Routledge, 1996.

SCHINO, Mirella. Introduzione. In: VESCOVI, R. *Scritti dal Teatro Tascabile*. A cura di Mirella Schino. Roma : Bulzoni, 2007.

SCHINO, Mirella (Org.). *Alchemists of the Stage*. Theatre Laboratories in Europe. Wroclaw : Icarus, 2009.

STANISLAVSKIJ, Kostantin, S. *Il lavoro dell'attore su se stesso*. A cura di Gerardo Guerrieri. Laterza. Roma – Bari : 2005.

STANISLAVSKIJ, Kostantin, S. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*. A cura di Fausto Macovati. Laterza. Roma – Bari : 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação Somática e Artes Cênicas – Princípios e aplicações*. Campinas : Papirus, 2012.

TAVIANI, Ferdinando. 1964-1980: da un osservatorio particolare. In: CRUCIANI, F.; FALLETTI, C. (Org.). *Civiltà Teatrale nel XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1986.

TAVIANI, Ferdinando. Ciéslak promemoria. Teatro e storia. Vol. 10. 1991. Disponível em: <http://www.teatroestoria.it/index.php> Consultado em: 18/06/2014

TAVIANI, Ferdinando. Grotowski postdomani – Ventuno riflessioni sulla doppia visuale. *Teatro e Storia*. Vol. 20/21. 1998 –1999. Disponível em : <http://www.teatroestoria.it/index.php>. Consultado em: 18/06/2014

TOPORKOV, Vasilij O. *Stanislaskij alle Prove – Gli ultimi anni*. Organizado por Fausto Malcovati. Milano : Ubulibri, 1991.

TRUDELLE, Sylvie; FORTIN, Sylvie; RAIL, Geneviève. La santé en dance contemporaine: un itinéraire en zone trouble. *PISTES – Perspectives interdisciplinaires sur le travail et la santé*. N° 9 – 1. 2007. Disponível em: <http://pistes.revues.org/index.html> Consultado em: 01/07/14.

TRINDADE, André. *Gestos de cuidado, gestos de amor* – Orientações sobre o desenvolvimento do bebê. São Paulo : Summus, 2007.

VALENTIN, Bernard. *Anatomie d'un bipède*. Manage : Valentin, 2007.

VARVAKI, Helena Maria. *Ator: um artesão de si mesmo no exercício de sua arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

VESCOVI, Renzo. *Scritti dal Teatro Tascabile*. A cura di Mirella Schino. Roma : Bulzoni, 2007.

WOLFORD, Lisa. Action – L'irrapresentabile origine con una postilla: riflessioni di un decennio. In: ATTISANI, A.; BIAGINI, M. (Org.). *L'Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* – Opere e Sentieri. Roma : Bulzoni, 2007.

ZEAMI, Motokiyo. *Il Segreto del Teatro No*. A cura di René Sieffert. Milano : Adelphi, 1987.

APÊNDICE

Cronologia 1

Esta cronologia pontua os fatos mais marcantes da minha trajetória profissional, para facilitar a compreensão e a ordem dos acontecimentos no tempo e no espaço. Compreende as chegadas e partidas entre Brasil, Itália e Índia, principalmente durante os anos de trabalho no TTB. O registro da maior parte dos fatos relacionados provém de meus *Cadernos de trabalho*.

- Maio de 1989: minha partida do Rio de Janeiro para Bergamo (Itália), para estágio informal como aluna-atriz no *Teatro Tascabile di Bergamo*. Ricardo Gomes havia chegado ao TTB cerca de um mês antes.
- Novembro de 1989: minha partida de Bergamo (Itália) para Nova Delhi (Índia), para primeira estadia de quarenta e cinco dias de estudo de *Orissi* com a mestra Aloka Panikar.
- Início de 1990: começo meu treinamento para substituição da atriz demissionária Luigia Calcaterra nos espetáculos *Esperimenti con la verità (Gandhi)* e *Albatri*.
- Março de 1990: encontro de três dias com o *Downstairs Group*, Thomas Richards, Mario Biagini e Jerzy Grotowski em Pontedera (Itália).
- Novembro de 1990: Luigia Calcaterra deixa o TTB.
- Setembro de 1991: Luigia Calcaterra volta ao TTB e reassume sua parte em *Gandhi*. Eu continuo atuando em *Albatri*.
- Abril de 1992: Ricardo Gomes e eu deixamos o TTB, partindo de Bergamo (Itália) para o Rio de Janeiro, onde participamos do projeto *Teatro Duse volta à cena*, ao lado de Antônio Guedes e Fátima Saadi, no Rio de Janeiro.
- Fevereiro de 1993: Ricardo Gomes e eu voltamos ao TTB, partindo do Rio de Janeiro para Bergamo (Itália), onde somos reinseridos no grupo como atores.
- 1993: realizo treinamento para substituição da atriz Federica Casatti, que por sua vez havia substituído o ator Paolo Fattore em *Esperimenti con la verità*.
- Fevereiro de 1994: primeira conversa com Renzo Vescovi sobre o meu desejo de sair do TTB.

