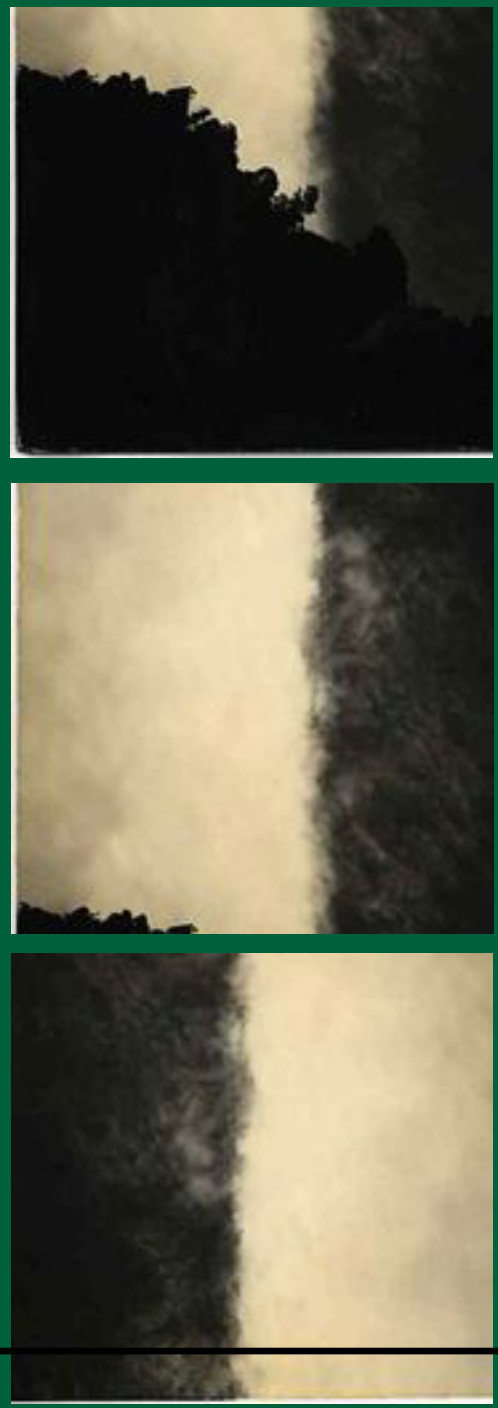
PITÁGORAS 500

Revista de Estudos Teatrais
Instituto de artes
unicamp



TEATRO E ORIENTE

NÚMERO 1" VOLUME 11 // 2017

05 EDITORIAL

08 **A Ópera de Pequim em "O dragão de fogo"**
Luciana Mizutani
Marcelo Lazzaratto

17 **Tradição como transgressão: Kalandi Narayanan e Chandralekha**
Joana Pinto Wildhagen

29 **Orissi e GDS: Experiências de ensino, aprendizagem e pesquisa**
Priscilla Duarte
Fernando Mencarelli

39 **Das formas do sagrado: O espaço Kalari e inquietações sobre o fazer da cena**
Ana Paula Ibañez
Marilia Vieira Soares

48 **O bailarino na maturidade - Uma abordagem através do peça Rojô de Ishii Kaoru**
Nadya Moretto D`Almeida
Sayonara Sousa Pereira

57 **Loïe Fuller - Vortex desafiador**
Luciana Aires Mesquita
Veronica Fabrini

69 **A marionete em chamas - O teatro-dança clássico da Índia e o über -marionette de Gordon Craig: Processos de marionetização do ator**
Almir Ribeiro

> SESSÃO ESPECIAL

82 FRICÇÕES CULTURAIS E CRIAÇÕES CÊNICAS

[89] Peter Brook
Eduardo Okamoto
Vanesa Cristina Petroncari

[100] Ariane Mnouchkine
Eduardo Okamoto
Vanesa Cristina Petroncari

[111] Rustom Bharucha
Eduardo Okamoto
Vanesa Cristina Petroncari

[124] Jerzy Grotowski
Eduardo Okamoto
Brenda Dinis Avelino

PITÁGORAS 500

Pitágoras 500 é uma revista semestral de Estudos Teatrais ligada ao Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. As publicações de artigos e imagens foram autorizadas por seus autores ou representantes.

REITOR

Marcelo Knobel

COORDENADOR-GERAL

Teresa Dib Zambon Atvars

Pró-reitor de pesquisa

Munir Salomão Skaf

Diretor do inst. de artes

Grácia Maria Navarro

Chefe do departamento de artes cênicas

Cassiano Sydow Quilici

Coordenação Editorial

Mário Santana
Rodrigo Spina
Larissa Neves

Editor Executivo

Rafael Marques Ary

Divulgação

Helena Franco

Revisão

Thaís M. Parelli

Diagramação

Laís Blanco

Fotografia Capa

Masao Yamamoto

Conselho Editorial

André Gardel (UniRio)
Idelette Muzart (Paris 10)
Maria Silvia Betti (USP)
Claudia Tatinge Nascimento (Wesleyan University)
Isa Etel Kopelmann (Unicamp)
Orna Messer Levin (Unicamp)
Tania Brandão (UniRio)
Elizabeth Azevedo (USP)
João Roberto Faria (USP)
Renata Soares Junqueira (UNESP-Araraquara)

Agradecemos a colaboração de pesquisadores e pesquisadoras que auxiliaram com a publicação dos últimos números emitindo pareceres ad hoc:

Solange Caldeira (UFV)
Ana Wuo (UFU)
Cassiano Sydow Quilici (UNICAMP)
Isa Etel Kopelman (UNICAMP)
Matteo Bonfitto (UNICAMP)
Renato Ferracini (UNICAMP)
Paulo Berton (UFSC)
Paulo Henrique Alcântara (UNESP)

EDITORIAL

Queridas e queridos leitores, >

Convidamos vocês a passearem por mais uma edição de nossa Pitágoras 500... em verdade neste número gostaríamos de proporcionar-lhes uma viagem reflexiva entre o Oriente e o Ocidente, através dos diálogos interculturais que têm sido travados por diversos ícones do nosso teatro há mais de um século. Para tentar conseguir isso, nós temos na primeira parte desta edição artigos como o de Luciana Mizutani e Marcelo Lazzaratto, **A Ópera de Pequim em "O dragão de fogo"**, que fricciona estruturas da Ópera de Pequim na criação do espetáculo citado, ou de Joana Pinto Wildhagen, Tradição como Transgressão, que tece uma rica reflexão sobre o teatro-dança indiano bharatanatyam e o contexto pós-colonial; ou, como o artigo **Orissi e GDS: experiências de ensino, aprendizagem e pesquisa**, de Priscila Duarte e Fernando Mencarelli, que, através do prisma do método somático GDS, se debruça sobre o teatro-dança indiano do estado de Odisha. Ainda no universo indiano, o artigo **Das formas do Sagrado: o espaço no kalari e inquietações sobre o fazer da cena**, de Ana Paula Ibañes e Marília Vieira Soares, traz a questão da construção/transformação do espaço comum em lugar propício para a manifestação do sagrado. A dança japonesa é contemplada com o artigo **O Bailarino na maturidade: Uma abordagem através da peça Rojô de Ishii Kaoru**, de Nadya Moretto d`Almeida e Sayonara Sousa Pereira, que refletem sobre o performer na maturidade, tomando como referência os escritos produzidos por Zeami sobre o tema. Buscando estabelecer a centralidade matricial da imagem

EQUIPE EDITORIAL PITÁGORAS 500

como elo entre obra e recepção, Luciana Aires Mesquita e Verônica Fabrini através do artigo **Loïe Fuller - vortex desafiador** analisam as conexões entre imagem, imaginação e imaginário a partir da recepção da obra da bailarina americana. E finalizamos a primeira parte da edição com o artigo de Almir Ribeiro **A Marionete em Chamas, o teatro-dança clássico da índia e o über-marionette de Gordon Craig: processos de marionetização do ator**, cujo título já indica a influência que o teatro asiático teve para as proposições simbolistas do renomado esteta.

Na segunda parte da edição trazemos uma sessão especial com estudos sobre criação cênica e trocas culturais, fruto das pesquisas do Grupo de Estudos da Atuação, coordenado pelo pesquisador Eduardo Okamoto. Intitulada como **Fricções Culturais e Criação Cênica nas Obras de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Rustom Bharucha e Jerzy Grotowski,** a sessão traz quatro artigos do professor produzidos em parceria com as orientandas Vanessa Cristina Petroncari e Brenda Diniz Avelino. Acreditamos que o painel de matérias dessa edição propicia uma diversidade de conhecimentos e provocações inerentes a fértil interação empreendida entre Oriente e Ocidente desde há muito.

Mais uma vez, como não podia deixar de ser, agradecemos aos autores que nos confiaram seus estudos, aos parceiros e parceiras pareceristas que nos auxiliam e a todos vocês, leitores, que conosco acreditam que o compartilhamento e a difusão de conhecimento é a mais saudável prática de relação entre a academia e a sociedade. Por isso, apesar das dificuldades diárias e da estranha coerência na classificação do Qualis-periódicos da Capes, seguiremos firmes e atuantes. Boas leituras e até a próxima edição.

Equipe Editorial Pitágoras 500

A Ópera de Pequim em "O dragão de fogo"

Luciana Mizutani
Marcelo Lazzaratto

RESUMO >

Artigo reflexão sobre o processo de ressignificação da estrutura e de elementos de composição da ópera de Pequim no espetáculo "O dragão de fogo" de Cássio Pires e direção de Marcelo Lazzaratto.

Palavras-chave:
Ópera de Pequim; Gong fu; "O dragão de fogo"

A Ópera de Pequim em "O dragão de fogo"

Luciana Mizutani
Marcelo Lazzaratto

Luciana Mizutani – Atriz e preparadora corporal, formada em Artes Cênicas pela Unicamp. É mestranda em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp
lumizu@gmail.com

Prof Dr. Marcelo Lazzaratto – É ator, diretor, pesquisador teatral e Doutor em Artes. Leciona no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas e é diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico.
mailto:marevi@uol.com.br

Introdução

O projeto surgiu do desejo de Eduardo Okamoto de montar um espetáculo de teatro infantil. Sem subestimar o entendimento e a experiência estética do pequeno espectador, a escolha foi o texto "O dragão de fogo" de Cássio Pires, com quem Okamoto já havia trabalhado nos projetos de "OE" e "Chuva Pasmada", respectivamente com direções de Marcio Aurélio e Marcelo Lazzaratto.

Pires partiu de estudos e narrativas asiáticas para contar a história, situada em um cantinho da China, de um menino desenhista escolhido pelo destino para enfrentar o dragão de fogo. Com a ideia de inspirar-se na estética da ópera de Pequim, Okamoto propõe o projeto ao diretor Marcelo Lazzaratto e, juntos, montam a equipe para esse trabalho. Assim, pelo conhecimento marcial e luta cênica, eu, Luciana Mizutani, passei a integrar o elenco, assinar o treinamento em *gong fu*[1] e a direção de movimento do espetáculo.

A SIM! Cultura, produtora da cidade de Campinas, sediada no distrito de Barão Geraldo, realiza a produção inédita do texto que teve financiamento do Proac, Programa de Ação Cultural do Governo de Estado de São Paulo.

Este artigo é uma coautoria entre Luciana Mizutani e o diretor do espetáculo, Marcelo Lazzaratto, que procura reconhecer algumas das estruturas da ópera de Pequim e os processos de adaptação e ressignificação para a montagem da peça "O dragão de fogo".

[1] O gong fu é um termo genérico para se designar as artes marciais chinesas. Segundo Andraus, o "termo pode ser traduzido, grosso modo, como "habilidade acumulada", ficando implícita a ideia de que requer muitos anos de treinamento" (ANDRAUS, 2004, p37).

A Ópera de Pequim

A ópera chinesa ou ópera de Pequim são as traduções ocidentais para o teatro oriental conhecido como *jīngjù*[2] na China ou o *guójù*[3] em Taiwan. Trata-se de uma forma espetacular que engloba teatro, poesia, música, canto, dança, acrobacia e artes marciais.

Segundo Berthold (2001), com origem nas peças musicais da era Ming (1368 a 1644), a ópera mantém muitas de suas características: os figurinos da época de ouro do período, o palco destituído de cenários, a precisão de linguagem gestual, as longas mangas e o controle artístico do corpo.

Seu repertório é dividido entre peças civis e marciais. As civis têm enfoque na narração, e em geral são histórias de amor. As marciais têm enfoque corporal tanto nas acrobacias quanto nas artes marciais.

Marcado por forte estilização, a ópera de Pequim possui quatro grandes grupos de tipos de personagens: *sheng, dan, jing* e chou. O tipo sheng são as personagens masculinas, que se dividem entre velho, jovem e marcial. Dan são as personagens femininas que, até 1870, eram unicamente interpretadas por homens. A categoria *dan* é dividida em velhas, marciais, jovens guerreiras, mulheres virtuosas da elite e jovens solteiras. Os *jing* são os caras pintadas, podem representar uma variedade de papéis masculinos como generais, personagens fantásticos ou zoomórficos. As cores de suas maquiagens determinam o caráter da personagem: a cor vermelha indica lealdade, coragem, heroísmo; o branco uma personagem má, ardilosa ou hipócrita; o preto indica integridade; o verde indica impulsividade e violência. São subdivididos com enfoque em canto e gestualidade ou marcialidade e acrobacias. As personagens *chou* são os palhaços ou bobos, e se dividem em civil ou marcial. São caracterizados por sua maquiagem com partes brancas sem desenhos. Cada subdivisão possui traços específicos de atuação, movimentação, entonação de voz, canto, figurino e maquiagem. **Seus atores em processo de formação, o que pode levar de 8 a 10 anos antes que possam pisar nos palcos, são escolhidos pelos seus atributos e se especializam em um dos tipos de personagem ou na parte musical. O lendário ator Mei Lanfang[4] era famoso por seus papéis como *qingyi*, papel feminino com ênfase no canto que representa uma mulher virtuosa, heroína, boa mãe ou esposa. E o ator taiwanês de ópera Wu Hsing-kuo[5] é especializado em *wu sheng* personagens masculinos marciais.**

O público familiarizado reconhece as personagens, tanto por serem conhecedores das fábulas, baseadas em romances históricos ou histórias tradicionais, como pelo código de cores e tipos de vestimentas como descrevem Souto e Monteiro:

> *No palco, as encenações revestem-se de espetacularidade e exuberância. Imperadores, concubinas e guerreiros, entre outras personagens, narram feitos históricos e lendas populares reproduzindo valores éticos e morais da comunidade de origem. Assim que um ator entra em cena, o público, familiarizado com as histórias representadas, reconhece facilmente a personagem pelo seu traje e pintura facial (maquiagem), cujas cores e desenhos refletem simbologias, significados, e estão sujeitos a códigos visuais. Estes códigos indicam ao público qual o estatuto social e o carácter da personagem representada. (SOUTO, MONTEIRO, 2016, p. 36)*

[2] Faz referência a cidade Jing onde a ópera se origina.
Tradução: Teatro nacional

Um dos precursores da ópera de Pequim no ocidente, ganha visibilidade após B. Brecht assisti-lo e descrever suas impressões no ensaio em "On Chinese Acting" (BRECHT, 1936)

Wu Hsing-kuo foi uma das referências para a montagem do espetáculo, Okamoto entrou em contato com seu trabalho no Festival de Edimburgo em 2011. Ator e diretor que teve como projeto revitalizar a ópera de Pequim, Wu realizou adaptações de clássicos shakesperianos, dentre eles "Kingdon of desire" ("Macbeth") e "A tragédia do Príncipe Zidan" (Hamlet) onde faz uso mais tradicional da linguagem; e em "Rei Lear", em um solo em que realizava todos os papéis, já dialogando com elementos da contemporaneidade.

Uma arte tradicional com centenas de anos fabricada por artistas e seu público durante gerações é permeada por outras tradições de seu povo. É, por exemplo, possível reconhecer similaridades entre as cenas acrobáticas da ópera de Pequim e o circo imperial da China, ou entre as apresentações de artes marciais chinesas e as lutas cênicas da ópera, ou ainda entre os enredos das peças e o gênero *wuxia*[6].

Hunt (2003) faz uma análise performática das artes marciais em seu livro *"Kung fu cult masters"* e aponta sua associação na tradição da Dança do Leão e da ópera de Pequim. Afirma ainda que a ópera está "costurada no mítico-histórico tecido do gênero *wuxia*". O *wuxia* é um gênero literário que versa sobre as heroicas aventuras de espadachins, repleto de objetos mágicos e elementos fantásticos.

Conhecido no ocidente pela recente retomada da produção do gênero na indústria cinematográfica de Hong Kong, os filmes "O tigre e o dragão", de Ang Lee, "O clã das adagas voadoras" e o "Herói", ambos de Zhang Yimou, fazem parte desse gênero com roteiros cheios de reviravoltas e de elementos fantásticos. Nesses filmes, segundo Chute (2003), normalmente acompanhamos a história de um herói que é prodígio nas artes marciais com ênfase em sua coragem ao usá-la para um determinado fim.

A intrincada relação entre essas artes faz com que a ópera de Pequim seja parte da formação de artistas que, por vezes, acabam migrando para outras áreas. Antes de se tornar diretor e coreógrafo, Yuen Wo-ping[7] se forma em uma escola de ópera. O trio Jackie Chan, Yuen Biao e Sammo Hung estudaram juntos na escola de ópera e hoje são artistas marciais, atores, diretores e coreógrafos de filmes de ação.

A trilha sonora da ópera é feita ao vivo e tem como instrumento característico o *jinhu*, um violino com apenas duas cordas. Outros instrumentos de corda e percussão completam a sonoridade da ópera. As músicas funcionam como trilha, em consonância com a cena dando o clima. A sonoplastia, geralmente realizada pela percussão, acentua os finais de movimento, antecedendo posturas estáticas ou ainda pontuando golpes nas peças com enfoque marcial.

O dragão de fogo

A peça é contada por uma borboleta que narra a história de um menino desenhista de 7 anos, cuja aldeia é atacada por um dragão de fogo que acaba de acordar de seu sono de séculos. Partindo do princípio de que todos devem estar prontos, existe uma tradição dessa comunidade que estipula a realização de um sorteio para nomear quem enfrentará o dragão. O menino, Shun Li, é escolhido pelo destino para confrontar o dragão. Chegando à caverna do dragão, este lhe propõe um trato: se o menino conseguir realizar as três tarefas propostas, Shun Li e a sua aldeia serão deixados em paz, no entanto se o menino falhar em uma única delas, o dragão transformará todos em churrasco. O dragão indaga a Shun Li: qual é a coisa mais útil do mundo? A que o menino responde: O papel. Partindo da resposta do menino, as provas do dragão são vinculadas ao uso do papel. Nessa empreitada Shun Li conta com a ajuda de um aliado, um rato que vive na caverna do dragão. Com o auxílio deste, Shun li tem a incumbência de embrulhar fogo em papel, trazer o vento feito pelo papel e trazer a coisa mais forte e poderosa do mundo embrulhada em um papel. Shun Li consegue cumprir as tarefas e salvar a si, seu novo amigo rato e seu povo através de seus desenhos. Na primeira, Shun Li e o rato constroem uma lanterna chinesa, na segunda, inspirado na borboleta, ele faz um leque de papel. Na terceira, acreditando ter sido derrotado, entrega os desenhos que fez das pessoas que ama para que o dragão os guarde, para que sejam testemunha da existência de si e dos seus. O dragão reconhece nos desenhos a coisa mais forte e poderosa do mundo, o amor. Enfim, Shun Li pode retornar para casa e sua aldeia pode voltar a renascer. Contudo resta no ar a sombra de um dragão que um dia retornará e a certeza de que todos devem estar prontos para ele.

A ideia de se inspirar ou mesmo transpor elementos estéticos da ópera parece se encaixar perfeitamente com a fábula. Trata-se afinal de um conto chinês com personagens zoomórficos, assim como encontramos nas histórias da famosa personagem da ópera de Pequim, o *Sun Wukong*, ou o rei macaco. No entanto, as partituras de movimento como montar em um cavalo, desviar flechas, costurar ou entrar em um barco seriam de pouco uso e tampouco os figurinos, adereços, os significados das cores das maquiagens, familiares ao público da ópera, seriam

[2] Tradução: Herói marcial

[7] Coreógrafo de grandes produções de Hollywood e da indústria de Hong Kong. Citamos a trilogia "Matrix", "O tigre e o dragão" e a série de filmes "Kill Bill".

entendidos pelo público brasileiro. Então, como repensar a ópera de Pequim no Brasil? Como proporcionar uma experiência estética análoga sem que o público tenha conhecimento da linguagem codificada e com apenas três atores?

