



GOMES, Ricardo Carlos. Os princípios do Teatro Eurasiano no Brasil: o artista em busca da invenção da própria tradição. Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto. Professor Adjunto da UFOP, diretor teatral, ator.

O Teatro Eurasiano, proposto por Eugenio Barba, não limita-se à geografia da Europa e da Ásia, mas é uma categoria mental que busca encontrar uma convergência entre diversas tradições teatrais a partir da necessidade de dialogar com outras tradições performativas e ao mesmo tempo definir a sua própria.

A partir desse conceito, o presente trabalho pretende, ao analisar as referências da trajetória artística de seu autor, analisar os pressupostos do Teatro Eurasiano na realidade teatral brasileira contemporânea. Essa trajetória pode constituir-se em um ponto de vista privilegiado para esta análise, uma vez que o autor, iniciou-se no ofício teatral dentro do Teatro tascabile di Bergamo, grupo italiano que construiu sua própria tradição em estreita relação com o teatro asiático, a partir da qual o autor desenvolve sua própria pesquisa, que utiliza uma perspectiva transcultural que permite incorporar as tradições cênicas asiáticas às técnicas ocidentais, utilizando igualmente princípios presentes no teatro-dança tradicional indiano e no teatro ocidental.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Eurasiano, Teatro Oriental, Tradição, Arte do Ator

A expressão “Teatro Eurasiano” apareceu pela primeira vez em 1988, como título de um artigo de Eugenio Barba, publicado no nº 119 da revista americana “The Drama Review”. Apesar de referir-se a uma das cinco massas continentais do planeta terra - o Continente Eurasiano - o Teatro Eurasiano ali conceituado não limita-se a uma conotação geográfica; é antes uma categoria mental e uma ideia ativa na cultura teatral do século XX. A partir de sua experiência pessoal, onde desde o início “o Kathakali e o Nô, a Onnagata e o Barong, Rukmini Devi e Mei lan Fang estavam ao lado de Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski e Decroux” (BARBA : 2010, p. 280), Barba propõe o Teatro Eurasiano como chave de leitura para a cultura teatral do século XX e proposta para o teatro do século XXI.

Como ressalta Savarese, os teatros asiáticos foram alguns dos muitos modelos de teatro provenientes de outros tempos e lugares (a Commedia dell’Arte, o Teatro Elisabetano, o teatro da Grécia antiga...) que tiveram um importante papel na elaboração das mudanças radicais ocorridas no teatro europeu no início do século XX. Estas mudanças atingiram em especial a arte do ator.

Referir-se a teatros exemplares era um modo para curar as feridas da civilização teatral europeia, feridas provocadas pela especialização das artes da atuação, quando a dança e os artistas circenses se separaram do teatro dramático, e quando, com o nascimento do melodrama, a palavra foi separada da dança. (SAVARESE : 2004, p. 322)<sup>1</sup>

As influências mútuas, e mesmo as fusões e os sincretismos entre as culturas teatrais asiáticas e europeias não são um fato recente - são ao menos tão antigas quanto a rota da seda. A particularidade dos teatros asiáticos enquanto modelo para essa revolução do teatro europeu do início do século XX foi que pela primeira vez houve um contato direto e significativo dos homens de teatro europeus com as formas do teatro asiático - ainda que fora do contexto das culturas que criaram aquelas formas.

---

<sup>1</sup> Todas as citações de textos em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor desta comunicação.

É importante, porém, ressaltar que o “Teatro Oriental” não espelha necessariamente a realidade dos teatros asiáticos. Como nos esclareceu Edward Said no livro *Orientalismo* (SAID : 2004), a cultura européia, a partir de um ponto de vista etnocêntrico, usou o termo “Oriente”, em contraposição ao “Ocidente” como uma maneira de afirmar sua própria identidade. Deste modo, a fronteira entre Oriente e Ocidente foi traçada pelo mito, não pela geografia, e não é tão clara e definida.

Ao mesmo tempo, podemos identificar no conjunto dos países asiáticos uma cultura “oriental”, que contrasta com a visão de mundo da cultura “ocidental”, de matriz europeia. O fato deste contraste entre culturas ser extremamente complexo e não apresentar-se como uma simples dicotomia não significa que ele não exista.

No entanto, repito, existe o Ocidente e o Oriente, apesar de tudo. Se um fenômeno pode ser definido simplesmente em termos de “é isto e somente isto”, significa que ele existe somente em nossas cabeças. Mas se o fenômeno existe na vida, não há nunca a possibilidade de defini-lo até o fim. Suas fronteiras são sempre movediças, se abrem exceções, se abrem analogias. (GROTOWSKI : 1993, p. 63)

Neste contexto, Barba define o Teatro Eurasiano como a construção de sua própria identidade profissional, que transita entre o pertencimento a uma tradição étnica, nacional, de grupo ou até mesmo individual e a necessidade de transitar entre culturas diversas, buscando o próprio centro dentro daquilo que ele define como “tradição das tradições”. (BARBA : 2010, p. 281-283).