- Março de 1994: encontro com Isabel Ubeda fora dos programas de trabalho do TTB, em Bergamo (Itália).
- Agosto de 1994: Ricardo Gomes e eu deixamos o TTB, partindo de Bergamo (Itália) para o Rio de Janeiro (Brasil).
- Março de 1995: início dos trabalhos de “pesquisa” (treinamento) e “produção” do espetáculo *Pedro e o lobo*. Ricardo Gomes participa como diretor, e eu, como atriz, em Visconde de Mauá, Rio de Janeiro.
- Abril de 1996: *Pedro e o lobo* tem pré-estreia no Centro Cultural Calouste Gulbenkian e estreia nacional no Teatro Delfim, Rio de Janeiro (Brasil). A estreia de *Pedro e o lobo* marca a fundação do Teatro Diadokai.
- 1997: Ricardo Gomes e eu vamos ao encontro do TTB, que se apresentava em Bertioga (São Paulo), e lá organizamos um ensaio de *Pedro e o lobo* especialmente para Renzo Vescovi e os demais atores do TTB.
- Setembro de 1998: primeira turnê italiana de *Pierino e il Lupo* (Pedro e o lobo, em coprodução com o TTB), para apresentação no festival *Sonavan...le vie d'intorno* em Bergamo, além de diversas cidades italianas. Permanecemos na Itália por quatro meses, quando substituí Tiziana Barbiero (durante sua gravidez) no espetáculo *Valse* durante o *Festuge*, festival do *Odin* na Dinamarca.
- Agosto de 2003: Ricardo Gomes e eu partimos do Rio de Janeiro para Bergamo (Itália) e estabelecemos relação de colaboradores do TTB, em projetos pontuais. Até 2007, conduzo o treinamento corporal e vocal de alunos-atores que trabalhavam comigo no projeto *Trebbo*, de espetáculos para as escolas de ensino fundamental. Paralelamente, continuo a apresentar o espetáculo *Pierino e il lupo* e leciono *Orissi*, além de participar como atriz de projetos especiais do TTB, em Bergamo (Itália).
- 2004: turnê na Índia. Participo do espetáculo *Valse*, substituindo uma aluna. Segundo encontro de estudos de *Orissi*, com quinze dias de duração, com Aloka Panikar em Cheruturuthi (Índia). No mesmo ano substituo Caterina Scotti (durante sua gravidez) em *Valse*, para turnê no Brasil.
- 2004: início dos módulos do curso de formação em Biomecânica do método GDS de cadeias musculares e articulares, que prosseguem até 2007, em Roma (Itália).
- Outubro de 2004: participo, como atriz, da primeira montagem do *Corteo Mazoniano*, espetáculo itinerante de rua, na cena 11, *Il matrimonio spirituale*,

dirigida por Renzo Vescovi, que assinou a adaptação de texto, coordenação artística e direção geral. As outras dez cenas tiveram direção dividida entre Renzo Vescovi e os diretores-assistentes: Ricardo Gomes, Gigi Catelli, Simone Capula e Giuseppe Goisis. Participação de 209 artistas, entre atores e figurantes; em Lecco (Itália).