O Desenho de Shun Li

Shun Li é apresentado ao público pelos seus desenhos e é sempre pelas relações com o desenho e com o papel que ele consegue vencer aquilo que não pode ser destruído, o dragão de fogo. Se pensarmos que a ação de desenhar constrói a história, a mesma importância deve ser aferida a sua solução cênica diante da estética da peça. Dessa forma, o conceito central da encenação é a transformação do desenho do papel para a tridimensionalidade do palco. Na ópera não se procura produzir uma ilusão realista, as personagens fantásticas, por exemplo, usam gestos codificados e têm adereços que remetem à sua origem. Se tomarmos como exemplo o peixe-espada e a tartaruga que são vencidos pelo rei macaco, vemos mais as figuras humanas em atitude estilizada do que uma imitação dos animais, embora estejam vestidos em suas cores e tenham gestualidade que remeta a eles. Se o cerne não for o de ilustrar as ações e as personagens, qual seria o ponto de partida para a construção dessa ação? O processo de formação dos artistas da ópera, devido à exigência da linguagem e das histórias contadas perpassa as artes marciais, especificamente o *gong fu.* Assim, esse parecia um campo adequado de início.

Os encontros se iniciaram, em outubro de 2016, com treinamentos de *gong fu shen she chuen*[8] com enfoque nas posturas básicas de braços e de pernas. Também foram realizados os treinamentos de caminhadas, chutes e posicionamentos básicos da ópera de Pequim que se tornaram aquecimento para o espetáculo.

Tratando-se de um menino e não de uma figura fantástica, a direção optou por um menor nível de estilização para Shun Li, interpretado pelo ator Eduardo Okamoto. Mas a problemática residia em como o menino desenharia. Como realizar esses desenhos em cena? Movimentos de *gong fu* com tinta e enormes papéis, pincéis e lápis? Projeções? Ou tentar criar corporalmente os desenhos? Este último parecia mais adequado ao minimalismo de adereços e cenários que se pretendia. Então, partimos dos movimentos sinuosos da serpente do *gong fu shen she chuen*. Os golpes, defesas e envolvimentos foram ampliados e transformados em longos traços que criavam a impressão de desenhos no ar, e os movimentos de ataque, análogos ao bote, convertidos em arremessos de tinta. Muitas artes marciais, para organizar o treinamento de uma série de técnicas de um mesmo conjunto, desenvolveram as formas[9], conhecidas como *katis* no *gong fu* ou *katás* no karatê. Trata-se de uma partitura de técnicas, muito utilizada para estudo e transmissão de conhecimentos marciais. Durante as formas individuais, as técnicas são realizadas em inimigo(s) imaginário(s), onde o foco visual do artista marcial se volta para o local onde seu golpe/defesa/técnica se direciona ou para onde o seu "inimigo" se encontra. Porém, ao desenhar, olhamos para a imagem que se forma e não para lápis ou o pincel. Assim o foco deveria ser diferente do proposto nas formas de *gong fu*. Shun Li ao traçar, deveria "atrasar" o olhar em relação ao movimento e observar seu próprio desenho. Essa mudança sutil fez uma grande mudança no processo de significação, descortinando o desenho para o público.

Outras adaptações de movimentos e golpes surgiram por esse mesmo processo de ressignificação, por exemplo, um movimento chamado de passo do bêbado que tem um tempo sincopado aparentando desequilíbrio, usado para derrubar o adversário, foi repensado para demonstrar o cansaço de dois camponeses ao carregar pesadas sacas de arroz.

Mas como pensar nisso nas personagens que deveriam ser mais estilizadas como as personagens animais? Tratando-se de uma linguagem codificada, não encontramos as personagens do conto na ópera, seria necessário então que a corporeidade dessas personagens e a codificação de seus movimentos fossem criadas.

[8] Tradução: Punho da serpente sagrada. Estilo praticado pela atriz, designer de movimento e preparadora marcial da peça, Luciana Mizutani.

[9] Formas são sequências de movimentos que o praticante realiza sozinho. (ANDRAUS, 2012, p. 64)

O rato

No caso do rato, a orientação da direção era de que a personagem, aliado de Shun Li, não fosse tivesse todas as suas ações partituradas. A personagem é um aliado pícaro, divertido e empático. Parecia possuir características análogas às do brincalhão rei macaco da ópera. O ator e palhaço Esio Magalhães, intérprete do rato, construindo a personagem pelo seu conhecimento de teatro popular, foi incorporando ao corpo do rato as posturas corporais e movimentações de perna e braços inspiradas no rei macaco. Adicionou um rabo a um corpo corcunda e com patinhas sempre à mostra, usa sempre que possível as posturas básicas e movimentações do *gong fu*. Escolheu posturas que diminuíssem seu tamanho, como o arco negativo – onde se coloca todo o peso na perna de trás, ou a postura do escorpião, onde as pernas ficam como que enroladas. E assim surgiu a carismática personagem Shun Lé, nome que o rato adquire durante a peça.

A Borboleta e o Dragão

Pratico[10] artes marciais desde 2000 e durante o processo assumi as funções de atriz, preparadora de *gong fu* e designer de movimento. Se por um lado o tempo de treino já sustentava o corpo marcial cênico, por outro, cristalizara as formas e as funções das ações e dos movimentos. O processo era o de tornar permeável, abrir espaço para a ressignificação e recriação do *gong fu* no dragão de fogo. Este processo foi realizado nas duas personagens estilizadas que interpreto, que não poderiam ser mais diversas em qualidade de energia, a borboleta e o dragão.

A borboleta surgiu da manipulação de uma das armas do *gong fu*, o leque. Embora existam armas construídas com finalidade marcial, muitas delas são ou advém de ferramentas agrárias ou objetos cotidianos. Então além de espadas, lanças e escudos existe uma variedade de armas inusitadas como tridentes de feno, flautas, bancos e leques. Objeto cotidiano antigo, em um país com muitas regiões quentes e úmidas, utilizado tanto por homens quanto por mulheres, o leque era uma arma de fácil transporte e discreta. Sem intenções ilustrativas de bater de asas, partindo de movimentos de *gong fu,* construí uma partitura de uma narradora que paira, circula observando e por vezes participa da história. Enquanto arma, a utilização do leque, tem função de bloquear a visão do oponente, para desferir ataques com outras partes do corpo, podendo também ser usado com movimentos explosivos de batidas ou de corte. Tal qual uma arma curta, versa diversas vezes em pequenos movimentos de envolvimento usando o punho. Para a borboleta, arredondei as posturas como é característica das personagens *dan*. Os movimentos do leque se tornaram fluídos e ampliados, sem acentos bruscos e com ênfase nas suspensões de movimento inspirando leveza e elegância.

A bandeira é normalmente utilizada em apresentações marciais carregando o brasão da escola. A despeito de não ser uma arma, muitos estilos possuem formas de bandeira, o que ressalta a ideia de performatividade ao longo da história nas artes marciais. Carregando o símbolo da família[11], ela representa a escola e por isso a parte do tecido não deve tocar o chão ou ser tocada por quem a empunha. Para a personagem do dragão repensei-a como uma arma. A bandeira tem como essência tanto o direcionamento como o flamejar, podendo, sem ilustrar, criar a qualidade de uma rajada de fogo. A bandeira se tornou o dragão, ora como parte de seu corpo e ora como seu fogo, ampliando o tamanho da personagem[12]. As rápidas manipulações do objeto somadas à sua grande extensão, criaram um dragão vilão, gigante e rápido frente ao menino Shun Li.

[10] Eu, Luciana Mizutani, co-autora desse artigo, tomo a liberdade de tomar a primeira pessoa, por se tratar de um trecho da criação que é um diálogo entre as funções que exerci durante o processo.

[11] A organização do *gong fu* tradicional é familiar. O que traduzimos como mestre, por exemplo, vem de *sifu*, que quer dizer pai que transmite.

[12] A bandeira do espetáculo tem 2 m de haste e tecido com 1,40 x 1,60 m.

Trilha sonora, Cenário e Figurino

A trilha sonora da peça, assinada por Marcelo Onofri, estabelece os climas das cenas. Não tem a intenção de cópia da trilha da ópera com seus instrumentos tradicionais, embora trabalhe com os mesmos princípios de linhas melódicas para momentos de lirismo e de percussões para movimentos bruscos.

A relação entre discretos cenários - apenas o necessário para a construção da fábula - e figurinos luxuosos na ópera, se manteve na concepção da peça. O cenário simples e funcional de Alan Chu e Cristina Sverzuti é uma lona clara enviesada no espaço, com um papel esquecido, onde os atores se desenham no espaço. O cenário conta com uma surpresa ao espectador, uma ponta ao fundo que se suspende formando o desenho de uma montanha no horizonte das cenas que se passam na frente da caverna do dragão.

Durante os ensaios concluiu-se que os figurinos deveriam ser construídos, desenhados e não copiados dos tradicionais da ópera. A peça contém onze personagens e apenas três atores, por isso as trocas deveriam ser rápidas. Com isso, uma palheta de cores da ópera, e a dramaturgia em mãos o estilista Fause Haten concebeu os figurinos da peça. Nas personagens humanas foram usadas cores mais sóbrias e nas personagens fantásticas cores mais fortes e vibrantes com exceção do rato onde se usou as cores do animal, cinza com rabo amarelo.

O Voo do Dragão

Alçando voo no Sesc Campinas no dia 26/03/2017, a peça "O dragão de fogo" conta uma linda fábula chinesa, vibrante em cores e movimentações com inspirações e recriações da ópera chinesa. Esforço conjunto de muitos "meninos" desenhistas, o espetáculo é uma experiência estética rica, com camadas de leitura para contemplar toda a família. Uma ópera de Pequim à brasileira.

Ficha Técnica do Espetáculo

Dramaturgia: Cássio Pires
Encenação e iluminação: Marcelo Lazzaratto
Atuação: Eduardo Okamoto, Esio Magalhães, Luciana Mizutani
Preparação em Kung-fu e desenho de movimento: Luciana Mizutani
Música original: Marcelo Onofri
Músicos: Henrique Cantalogo (flautas, percussão marimba), Eduardo Guimarães (sanfona e percussão) e Marcelo Onofri (piano)
Captação, mixagem e masterização: Mario Porto
Cenografia: Alan Chu e Cristina Sverzuti
Figurinos: Fause Haten
Assistente de figurinos: Anna Paula Abe
Adereços: Silvana Marcondes
Fotografia: Fernando Stankuns
Programação visual: Estúdio Claraboia
Registro em vídeo: Jonathas Beck | Artma Filmes
Assessoria de imprensa: Tiago Gonçalves
Produção executiva: Mariella Siqueira
Direção de produção: Daniele Sampaio | SIM! Cultura

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de gong fu louva-a-deus como estímulo para uma criação coreográfica. 2004. 203p. Tese (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança. 2012. 271p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.

BRECHT, Berthold. On Chinese Acting. Tradução Eric Bentley. The Tulane Drama Review, Vol. 6, No. 1 (Setembro, 1961), The MIT press. p. 130-136. Ensaio disponível em <http://sites.uci.edu/humcorebeauchamp/files/2015/09/Brecht_OnChineseActing.pdf >. Acesso em 08/06/2017.

CHUTE, David. Heroic Grace: The Chinese Martial Arts Film. UCLA Film and Television Archive, 2003, pg5-8. Disponível em <www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/HeroicGraceCatalog.pdf>. Acesso em 08/06/2017.

HUNT, Leo. Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger. Londres, Wallflower press, 2003. ISBN 1-903364-63-9.

LEE, Ang. Crouching Tiger, Hidden Dragon. Sony Pictures Classics, Asian Union Film & Entertainment, China Film Co-Productions Corporation, Columbia Pictures Film Production Asia, Edko Films, Good Machine International, Zoom Hunt Productions, 2000. 120min.

SOUTO, Cátia, MONTEIRO, Paula. A Ópera Chinesa em reserva: acondicionamento de trajes e seus acessórios (estudo de caso). Revista ARP. Portugal, Vol. 23. 2016. Disponível em <http://revista.arp.org.pt/pdf/2015045.pdf>. Acesso em 08/06/2017.

TARANTINO, Quentin. Kill Bill – volume 1. Miramax, 2003. 111 min.

TARANTINO, Quentin. Kill Bill – volume 2. Miramax, 2004. 136 min.

XIAFENG, Pan. The Stagecraft of Peking Opera – From Its Origins to the Present Day. 1a ed. Beijing, New World Press, 1995. 252p. ISBN 7-80005-091-2

YIMOU, Zhang. Hero. Miramax Films. 2002. 99 min.

YIMOU, Zhang. O clã das adagas voadoras. Sony Pictures Classics. 2004. 119 min.

WACHOWSKI BROTHERS. The Matrix. Warner Bros. Pictures, 1999. 136 min.

WACHOWSKI BROTHERS. The Matrix Reloaded. Warner Bros. Pictures, 2003. 138 min.

WACHOWSKI BROTHERS. The Matrix Revolutions. Warner Bros. Pictures, 2003. 129 min.

Sites

SIM! Cultura. <www.simcultura.art.br >

Responsável: Daniele Sampaio. Acesso em 28/06/17.

Abstract

Reflection article on the process of re-signification of the structure and elements of composition of the Beijing opera in the play "O dragão de fogo" of Cássio Pires and directed by Marcelo Lazzaratto.

Keywords

Beijing Opera; Gong fu; "O dragão de fogo"

Tradição como transgressão:

Kalanidhi Narayanan e Chandralekha

JOANA PINTO WILDHAGEN

RESUMO >

O artigo apresenta uma reflexão sobre o teatro-dança indiano bharatanatyam e o contexto pós-colonial a partir da trajetória de duas artistas: Kalanidhi Narayanan (1928-2016) e Chandralekha (1928-2006). Ambas transgrediram a tradição vigente em busca dos princípios vitalizadores da cultura milenar hinduísta, evidenciando a representação do feminino e a necessidade de se (re)pensar a arte em diálogo com os tempos contemporâneos.

Palavras-chave:
teatro-dança indiano; tradição; transgressão.

Tradição como transgressão: Kalanidhi Narayanan e Chandralekha

Joana Pinto Wildhagen

É reconhecido o movimento iniciado pelos primeiros formadores de atores e preceptores da dança moderna que, frente às suas inquietações e impulsos, buscaram valorizar o aspecto formativo de sua profissão a partir de referências externas. Nesse contexto, encontram-se influências de conceitos e de práticas advindos de países asiáticos, tais como os teatros *kabuki e noh* do Japão; as danças cênicas *kathakali e bharatanatyam* do sul da Índia; as artes marciais judô, karatê e *t'ai chi ch'uan*; a dança de Bali; os conceitos da medicina chinesa; as antigas esculturas indianas; a totalidade de *yin* e *yang* e a estética de base zen (cf. HODGE, 2000; WHEELER, 1984). Nessas linguagens, os artistas da cena ocidentais encontraram treinamentos bastante complexos e desenvolvidos que os auxiliaram a problematizar as práticas artísticas de seus próprios contextos como, por exemplo, a relação entre preparação e espetáculo. Com isso, inicia-se um deslocamento de preparação de intérpretes da cena com uma função mais utilitária e à serviço de linguagens preexistentes para o treinamento como "um valor em si mesmo" (BONFITTO, 2009, p. 38).

Contudo, é preciso colocar em perspectiva uma visão ainda recorrente de se ver nessas culturas tradições intactas. Propõe-se neste artigo pensar o caminho inverso a partir das narrativas de vida e obra de duas artistas cênicas da Índia, buscando observar como uma tradição reinventada a partir dos discursos externos e internos pós-coloniais influenciou profundamente essa civilização.

Antes de mais nada, ressalta-se que alguns conceitos utilizados neste artigo aparecem como traduções da Língua Sânscrita para a Língua Inglesa e, por sua vez, para a Língua Portuguesa, o que acaba interferindo na compreensão dos mesmos, já que vêm embebidos por constructos filosóficos ocidentais. Um estudo mais aprofundado e comparativo desses termos ainda precisa ser feito, para que os estudiosos em Língua Portuguesa possam articulá-los a partir de parâmetros mais sólidos.

Joana Pinto Wildhagen - Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, Mestre em Letras pela UFMG, Especialista em Cultura e Arte Barroca pela UFOP. É professora do Curso de Licenciatura em Dança na UFAL, lotada na disciplina Danças das Tradições, coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Dança, Educação e Transculturalidade. Desenvolve pesquisas sobre artes corporais asiáticas; dança, cultura e tradição popular; técnicas e processos de formação e transmissão de conhecimento em artes.

joanawildhagen@gmail.com

Os artistas e o cenário sócio político

Kalanidhi Narayanan (1928-2016) e Chandralekha[1] (1928-2006), duas mulheres de origem hindu, duas artistas iniciadas na dança por meio do recém reconfigurado estilo *bharatanatyam*, teatro-dança originário na região de Tamil Nadu. Ambas nascidas em 1928, exatamente vinte anos antes da Índia ser oficializada como nação independente; ambas já falecidas; a primeira, dez anos após a segunda. O que mais teriam em comum essas artistas cujas trajetórias de vida foram completamente diferentes uma da outra? Tratam-se de mulheres que buscaram no campo das artes reinterpretar a própria tradição, cada qual com sua especificidade, mas recorrendo a princípios vitalizadores dos vestígios da cultura de origem.

Para compreender o contexto sociocultural no qual ambas as artistas nasceram e se desenvolveram, há que mencionar alguns fatos que as antecederam. Um deles foi a presença conflitiva dos povos britânicos na Índia colonial, sobretudo a partir de 1858. Um período marcado pelo processo progressivo, e aparentemente não violento, de incorporação de valores culturais, dos quais se pode mencionar: uma visão de arte neoclassicista, o vitorianismo e o puritanismo[2]. Em decorrência disso, práticas culturais pré-modernas começaram a ser combatidas tanto pelos colonizadores, quanto por uma parte significativa da elite indiana. Fato esse marcado pelos movimentos nacionalistas iniciados no século XIX, que traziam em seus discursos o questionamento de costumes ancestrais, como ocorreu no movimento de Brahmo[3]. Somado a isso, a ideia de uma religião única, contendo saberes de todas as outras, foi levada a cabo por líderes espirituais da Índia, dentre eles o revolucionário Gandhi[4] (1938) , propagando-se no Ocidente durante a primeira metade do século passado e ganhando expressão mais evidente nos anos 1970, com o movimento *hippie*.

No campo das artes cênicas, o movimento nacionalista esteve nos bastidores do processo de ressignificação da tradição artística, encabeçado por intelectuais da elite indiana educados na Inglaterra que se sentiam insatisfeitos com a dominação não democrática do *British Raj*[5]. Conforme Dandekar, tal insatisfação levou essa classe à busca pela rica e antiga cultura de seu país a fim de reclamar uma identidade nacional. De tal forma que,

> *a] filosofia Vedanta, interpretada politicamente, poderia ser usada para outros sentimentos nacionalistas. Estrofes em sânscrito sobre a unidade espiritual e liberdade contra a ilusão poderiam ser usadas para promover a unidade nacional e o despertar político [...]. Semelhantemente, um ressurgimento da dança como descrita no Natya Shastra (um texto sobre artes teatrais datadas entre 200 a.C. e 200 d.C. e representada nas esculturas de pedra nas paredes do templo, criou uma base para nova orgulho nas antigas, artes clássicas*[6] *(DANDEKAR, 1998, p. 37).*

Conforme assinala a autora, esse "ressurgimento" do teatro-dança *bharatanatyam*, assim como ocorreu com a filosofia Vedanta, não foi feita com o intuito de reestabelecer a tradição dos templos, onde outrora se desenvolvera essa arte pelas devadasis[7], "[...] mas a recriaram e a refinaram como arte performática para ser elevada como símbolo de orgulho nacional" (DANDEKAR, 1998, p. 37).

---

[1] Chandralekha Prabudhas Patel é o nome de nascimento dessa artista, que ficou mais conhecida pelo uso do primeiro nome apenas.

[2] Nandi aprofunda essas questões na obra The Intimate Enemy, estudo no qual o autor investiga as formas de resistência psicológica ao processo de ocidentalização da Índia colonial

[3] Este basicamente abolia a adoração de ídolos, defendia o fim da prática de sati (suicídio das viúvas), combatia o sistema de castas e, por sua vez, questionava a condição dos intocáveis, evidenciando as contradições sociopolíticas em um território prestes a se unificar como nação (Cf. KNOTT, 2003).

[4] Delineadas sobretudo em Hind Swaraj or Indian Home Rule, em que Gandhi se posiciona basicamente a favor de uma revolução pacífica e contra a adoção do estilo de vida do colonizador, bem como a manutenção de relações comerciais com esse.

[5] Período de dominação mais radical da Coroa Inglesa.

[6] No original: "Vedanta philosophy, interpreted politically, could be used to further nationalist sentiments. Sanskrit stanzas on spiritual unity and freedom from illusion could be used in promoting national unity and political awakening […]. Similarly, a resurrection of dance as described in the Natya Sastra (a text on theatrical arts dated between 200B.C. and 200 A.D. and depicted in the Stone sculptures on temple walls, created a basis for renewed pride in the ancient, classical arts".

[7] Matriarcado de artistas que serviam os templos hindus na região sul indiana durante o último milênio.