As condições para a proposição de um Teatro Eurasiano consolidaram-se somente no século XX, com o maior contato entre culturas teatrais orientais e ocidentais que, por várias vicissitudes históricas, haviam até então crescido e se desenvolvido em direções muito diversas. Somente no século XX, quando artistas orientais se apresentaram para a plateia ocidental e ocidentais viajaram para vivenciar in loco a arte cênica asiática, foi possível este tipo de encontro direto entre culturas que provocou epifanias, choques e fricções, abrindo novas dimensões artísticas, culturais e existenciais. Para cada cultura, para cada artista, a questão continua a ser o aprofundamento de suas próprias raízes; entretanto, “aqui o termo ‘raízes’ se torna paradoxal: não indica um vínculo que nos amarre em um único lugar, e sim um ethos que nos permite mudar de lugar.” (IBIDEM, p. 283)

Deste modo, assistimos no século XX a encontros singulares onde formas e ideias de outras culturas, muitas vezes completamente descontextualizadas, agiram como sementes trazidas pelo vento, que encontrando solos férteis germinaram. Quando, por exemplo, Antonin Artaud assistiu, em 1931, ao Teatro Balinês na Exposição Colonial em Paris, o que estava em jogo não era o teatro ou a cultura da ilha de Bali, da qual ele tinha pouca ou nenhuma informação. Artaud foi capaz de ver algo da essência daquelas formas porque seu olhar era interessado e viu, de algum modo, sua própria utopia de teatro encarnada diante de seus olhos.

Um fato que aponta nesta direção e poderia passar despercebido é ressaltado por Savarese:

... aquele espetáculo, que para os organizadores, programas, publicidade, críticos e visitantes era um espetáculo de dança, Artaud o viu e o descreveu como uma forma altíssima de teatro, um teatro existente, logo possível. Devemos, então, fazer as contas com este dado. (SAVARESE : 1997, p. 180)

Analogamente, Tatsumi Hijikata, um dos fundadores da dança Butô, encontrou em textos de Artaud, traduzidos para o japonês em 1964, ressonâncias com as práticas artís-

ticas que desenvolvia há mais de dez anos, potencializando assim os desdobramentos futuros de seus experimentos cênicos.

Meu interesse no conceito de Teatro Eurasiano não se resume a estudos teóricos, antes perpassa na minha experiência a construção de uma poética de atuação, durante os 9 anos em que trabalhei como ator do Teatro tascabile di Bergamo, grupo italiano que desde 1977 estuda e pratica algumas formas de teatro-dança clássico indiano (atualmente Odissi, Kathakali e Bharatanatyam), sendo, seus atores mais experientes, “especialistas em dançar o Kathakali, com uma maestria que faz com que sejam aceitos como especialistas até mesmo na Índia.” (BARBA : 1993, p. 218). Por muitos anos o teatro indiano representou para mim um encontro prático com uma rica tradição. A precisão dos detalhes, a relação com a música, a sólida disciplina, enriqueceram minha bagagem técnica como ator e diretor.

Grotowski, falando como artesão do performativo, propõe uma comparação entre o ator ocidental e o ator oriental ao executar a simples ação de caminhar. Para um ator da tradição ocidental, o ato de caminhar não é importante em si mesmo, mas apenas como instrumento para um objetivo. O ator da tradição oriental, se concentrará sobre a maneira de caminhar.

Para um ator da escola clássica chinesa ou do Nô japonês, esta maneira de caminhar é diferente. Para ele, existe algo que é o *modus operandi* de caminhar. (...) é como renunciar a nossa própria subjetividade na ação e ocupar-se das leis da ação em si mesma. O que é caminhar? Aqui estamos diante da desconexão de diferentes pequenos movimentos. (GROTOWSKI : 1993, p. 64)

Barba, comparando as culturas teatrais orientais e ocidentais, observa que na Europa houve a separação entre as diferentes funções do performer (ator, dançarino, cantor), enquanto nos teatros asiáticos o performer é um ator-dançarino-cantor, e conclui: “de um lado, um teatro que vive do logos, do outro um teatro que é sobretudo bios.” (BARBA : 2010, p. 282)

Renzo Vescovi, diretor do Teatro tascabile di Bergamo, pondera que a diferença entre o ator oriental e o ator ocidental deriva de duas concepções completamente diversas desde a origem: a do mundo ocidental, baseada no logos e na cartesiana separação entre os mundos material e espiritual, e o mundo oriental, que pressupõe uma íntima relação entre corpo e espírito, que no campo teatral resulta em colocar em primeiro plano a energia psicofísica do ator-dançarino-cantor. (VESCOVI : 2007, p. 166).