- Março de 2005: terceiro encontro de estudos de *Orissi* com Aloka Panikar, por dez dias, no TTB, em Bergamo (Itália). Além de frequentar suas aulas, atuei também como sua assistente durante oficina de *Orissi* para iniciantes.
- 3 de abril de 2005: morre Renzo Vescovi, de meningite autoimune, aos 65 anos de idade.
- Outubro de 2005: participo, como atriz, da réplica da montagem do *Corteo Mazoniano*. O espetáculo foi reapresentado exatamente como foi concebido por Renzo Vescovi (em 2004); em Lecco (Itália). A única variação foi uma apresentação noturna.
- 2007: Ricardo Gomes e eu deixamos definitivamente o TTB e partimos de Bergamo (Itália) para o Rio de Janeiro (Brasil).
- Novembro de 2011: ingresso como professora substituta de Expressão corporal na UFOP, onde permaneço até outubro de 2013. Início coorientação do Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, orientado pelo professor Ricardo Gomes.
- Janeiro de 2014: Ricardo Gomes e eu partimos para a Índia, em viagem de quinze dias, para reciclagem no campo da minha pesquisa e estabelecimento de novos contatos com artistas de dança. Visitamos as cidades de Delhi, Jaipur, Agra, Bhubaneswar, Puri, Bangalore e Cheruthuruty. Encontramos Aloka Panikar e Ambika Paniker em Nova Delhi.

Cronologia 2

Esta cronologia pontua os eventos ocorridos no Rio de Janeiro em 1987 e 1988, durante a passagem dos grupos *Odin Teatret*, *Teatro Tascabile di Bergamo* e *Teatro Potlach* pelo Brasil. Os dados sobre as oficinas com Barba, membros dos grupos *Tascabile* e *Potlach* constam de certificados da minha participação nas oficinas. Outros dados sobre o *Odin Teatret* foram organizados por Mendonça (2010). Não tive acesso a nenhum registro oficial sobre o afluxo de público aos eventos.

- Abril de 1987: oficina de dança *Orissi*, com a atriz Tiziana Barbiero, do TTB, na Escola de Teatro Martins Pena; oficina de teatro de rua, com o ator Mario Barzaghi, do TTB, na Escola de Teatro Martins Pena; espetáculo de danças indianas, *Orissi* e *Kathakali*, com os atores Tiziana Barbiero, Luigia Calcaterra, Mario Barzaghi e Beppe Chierichetti, e intervenções do diretor Renzo Vescovi, do TTB, no Teatro Glauce Rocha; espetáculo de rua *Albatri*, com o TTB, no Largo da Carioca, organização de Giuseppe D’Angelo (diretor do *Istituto Italiano di Cultura* – IIC-RJ).
- Junho de 1987: oficinas, com os atores Cesar Brie (grupos *Odin* e *Farfa*), Ulrik Skeel e Lena Bjerrregarrd (grupo *Odin Teatret*), no IIC-RJ; oficina, com Richard Fowler (grupo *Canada Project*), no Dança & Cia; espetáculo *Esperando o amanhecer*, com Richard Fowler, no Teatro Cacilda Becker; demonstração de trabalho, com Cesar Brie, na Uni-Rio; parada de rua, com o *Odin Teatret*, no Largo da Carioca; palestra, com o diretor Eugenio Barba, e ciclo de vídeos sobre o trabalho do *Odin*, organização de Luis Otávio Burnier, Giuseppe D’Angelo (IIC-RJ) e Yan Michalsky. Por motivo de doença, a atriz Iben Nagel Rasmussen não pôde atuar e foram cancelados os espetáculos “Matrimônio com Deus”, “O país de Nod” e “Antes que Paris arda”, além do seu espetáculo-demonstração, “Lua e escuridão”. Os grupos *Odin Teatret*, *Farfa* e *Canada Project* integravam o *Nordisk Teater Laboratorium*.
- Outubro de 1987: duas conferências e a oficina *Identidade cultural e teatro*, com Eugenio Barba, do *Nordisk Teater Laboratorium*, no IIC-RJ, organização de Celina Sodré (Rio Arte), Carlos Miranda (INACEN), Giuseppe D’Angelo e Maria Pace (IIC-RJ).

- Novembro de 1988: oficina *A dramaturgia através do ator*, com Renzo Vescovi, do TTB, no IIC-RJ; oficina de dança indiana *Bharata Natyam*, com a atriz Susanna Vicenzetto, do TTB, na Escola de Teatro Martins Pena; oficina *A arte do ator*, com o diretor Pino di Buduo, do *Teatro Potlach*, no IIC-RJ; parada de rua, com o *Teatro Potlach*, no Aterro do Flamengo, organização de Giuseppe D'Angelo (IIC – RJ).
- Dezembro de 1988: oficina de dança indiana *Orissi*, com Tiziana Barbiero, do TTB, na Escola de Teatro Martins Pena; oficina *Direção Teatral*, com Renzo Vescovi, do TTB, no IIC-RJ, organização de Giuseppe D'Angelo (IIC-RJ).