Em 1947, três meses após a declaração da independência da Índia, a classe artística das *devadasis* foi condenada de vez à extinção por meio do Ato Devadasi em Chennai. O fato implicou em mudanças significativas de todo um constructo social, religioso e artístico: o fim do matriarcado de mulheres artistas dos templos pela proibição de rituais de pertencimento, o estímulo ao casamento, a inserção das mesmas na sociedade patriarcal e a abjeção daquelas que optavam por não se casar (THOMPSON, 2012).

Ao excluir essas mulheres do reformado teatro-dança *bharatanatyam,* houve também uma seleção do repertório de obras que condiziam com valores mais nobres para a época. Tal qual observa Légeret (2015, p. 467): "[...] sob a pressão da pudicícia vitoriana, os textos e gestos mais explicitamente eróticos foram afastados dos repertórios". A dança ressignificada na região sul seria, portanto, a apropriação dessa arte pelas mulheres de classes privilegiadas, que, por um lado, significou uma iniciativa de descriminalizar a prática do teatro-dança e contribuiu para sua perpetuação e os estudos que atualmente têm sido realizados; por outro, tem resultado na horizontalização dessas formas plurais[8].

[2] Um aprofundado estudo sobre o processo de discriminação e marginalização das devadasis se encontra em Thompson, 2012 e em Marglin, 1985.

[9] No original: "I am not able to set a fixed dance even if I want".

[10] Segundo Vatsyayan (1994, p. 4), abhinaya é a arte do dançarino comunicar as imagens verbais de um poema, por meio dos movimentos corporais, sobretudo das expressões faciais. Distancia-se, no entanto, da imitação ou interpretação literal da cada palavra contida nos versos poéticos, e sua força está contida na qualidade de sugerir estados emocionais (bhavas) a partir da imaginação (bhavana).

[11] A expressão foi extraída de Júnior (2015, p. 23). De fato, a palavra sânscrita abhinaya não possui uma tradução consensual entre os autores em Língua Portuguesa, encontrando-se inclusive em uma mesma obra vários outros sinônimos, tais como: "gesticulação" (p. 66), "expressões" (p. 76), "expressão performática" (p. 84), "formas expressivas" (p.89), "elemento da expressão" (p. 97).

[12] Na década passada, seus discípulos produziram uma série de coleções audiovisuais pela instituição Kalakriya, nas quais a artista mostra seu método de interpretação das composições poéticas e a construção cênica a partir de trechos de aulas individuais.

Kalanidhi Narayanan: Transgressão na Tradição

Não consigo conceber uma dança fixa,
mesmo que eu queira[9].

Kalanidhi Narayanan (1928-2016), nascida em Bangalore, estado ao sul da Índia, foi uma dançarina de *bharatanatyam,* que teve em seu universo de relações a convivência com algumas *devadasis,* as quais sua mãe, amante da dança e da música, nutria bastante afeição. Como foi visto, cresceu em um contexto em que o teatro-dança já havia sido extremamente combatido e que somente poucos haviam mantido esses conhecimentos, basicamente *devadasis* decaídas, que viviam em condições de extrema pobreza, com pouco ou nenhum reconhecimento, conforme revela Narayanan (COORLAWALA et al., 2016). Iniciou seus estudos com a *devadasi* Mylapore Gauri Ammal, que, por sua vez, ensinou dança para outras artistas de renome, como Balasaraswati (1928-1984) – também uma remanescente das *devadasis* – e Rukmini Devi Arundale (1904-1986), conhecida pela criação do atual centro artístico *Kalakshetra Foundation* na década de 1930 e figura central na divulgação do *bharatanatyam.*

Narayanan teve uma carreira incomum para a época, pois estudou dança dos sete aos dezesseis anos de idade e somente retornou à área aos quarenta e seis, quando passa a lecionar a arte do abhinaya e se torna uma das maiores expoentes nesse campo, tendo atraído centenas de artistas indianos e estrangeiros, interessados em se especializar nos planos expressivos da encenação. Em entrevista a Coorlawala et al (2016), declara que seu marido, assim como ocorre com várias mulheres ainda hoje, a proibiu de continuar dançando e de ter contato com as devadasis. Contudo, Narayanan jamais as esqueceu e sua busca na arte do abhinaya revela a necessidade de ampliar os repertórios do teatro-dança, pois a maioria deles se centravam na figuração das mulheres como mães ou como meninas inocentes. É o que revela em seu legado, seja em entrevistas, em livro, em vídeos educativos[12] ou por meio de seus discípulos.

Em 1994, publica seu único livro, *Aspects of Abhinaya*, no qual reúne palestras e artigos escritos durante duas décadas a respeito de um tema carente de publicações até então. Nessa obra busca compreender as intrincadas relações entre "[...] a palavra (significado e elementos formais da poesia), a música, o ritmo e a interpretação cinética" (VATSYAYAN, 1994, p. 5), os quais, internalizados e encenados em conjunto, possibilitam ao artista realizar a arte do *abhinaya*. Detalha também uma série de procedimentos dos quais os dançarinos podem se valer, partindo das sugestões de imagens que as poesias evocam.

Narayanan (COORLAWALA et al., 2016) demonstra que na iniciação em *bharatanatyam* aprendia sem muita sistematização, como se houvesse poucos parâmetros para se apoiar. Quando começa a ensinar *abhinaya* para dançarinas mais jovens, devido à busca dessas por uma expressão menos figurativa, procura se apoiar em sua memória, em estudos dos tratados artísticos e em cursos com outros artistas.

No legado de Narayanan encontram-se questões fundamentais para se aprofundar a arte de abhinaya no teatro-dança da Índia: ao transitar pelas diferentes temporalidades permitidas pela interpretação do texto, o intérprete trabalha mais com a evocação de estados mentais, do que com a interpretação de um personagem específico.

Para compreender a obra de Narayanan, é importante reconhecer três conceitos, ou níveis dos planos expressivos. São eles: pada-artha, vakya-artha e sanchari. No primeiro, o dançarino traduz em gestos cada palavra do texto, no segundo ele retrata o sentido de cada verso, e no terceiro nível, um verso é cantado repetidas vezes pelo músico, permitindo ao artista transitar por diferentes temporalidades, o que confere bastante liberdade de ações e dá margem às improvisações (RAO, 2016). É justamente nesse último nível que Narayanan se aprofunda, estimulando em seus alunos a independência poética, de forma que, uma vez iniciado o verso, eles se tornam capazes de improvisá-lo infinitamente . Além disso, sanchara, na música carnática do sul, é um termo que se refere à maneira de explorar o terreno de um raga (ou notas musicais) com um andamento particular, geometria, progressão, pausas (RAO, 2016). Nesse terreno em diálogo com a música, o artista cênico torna-se capaz de evocar os planos expressivos.

A artista diferencia, ainda, dois tipos de trabalho sobre os planos expressivos: um convencional, que consiste em elaborar ações (externas), tais como "[...] escalar uma montanha, matar um demônio, ser perfurado por flechas de amor [...]", em oposição à "[...] técnica de escavar paisagens interiores de emoção" (COORLAWALA et al., p. 58).

Dessa maneira,

> *ela vê o desempenho de ações externas como dramatização ou mímica. Vê sanchari, como o desenvolvimento de respostas passageiras personalizadas (em oposição às genéricas). Como as respostas podem ser individualizadas, dentro de cada estilo de teatro-dança, cada artista irá matizar a narrativa enquanto experimenta as emoções. (Os artistas qualificados confiam no seu conhecimento o suficiente para permitir improvisar respostas que são sintonizadas com o momento e sensibilidade do público). Essa noção de sanchari como técnica de girar fluxos de reflexões não é tão especificada no Natyashastra de Bharata, no qual os sanchari são equiparados a emoções fugazes, os vyabhicharibhava. No teatro-dança, muitos são os usos atuais de termos na praxis de referência do Natyashastra, em vez de relacioná-los as suas significações históricas hipotéticas* [14] *(COORLAWALA et al., p. 58).*

[13] Cf. o assunto na obra de Cippiciani (2015), que oferece uma boa interpretação a respeito das nuances de Abhinaya.

[14] No original: "She sees the performance of external actions as dramatization or mime. She sees sanchari, as the development of fleeting personalized (as opposed to generic) responses. Because the responses can be individualized, within each style of dance, each dancer will nuance the narrative as she/he experiences the bhava. [Skilled performers trust their knowledge enough to allow themselves to improvise responses that are tuned to the moment and sensitivities of the audience.] This notion of sanchari as technique of spinning out streams of reflections, is not so specified in the Natyashastra of Bharata where sanchari are equated with fleeting emotions, vyabhicharibhava. In dance, many current usages of terms in the Natyashastra reference current praxis rather than their hypothetical historical significations".

Com isso, Coorlawala et al. (2016) colocam uma questão interessante, pois grande parte da classe artística se apoia no consagrado tratado cênico Natyashastra, um dos pilares teórico-conceituais do *bharatanatyam*. No entanto, o que Narayanan propõe é uma interpretação crítica e diacrônica do mesmo.

Além disso, uma de suas maiores contribuições, e que a torna transgressora para sua época, é o aprofundamento em composições outrora negligenciadas, devido ao seu caráter erótico. Em seus anos de estudos, observa um número considerável de *padams e javalis* que não foram musicados e, consequentemente, encenados, sendo que a maioria deles retratam as *Nayikas* (aspectos do feminino), que para a artista são essenciais para quem deseja se aprofundar nos planos expressivos. Segundo seu ponto de vista, em uma performance deve-se dar maior ênfase às obras coreográficas que tenham Sringara Rasa como tema central, pois é o que permite maior espectro de expressão dos rasas[15].

> *Sringara não é apenas o elemento erótico aplicado aos seres humanos. A arte indiana, especialmente, é de uma natureza profundamente religiosa, deve notar-se que Sringara também é o amor de um humano para o Eterno. Pode mostrar a angústia de ser separado dele, a busca da alma e sua angústia para se reunir com ele. Todos os grandes artistas no campo da poesia, escultura, pintura e dança se refugiaram em Sringara. Issoocorre porque ele permite uma representação imaginativa. Os grandes compositores como Jayadeva, Kshetrayya e outros compuseram músicas em Sringara rasa. Eles se trataram como Nayika e Deus como o Nayaka, porque a relação mais próxima possível é a do homem e da mulher, seja como marido e mulher ou como Nayika e Nayaka, o amante e o amado (NARAYANAN, 1994, p. 19)*[16].

Narayanan (1994), contudo, não declara abertamente a razão pela qual compreende a escassez de representação das *nayikas*, mas pode-se depreender que se deve ao conteúdo explicitamente sexual que tais poemas evocam, mais especificamente os *rati bhava*, i.e., o elemento erótico causador da expressão amorosa *(sringara rasa)*[17]. Isso não quer dizer que no âmbito da representação ela não siga os parâmetros estéticos dos tratados artísticos, aconselhando, inclusive, uma interpretação alegórica da intimidade entre uma mulher e um homem, tal qual a proximidade almejada entre uma pessoa devota para com seu Deus.

> *Na nossa cultura indiana, nunca falamos sobre o amor, podemos senti-lo, podemos gostar dele, mas não falamos muito sobre isso. Então, quando estamos falando [personagem Krishna] com ela [a personagem Radha] sobre fazer amor, não temos a coragem de enfrentá-la, ou nós nos sentimos tímidos para dizer a ela, no nosso rosto, e é por isso que você está tentando tirar seus olhos dela*[18] *(NARAYANAN, 2008).*

---

[15] Experiência estética e sentimento expresso em cena (RAO, 2016).

[16] No original: *"Sringara is not merely the erotic element as applied to human beings. Indian art especially is of a deeply religious nature, it must be noted that Sringara is also the love of a human for the Eternal One. It can show the anguish of being separated from him, the soul's search and its anguish to be reunited with him. All great artistes in the field of poetry, sculpture, painting and dance have taken refuge in Sringara. This is because it allows for imaginative depiction. Great composers like Jayadeva, Kshetrayya and others have composed songs in Sringara rasa. They have treated themselves as Nayika and God as the Nayaka, because the closest relationship possible is that of man and woman whether as husband and wife or as Nayika and Nayaka, the lover and the beloved".*

[17] Essa é uma questão apresentada na obra Natyashastra, mais especificamente nos capítulos VI e VII, que tratam das técnicas de exposição das emoções, diferencia a expressão dos estados emocionais, daqueles que lhe originam, bem como as emoções transitórias. Mais detalhes, cf. CIPPICIANI, 2015.

[18] No original: *"In our Indian Culture we never talk out about love, we might feel it, we might enjoy it but we won't talk much about it. So when we are talking to her about making love we don't have the guts to face her, or we feel shy to tell her to our face, but that's why you're triyng to get your eyes from her".*

Em entrevistas, quando explica seu método, ou mesmo quando fala sobre sua relação com a dança, Narayanan demonstra que se apoia nos padrões de sua cultura, na referência à mãe e nas relações com as *devadasis,* de quem tomou as lições na juventude. Conforme Coorlawala et al.:

> *O que ela nos deu foi formas de reconstruir poemas históricos, estudando seus contextos, dependendo também da imaginação e da observação humana. Graças, em grande parte, à sua orientação, agora somos tratados com interpretações de mulher a mulher, ao contrário dos desempenhos pós-independência anteriores, que já foram influenciados pelos olhares masculino e colonial*[19] *(COORLAWALA et al., p. 56).*

> *Basicamente, você treinou seus alunos para pensar por si mesmos através das danças. É o que acontece quando executam. Eles não estão apenas reproduzindo o que você ensinou. Essa é uma grande diferença, entre seus alunos e outros. Você faz exame de com todo o processo de criar o abhinaya, não apenas a parte final do processo. Você está dando a eles a capacidade de fazê-lo por conta própria*[20] *(COORLAWALA et al., p. 56).*

Seus ensinamentos se expandiram para outros estilos de teatro-dança, como ela mesma explica, ao afirmar que adequava os gestos e as letras das canções de acordo com cada especificidade cultural que aquele estilo carrega, porém com a consciência de que as emoções são universais e, que o mais importante, e nisso dialoga fielmente com os propósitos da estética de *rasa*, é evocar emoções que possam despertar algo no público. Ao longo de sua vida, Kalanidhi Narayanan foi agraciada com três grandes prêmios pelas maiores organizações de apoio e promoção às artes na Índia (Padma Bhushan em 1985, Sangeet Natak Akademi em 1990 e Kalidas Samman em 1998).

Chandralekha: Transgressão na Subversão

> *Eu sinto que as tradições devem ser testadas à luz do sol* [21].

Chandralekha (1928-2006) foi uma artista, coreógrafa, feminista e ativista nascida no vilarejo Wada, no estado de Maharashtra/Índia. Iniciou sua carreira como dançarina de *bharatanatyam*, tendo sido iniciada pelos mestres Kanchipuram Ellapa Pillai (1908-1974) e pela *devadasi* Balasaraswati (1918-1984). Entre 1972 e 1984 abandona a dança e passa a trabalhar no ramo de comunicação visual para ativistas em um setor não-governamental. Conforme Barucha, autor da biografia *Chandralekha: Woman, Dance, Resistance*, a artista foi erroneamente reconhecida com a profissão principal de dançarina, pois realizou atividades bastante diversas, tais como:

> *[...] elaboração de coreografias, projetou exposições, cartazes, logotipos, gráficos, workshops com grupos de desenvolvimento e feministas, escreveu poemas, tratados, ensaios e uma novela, viajou amplamente e comprometeu-se com a "arte de viver" de uma forma altamente original e criativa*[22] *(BARUCHA, 1995, p. 1).*

[19] No original: "What she gave us were ways to reconstruct historical poems by studying their contexts, while relying also on imagination and human observation. Thanks in large part to her mentorship, we are now treated to woman-to-woman interpretations unlike earlier post-Independence performances, which had already been inflected by the male and colonial gazes".
[20] No original: "Basicamente, você treinou seus alunos para pensar por si mesmos através das danças. É o que acontece quando executam. Eles não estão apenas reproduzindo o que você ensinou. Essa é uma grande diferença, entre seus alunos e outros. Você faz exame de com todo o processo de criar o abhinaya, não apenas a parte final do processo. Você está dando a eles a capacidade de fazê-lo por conta própria".
[21] No original: "I feel that traditions should be tested in the sunlight".
[22] No original: "She has danced; choreographed; designed exhibitions, posters, logos, graphics; conducted workshops with development and feminist groups; written poems, tracts, essays, and a novella; travelled widely and committed herself to the 'art of living' in a highly original and creative way"

Apesar de ter tido reconhecimento em vida, a exemplo dos prêmios Dança Criativa pela Sangeet Natak Akademi em 1990-1991, atravessou momentos de muitas críticas, tanto em relação às escolhas pessoais, quanto pelas opções artísticas. Nunca se casou, mas viveu com uma celebridade artística, Harindranath Chattopadhyay (1898-1990), e outro homem, fato que gerou controvérsias e julgamentos.

No teatro-dança bharatanatyam reconhecia uma força expressiva, mas criticava a técnica pela técnica e a representação de narrativas descontextualizadas das crises existenciais humanas de seu tempo. No artigo *Reflections on New Directions in Indian Dance,* relembra seu primeiro estranhamento com o palco, quando estreou sua carreira em um recital público, que era parte de um programa de caridade.

> *Eu estava dançando Mathura Nagarilo, retratando o rio Yamuna, a brincadeira de jogar água nas amigas, a sensualidade, a luxúria e a abundância das águas. De repente, paralisei com a constatação de que estava retratando toda essa profusão de água no contexto de uma seca. Lembrei-me das fotografias nos jornais de terra rachada, de filas longas e sinuosas de pessoas à espera de água com pequenas latas na mão. Aqui, Guru Ellappa estava cantando Mathura Nagarilo. A arte e a vida pareciam estar em conflito. O paradoxo foi impressionante. Por essa fração, eu estava dividida, dividida em duas pessoas*[23] *(CHANDRALEKHA, 2010, p. 374).*

Tal fato desencadeou em uma cisão "crucial", termo ao qual se refere para caracterizar a contradição percebida entre a rica herança cultural da Índia e as "[...] duras realidades da vida[24] " (CHANDRALEKHA, 2010, p. 374). Essa consciência de uma cultura plena de abundância e sensualidade, derivada das paisagens naturais e propagada por séculos nas artes hindus, revela as contradições de uma arte não representativa da vida e dos contrastes sociais.

Barucha (1995, p. 58-59) identifica essa visão peculiar de Chandralekha na própria técnica de bharatanatyam, a exemplo da percepção que tinha sobre a mandala (ou aramandhi), compreendida usualmente como uma postura de base, na qual os tornozelos e os joelhos são rotacionados para as laterais, enquanto a coluna permanece ereta. No entanto, para Chandralekha se trata de uma posição que põe em movimento um circuito de energia, na qual os pés "[...] estão segurando a terra. Mais do que um movimento, a mandala é um princípio em que o corpo é realizado como o próprio centro do próprio cosmos" [25](BARUCHA, 1995, p. 58-59) .

Tal fato demonstra a percepção de que a técnica só ganha sentido quando compreendida a partir de uma consciência mais holística do corpo inserido no espaço. Nas palavras da artista:

> *Somente quando podemos ver o cosmos não como um ponto de referência externo, mas algo contido dentro de nós, somente quando começamos a ver o corpo como mandala, só podemos esperar participar plenamente da estética de nossa tradição de dança (CHANDRALEKHA apud BARUCHA, 1995, p. 59).*

Um outro aspecto que a fez se distanciar do teatro-dança tradicional foi o desconforto das vestimentas, tendo começado a usar tecidos mais leves, assim como as *devadasis* dos templos usavam (CHANDRALEKHA, 2000). Declara que gostava de dançar, mas não do "espetáculo" em si, porém não tinha nenhuma referência externa que a auxiliasse a compreender o que estava buscando. Tal personalidade questionadora a levou a experimentar formas

[23] No original: *"I was dancing Mathura Nagarilo depicting the river Yamuna, the water-play of sakhis, the sensuality, the luxuriance, and abundance of water. Suddenly, I froze, with the realization that I was portraying all this profusion of water in the context of a drought. I remembered photographs in the newspapers of cracked earth, of long, winding queues of people waiting for water with little tins in the hand. Here, Guru Ellappa was singing Mathura Nagarilo. Art and life seemed to be in conflict. The paradox was stunning. For that split second I was divided, fragmented into two people".*

[24] No original: "[…] harsh realities of life".

[25] No original: "[…] a circuit of energy in which the feet can be said to be holding the Earth. More than a movement, mandala is a principle in which the body is realised as the very centre of the cosmos itself".