Vescovi definia sua relação com o teatro oriental através de dois conceitos-chave: o ator lírico e o corpo-orquestra. A idéia de ator “lírico” está ligada a definição de Jakobson da linguagem poética como aquela que é consciente de suas características formais.

O ator “lírico” estrutura sua própria densidade específica em modo análogo ao ator oriental. Uma das características principais na qual esta densidade se configura é talvez a arte do movimento, organizada segundo a técnica contrapontística e concertante do corpo-orquestra. (...) Chamo corpo-orquestra uma espécie de produção “polifônica” do ator, na qual, por exemplo, na mesma unidade de tempo (ou na mesma unidade perceptiva média do espectador) se compo-  
nham poses ou se executem ações diversas organizadas segundo a lógica “orquestral” de um concerto visivo. (IBIDEM, p. 166-168)

A busca do ator lírico traz para a prática teatral a necessidade de uma pedagogia profissional baseada na segmentação do corpo, criando uma estruturação a ser “lida” simultaneamente “na vertical”, como em uma página sinfônica. Este tipo de trabalho deter-

mina um longo tempo de formação e um lento amadurecimento profissional dos atores. (IBIDEM, p. 169)

A partir da experiência do Teatro Eurasiano no Teatro Tascabile di Bergamo, construo atualmente minha própria poética, buscando “a força que nos faz mudar de horizontes exatamente porque nos enraiza em um centro” (BARBA : 2010, p. 283). Costumava dizer que nestes anos de trabalho entre Oriente e Ocidente aprendi a olhar o teatro oriental através das lentes do teatro ocidental e o teatro ocidental através das lentes do teatro oriental. Hoje, procuro superar esta dicotomia concentrando minha pesquisa na relação transversal entre as culturas teatrais.

Resta colocar uma última questão, recorrendo mais uma vez a Grotowski:

Surge então a seguinte pergunta: e a América Latina? Sim, existe uma cultura de origem ocidental lá, a cultura europeia (e também norte-americana). Mas isto não é tudo. Existem também as formas pré-colombianas, por exemplo, que penetraram realmente as estruturas visuais “performativas” e espetaculares da vida católica no México, Perú, Colômbia e outros lugares. (...) Nas particularidades das tradições pré-colombianas que encontraram novas encarnações na América Latina, existem certos elementos que talvez se aproximem mais da cultura oriental que da ocidental. (...) E as influências da cultura africana, por exemplo, no Brasil? Tudo isso é muito difícil de definir em termos de Oriente-Occidente. (GROTOWSKI : 1993, p. 62-63)

Refletir sobre o Teatro Eurasiano no Brasil é possível a partir da consciência de que existem na nossa cultura particularidades que nos aproximam da tradição oriental e nos afastam da tradição teatral ocidental de matriz européia. A complexidade rítmica, a utilização da dança como forma de narração ou de caracterização das personagens ou a união indissociável entre música, dança e dramaticidade são, por exemplo, características dos teatros asiáticos que encontramos também nas danças dramáticas afro-ameríndias brasileiras.

Se existem muitos pontos de contato, há porém uma diferença fundamental: enquanto na transmissão da tradição na cultura popular o saber é codificado por regras e princípios que não são claramente expressos e determinados, nos teatros asiáticos há uma rígida estrutura formal que determina processos de aprendizado codificados em exercícios e procedimentos lapidados durante séculos. Esta diferença é um dos focos do nosso interesse, pois estes princípios de atuação, que podemos encontrar na prática atual assim como são descritos em livros antigos, como por exemplo o *Natyasastra*, se devidamente “traduzidos” a partir de uma leitura atenta e interessada, podem servir para orientar a codificação de nossos comportamentos cênicos.

BARBA, E. *La canoa di carta*. Bologna : Il Mulino, 1993.

\_\_\_\_\_. *Teatro: solidão, ofício, revolta*. Brasília : Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2010.

GROTOWSKI, J. Oriente-Occidente. In: *Máscara* año 3 n.11-12. México D. C. : Escenología, 1993 (p. 62-68).

SAID E. W. *Orientalismo - l'immagine europea dell'Oriente*. Milano : Feltrinelli, 2004.

SAVARESE, N. *Verso un teatro eurasiatico*. In: *Teatro e Storia* n. 24 anno XVII, 2002-2003. Roma : Bulzoni, 2004 (p. 319-327)

VESCOVI, R. *Scritti dal Teatro tascabile*. Roma : Bulzoni, 2007.