[26] No original: "Only when we are able to see the cosmos not as some external point of reference but something contained within us, only when we begin to see the body as mandala, then only can we hope to fully participate in the aesthetics of our dance

mais livres de expressão e novas linguagens a partir dos princípios do *yoga,* da arte marcial *kalarippayatt* e do teatro-dança *bharatanatyam.*

A partir de *Angika,* Chandralekha trilha um caminho não explorado e passa a buscar alternativas para o corpo no espaço cênico. Por exemplo, a influência do *yoga* a auxilia a usar mais o espaço do chão e a inserir movimentos extremamente lentos, carregados de tensão, a inserir temas ligados à integração do feminino com o masculino e as diferentes qualidades de energia que cada princípio carrega, como pode ser visto em seu trabalho *Sharira: Fire and Desire* (2000). Em um trecho dessa obra, uma dançarina realiza contorções com o corpo e gestos com as mãos que se assemelham às imagens simbólicas do princípio feminino, com isso busca levantar a seguinte questão: como maximizar a energia do corpo e como podem coexistir num mesmo corpo a sensualidade, a sexualidade e a espiritualidade? Em suas próprias palavras, "no corpo, não há diferença entre sensualidade, sexualidade, espiritualidade"(LALL, 2007)[27]. Para tanto, explora as possíveis relações entre a geometria do corpo e a geometria do cosmos. Busca tipos de contato a partir das visualidades, cria tensões a partir da presença de dançarinos que se olham, olhos nos olhos, e a relação que se estabelece entre eles. Lábios de homens que quase se tocam. Propostas que tiveram uma recepção estranha a um público que espera encontrar códigos reconhecíveis.

Em geral, o repertório coreográfico dialoga profundamente com a relação do corpo com a criação, com a vitalidade do feminino e do masculino presente nas formas:

> *No corpo não há diferença entre sensualidade, sexualidade, espiritualidade [...] as três são amálgamas, precisamos de tudo isso, precisamos de todos aqueles que nos harmonizem e não se tornem secos e não façam compartimentos em nosso corpo. [...] Eu sinto que o princípio feminino é primordial de acordo com a nossa cultura, nossos textos, nossas autoridades religiosas, o princípio feminino é primordial porque a criação inteira - e por criação não quero dizer procriação, não quero dar a luz às crianças - Quero dizer, toda a criação, toda a vegetação, [...] tudo vem da procriação*[28]*(CHANDRALEKHA apud LALL, 2007)* .

Percebe-se no percurso das obras de Chandralekha a busca por tornar o teatro-dança livre de idealizações do papel do feminino, do esoterismo e das demandas de um mercado comercial. Dá vazão ao engajamento do corpo rumo ao encontro da própria tradição, mas uma tradição como pré-requisito para a renovação de suas energias na vida diária. Para isso, há que revelar suas "[...] contradições, conflitos, tensões, deslizamentos e rupturas" (CHANDRALEKHA, 2010, p. 381).

Conclusão

Esta breve incursão na trajetória das duas artistas indianas permite refletir a respeito da universalidade de algumas questões da encenação no campo social e artístico, e como outras estão diretamente vinculadas ao contexto que lhe originou. Permite, igualmente, compreender as formas artísticas da Índia de maneira mais humana, e menos exótica.

A aproximação de Narayanan e Chandralekha, com trajetórias de vida e obra tão diferentes uma da outra, foi possível pela consciência da marginalização e discriminação social das mulheres e da busca por uma expressão artística contextualizada. A saída que ambas encontraram foi pela imersão nas possibilidades do corpo e da imaginação, a expressão da sexualidade e da sensualidade que lhes são inerentes.

---

[27] No original: "In the body there is no difference between sensuality, sexuality, spirituality"

[28] No original: "In the body there is no difference between sensuality, sexuality, spirituality […] the three are amalgam, we need all that, we need all those to harmonize ourselves, and not to become dry, and not to make compartments in our body. […] I feel the feminine principle is primal according to our culture, our texts, our religious authorities, feminine principle is primal because the entire creation – and by creation I don't mean procreation, I don't mean give bearth to children – I mean the entire creation, the entire vegetation, […] everything comes from procreation".

Em Kalanidhi Narayanan essa questão é menos explícita do que em Chandralekha, mas a potência do discurso que lhes origina pode ser observada quando se olha mais a fundo.

Uma última consideração que se colocar é, se se pode ver, por um lado, uma Índia moderna ambivalente, que absorve e ao mesmo tempo evita reproduzir valores ocidentais, por outro, a participação de artistas como Narayanan e Chandralekha na sociedade é fundamental para um olhar contemporâneo, no qual essa mesma cultura pode se redescobrir naquilo que tem de mais valioso: um legado humano milenar. Na discussão contemporânea se coloca: reconhecer a importância da cultura das *devadasis*, refletir sobre as relações com o Ocidente, o risco de se propagar uma arte engessada, e a consciência de que não é necessário responder aos exoticismos. Encontrar esse equilíbrio talvez seja a grande tarefa para as próximas décadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARUCHA, Rustom. Chandralekha: Woman, Dance, Resistance. New Delhi: Indus, 1995.

BONFITTO, M. A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHANDRALEKHA, P. P. Reflexions on New Directions of Indian Dance. In SONEJI, Davesh. Bharatanatyam: a reader. New Delhi: Oxford University Press, 2010. P. 375-382.

CHANDRALEKHA, P. P. Talking Heads: Chandralekha. NDTV, nov. 2000. Disponível em: http://www.ndtv.com/video/player/talking-heads/talking-heads-chandralekha-aired-november-2000/292537. Acesso: 15 de maio de 2017.

CHATTERJEA, A. Butting Out: Reading Resistive Choreographies Trough Works of Jawole Wila and Chandralekha. USA: Wesleyan University Press, 2004.

COORLAWALA, U. A.; RAO, G.; SURENDRAN, S. Kalanidhi Narayanan. Samyukta: A Journal of Gender and Culture, Thiruvananthapuram, v. XVI, n. 2, jul, 2016.

DANDEKAR, Sarala. Dance carved in stone: An Investigation of the Contemporary Presentation of Odissi Dance. 1998. 122 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – York University, Toronto, Ontario.

HODGE, A. Twentieth Century Actor Training. London & New York: Routledge, 2000.

KNOTT, Kim. Hinduism: a very short introduction. US: Oxford University Press, 1998.

JÚNIOR, J. A. P. Estados emocionais (Bhava) e experiência estética (Rasa): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos. 2015. 354 p. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG.

LEGÉRET, K. Dinâmicas Criativas de um Patrimônio Imaterial: a transmissão oral do teatro-dança Bharata-Nâtyam em Mysore (Índia). Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 466-489, set/dez, 2015.

MARGLIN, F A. Wives of the God King: The Ritual of the Devadasis of Puri. New Delhi: Oxford University Press, 1985.

NANDY, A. The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism. Delhi: Oxford University Press, 1983.

NARAYANAN, Kalanidhi. Aspects of Abhinaya. Chennai: The Alliance Company, 1994.

RAO, U. S. K. A Dictionary of Bharata Natya. E-edition. Hyderabad: Orient Black Swan, 2016.

RANJANI, Saigal. Padmabhushan Kalanidhi Narayanan Talks to Lokvani. Lokvani, 9 mar. 2003. Disponível em: http://www.lokvani.com/lokvani/article.php?article_id=1142. Acesso: 15 de maio de 2017.

THOMPSON, K. Tangled Beads: Manipulations of Devadasi Heritage. Amsterdam: University of Amsterdam, 2012.

VATSYAYAN, Kapila. Foreword. In NARAYANAN, Kalanidhi. Aspects of Abhinaya. Chennai: The Alliance Company, 1994.

WHEELER, M. F. Surface to Essence: Appropriation of the Orient by Modern Dance. 1984. 307 p. Tese (Doutorado em Educação Fìsica) – Departamento de Educação Física, Universidade Estadual de Ohio. Columbus-OH: [s.n.].

REFERÊNCIAS DE OBRAS ARTÍSTICAS E AUDIOVISUAIS

Sharira: Fire and Desire (2000). Chandralekha Dance Group. Coreografia: Chandralekha.

Raga: In Search of Feminity (1998). Chandralekha Dance Group. Coreografia: Chandralekha.

Angika: Traditions of Dance and Body Language in India (1985). Chandralekha Dance Group. Coreografia: Chandralekha.

Sharira - Chandralekha's Explorations in Dance (2007). Direção: Ein Lall. Public Service Broadcasting Trust, New Delhi, India. 1 DVD. color. son. 30 min.

Abstract

The article presents a reflection on the Indian theater-dance bharatanatyam and the postcolonial context from the trajectory of two artists: Kalanidhi Narayanan (1928-2016) and Chandralekha (1928-2006). Both transgressed the current tradition in search of the vitalizing principles of the Hindu culture, highlighting the representation of the feminine and the need to (re)think art in dialogue with contemporaneity.

Keywords

Indian theater-dance; tradition; transgression.

Orissi e GDS: experiências de ensino, aprendizagem e pesquisa

Priscilla Duar-
Fernando Mencarelli

RESUMO >

Resumo: Este artigo discute questões sobre o treinamento do ator, articulando noções de técnicas cotidianas e extra-cotidianas, técnicas do corpo, teatro-dança indiano Orissi e método GDS, com experiências de ensino, aprendizagem e pesquisa em Arte.

Palavras-chave:
Técnicas do corpo; dança clássica indiana Orissi; método GDS de cadeias musculares e articulares.

Orissi e GDS:

> EXPERIÊNCIAS DE ENSINO, APRENDIZAGEM E PESQUISA

Priscilla Duarte
Fernando Mencarelli[1]

Desde fins do séc. XIX são inúmeros os exemplos de influências da cultura cênica asiática sobre o teatro e a dança ocidentais, em todos os âmbitos do fazer artístico. A noção de treinamento do ator no teatro ocidental, entendido como trabalho permanente que independe da preparação de um espetáculo específico, tem muito a dever às tradições asiáticas, baseadas em técnicas codificadas e precisas. Muitos artistas europeus foram beber nas fontes das tradições do oriente na busca de princípios sobre os quais fundamentar seu ofício. Mais recentemente, esse mesmo fenômeno vem se verificando no Brasil, rendendo profícuas práticas e reflexões no campo artístico e acadêmico.

Este artigo emerge de temas tratados na minha dissertação de mestrado *O treinamento do ator: do corpo como instrumento ao corpo como experiência*, realizado na EBA- UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Mencarelli, com bolsa FAPEMIG, e defendido em 2014 (DUARTE, 2014). O objeto da dissertação foi meu próprio percurso artístico profissional, particularmente no âmbito do treinamento, estabelecendo relação entre duas formações: em teatro-dança clássico indiano Orissi no TTB – Teatro Tascabile di Bergamo –, em Bergamo (Itália) e com a *guru*[2] Aloka Panikar, em New Delhi (Índia), e no método somático GDS de cadeias musculares e articulares com professores certificados pelo Institut des Chaînes Musculaires et Techniques GDS (ICTGDS-Bélgica): aspectos biomecânicos com Philippe Campignion e Bernard Valentin (em Roma), aspectos comportamentais com Regine Hubeaut (em São Paulo), e pós-formação em anatomia e consciência do esqueleto, com Alain d'Ursel (no Rio de Janeiro).

Priscilla Duarte - Doutoranda em Artes (Linha de pesquisa: Artes da Cena, EBA/UFMG); Mestre em Artes (EBA/UFMG); Bacharel em Artes Cênicas (Habilitação: Interpretação Teatral, UNIRIO). EBA /UFMG; FAPEMIG (bolsista Doutorado); CAPES (bolsista PDSE - 88881.135631/2016-01).

Co-autor: Fernando Mencarelli - Mestre em História (UNICAMP); Doutor em História (UNICAMP); Graduação em História (UNICAMP). EBA/UFMG; CNPq; CAPES.
priduarte66@gmail.com

[1] O artigo é resultado da dissertação de mestrado de Priscilla Duarte, autora principal, e por isso manteve a tônica na reflexão sobre a sua experiência. A dissertação foi orientada por Fernando Mencarelli.

[2] Guru é o termo usado na Índia, em diversos campos do conhecimento, para definir o/a mestre ou o/a professor/a: "aquele que tem o poder de dissipar as sombras da ignorância e de conduzir o aluno à luz do conhecimento" (ANTZE, 2012, p. 38-39).

Pretendo aqui avançar em algumas questões tratadas na dissertação, no que se refere ao diálogo intercultural – entre Itália, Índia e Brasil – e interdisciplinar –, entre o teatro-dança clássico indiano Orissi e o método GDS de cadeias musculares e articulares. Além de referências específicas a esses temas, serão importantes as noções de técnicas do corpo de Mauss (2003) e de técnicas extra-cotidianas de Barba (1993), para discutir questões como: que sentido há para um ator ocidental praticar uma técnica de teatro-dança asiático? Em que medida as técnicas do corpo estão condicionadas à cultura? É possível estabelecer uma relação entre técnicas cotidianas e técnicas extra-cotidianas do corpo? Como cada indivíduo, em sua singularidade, se relaciona com a assimilação de técnicas extra-cotidianas do corpo, entre culturas diversas?

O artigo será permeado pelo relato de uma experiência de ensino que também integrou minha pesquisa de mestrado, como laboratório para experimentação prática das questões discutidas na dissertação. Trata-se do trabalho que conduzi na UFOP, de 2011 a 2013, quando atuei nessa instituição como professora-substituta das disciplinas Expressão Corporal I e II.

Orissi e GDS são temas que estiveram estreitamente relacionados em meu percurso profissional. As questões aqui propostas são fruto dessa trajetória, e para introduzi-las, considero necessária uma breve apresentação desses temas.

Orissi é o nome da forma clássica de teatro-dança proveniente do estado de Odisha, região do nordeste da Índia, cuja origem remonta ao séc. II AC, e encontra-se profundamente relacionada à história da formação do próprio estado e do culto ao deus Jagannath. A longa passagem de Orissi de fenômeno ritual a artístico atravessou séculos e reúne diversas referências: inscrições, esculturas e relevos dos templos; pinturas, manuscritos e tratados clássicos (tais como o *Natya Shastra*); a tradição das *maharis* (sacerdotisas do templo de Jagannath, que dançavam em ritual dedicado ao deus); a tradição dos *goti puas* (meninos vestidos com figurinos femininos, que dançam em festas populares, fora dos templos); o teatro praticado em Odisha nos anos 1940 (que incluía dança e música em sua tradição cênica). Após decadência sofrida durante a dominação britânica da Índia, Orissi foi reestruturada, no bojo de um movimento mais amplo, conhecido como *revival*, que resgatou outras manifestações culturais em risco de desaparecimento. Nos anos 1950, Orissi foi reconhecida como um dos estilos clássicos de teatro-dança indianos, graças à colaboração de quatro *gurus* considerados os fundadores desse estilo: Pankaj Charan Das, Kelucharan Mahapatra, Deba Prasad Das e Mayadhar Raut, além de numerosos professores, alunos, estudiosos, dançarinos, organismos e instituições. O fortalecimento e a difusão de Orissi, contou com a contribuição expressiva da dançarina Aloka Panikar, discípula do *guru* Mayadhar Raut, (KHOKAR; KHOKAR, 2011). Orissi, tal como é conhecido hoje, é um estilo de teatro-dança que caracteriza-se por alternar momentos de dança pura (que enfatiza a forma, o movimento e o ritmo), e momentos de dança expressiva (que privilegia a linguagem corporal, em especial os gestos da mãos).

Conheci o teatro-dança clássico indiano Orissi em 1987, assistindo atrizes italianas, em um espetáculo que o Teatro Tascabile di Bergamo (TTB) apresentou no Rio de Janeiro. O TTB é um dos grupos históricos do movimento de Teatro de Grupo italiano – um teatro-laboratório, tal como define Mirella Schino (2009) –, fundado em 1972, na cidade de Bergamo (Itália). O grupo italiano nasce identificado com o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral, de Barba, e com o Teatro Pobre, de Grotowski. Nas primeiras vezes que o TTB veio ao Rio de Janeiro, em 1987 e 1988, participei das oficinas de teatro-dança Orissi, ministradas por Tiziana Barbiero, atriz do grupo. Em 1989, parti do Brasil para um estágio no TTB em Bergamo, Itália; meu principal objetivo era aprofundar meus conhecimentos em Orissi. Após alguns meses de estudo na Itália, fui à New Delhi (Índia), para meu primeiro estágio intensivo com Aloka Panikar, a *guru* de Orissi do TTB.

Desde meu ingresso em 1989, como aluna no TTB, até 1994, ano em que deixei o grupo, nossa relação foi transformando-se aos poucos, de estágio a relação de trabalho. Orissi não era apenas mais uma das técnicas que compunham o treinamento dos atores do TTB, assim como a acrobacia, as pernas-de-pau e a prática de um instrumento musical. Desde os primeiros contatos do TTB com as formas de teatro-dança clássico indiano – especialmente os estilos Orissi, Kathakali e Bharata Natyam – sua prática foi aprofundada de tal forma pelos atores e atrizes do grupo, até dominarem essas técnicas "com tal maestria, a ponto de serem reconhecidos como especialistas, até na Índia" (BARBA, 1993, p. 218).

Em 1996, ao lado do diretor Ricardo Gomes, fundei o Teatro Diadokai, no Rio de Janeiro, com a estreia do espetáculo de teatro-dança *Pedro e o lobo*, adaptação da obra musical de Prokofiev, baseado na técnica corporal de Orissi. Enquanto isso, continuava a ministrar oficinas e cursos de introdução a esse estilo de teatro-dança indiano. Anos depois (de 2003 a 2007), voltei ao TTB como atriz-colaboradora em alguns projetos teatrais e como pedagoga de Orissi.

O método GDS de cadeias musculares e articulares é "um método global de fisioterapia" (CAMPIGNION, 2003, p. 18) que utiliza uma abordagem biomecânica e comportamental na prevenção e tratamento de patologias que afetam a postura e o movimento, atuando também na manutenção e organização corporal. Desenvolvido nos anos 1970, o método GDS tem no nome as iniciais de sua criadora, a fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys-Struyf, e alude à noção de cadeias de músculos e de articulações, que funcionam de forma encadeada, em circuito. Desse modo, compreende a pessoa como uma totalidade de fatores hereditários, genéticos, étnicos, culturais, familiares, profissionais, sociais, entre outros. O método GDS estabelece seis famílias de cadeias musculares e articulares que permitem a expressão do corpo – também chamadas tipologias psico-comportamentais –, que são identificadas por siglas que aludem à localização do encadeamento no corpo: AM (cadeia Anterior-Mediana), PA (cadeia Posterior-Anterior), PM (cadeia Posterior-Mediana), AP (cadeia Anterior-Posterior), AL (cadeia Anterior-Lateral) e PL (cadeia Posterior -Lateral). Essas tipologias servem de referência para a interpretação da postura e do comportamento, sendo cada indivíduo resultado de um amálgama singular de características biomecânicas e psico-comportamentais (DENYS-STRUYF, 1995; 2010).

Após minha formação no GDS, desenvolvi experiências de aplicação do método no meu próprio treinamento de atriz e, em oficinas para jovens atores por mim ministradas. Aos poucos, a abordagem de consciência corporal proposta pelo método GDS começou a influenciar não apenas meu treinamento e meu trabalho como atriz, mas também meu modo de ensinar, especialmente o teatro-dança Orissi.

Como outros estilos de teatro-dança clássico indiano, Orissi, em suas posições de base, exige força muscular e elasticidade nos membros inferiores, para a flexão de quadris, joelhos e tornozelos e rotação externa da articulação coxo-femoral. Nas oficinas de introdução a Orissi que ministrei, a maior parte dos alunos tinha grande dificuldade de executar corretamente tais posições. Havia os que conseguiam superar as dores musculares iniciais e adquirir o condicionamento físico necessário. Outros, porém, abandonavam o curso por considerarem o treinamento "muito puxado". Cada técnica extra-cotidiana do corpo utiliza gestos que lhe são próprios, acionando músculos que, possivelmente, não são solicitados da mesma maneira nos gestos cotidianos.

Mas o que são as técnicas do corpo? Qual a relação dessas técnicas com o cotidiano? E com o extra-cotidiano? De acordo com Mauss (2003, p. 401) as técnicas do corpo são "maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do seu corpo". Na concepção de Mauss (2003, p. 407) o corpo é "o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem". O etnólogo francês afirma que as técnicas do corpo são determinadas por uma conjunção de elementos sociais, psicológicos e biológicos (ou fisiológicos) (MAUSS, 2003). Partindo do conceito de Mauss, Barba (1993) estabelece uma distinção entre técnicas do corpo cotidianas e extra-cotidianas. As técnicas cotidianas seriam condicionadas pela cultura, pelo status social, pelo ofício; quanto mais tornam-se inconscientes, mais são funcionais. Já as técnicas extra-cotidianas são diferentes, pois estão condicionadas a uma situação de representação; pressupõem uma dilatação da energia, que garante a qualidade de presença do ator:

> *Em geral, as técnicas cotidianas do corpo caracterizam-se pelo princípio do mínimo esforço, ou seja, a conquista de um máximo de resultado com um mínimo emprego de energia. Em vez disso, as técnicas extra-cotidianas baseiam-se no desperdício de energia. As vezes parecem mesmo sugerir um princípio oposto àquele que caracteriza as técnicas cotidianas: o princípio de uso máximo de energia, para obtenção de um resultado mínimo (BARBA, 1993, p. 31, tradução nossa).*

As técnicas cotidianas "tendem à comunicação" enquanto as técnicas extra-cotidianas "tendem à informação" (BARBA, 1993, p. 33, tradução nossa), literalmente, colocam o corpo em-forma, tornando-o artificial/artístico, capaz de capturar e manter a atenção do espectador. O primeiro passo para descobrir quais são os princípios do bios cênico do ator – uma vida fora do cotidiano – seria "compreender que as técnicas extra-cotidianas se contrapõem às técnicas cotidianas" (BARBA, 1993, p. 31, tradução nossa). Creio porém que é possível estabelecer outras relações entre essas duas técnicas, além da oposição ou contraposição sugerida por Barba.

Na Índia, é comum crianças, adultos ou pessoas em idade avançada usarem a posição agachada na execução de diversas tarefas da vida cotidiana. Nas minhas estadias naquele país, pude observar mulheres agachadas varrendo o chão com vassoura sem cabo; barbeiros que fazem a barba do cliente, agachados um em frente ao outro; crianças que brincam no chão, acocoradas; idosos que repousam, ou conversam entre si, de cócoras. Por outro lado, o teatro-dança Orissi, assim como outros estilos clássicos indianos – considerados técnicas extra-cotidianas por Barba (1993) – também mantém essa mesma proximidade do centro do corpo ao chão. No texto *Leis pragmáticas*, publicado no livro *A arte secreta do ator – Um dicionário de Antropologia Teatral* de Barba e Savarese, Grotowski (2012) sugere uma relação de amplificação entre essas duas técnicas. A meu ver, entre técnicas cotidianas e extra-cotidianas, além da oposição, de Barba, e da amplificação, de Grotowski, poderia ser considerada uma relação de afinidade.

Em seus escritos sobre as técnicas do corpo, Mauss dá a entender que, entre diversos povos, os ocidentais são aqueles que abandonam a capacidade de agachar ao chão:

> *A posição agachada é, em minha opinião, uma posição interessante, que pode ser conservada numa criança. É um gravíssimo erro proibir-lhe. Toda humanidade, exceto nossas sociedades, a conservou (MAUSS, 2003, p. 410).*

Do ponto de vista do método GDS, agachar-se e voltar a posição de pé são ações que dependem da ativação das cadeias de músculos Anteriores-Posteriores (AP) e Posteriores-Anteriores (PA). A alternância de ativação entre essas cadeias confere elasticidade e tônus adequado ao gesto, possibilitando à postura e ao comportamento prontidão e capacidade de adaptação. De acordo com a simbologia atribuída às tipologias GDS, a alternância de ação entre AP e PA é característica das crianças, sempre prontas à ação, reação e adaptação; preservar a capacidade de agachar seria, portanto, preservar a plasticidade psico-física que a criança tem frente ao novo. Na perspectiva GDS, a alternância de ativação entre as cadeias musculares PA e AP permite a livre circulação do tônus muscular pelo circuito das outras cadeias que atravessam o corpo, impedindo que as tensões se acumulem e permaneçam bloqueadas em uma delas. Desse modo, a liberdade de movimento, especialmente necessária no teatro e na dança, é uma característica marcante das tipologias PA e AP.

As tipologias são referências estabelecidas pelo método GDS para compreender as singularidades dos indivíduos. Todos os seres humanos têm uma estrutura óssea que sustenta os músculos que, por sua vez, movem essa estrutura. O jogo de forças que se estabelece pela ativação e pelo repouso, pela tensão ou pelo relaxamento das diversas cadeias musculares é diferente em cada indivíduo. A ação dos músculos sobre os ossos e articulações, ou seja, sobre o esqueleto, conferem forma, postura e modos de expressão singulares ao indivíduo. Todos os seres humanos são iguais, enquanto são todos absolutamente diferentes. A partir dessa perspectiva, poderíamos perguntar: como cada pessoa, em sua singularidade, relaciona-se com técnicas do corpo que estabelecem padrões de movimento, posições e formas codificadas, iguais para todos, como no caso da dança Orissi? E ainda: como esse indivíduo se relaciona com técnicas extra-cotidianas do corpo que não são afins às técnicas cotidianas de sua cultura? A partir da observação da prática de Orissi, minha e de meus alunos, abriram-se diversos questionamentos sobre o ensino-aprendizado intercultural. As dificuldades encontradas no aprendizado dessa técnica extra-cotidiana poderiam estar relacionadas à possível falta de afinidade com as técnicas do corpo cotidianas da cultura indiana? Quais são as diferenças entre as técnicas do corpo

cotidianas e extra-cotidianas na Índia e no Brasil? É possível pensar essas questões de um modo tão amplo? Movida por essas questões, busquei experimentar novos modos de aproximação à prática de Orissi.

Uma ocasião significativa dessas novas experimentações ocorreu no trabalho que conduzi de 2012 a 2013 junto ao Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente[3], do curso de graduação em Artes Cênicas da UFOP. As atividades do Núcleo reuniam alunos-bolsistas de iniciação científica[4], orientados pelo Prof. Dr. Ricardo Gomes. Nas aulas que ministrei no Núcleo (no qual ainda atuo, como co-coordenadora), meu principal objetivo foi aplicar alguns parâmetros do método GDS, especialmente no aprendizado prático do teatro-dança Orissi, como possível contribuição ao treinamento do ator, por meio da experimentação prática dos alunos.

Como ponto de partida de minhas aulas, propus o estudo dos conceitos de base do método GDS. Os alunos apresentaram seminários teóricos e eu conduzi laboratórios práticos, nos quais apliquei exercícios, jogos e vivências provenientes de várias técnicas corporais que se prestavam a experienciar características biomecânicas e psico-comportamentais das tipologias GDS. A título de exemplificação, cito o jogo da bola, que propus para trabalhar a tipologia PM (cadeia dos músculos Posteriores-Medianos) – o pai –, simbologia inspirada na função guerreira, de Dumésil[5] (DENYS-STRUYF, 2010), que tem como característica biomecânica a projeção do corpo, principalmente do peito, para a frente, e 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 da bola consistiu em impor a própria força sobre o outro, alternando o comando. Tratava-se de conquistar ou ceder a liderança, recuando ou empurrando o colega por intermédio da pressão do peito contra a bola, sem deixá-la cair, 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 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 momentos em que a disputa foi acesa e entusiasmada, e outras vezes extremamente agressiva. Os alunos deram nome às sensações despertadas pelo 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, 2014). Cito algumas observações feitas por alunos do Núcleo após o laboratório PM, que incluiu o jogo da bola:

> *"Ricelli Piva: 'Dá vontade de correr, até pelas paredes! Muito competitivo! Vontade de trapacear. Quando começamos (…) 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, 2014).*

---

[3] Atualmente, esse grupo de pesquisa chama-se LIA - Laboratório Intercultural de Atuação e faz parte do PPGAC da UFOP.

[4] Os alunos do Núcleo participantes das minhas aulas foram Adriana da Silva Maciel, Ana Lídia Miranda Durante, Luciana Pereira da Silva, e Ricelli dos Santos Piva.

[5] Em seu livro L'ideologie tripartie des Indo-Européens, Georges Dumésil (1958) 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 (2010) relaciona sua concepção comportamental das tipologias AM, PM e PA à teoria das três funções do lingüista e filólogo francês. 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, impulsão, trabalho, liderança. A função sagrada identifica-se com 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; CAMPIGNION; FAYADA, 2011).

Para despertar a consciência da estrutura óssea, propus o exercício de desenhar o próprio esqueleto, em tamanho natural. Era importante que tocassem o próprio corpo, 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? Terminada essa tarefa, examinamos juntos um esqueleto humano (modelo de plástico, em tamanho natural), dando especial atenção às partes que apareceram de forma hesitante, ou mesmo não foram representadas nos desenhos.

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), 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, com exercícios de alongamento e fortalecimento muscular, inspirada na Estratégia da Lemniscata[6] GDS. Conforme o trabalho avançou, experimentamos também aplicar a Estratégia da Lemniscata como mote para a plástica (exercício inspirado nos exercícios plásticos[7] de Grotowski): as diferentes partes do corpo moviam-se, traçando a forma da lemniscata, em diversos planos e dinâmicas, num desenho imaginário pelo espaço. Tratava-se de experimentar a eficiência da Estratégia da Lemniscata para organizar e preparar o corpo para o movimento – nesses caso, especificamente para a prática de Orissi – conforme preconiza o método GDS.[8]

Esses exercícios rompiam a lógica do ensino tradicional do teatro-dança Orissi. Aloka Panikar, por exemplo, era uma professora extremamente rigorosa. Quando fui sua aluna na Índia, ela exigia um desempenho exemplar, tanto meu quanto de suas alunas indianas. Mesmo antes do corpo adquirir flexibilidade, força e agilidade, por meio de uma fase preparatória, essas qualidades já eram exigidas na execução dos passos mais elementares. Quando ensinava um passo novo, Aloka dizia que queria vê-lo "*perfect*" no dia seguinte, ou seja, as posições de base – *chowka e tribhanga*, nas quais os joelhos estão flexionados a pouco mais de 90º – deveriam ser bem baixas, se não, ela diria logo: "*sit more!*" (sente mais!). Também os *mudras* (gestos das mãos) deveriam ter os dedos bem esticados e os cotovelos flexionados sempre na altura dos ombros. Outra exigência constante era "*no unnecessary movements!*" (nada de movimentos desnecessários!), ou seja, involuntários. Em *tribhanga*, (posição em que a coluna toma a forma da letra S), fazia-me notar que a bacia deveria desviar-se lateralmente, e não para trás, aumentando a lordose lombar; 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. Me pergunto quanto o aprendizado de Orissi iniciado na infância, por meninas indianas, poderia facilitar a aquisição da forma necessária ao estilo. Além da maior plasticidade do corpo infantil, poderiam essas meninas beneficiar-se do fato de aprender uma técnica extra-cotidiana afim às técnicas cotidianas do corpo, usuais no seu dia-a-dia?

Nas aulas de Orissi que ministrei para o Núcleo, ao invés de fazer o corpo do aluno adaptar-se a uma forma pré-estabelecida, uma espécie de fôrma característica desse estilo, eu pretendia adaptar as posições ao corpo do aluno, de acordo com suas possibilidades e características individuais. Sugeri a diminuição do ângulo da ro-

---

[6] *Lemniscata é o símbolo matemático que representa o infinito e também a denominação utilizada no método GDS para definir uma estratégia de tratamento e/ou conscientização corporal baseada no movimento. As tipologias GDS encontram-se em analogia com os elementos da Medicina Tradicional Chinesa (MTC): madeira corresponde a PL; metal, a AL; água, PM; fogo, PA-AP; terra, AM. De acordo com a MTC, cada elemento é representado no vértice de um pentagrama. As diversas relações entre esses elementos/tipologias, resulta em diferentes formas – círculo, estrela, lemniscata – de ligações entre os vértices do pentagrama. Para mais detalhes, recomenda-se https://www.kineclinicadefisioterapia.com/single-post/2011/04/26/O-MÉTODO-GDS-E-A-PENTA-COORDENAÇÃO, consultado em 29/05/2017.*

[7] *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."*

[8] *É interessante notar que, ao longo do trabalho desenvolvido no Núcleo, tanto a sequência de aquecimento pessoal quanto a plástica, baseados na Estratégia da Lemniscata GDS, extrapolaram o objetivo de preparar o corpo para a prática de Orissi. Tais exercícios tornaram-se parte do repertório corporal desses alunos, e foram utilizados em outros contextos, como por exemplo, como preparação corporal em processo de ensaio, ou antes de uma apresentação teatral.*

tação externa da articulação coxo-femoral, bem como a suspensão do centro do corpo com relação ao chão, nas posições de base *chowka e tribangha*, de acordo com as necessidades e dificuldades individuais. Ao contrário do que experimentei como aluna de Aloka Panikar, eu pretendia que meus alunos alargassem os próprios limites físicos de forma gradual. Porém, sob certo ponto de vista, minha proposta era um contrassenso. Como visto antes, a partir da definição de Barba (1993), é possível concluir que as técnicas corporais extra-cotidianas são propositalmente anti-fisiológicas, uma vez que impõem ao corpo um comportamento artificial, construído para atender a uma finalidade artística. Esse aprendizado pode ser útil pela incorporação de "princípios-que-retornam" (BARBA, 1993, p. 27-29, tradução nossa), ou seja, regras semelhantes e que podem ser úteis a atores de culturas diferentes. A partir dessa minha experiência de ensino, novas questões surgiram: como o aprendizado de Orissi poderia contribuir para o treinamento do ator, se seus princípios fossem alterados? Nesse caso, ao manter posições e movimentos mais próximos à fisiologia, poderia-se pensar em uma contribuição de outra natureza, ou seja, uma experimentação psico-motora que tem em conta os limites psico-físicos de cada aluno?

O método GDS fornece outros indícios que podem contribuir na reflexão sobre essas questões. A Estratégia da Onda – desenvolvida para tratamento de questões psico-comportamentais (DENYS-STRUYF, 2010) –, aborda todas as fases do crescimento psicomotor humano. De acordo com essa Estratégia, três cadeias musculares são responsáveis pelo avanço desse crescimento: a chamada tríade-dinâmica AP-PL-AL. A cadeia AP (músculos Anteriores-Posteriores) tem a função de aproximar o centro do corpo ao chão; PL (músculos Posteriores -Laterais), lançar o corpo na exploração do mundo; AL (músculos Anteriores-Laterais), trazer 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, que caracteriza a primeira etapa de desenvolvimento, ocorre quando o bebê começa a engatinhar; outras ações análogas repetem-se infinitamente, por toda a vida. A Estratégia da Onda tem esse nome por representar o desenvolvimento humano como um processo que avança sem jamais recuar, assim como as ondas do mar prosseguem sempre, até chegar à praia. A livre circulação do tônus, ou da energia, entre todas as cadeias, sem acúmulos ou bloqueios, depende da atividade igualmente livre da tríade-dinâmica. Estimular a ação da tríade-dinâmica, por intermédio de movimentos como agachar (AP), girar os membros para fora (PL), girar os membros para dentro (AL), estimula o corpo como um todo, pois tais ações repercutem sobre as outras cadeias, uma vez que todas elas encontram-se interligadas de forma global.

A meu ver, é possível estabelecer uma analogia entre as posições e os movimentos de Orissi e a as ações musculares presentes na tríade-dinâmica. 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. Ao ativar uma cadeia muscular e articular, são ativados também os aspectos psíquicos a ela relacionados, uma vez que, segundo o método GDS, os aspectos físicos estão totalmente misturados com os aspectos psíquicos, ou comportamentais (DENYS-STRUYF, 1995). Nessa perspectiva, um objetivo possível para a prática de Orissi, poderia ser proporcionar estímulos motores capazes de predispor o corpo, como um todo, ao movimento, como parte das práticas corporais do treinamento para atores. O teatro-dança Orissi funcionaria, então, como experiência psicomotora, despertando canais de expressão do corpo, pelo movimento. A identificação de Orissi com a tríade-dinâmica do método 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.

Para além das questões que deflagraram a experimentação de novas práticas de ensino e aprendizagem de Orissi sob um olhar GDS, a questão de fundo, mais complexa, sobre o caráter transcultural dessa operação, permanece aberta. A pertinência de ensinar teatro-dança indiano a atores ocidentais, que retomaria a discussão sobre possíveis relações entre técnicas do corpo cotidianas e extra-cotidianas nas (e entre as) diferentes culturas não se resolve neste artigo. Minhas experimentações no Núcleo não buscavam resultados conclusivos, nem tinham pretensão de fundar novas metodologias. Mais do que resultados, valorizo processos, e sigo buscando terrenos férteis onde semear questões, para depois colher frutos que contém sementes de novas questões, num ciclo contínuo que confere sentido à pesquisa em Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

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.

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.

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 croisance selon la méthode GDS. Bruxelles: ICTGDS, 2010.

DUARTE, Priscilla de Queiroz. O treinamento do Ator: do Corpo como Instrumento ao Corpo como experiência. 2014, 162 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG.

DUMÈSIL, Georges. L'ideologie tripartie des Indo-Européens. Bruxelles: Latomus, 1958.

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.

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

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

MAYOR, Alexandre de. O método GDS e a penta-coordenação. Kinê Clínica de Fisioterapia e Centro de Formação. 26/04/2011. Disponível em https://www.kineclinicadefisioterapia.com/single-post/2011/04/26/O-MÉTODO-GDS-E-A-PENTA-COORDENAÇÃO Consultado em 29/05/2017.

SCHINO, Mirella. Alchemist of the Stage. Theatre laboratories in Europe. Holstebro, Malat, Wroclaw: Icarus, 2009

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

Abstract

This article discusses issues related to the actor's training, articulating notions of daily and extra-daily techniques, body techniques, Indian dance *Orissi* and GDS method, with experiences of teaching, learning and research in Art.

Keywords

body techniques; Indian classical dance Orissi; GDS method of muscle and joint chains.

DAS FORMAS DO SAGRADO: O ESPAÇO NO KALARI E INQUIETAÇÕES SOBRE O FAZER DA CENA

ANA PAULA **IBAÑEZ**
MARILIA VIEIRA **SOARES**

RESUMO >

Este artigo aborda a questão da construção/transformação do espaço comum em lugar propício para a manifestação do sagrado. Partindo da concepção e da preparação dos espaços na prática do Kalarippayatt, arte marcial indiana; das noções de sagrado proposto por Mircea Eliade e da diferenciação entre espaço e lugar proposta pela geografia das religiões, a autora indaga sobre a possibilidade de olhar para essas formas de elaboração espacial dentro do fazer cênico contemporâneo ocidental.

Palavras-chave:
lugar cênico; formas da cena; cena e sagrado.

Das formas do sagrado: o espaço no Kalari e inquietações sobre o fazer da cena

Ana Paula Ibañez
Marilia Vieira Soares

Era dia 10 de fevereiro de 2010. Véspera de *Mahashivaratri*[1]. Aterrissava em *Thiruvananthapuram*, a cidade do *Lord Ananta*[2], a cidade da felicidade, no estado de Kerala, sudoeste indiano.

Eram 3 horas da manhã e as ruas estavam inundadas de pessoas asseadas e arrumadas que caminhavam com passos ligeiros em direção aos templos. Uma miscelânea de odores, cores, rostos, vozes, buzinas, mantras e, consequentemente, tempos. Aquela avalanche de informações desconhecidas fez com que todos os meus sentidos ficassem despertos, e de dentro do carro que me conduzia ao hotel, percebi que o encontro com aquela mixórdia produzia em mim um estado de alerta e atenção.

Na proteção do quarto do hotel, distanciei-me por um momento daquela avalanche de informações; um passo atrás, uma respiração profunda antes de saltar definitivamente na Índia. Mergulho em queda livre desde um penhasco em um mar (ou não) de possibilidades.

Às 10h da manhã, meu professor chegou para me levar a seu *Kalari*[3], *o Kerala School of Martial Arts* (KESMA).

Seu *Kalari* era também sua casa, e as portas estavam abertas para me receber da mesma forma como haviam recebido os quatro alunos europeus que haviam chegado antes de mim.

O *Kalari* de meu mestre era na laje. Em princípio e idealmente o *Kalari* deve ser construído de uma forma determinada com medidas, direção e elementos específicos, para que possa cumprir com total eficiência todas as funções que ali serão desempenhadas: um mesmo espaço será lugar para diferentes práticas - físicas, medicinais e espirituais - que têm como objetivo desenvolver o praticante de forma holística e harmoniosa.

Ana Paula Ibañez - Mestre em Artes da Cena. Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena.
pauluxka@gmail.com

Marilia Vieira Soares - Professora Doutora. Orientadora de Ana Paula Ibañez.
mvbaina@gmail.com

[1] Mahashivaratri: 'A grande noite de Siva', neste dia são realizadas oferendas para Siva, com o intuito de que sejam eliminados os percalços do caminho para o autoconhecimento e para que todo o ser fique livre de sofrimento.
[2] Lord Ananta: Ananta é a serpente de 1000 cabeças, sobre a qual repousa Vishnu, flutuando nas águas primordiais, no intervalo dos ciclos cósmicos. O mundo repousa na cabeça de Ananta. A cada final de ciclo cósmico, o mundo é destruído por sua flamejante respiração.
[3] *Kalari*: Ginásio. Lugar onde tradicionalmente é praticada a arte marcial *Kalarippayatt*.

Segundo Zarrilli (1998), o *Kalari* tradicional para a prática do *vadakkan style* – estilo de *Kalari-ppayatt* praticado no norte do estado - deve ser construído seguindo elementos extremamente concretos e determinados, com dimensões e proporções específicas. Estes dados são baseados no *Vastushastra* – antigo livro indiano da arquitetura e construção. Deve ser um lugar fresco, que proteja os praticantes dos possíveis desequilíbrios de seus *doshas*[4], da umidade durante o período das chuvas, do calor do verão, dos ventos e das doenças de pele.

Normalmente são construídos abaixo do nível da terra, como buracos retangulares escavados que podem ter 0,5m a 2m de profundidade. As paredes e o chão são de terra batida, o que faz com que seja mantida uma temperatura constante, propícia para a prática.

As medidas são ajustadas de acordo com a impressão que o *asari*[5] tenha da situação. Ele lerá marcas e sinais do lugar escolhido para a construção do *Kalari* e determinará suas medidas: profundidade, orientação e localização exata, que normalmente é no canto sudeste do terreno.

Além disso, o Kalari contará com um altar formado por sete degraus - *puttara*- onde os deuses que protegem esta arte se fazem presentes e serão saudados diariamente. Zarrilli (1998, p. 62) nos explica que "o *Kalari* tradicional indiano é um templo, onde os deuses são venerados, um lugar para a prática de exercícios e armas, e uma clínica, onde tratamentos são administrados"[6].

O Kalari tradicional não conta com um teto fechado. A partir do nível do solo, pilares de madeira de aproximadamente 10 metros são fixados para sustentar uma estrutura, também de madeira, onde são colocadas folhas de coqueiro. A ventilação do Kalari é feita desta forma, pela abertura superior.

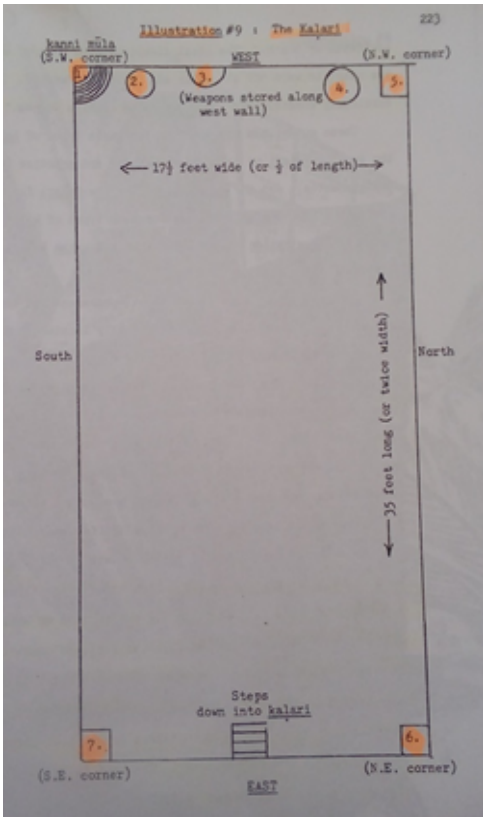
Já no tekkan style, ou estilo do sul, o Kalari normalmente é construído no mesmo nível que o solo, ou com pouca profundidade. Suas paredes são de pedra ou de folhas de palmeiras, e o telhado, de folhas de palmeira, pode ser construído a partir do final das paredes ou apoiado em pilastras de madeira. Neste estilo, as práticas também podem ser realizadas ao ar livre. Porém, todos os outros elementos seguirão as mesmas regras: a melhor localização é no sudeste do terreno, ainda que em casos específicos o asari possa achar melhor que o mesmo seja construído em outra posição; a entrada será do lado leste do espaço de treino, para receber os raios de sol da manhã; à esquerda do altar serão colocadas fotos dos antepassados do Guru (Gurutrara) e quadros de alguns deuses; acima dos retratos e ao longo da mesma parede oeste, estarão dispostas as armas. E também compreende as funções de templo e clínica, como no vadakkan style.

A seguir, uma imagem do Kalari no Kettan Style e um desenho de Zarrilli sobre a disposição interna do Kalari.



Figura 1 - foto externa de um Kalari do estilo do sul (Tekkan Style). Imagem disponível no site: http://www.studioKalari.art.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=55&lang=en

[4] Dosha: são os humores que nos constituem segunda a Ayuverda (sistema medicinal de Kerala).
[5] Asari: reconhecido conhecedor da arte da arquitetura que deve ser consultado sempre que uma casa e/ou Kalari forem ser construídos.
[6] No original: The traditional Hindu Kalari is a temple, where the deities are worshipped, a place to practice exercises and weapons, and a clinic where treatment is administered. (ZARRILLI, 1998, p 62).



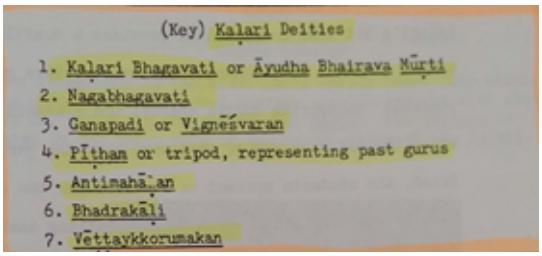


Figura 2 - disposição interna do Kalari e legenda de deidades. (ZARRILLI, 1978, p. 223 – 224)

Na KESMA pratica-se o *Kettan Style*. Toda a vida familiar de Master Joy gira em torno das práticas de *Kalarippayatt*. Durante o período em que recebe em sua casa alunos vindos de tantos outros cantos, toda a estrutura doméstica se volta para que a estadia de seus aprendizes seja a mais agradável possível.

Durante os meses em que estive lá, nossas práticas matutinas começavam às cinco horas da manhã, antes que o grandioso sol de Kerala surgisse no horizonte e tornasse impraticável a nossa estada na laje.

A prática começava com a preparação do lugar. Limpávamos o chão, dispúnhamos as armas no lugar determinado pelo Master.

Nosso *Kalari* não tinha *puttara*, nem o chão de terra batida, nem teto de folhas de coqueiros, nem paredes feitas por frescas folhas de palmeiras. Não havia sido construído no canto sudeste do terreno, nem havia seguido as normas do *Vastushastra*. Não havia deidades, nem retratos. Mas estava direcionado para leste, que segundo Zarrilli (1978) é um dos quesitos mais importante, e recebíamos a energia do sol nascente todas as manhãs.

As armas estavam dispostas no lado oposto da saída do sol, ao lado de onde, segundo as sagradas escrituras da arquitetura, deveria estar o *puttara*. Elas eram reverenciadas a cada início e a cada finalização de prática.

A transformação do espaço em um 'outro lugar' se consolidava com a presença de Master Joy, sua forma de conduzir nosso mergulho no *Kalarippayatt*, seu olhar atento a cada detalhe e a cada necessidade individual, seu desejo e consciência de dever ao compartilhar o que sabia, materializando em suas ações uma vasta linhagem de antigos mestres e de muita sabedoria, o gesto firme e ao mesmo tempo acolhedor, concedia um novo caráter à 'laje de todos os dias', e ela se tornava um espaço-tempo outro, permeando-nos de reverência e respeito.

Nas ações reais de limpar e organizar o espaço, na forma como se fazia presente Master Joy em comunhão e diálogo a nossa atenção e desejo de apre(e)nder, se manifestava o sagrado, ainda que fosse, contudo, a mesma laje onde colocávamos a roupa limpa para secar ao sol:

> *Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (para sermos mais exatos, de um ponto de vista profano) nada a distingue de*

> *todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuda se numa realidade sobrenatural. (ELIADE, 1992, p. 13)des textes fondateurs ? Mais les aviez-vous seulement lus alors ?*

Todas as manhãs éramos banhados pelo nascer do dia durante nossas práticas, e nos tornávamos cada vez mais conscientes da grandiosidade e da força de tudo o que ali se construía, de tudo o que era transformado e transmutado a partir de determinada presença, de um determinado olhar, de uma certa prática.

A sequência de rituais e a evocação do sagrado realizados pelos praticantes de Kalarippayatt são diárias, independem do estilo praticado e afetam diretamente o cotidiano.

Desde o levantar-se muito cedo, assear-se, ir ao templo em jejum, render homenagem à(s) deidade(s) da(s) qual(is) é devoto. Voltar para casa, tomar um *tchai*, preparar o espaço, preparar o corpo com óleo para a prática, adentrar o espaço das práticas sempre com o pé direito- tocando sempre o chão com a ponta dos dedos e levando estes à frente e ao peito em sinal de reverência- tocar os pés do Guru, dirigir-se ao puttara, saudar as deidades protetoras do *Kalari*, fazer o Guruvandana[7], homenageando todos os Gurus que existiram e demonstrando respeito pela tradição que representam e, somente então, iniciar o treinamento propriamente dito. Realizar, durante o desenrolar da prática, diferentes outros pequenos, mas tão importantes quanto os primeiros, ritos: manter silêncio, tocar as armas e levar a mão à frente e ao peito em sinal de respeito antes de iniciar o treino com elas, reverenciar sempre o oponente, olhar nos olhos. Ao finalizar a jornada, volta a realizar o *gurvandana*, agora em agradecimento pelo treinamento realizado, dirigir-se uma outra vez ao *puttara*, tocar com as pontas dos dedos a base do altar e levar a mão à frente e ao coração, tocar novamente os pés do Guru, e ao sair do espaço, sem nunca dar as costas a ele, tocar o chão em agradecimento a *Bhumi Devi*, a mãe terra, por permitir que o aprendizado ocorra sobre ela.

Através destas ações, os espaços se transformavam em lugares: "Os lugares simbólicos são lugares criados pela ocupação humana dos espaços e pelo uso de símbolos para transformar aquele espaço em lugar" (NORTON apud ROSENDHAL, 2008, p. 6).

Ao referir-me a espaços, no plural, falo dos espaços internos que também são transformados em lugares a partir do contato e da incidência direta de uma determinada ação externa. Ao agir sobre e sofrer a ação transformativa do espaço, os corpos físico e sutil do praticante são também passíveis de transmutação, podendo tomar para si outras formas e ampliar suas percepções e consciência sobre o que é real. Neste sentido, uma vez mais nos aproximamos de Eliade (1992), no que tange o sagrado como a revelação por excelência da realidade.

Éramos europeus, indianos, mais jovens, mais velhos, hindus, muçulmanos, católicos, ateus, movidos por distintas inquietações e buscando no Kalarippyatt possíveis caminhos. Porém, sem exceções, todos deveríamos abrir nossos corpos e mentes de acordo com nossas capacidades e flexibilidades individuais, para aquilo que nos era oferecido.

Após esta prática matutina, que normalmente consistia de *meyppayatt*[8], *assanas*[9] e alongamento, nos banhávamos em água fria, untávamos nossos corpos com *Mureveena* - um óleo *ayurvédico*[10] que deve ser aplicado após a prática - e sentávamos para tomar o café da manhã. Agora era o momento de

---

[7] Guruvandana: sequência de abertura e encerramento onde são saudados os Deuses e toda a linhagem de Gurus do *Kalari*.

[8] Meyppayatt: sequências de exerc´cicios que preparam o corpo para a correta execução dos movimentos que compões a luta.

[9] Assanas:

[10] Ayurvédico: refere-se à medicina Ayurvédica, "a palavra Ayurveda é proveniente do sânscrito e possui duas partes: Veda que é traduzido como conhecimento, ciência ou sabedoria e Ayus que significa vida. Neste contexto Ayurveda é o conhecimento, a ciência ou sabedoria que propõe uma vida saudável em harmonia com as leis da natureza com o objetivo de alcançarmos a felicidade. Nesta filosofia indiana a saúde é um estado de completude... O Ayurveda possui 2 objetivos principais: preservar e promover a saúde das pessoas saudáveis e curar as doenças dos pacientes. " (in: http://www.ayurveda.org.br/pagina/78/o-que-e-ayurveda.html)

que nosso corpo experimentasse um universo de sabores e cheiros. A comida, caprichosa e meticulosamente preparada por Molly, servia para alimentar nossos corpos de forma que pudéssemos alimentar nossas expectativas com o *Kalarippayatt.*

Durante a tarde descansávamos. Momentos (necessários) para os tempos pessoais. Pausas para respirar e perceber as transformações que, sutil e continuamente, iam tomando forma. Revelações de lugares escondidos, a necessidade de aniquilar necessidades.

Às seis e meia da tarde retomávamos as práticas até às dez da noite. Para tal, uma vez mais o espaço deveria ser preparado, transmutado uma vez mais, deixando de ser simples laje para dar espaço a um lugar outro. Uma vez mais varríamos o chão, dispúnhamos as armas. E agora instalávamos também a luz: uma lâmpada era acendida a partir de fios que eram puxados da sala. O trabalho desenvolvido à noite era sempre a partir da execução dos *cuvadukals*[11], a prática com as armas de madeira (*cheru vathi e nethu vathi)* e metal, *ati data* (luta sem armas, especificidade deste estilo), *locks and releases* (bloqueios e desbloqueios do adversário). A penumbra nos obrigava a ter mais atenção, a olhar mais detalhada e cuidadosamente tudo o que ali acontecia.

Adentrar nas práticas de *Kalarippayatt* a partir da perspectiva de que estas acontecem em espaços de hierofânia, é transformar a prática em si e por ela ser transformada, uma vez que, ainda que não saiba exatamente o porquê ou o para quê de uma série de ações, estas ações conduzem um determinado tempo/espaço/forma de realização e atravessam inevitavelmente quem as realiza.

A prática do *Kalarippayatt*, com as necessidades de transformação dos espaços que estão implicados, acaba por concretizar em ações tanto a perspectiva proposta pela Geografia das Religiões, onde o espaço se transforma em lugar de hierofânia a partir da intervenção do homem e da inserção de símbolos com uma finalidade específica, como também dialoga com a definição de sagrado proposta por Eliade, e passa a configurar um convite para adentrar em um espaço liminal no qual as realidades podem ser dilatadas e transformadas.

> *Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência "forte", significativo, e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos [...] essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca. [...]Quando o sagrado se manifesta por uma hierofânia qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. [...] O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado [...] O limiar, a porta, mostra de uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí a sua grande importância [...] porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem. (ELIADE, 1992, p.17 - 19).*

Neste sentido, nos aproximamos exatamente do lugar onde o processo criativo pode ocorrer: na liminariedade, nos espaços entre uma realidade homogeinizada e amorfa e uma outra desvelada em toda a sua potencialidade. Espaço que nos recoloca em um lugar de trânsito, nas bordas de quem somos.

[11] Cuvadukals : sequências onde são treinados com precisão os golpes que estarão presente tanto durante os confrontos a mão livre como nos que se utiliza armas.

Cabe esclarecer que para que esta percepção ocorra, para que este lugar possa ser experienciado é necessário o cultivo de um olhar diferenciado, de um desejo de evocação do sagrado, de uma reconstrução e materialização dos elementos que tornam possíveis a hierofânia.

Não basta simplesmente organizar o espaço de uma forma determinada, com elementos determinados; esta é apenas uma das ações, ainda que de suma importância e condutora de todo o resto, para que ocorra a transmutação de espaço em lugar.

Não basta simplesmente limpar a laje ou colocar as armas na parede, no lugar determinado; essa ação por si só não será transformadora do lugar, porém é necessária para que o resto se instaure. Neste sentido, a reorganização do espaço assume a função de veículo para uma transformação. Sem a presença de Master Joy e representação de toda uma linhagem de antigos gurus em suas ações e ensinamentos, bem como sem o desejo dos presentes em receber o que ali é exposto, não haveria hierofânia. Da mesma forma, sem a preparação do espaço para recebe-lo, também não haveria.

Eliade (1992, p. 19) nos esclarece que "o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses ", ou seja, é necessária a evocação, é necessário o rito e a concretização da realidade em toda a sua potencialidade para que aconteça a manifestação do sagrado.

Transportemos, agora, esse raciocínio para o processo de construção de cena nos dias de hoje, em nosso contexto ocidental.

De que forma há realmente uma preocupação de transformar os espaços em lugares, entendendo ambos como nos expõe a Geografia das Religiões, no processo cênico atual? Está o artista cênico atento a esta possibilidade? De que forma são escolhidos e dispostos os elementos dentro de uma cena? De que forma é concebido o espaço onde a cena se desenvolverá? De que forma cultivamos o olhar para esses elementos?

Não poderíamos nos alimentar, talvez, da meticulosidade e do cuidado presente na preparação do espaço para a prática do *Kalarippayatt*, e que traz em si um objetivo maior, um cultivo, uma necessidade de manutenção e de reencontro com sutilidades, e que se torna veículo para que a realidade seja dilatada, transformada e, por que não, inclusive, re-compreendida?

Se nos aproximamos ao processo de criação cênica como um rito para que que algo forte e potente possa ser instaurado, como um ponto fixo que possibilita a orientação dentro da caótica homogeneidade cotidiana (ELIADE, 1992), e empreendermos este caminho a partir ideia de artes da cena como espaços para a hierofânia, como pontos fixos que promovem as transformações, somos imediatamente convidados a sermos, nós mesmos, espaços também de hierofânia, cultivando em nossos corpos, ações e presenças a possibilidade de transmutação de realidades internas.

Neste sentido, podemos também nos aproximar de Daniel P. Reis, uma vez que para criarmos e nos tornarmos espaços de hierofânia, é necessária a prática diária, é necessária a construção e o cultivo de uma forma de agir, e que esta prática seja, também em si, transformadora:

> *O treinamento, ou a preparação, torna-se assim cultivo. A ação artística emerge dessa experiência diária de cultivo de um pensamento-ação mais liberto porque menos condicionado pelos padrões de percepção. Treinar deixa de se definir como um meio para chegar a um fim, sendo entendido enquanto ação que se insere no processo de desautomatização das percepções e ações que compreendem todos os aspectos da experiência do indivíduo. (REIS, 2015, p 128).*

Ao olharmos para o fazer cênico desde este prisma, onde a construção, elaboração, materialização do espaço é um veículo para que o sagrado possa ser manifesto dentro do fazer artístico, possibilitamos que o encontro promovido pelo teatro seja também uma possível via transformadora, não somente para os executantes das artes, mas como porta aberta também para os espectadores.

Cultivar o espaço cênico, dentro desta perspectiva, é também uma via para o cultivo de si.

> *Todo espaço sagrado implica uma hierofânia, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente. (ELIADE, 1992, p. 20)*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REIS, D.P. Corpo, Técnica e Vazio: a cena expandida contemporânea e os diálogos interculturais com o Oriente, o treinamento do ator no contexto da prática de mindfulness. In: ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida, Costas, AMR [et al] [org]. Belo Horizonte: Abrace gráfica e Ed O Lutador, 2015.

ELIADE, M. O Sagrado e o Profano. Trad. Rogério Fernandes.1.ed. .São Paulo: Livraria Martins Fontes Ltda, 1992.

ROSENDHAL, Z. A dimensão do lugar sagrado. In: Geo-working papers. Nucleo de Investigação em Geografia e Planejamento. Universidade do Minho: Guimarães, 2008. Disponível em: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/geoworkingp/article/view/444. Último acesso em 28/05/2017.

ZARRILLI, P.B. Kalarippayatt and the Performing Artist. East and West, Past, Present, Future. 629 f. Tese (doutorado). Minnesota: Faculty of the Graduate School, University os Minnesota, 1978.

Galeria de Imagens. Disponível em: http://www.studioKalari.art.pl (último acesso em 15/05/2017)

Abstract

This paper looks for the possibility of construction/ transformation of the common space into a place where the sacred could be manifested. Approaching to the subject from the conception and the activity done in readiness for Kalarippayatt practices; from Mircea Eliade´s concept of sacred and the concept of space and place given by Geografy of Religions, the author looks towards the creative process incontemporany scene arts.

Keywords

scenic place; scene´s form; scene and sacred.

O Bailarino na maturidade

Uma abordagem através da peça Rojô de Ishii Kaoru

NADYA MORETTO D`ALMEIDA
SAYONARA SOUSA PEREIRA

RESUMO >

No presente artigo apresentaremos a trajetória da coreógrafa/bailarina japonesa Ishii Kaoru (1932), uma das mais longevas artistas em atividade no Japão e, a partir do relato de uma de suas mais recentes criações, buscaremos estabelecer uma perspectiva acerca do performer na maturidade, tomando como referência os escritos produzidos por Zeami sobre o tema.

Palavras-chave:
Ishii Kaoru; dança japonesa; bailarino na maturidade.

O Bailarino na maturidade - Uma abordagem através da peça Rojô de Ishii Kaoru[1]

Nadya Moretto D' Almeida
Sayonara Sousa Pereira

Nadya Moretto - Bailaria, doutoranda em Artes Cênicas pela ECA – USP, no PPGAC-ECA-USP, mestre em artes cênicas pela mesma instituição (2016), bacharel em dança pela UNICAMP(2007). Integrou por 4 anos o Laboratório de Estudos e Pesquisas em Tanz Theatralidades – LAPETT. Morou em Tóquio (2010/ 2011) onde experienciou a técnica corporal Noguchi Taisso e a dança tradicional japonesa estilo Bando. É bailarina e criadora das peças "Ovo de labirinto" (Toquio,2011), "Mulher da montanha"(São Paulo/ Aomori 2014) Até que o ovo se quebre" (São Paulo 2016) em parceria com Yu Miwa.

Sayonara Pereira - É professora da ECA -USP, e diretora do LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades na Universidade de São Paulo. Pós Doutora (2016) Freie Universität Berlim-Alemanha , Pós Doutora (2009) e Doutora (2007) pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Graduada em Pedagogia da Dança pela Hochschule Für Musik und Tanz-Köln/ Alemanha (2003) e foi guest-student na Folkwang Hochschule (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch.

No Japão do século XIV Zeami Motokiyo (1363-1443)[2] já escrevia sobre a força de um performer na maturidade. Referenciando estes escritos, apresentaremos, nesta primeira parte, a coreógrafa/bailarina japonesa Ishii Kaoru, hoje com 84 anos. Percorreremos a trajetória da artista e sua posição dentro da história da dança do Japão para depois destacar uma de suas mais recentes criações, a peça *Rojô* (2012).

Ishii Kaoru nasceu em 7 de julho de 1932, em Tóquio, no distrito de Hatanodai e se tornaria uma das mais importantes coreógrafas do Japão, entretanto, a dança entrou em sua vida por acaso. Em 1948, aos 16 anos, Kaoru[3] acompanhou uma de suas amigas em uma aula ministrada em um estúdio de dança que ficava no bairro de *Jiyugauka*, no caminho entre a sua escola e a sua casa, em Tóquio. Tratava-se do estúdio de Ishii Baku (1886-1962), um coreógrafo bastante conhecido no Japão, mas sobre o qual ela nunca ouvira falar. Kaoru acabou por frequentar o estúdio de Baku, mesmo sem o conhecimento de seus pais, que só ficariam sabendo das atividades artísticas de sua filha algum tempo depois, quando o nome de Kaoru foi publicado no jornal como vencedora de um concurso de dança no Japão.

Desde pequena Kaoru era uma apreciadora das artes e gostava de frequentar as aulas de música oferecidas na escola em que estudava. Seu entusiasmo inicial era pela música, mas ela sabia que enveredar por estes estudos custaria um dinheiro que a sua família não tinha e, por este motivo nunca contou a seus pais sobre seu desejo.

[1] Neste artigo grafaremos os nomes japoneses na forma original, colocando o sobrenome antes do nome. Os nomes japoneses serão transcritos para o alfabeto latino de acordo com o sistema *Hepburn*

[2] Foi ator, direto, dançarino, dramaturgo e um dos mais importantes teóricos do Nô.

[3] Embora seja recorrente referir-se às pessoas pelo sobrenome, abriremos exceção para os nomes Ishii Kaoru, Ishii Baku e Ishii Maki para que não haja imprecisão ou ambiguidade no texto.

Foi no estúdio de Baku que Kaoru pôde iniciar e desenvolver seu interesse pela criação artística. Ela foi a última aluna direta de Ishii Baku, um dos pioneiros da dança moderna japonesa que, na década de 20, obteve grande sucesso apresentando-se em países da Europa e nos Estados Unidos. Sua escola, fundada depois de seu retorno da Europa, tornou-se bastante reconhecida. Por ela passaram grandes bailarinos e criadores que contribuiriam para a formação da dança moderna na península da Coreia e em Taiwan, além do ícone da dança japonesa Ohno Kazuo[4] (1906-2010). Quando Kaoru iniciou seus estudos em dança, Baku tinha 64 anos e não comandava todos os treinos em sua escola. As aulas eram, em grande parte, conduzidas pelos melhores e mais antigos bailarinos. Já Baku, quando em sala de aula, não corrigia fisicamente nenhum exercício. Era comum nessa época que os professores batessem ou forçassem dolorosamente o corpo do aluno para que os movimentos fossem realizados de forma correta. Kaoru conta que, por sorte, não experimentou esses momentos. A relação com seu mestre era pautada pela conversa: Kaoru apresentava uma ideia e eles dialogavam (YAMANO, 2014, p. 59). Na opinião do crítico de dança Yamano (2014, p. 76), Baku percebeu que Kaoru era uma bailarina que não temia a autoridade, o que era visto por ele como uma qualidade.

Ishii Baku tinha o costume de conferir um novo nome e seu sobrenome a todas as suas bailarinas, e assim o fez com Kaoru, em um gesto que lembra um costume dentro da da dança tradicional japonesa onde os discípulos carregam o sobrenome de seu mestre.

Ao conversar com Kaoru, é possível perceber que ela sempre sentiu a necessidade de criar. Sua primeira peça foi composta quando ela ainda fazia parte da companhia de Baku e era aluna de sua escola. Quando Baku se ausentou por um longo período para realizar uma turnê na China, Kaoru propôs ao filho de seu mestre, o músico e jovem compositor Ishii Maki (1936-2003), uma parceria para a criação de uma peça. Depois de muitos embates entre os dois jovens artistas, foi concluída a sua primeira criação em parceria, intitulada Gendai no Kao[5]. Por ser preciso emancipar-se da companhia de seu professor para estrear como coreógrafa, ela foi bastante criticada pelas colegas mais experientes. O ato de Kaoru era impensado para a época e, muito provavelmente, sendo Baku um professor temido e bastante enérgico, não era considerado pelas outras bailarinas do estúdio.

Kaoru e Maki mostraram Gendai no Kao para Baku assim que ele retornou de sua turnê. Baku assistiu à peça e propôs a mudança do nome da primeira obra da dupla. Kaoru conta que, a partir desse dia, quando a escola recebia alguma visita, seu mestre pedia que ela dançasse sua própria composição, agora intitulada Gendai no Kao Kao Kao[6], seguindo a sugestão de seu mestre.

Baku demonstrava ter aprovado os anseios de criação da sua jovem aprendiz. Em 1957, ele a levou para um concurso na União Soviética, onde ela apresentou sua própria peça, *Guendai no Kao Kao Kao,* e *Anitra*[7], peça composta por Baku e que fazia parte do repertório da companhia, tendo sido interpretada por suas mais importantes bailarinas de cada geração. De acordo com o crítico de dança Yamano Hakudai (2014, p. 59), quando o assunto era a coreografia Anitra, as bailarinas que dançaram a peça afirmavam que a sua versão era a mais correta; Baku, porém, mudava e ajustava o solo para cada bailarina, por isso não havia uma única versão correta. Kaoru contou em entrevista para Yamano (2014) que ela tinha consciência de que deveria dançar à sua própria maneira – Baku certamente não só a apoiaria, como de fato fez durante os ensaios, mas também esperava que fosse dessa maneira – e não pensava em sua coreografia como a legítima. Na época em que recebeu a missão de dançar esse solo, já não havia mais as

[5] Tradução livre: Moderna Cara.
[6] Tradução livre: Moderna Cara Cara Cara.
[7] Peça solo criada por Baku, provavelmente em 1927, a partir da personagem Anitra, escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Johan Ibsen. Foi dançada pela primeira vez por Ishii Konami (1905-1978), uma das mais antigas alunas de Baku.

veteranas que o tinham dançado e ela não assistiu a nenhuma versão da coreografia feita por outras bailarinas, anteriormente. Em Moscou, na primeira apresentação internacional de sua carreira como bailarina e coreógrafa, ganhou o primeiro lugar com *Anitra* e o segundo lugar com *Gendai no Kao Kao Kao.*

A viagem à União Soviética expôs Kaoru ao balé russo. Deslumbrada com as técnicas de saltos dos bailarinos daquele país, ao voltar para o Japão, manifestou a Baku seu desejo de estudar balé clássico. É importante ressaltar que no Japão os alunos permanecem com seus mestres até sua emancipação artística e a ligação com o mestre é bastante forte, de modo que estudar com outro professor não costuma ser bem visto pelos profissionais e estudantes de dança. Naquela época, a conversa de Kaoru com Baku seria quase impensada. Kaoru considerava importante passar pelo treinamento clássico, assim como seu mestre um dia passara, e, apesar de ter sido criticada por suas colegas, recebeu o aval de Baku para frequentar diariamente as aulas da bailarina russa Sulamith M. Messerer Суламифь Мессерер(1908-2004). Messerer foi bailarina do Teatro Bolshoi e morou durante alguns anos no Japão para ensinar balé. Na Europa, o balé era uma arte já consagrada e a dança moderna surgia como outra forma de pensar a dança. No Japão, o balé e a dança moderna europeia chegaram ao país quase no mesmo momento, e Kaoru frequentou as aulas de balé durante dois anos.

Em 1964, Kaoru se tornou uma das primeiras artistas a receber a bolsa *Fullbright Researcher of Modern Dance from Japan* para estudar dança nos Estados Unidos. Ingressou no departamento de Dança da *Juilliard School*[8] e graduou-se em 1966. Kaoru teve a oportunidade de estudar com grandes nomes da dança norte-americana, como José Limon (1908-1972), Martha Graham (1894-1991), Antony Tudor (1908-1987) e Anna Sokolow (1910-2000), em uma época de grande ebulição cultural e agitação política e social.

Os anos 60 ficaram marcados pela luta a favor dos direitos civis dos negros e por outros movimentos sociais que questionavam a ordem vigente. No campo das artes, nas décadas precedentes, a chegada de muitos artistas e intelectuais fugidos da Segunda Guerra Mundial trouxe para a América uma vanguarda europeia que ajudou a formar o pensamento e as práticas artísticas nos Estados Unidos. O fato de terem recebido uma elite intelectual e artística, somado aos embates políticos e sociais da época, culminou em um momento de efervescência cultural no país.

O retorno de Kaoru ao Japão ocorreu em 1966, e a partir desse momento, a artista passou a criar incansavelmente. Durante os quase 60 anos de carreira, é possível contabilizar mais de uma criação por ano. Há peças que foram feitas em parceria com a rede de televisão estatal japonesa (NHK) entre os anos de 1969 e 1982, peças que foram apresentadas em teatros e peças que foram concebidas para vídeo. Algumas peças foram idealizadas para um elenco numeroso, e outras, para trios, duos ou solos. Em algumas peças, ela atuou como criadora e diretora; em outras, foi também performer. Kaoru coreografou para teatros convencionais, mas também fez projetos para espaços alternativos. Muitas peças foram feitas em colaboração com artistas de outras áreas, como poesia, música e artes visuais. Faz parte do estilo de Kaoru trabalhar com diferentes tipos de intérpretes, desde bailarinos com forte treinamento clássico até bailarinos identificados com técnicas de dança moderna e contemporânea e dançarinos que têm no Butô a sua principal linguagem.

Ishii Kaoru recebeu vários prêmios por sua dança. Do governo japonês recebeu, em 1998, a Medalha Fita Roxa[9], a mesma que seu mestre Baku ganhou em 1955, e, em 2005, a Medalha do Sol Nascente, Raios Dourados com Rosetas[10], por sua contribuição à cultura do país. Como coreógrafa também foi contemplada com todos os importantes prêmios de dança no Japão.

[8] Prestigiada escola de música e artes cênicas localizada em Nova Iorque, Estados Unidos. Foi fundada em 1905.
[9] Tradução livre. Original: (Shiju-hôshô)
[10]Tradução livre. Original: (Kyokujitsu-shôjushô)

Na década de 70, Kaoru foi à Europa e aos EUA para uma turnê. Em 1974, participou do *Meta Music Festival' 74* na Alemanha e do Graz Music Festival na Áustria. No mesmo ano, Kaoru fundou o seu grupo, o *Tokyo Dance Theatre*, e trabalhou principalmente com bailarinos convidados e a partir de projetos. Em 1980, foi coreógrafa convidada do balé Poznan da Polônia.

A artista continua a atuar na capital japonesa e, recentemente fez uma visita ao Brasil[11] onde apresentou algumas performances em locais alternativos que fazem parte de seu projeto Guerrilla Dance[12], projeto este que ela desenvolve desde 2007 em Tóquio. A seguir, faremos uma breve apresentação de uma de suas mais recentes criações a peça *Rojô* que estreou em Tóquio em 2012.

Rojô pode ser traduzido para o português como "Na nua" e, segundo a artista, foi inspirada em suas memórias das *paper bag ladies*[13] que ela costumava ver no período em que morou nos Estados Unidos. Também foram referências para essa criação um poema de Tanikawa Shuntaro e o romance *On the road*[14] (1957) do escritor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969). É importante salientar que na época da estreia da peça, Kaoru tinha 80 anos e além de criadora também atua como bailarina, dividindo a cena com o jovem violonista Koike Ryuhei. Ao descrever uma das suas peças mais recentes, ressaltaremos também a longevidade do performer na dança, nos apoiando nos escritos de Zeami para buscar uma perspectiva sobre o performer através das artes cênicas tradicionais. japonesas.

No âmbito da dança moderna e contemporânea do Japão, podemos citar alguns exemplos de artistas que continuam a performar ou que performaram na idade madura: Ohno Kazuo, expoente do Butô, faleceu aos 104 anos sem jamais ter se aposentado dos palcos; antes dele, o mestre de Kaoru, Ishii Baku, se apresentou até os 75 anos, apenas alguns meses antes de falecer; no Brasil, as bailarinas Angel Vianna que está com 89 anos, e Marilena Ansaldi com 83 anos podem ser consideradas bons exemplos de performers longevas.

Há mais de 500 anos o artista e teórico do Nô, Zeami Motokiyo (1363-1443), versou sobre a longevidade do performer ao escrever sobre seu pai, o também performer Kan'ami (1333-1384), que, segundo a pesquisadora Giroux (1991, p.110), "[...] com mais de 40 anos, oferecia ao público a ilusão de um menino de 12 ou 13 anos [...]".

Zeami, em seu tratado chamado *Fushikaden,* revela que seu pai faleceu com 52 anos e que "sua última performance foi carregada de cores e sua Flor parecia ter se dilatado" (2013, p. 55).

A ideia da Flor usada por Zeami para descrever a performance de seu pai aparece na maioria dos 21 tratados escritos por ele sobre o Nô. Para entendermos o elemento da Flor na obra de Zeami, seguimos a pesquisadora Sakae Giroux:

> *Qual seria então o sentido da palavra Flor? Se quisermos traduzi-la em linguagem teatral, seria o efeito cênico da representação de nô. Ou melhor, o efeito emocional por ela provocado, graças ao trabalho do ator. (GIROUX, 1991, p. 106)*

Para Zeami, um ator que alcançou a verdadeira Flor jamais perderá um confronto com um performer mais jovem. Ele diz:

[11]Kaoru esteve no Brasil em 2014 onde ministrou workshops e apresentou performances na USP, na SP Escola de Teatro e no espaço cultural entreVão, além de conceder uma entrevista para o canal de TV Arte 1.
[12] Atividade performática que Kaoru desenvolve regularmente desde 2007 em espaços alternativos principalmente na cidade de Tóquio.
[13] Em tradução livre, "as senhoras com sacos de papel". Termo usado nos Estados Unidos para designar as moradoras de rua que carregavam todos os seus pertences em sacos de papel.
[14] No Brasil o romance foi traduzido como Pé na estrada.

> *Um ator que não perdeu sua Flor, mesmo após a idade de cinquenta anos não pode ser derrotado por um jovem ator, não importa quão boa a Flor deste último seja. Um bom e habilidoso ator é derrotado simplesmente porque ele perdeu sua Flor.* [15] *(ZEAMI, 2013, p. 73)*

Ainda sobre seu pai, Zeami conclui :"[...] se um ator realmente dominou a Flor, a árvore pode ser velha e seus ramos e folhas escassos, ainda assim, as flores permanecerão sem cair" [16] (2013, p. 55)

É justo dizer que Kaoru, mesmo hoje com 84 anos, tem um invejável vigor físico, fruto de uma combinação de fatores que incluem uma profunda pesquisa corporal e treinamentos diários. No entanto, em *Rojô*, mais do que vigor físico, ela mostra um aprofundamento do performer em cena na busca do constante amadurecimento de sua Flor.

A peça começa com o palco repleto de caixas de papelão amontoadas até o teto, ocupando toda a parte frontal do espaço cênico e formando uma parede. Essas caixas são iluminadas pela projeção de um vídeo que exibe prédios e imagens de cidade passando aos nossos olhos como se estivéssemos dentro de um trem em movimento. A música que toca é delicada e melancólica. A cidade continua a passar cada vez mais rápido pela superfície das caixas. Do canto esquerdo do vídeo, uma senhora com uma sacola nas costas aparece. Ela parece procurar algo dentro das caixas. Ao tentar pegar umas delas, a senhora acaba por derrubar parte da parede de papelão. Logo três jovens vestidos de macacão e boné aparecem e passam a recolher as caixas uma a uma, deixando para trás uma delas ao fundo do palco. Da caixa abandonada soa o dedilhar de um violão e logo o violonista sai da estrutura de papelão. A senhora retorna à cena e o observa de longe. O violonista percebe a sua presença. Ele sai. O ambiente frio e noturno transforma-se em um ambiente mais intimista e quente. Uma delicada música com piano e violino começa. A senhora percorre todo o palco, escolhe um lugar para colocar a sua cadeira e senta-se. Sentada, desliza seus olhos pelo espaço a observar tudo ao redor. Esboça algumas reações. Parece pegar, manipular e depois descartar algo. De súbito, a senhora se levanta da cadeira caminha rapidamente pelo palco, pega algo e coloca dentro de sua roupa. Aos poucos a senhora fecha os olhos e seu corpo vai perdendo o tônus muscular. Ela parece entrar em um sono profundo. O relaxamento a leva para a queda e a senhora rola no chão. Ela retorna para sua cadeira. E assim movimentos se sucedem. O espectador tem a impressão de acompanhar o íntimo dessa senhora.

A peça *Rojô* pode ser dividida em três grandes momentos. Na primeira parte, temos a ambientação do espaço e logo somos "puxados" em um movimento de zoom para acompanhar uma fresta de intimidade daquela senhora. No segundo momento, a cena se abre e podemos ver a relação do violonista com a figura cambaleante de Kaoru. No terceiro momento, Kaoru se apresenta neutra, vestida de preto e com caminhar discreto. A ênfase da cena está no movimento das suas mãos. Ela senta em frente a um grande vaso de onde emana um facho de luz e move as suas mãos em torno de uma grande flor vermelha que está dentro do vaso. Ao final, Kaoru convida o público a formar uma grande roda no palco, em torno da flor, ao som de Over the Rainbow[17], fechando a apresentação.

Em *Rojô*, podemos encontrar a força que existe na aparente fragilidade de uma condição de vida de uma senhora à margem da sociedade, trazida ao palco pela força de uma performer que está em busca do florescer constante.

> *Um ator talentoso que coloca em grande esforço, no entanto, irá manter a sua Flor, mesmo que suas habilidades possam se deteriorar. E se a própria Flor permanece, ele deve continuar a ser interessante para o público para a sua vida. (ZEAMI, 2013, p. 73)*

[15] Tradução livre. Original: " An actor who has not lost his Flower may be. It is simply that a good and skillful actor is defeated because e has lost his Flower."
[16] Tradução livre. Original: "[…] if an actor has truly mastered the Flower, the tree may be old and its branches and leaves few, yet the flowers will remain without falling."
[17] Música composta por Harold Arlen e E.Y. Harburg na década de 30.

Considerações Finais

Neste artigo, apresentamos uma visão do bailarino na idade madura, observando a peça Rojô, um dos mais recentes trabalhos da bailarina/coreógrafa japonesa Ishii Kaoru e tomando como referência os escritos de Zeami. A partir desta tentativa uma pergunta surgiu: Quais são as questões que envolvem "viver como bailarino" ou "viver com dança"?

Para circundar esta questão, seria necessária não somente uma pesquisa mais ampla acerca da dança no Japão como também estabelecer um contraponto com a maneira de tratar a mesma questão nas tradições da dança da Europa.

No balé clássico, maior símbolo da dança europeia, costumou-se pensar que aqueles que dedicam a sua vida à dança, podem fazê-lo com maestria aproximadamente, até uma idade máxima de 30-35 anos. Esta estética, surgida na corte italiana no século XV e, cuja técnica foi amplamente difundida em todo o mundo, mantinha a ideia de que só seria possível para um corpo ideal, jovem e vigoroso executar este tipo de dança. A ideia de um ideal de corpo passou a ser questionado de muitas maneiras pelos precursores de diferentes linhagens das técnicas de dança moderna que foram se desenvolvendo pelo mundo, ao longo do século XX. Junto com estas questões de ideal corporal surgiram também, nos diferentes estilos de dança que foram se proliferando, novos posicionamentos sobre a duração da carreira de um bailarino, por meio da crítica às ideias estabelecidas ao longo dos anos pelo balé. Hoje na nossa contemporaneidade, não é difícil nos depararmos com peças de dança com performers experientes e que já passaram dos 40 ou 50 anos de idade. A comparação entre estas mudanças ocorridas na dança europeia com os movimentos da dança atual no Japão e considerando também a tradição da dança japonesa, se mostra uma questão a qual pretendemos lançar nosso olhar em futuros escritos.

---

[15] Tradução livre. Original: "A talented actor who puts in great effort, however, will retain his Flower, even though his abilities may deteriorate. And if the Flower itself remains, he should continue to be interesting to the audience for his lifetime."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Nadya moretto D': Ishii Kaoru: um estudo attravés da experiência. USP, 2016

GIROUX, Sakae Murakami. Zeami: cena e pensamento Nô, São Paulo: Perspectiva, 2012. 1ª edição, 1991.

HASEGAWA, Roku Ishii Baku Kenkyu. Trad. Pesquisa sobre Ishii Baku. Japão: Ed. DanceWork-sha, 1986

ISHII, Kan. Buyo Shijin Ishii Baku, tradução livre: "Baku Ishii, o poeta da dança". Japão: Miraisha, 1994.

KATAOKA,Yasuko (Supervisão): Nihon no Guendai Buyou no Paionia, tradução livre: "Pioneiros da Dança Moderna do Japão". Tóquio: Shinkokurituguekijo 107 Johocenter, 2015.

PEREIRA, Sayonara. Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES- BOÇO- Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

YAMANO, Hakudai (Org.) Odoruhitoni Kiku. (Tradução livre: Entrevistar para quem dança). Tóquio: Sanguen-sha, 2014.

YOSHIDA, Yukihiko. Pan-Asia Jounal of Sports Phisical Education. Lee Tsia-oe and Baku Ishii before 1945 – Comparing Origin of Modern Dance I Taiwan and Japan. Outubro 2011.

ZEAMI. Fushikaden em The spiryt of Noh – A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden. Tradução de William Scott Wilson. Boston London: Shambhala, 2013.

Publicação Online - internet:

- Yukihiko, Yoshida. "Ishii, Baku (1886–1962)." The Routledge Encyclopedia of Modernism: Taylor and Francis, 2016. Disponível em https://www.rem.routledge.com/articles/ishii-baku-1886-1962. Último acesso em 03/09/2016.
- Ishii, Kaoru. in Japan. Depoimento [31 de janeiro, 2015]. Tóquio: AllAbout. Entrevista concedida a (Onodera Etsuko). Disponível em http://allabout.co.jp. Último acesso em 20/01/2016.

Vídeos:

- ROJÔ [Na rua], Tóquio, 2012. Arquivo pessoal da artista.
- GUERRILLA DANCE – Performances, 2007/2008/2009. Arquivo pessoal da artista.

Abstract

In this article we are going to present the trajectory of the Japanese choreographer / dancer Ishii Kaoru (1932), one of the longest performing artists career in Japan. After reporting one of her most recent creation, we are going to seek to establish a perspective on the performer in her mature age in Japan, taking as reference the writings produced by Zeami on that subject

Keywords

Ishii Kaoru; Japanese dance; Mature dancer.

LOÏE FULLER- VORTEX DESAFIADOR

LUCIANA AIRES **MESQUITA**
VERONICA **FABRINI**

RESUMO >

O presente artigo realiza uma reflexão acerca da obra de Loïe Fuller no contexto de sua criação, estabelecendo conexões entre imagem, imaginação e imaginário a partir da recepção de sua obra. Considerando sua influência icônica no movimento simbolista, busca-se estabelecer a centralidade matricial da imagem como elo entre obra e recepção e entre Arte e Sociedade.

Palavras-chave:
dança, simbolismo, imagem poética, imagem material.

Loïe Fuller -- vortex desafiador

Luciana Aires Mesquita
Veronica Fabrini

Loïe Fuller nasceu em Illinois, EUA em 1862 e morreu em Paris, em 1928. Bailarina e coreógrafa, foi se desdobrando de sua experiência no teatro burlesco, no melodrama e no vaudeville. Foi nesse universo artístico e a partir de uma dança "da moda", a skirtdance (dança da saia), que ela realizava em diversas produções, que se pode dizer que começava a germinar o embrião de sua dança com as diáfanas sedas que viriam a ser sua marca registrada. Em sua biografia na enciclopédia britânica[1] consta que foi durante os ensaios do melodrama Quack MC (produzido em 1891) que ela se encantou com metros e metros de uma fina seda chinesa, enquanto representava uma personagem que deveria realizar, sob hipnose, uma skirt dance. Importante mencionar esse detalhe, pois acasos em sala de ensaio não podem ser nunca desprezados. Nunca se sabe quais caminhos podem ser abertos. Loïe Fuller, levada pela dança, pelo movimento e pela imaginação também foi escritora e pesquisadora. Em 1892 muda-se para Paris, onde consegue reconhecimento e é considerada pioneira na dança moderna e iluminação teatral e se destaca inspirando movimentos modernistas. Neste presente artigo, toma-se como ponto de partida que o impacto de sua arte se deu sobretudo através do engajamento dos espectadores com a imagem poética que sua *Danse Serpentine* (1891) produzia.

Movidos pelo movimento de um corpo que se metamorfoseava constantemente, um corpo em devir – ou em desaparecimento - pelo ato de *imaginar* seus espectadores libertavam-se da rigidez imposta cultural e socialmente, vigentes no século XIX. É importante lembrar a herança marcante do cientificismo do século XIX: *cogito, ergo sum* (penso, logo existo) de Descartes, para quem a imaginação era fonte de erro, de falsidade. Após Descartes o saber racional se separou do imaginário e o saber científico deveria se libertar da imaginação deformadora. Mas o que fazer quando a própria imagem do mais objetivo e carnal – o corpo humano – se apresenta em constante metamorfose? Em uma resenha sobre sua dança, foi escrito:

Veronica Fabrini: Atriz e Encenadora, é Bacharel em Artes Cênicas (1990) e Mestre em Artes pela UNICAMP !996), Doutora em Teatro pela USP (2000) com pós-doutorado em Teatro e Filosofia na Universidade de Lisboa (2006). Professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP desde 1992, tem como campos de investigação processos criativos, estudos do imaginário, pensamento de-colonial e crítica feminista. É fundadora e diretora artística da Boa Companhia desde 1992, e da Rosa dos Ventos-Casa das Artes em 2007.

Luciana Aires Mesquita: Graduada em Relaçãoes Internacionais (1991) Artes Cênicas (1997) e pela UNB, é mestre em Estudos Mitológicos com ênfase em Psicologia Profunda pelo Pacifa Graduate Institute (2001,California, EUA). É idealizadora e professora da Mitoludens, onde as deusas e os deuses brincam. Doutoranda do PPGAC (2017), atua nas áreas de teatro, mitologia grega, psicologia arquetípica, alquimia e mitopoiesis.

[1] Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Loie-Fuller Acesso em: 09 maio 2017.

> *..., etérea, deliciosa ... ela emerge da escuridão, suas arejadas evoluções agora são tingidas de azul, roxo e carmesim, e novamente o público... insiste em ver seu rosto bem picante antes que eles possam acreditar que a adorável aparição é realmente uma mulher.* [2]

Uma pequena introdução

É possível ver fragmentos da *Danse Serpetine*[3] (1891) coreografada e dançada por Loïe Fuller várias vezes em diferentes espaços e repetida por bailarinas em registros cinematográficos realizados em diversas ocasiões. Nos filmes dirigidos pelos Irmãos Lumiére, por exemplo, os frames foram pintados à mão, tendo como resultado uma extraordinária precisão e nuances dos diferentes matizes de cores e efeitos de luz que nos deixam uma aproximação de como era a dança de Loïe Fuller no teatro. Ainda que na maioria das gravações não seja ela quem está dançando, pode-se ter uma ideia razoavelmente precisa de sua criação já que a *Danse Serpentine* e outras foram por ela coreografadas e imitadas por outras dançarinas. Sua criatividade aliava o uso do corpo, dos figurinos e da iluminação, incluindo as projeções de luz em lanterna mágica . Com a lanterna mágica[4], Fuller foi muito além, coloriu os painéis e moldou-os ao vidro, usando pigmentos dissolvidos na gelatina e pintando seus desenhos para projeção no corpo. Esta é uma invenção de Loïe Fuller, dentre outras. Desvia-se da objetividade literal da cena realista.

Loïe Fuller pertence à primeira geração da dança moderna, de acordo com Holly Cavrell (2015, p.87-99).Traz sua herança do teatro, do burlesco, do vaudeville americano e vai criando sua singularidade, amadurecendo sua Arte em Paris, em contato e influência com artistas simbolistas. Se distingue quebrando com a narrativa linear e literal até então vigentes, para uma coreografia, criada por ela própria, em apresentações solos, numa sequência de giros. Fuller cria seus figurinos, em abundante seda branca chinesa com uma estrutura interna de bambu para os braços[5], que amplia, assim, sua movimentação criando uma terceira dimensão de seu corpo com um efeito esvoaçante de movimentação espiralada da dança de giros. O cenário tem o fundo preto que proporciona uma projeção mais exata da iluminação em seu vestido branco, fazendo com que sua elaborada pesquisa com as cores seja aplicada. O resultado tem um efeito mágico quando podemos ficar por horas vendo aquela imagem girando com as cores sendo projetadas no tecido esvoaçante, formando imagens sem nos prender a nenhuma delas, uma vez que não são totalmente capturadas, mas percebidas em constante metamorfose e fluxo. Em trabalho solo. Uma simples imagem que se multiplica.

Esta imagem em movimento traz uma tridimensionalidade libertadora, independente e subjetiva. Ela se move sem literalizar o movimento. Nenhum movimento é totalmente capturado numa única forma, tampouco seu corpo é totalmente visto, pelo contrário, muitas vezes seu corpo desaparece dentro da dança que está em evolução com o esvoaçar do tecido para além do corpo:

> *A fascinação pelo trabalho de Fuller estava no delicado balanço entre a força física para realizar o movimento e a imagem criada pelo tecido, ironicamente fora do corpo. O movimento do tecido dava a ilusão de um corpo estendido, embora o corpo estivesse ausente. A mulher dançando e assumindo formas metafóricas carregava uma relação metacinética, ou seja, uma relação empática com seu público, indo além do movimento. Era a percepção do público de uma escrita*

---

[2] No original: "...unique, ethereal, delicious...she emerges from darkness, her airy evolutions now tinted blue and purple and crimson, and again the audience...insists upon seeing her pretty piquant face before they can believe that the lovely apparition is really a woman." Disponível em: http://www.pitt.edu/~gillis/dance/loie.html Acesso em: 09 jul. 2017.

[3] *Danse Serpentine* disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=bUbEaqRWMHg Acesso em: 18 mar. 2017.

[4] A lanterna mágica é o antecessor dos aparelhos de projeção modernos. Foi inventado no século XVII. É constituído por uma câmara escura com jogo de lentes, que por meio de um condensador pelo que passava a luz de uma lâmpada de azeite incorporada, e atravessava uma placa de vidro pintada com desenhos que eram projetados num lenço. Era possível criar a ilusão de movimento movendo os vidros. Constituiu o antecedente do que seria no século XX. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lanterna_m%C3%A1gica Acesso em: 18 mar. 2017.

[5] Ver Figura 1.

> *espectral, uma forma de escrita invisível que "dava ao espectador a oportunidade de imaginar, ao invés de ver simplesmente." (Felicia Mc Carren apud Albright, 2007:43) (CAVRELL, 2015, p.91)*

A discussão acerca do imaginar e imagem é discutida por vários filósofos e pensadores da arte, e na psicologia arquetípica, James Hillman, pensador e analista pós junguiano, tem como premissa básica que:

> *O dado inicial da psicologia arquetípica é a imagem. Jung identificou imagem com psique ("imagem é psique" – CW 13 § 75), uma máxima que a psicologia arquetípica elaborou ao ponto de entender que a alma é constituída de imagens, que a alma é primariamente uma atividade imaginativa, mais original e paradigmaticamente apresentada pelo sonho. (1988, p. 27)*

Danse Serpentine, nos leva a um estado de quase sonho, que não elimina este fenômeno do poder da imagem em "deixar-se ir" com a imaginação. Ainda hoje, quando vemos Loïe Fuller ou dançarinas repetindo sua coreografia, entramos num estado de encantamento, afrouxando as rédeas do pensamento racional para uma perspectiva imaginal. É possível especular que talvez tenha sido o poder da imagem girante de Loïe Fuller que abriu a imaginação poética do público parisiense do *fin de siècle*, que estava por demais limitado à moralidade, ao cientificismo, e com a percepção ainda moldada à concepção típica do balé clássico e aos modismos da época e, ainda, com um olhar preconceituoso quanto à mulher[6]:

> *Ao final do século XIX o desenvolvimento do balé havia se deslocado da França para a Rússia. Nessa mudança, ficava evidente o aumento da participação dos homens (que estavam de volta aos palcos), embora sua função se limitasse a ser o par da bailarina. A bailarina ainda era considerada o centro da coreografia (composta por homens), [...], ao passo que os homens eram criaturas mais fortes e terrenas. (CAVRELL, 2015, p. 87)*

Mais precisamente:

> *A dança, antes de Fuller, havia atingido um ponto de saturação. Em geral, era um espetáculo de puro mau gosto. O impacto de seu trabalho veio num momento em que o valor comercial da dança como entretenimento incluía, principalmente, os dançarinos que imitavam as danças populares da moda (p. 96).*

E ainda:

> *Afinal, o trabalho de Fuller abre uma discussão sobre a imagem de uma mulher como uma artista competente – intelectualmente e metodologicamente superior ao bailarino do Music Hall. (p. 98)*

Quando Fuller se propõe a uma dança solo com movimentos repetitivos de giro com uma duração de quarenta e cinco minutos a cada espetáculo, ela nos impõe o fundamento número um da psicologia arquetípica, que é ficar com a imagem. É ficando com a imagem que a imaginação é liberada, uma vez que assim nos adentramos na imagem e ela nos presenteia com novas imagens alimentando assim, a imaginação poética tão severamente punida e castrada, quer na tradição judaico-cristã, quando imaginar passa a ser pecado, quer na tradição cientificista racional do século XIX, ainda atuante. Assim, Fuller nos faz recuperar a alma e alimentar também um

[6] Importante lembrar que as sufragistas, as primeiras feministas, são também do começo do século XX.

feminino mais sadio que foi tão negligenciado por normas sociais, não anulando, contudo, o estético e o erótico. Muito pelo contrário, a beleza das cores em seus giros e as diferentes nuances de seu corpo em movimento que aparece e desaparece para dentro e para fora dos tecidos só fazem alimentar nosso imaginário, sem ficarmos presos em narrativas lineares ou no abuso das imagens da mulher, ora como objeto sexual (no vaudeville, por exemplo), ora como figura inatingível, quase sem corpo (como no ballet). O poeta simbolista Stephan Mallarmé, descrevia a dança de Loïe Fuller como "the dizzyness of soul made visible by an artifice", isto é, a tontura da alma tornada visível por meio de um artifício... o que poderíamos desdobrar numa arte que torna visível a alma volátil.

De acordo com a psicologia arquetípica, nas palavras de James Hillman:

> *O trabalho com imagens restaura o sentido poético original das mesmas, libertando-as de servir a um contexto narrativo, tendo que contar uma história com suas implicações lineares, sequenciais e causais que favorecem depoimentos, na primeira pessoa, das ações e intenções egocêntricas de um sujeito personalista. (1988, p.38)*

A dança de Fuller é totalmente des-literalizada e no entanto, parece deixar-nos questionando, fantasiando, imaginando, assim como é uma imagem arquetípica, que embora seja carregada de significado, este não é dado simplesmente como uma revelação. A imagem e seu significados devem ser elaborados através do "trabalho com a imagem" e requer, portanto, uma ação do espectador, envolvendo sua subjetividade, a exemplo do "trabalho com o sonho" (idem, 1988, p. 37). Imaginemos o público de Fuller elaborando sua dança, sonhando com sua dança e dançando sua dança... Tantos a repetiram! Os movimentos apenas sugerem elementos, mas não literaliza, fazendo com que cada um veja e sinta o espiralar da flor, ou de uma vagina, da borboleta ou chamas de fogo. Ideias poéticas. Ecos com William Butler Yeats[7]:

When Loie Fuller's Chinese dancers enwound
A shining web, a floating ribbon of cloth,
It seemed that a dragon of air
Had fallen among dancers, had whirled them round
Or hurried them off on its own furious path;
So the platonic Year
Whirls out new right and wrong,
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gong.

Stéphane Mallarmé, chamou particularmente a atenção, tanto pelo seu poema *À L'Après-Midi d'un Faune* que levou Claude Debussy a compor e ser coreografado por Nijinski, mas principalmente pela particularidade da utilização de símbolos para expressar uma dimensão arquetípica, de realidade psíquica, por meio de uma sugestão. Este movimento, nascido como reação ao racionalismo cientificista típico do século XIX, busca o inconsciente, o sonho como territórios reais a serem explorados, vivenciados. Não nomeavam objetivamente a realidade, dando ênfase ao imaginário e à fantasia como uma *outra* realidade. Para Mallarmé, o teatro ideal estaria em desenvolver no espectador a imaginação, a ver não só o que está visível, exatamente como Loïe Fuller mostrou com sua dança. Pode-se dizer que a dança de Loie Fuller cria um dispositivo de imersão no inconsciente, até mesmo por sua direção espiralada por meio dos giros, criando um *vortex* que é ao mesmo tempo centrípeto, rumo ao interior de nossa subjetividade e centrífugo, em direção ao cosmos, ao exterior povoado de devires, de imagens em latência: devir *serpentine*, devir flor, devir chamas.

[7] CELT: Corpus of Electronic Texts: a Project of Univeristy College, Cork College Road, Cork, Ireland. Disponível em: http://celt.ucc.ie/published/E910001-058/text001.html Acesso: 10 jun. 2017.

Em síntese:

> *Ela era muito popular com os simbolistas por estar continuamente transformando, transmutando imagens, combinando e alterando a estética convencional, compilando sensibilidades na imagem daquele movimento impalpável. Através do movimento, a ideia e imagem combinadas tornavam-se forma na mente do espectador. (CAVRELL, 2015, p. 97)*

A proposição inicial desta reflexão parece coincidir com esta observação de Cavrell, acerca dos espectadores e o espaço deixado para a imaginação poética. O contexto cultural no período pré e pós I Guerra Mundial foi de uma explosão de preciosas produções artísticas, com rupturas de paradigmas nas várias áreas das Artes. Na literatura destaca-se *A Terra Devastada* de T. S. Eliot, *Ulisses* de James Joyce, *O Quarto de Jacob* de Virginia Woolf, além de uma profusão de revistas e jornais que publicavam ensaios, críticas, poesias e antologias[8], dando a ver um panorama artístico e intelectual em efervescência, revendo modelos, inventando novos caminhos. É digno de nota que a publicação da *Interpretações dos Sonhos*[9], de Freud, data da virada do século, ou seja, a "descoberta" do inconsciente – via a linguagem simbólica dos sonhos - está no centro dessa nova sensibilidade estética, desses novos fazeres poéticos.

O efeito de tridimensionalidade dos giros de Loïe Fuller e as cores refletidas em seu figurino, seu corpo imaterial, expandido e serpentino inspirou muitos outros artistas, operando um "clic" que ampliava a percepção, a sensibilidade e a representação estética: August Rodin e uma série de escultores *art nouveau* que participavam no movimento expressionista, a se destacar Toulousse Lautrec na litogravura, Koloman Mose na aquarela, Frederick Glasier na fotografia, W. B. Yeats na poesia, além dos irmãos Lumiére no cinema que trabalharam conjuntamente com Loïe Fuller, colorindo os frames da *Danse Serpentine* em 1895, como mencionado acima, para reproduzir os efeitos cromáticos da luz em seu vestido. Curiosamente, fazendo uma breve pesquisa sobre a história do cinema em cores, não encontro referências à Loïe Fuller como precursora, ou pelo menos "inspiradora", na arte de colorir os frames.

De qualquer modo, e mesmo não sendo devidamente referenciada, sua influência transcendeu os limites franceses. Chama a atenção, o trabalho de Wyndham Lewis, inglês, com a assistência do poeta americano Ezra Pound, que juntos criaram o movimento artístico chamado *Vorticismo*, com origens também no *Imagismo*, de T. E. Hulme, que sugere uma maior abrangência da poesia quando associada à imagem e à metáfora. Embora não haja uma citação explícita da influência de Loïe Fuller, as palavras de Pound sobre o *Vorticismo* parecem evocar uma síntese da *Serpentine Danse:*

> *The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. In decency one call only it a VORTEX.*[10]

O *Vorticismo*, embora efêmero, assim como o *Imagismo*, se dispersaram com a eclosão da I Guerra Mundial. Embora o imaginário eclodisse na forma de Arte, como mostra o simbolismo e depois o surrealismo, os estudos do imaginário tiveram que aguardar o outro *fin de siècle* para se estabelecer como campo epistêmico, ainda que já nos anos 40 do século XX, seu momento fundador se dê com o filósofo francês Gaston Bachelard, como representante da grande virada epistemológica rumo ao imaginário[11]. Hoje, os estudos do imaginário, por múltiplas vias, apresentam-se como modelo de transversali-

---

[8] Disponível em: http://modjourn.org//journals.html. Acesso: 17 mar. 2017.
[9] A Interpretação dos Sonhos (Die Traumdeutung), publicado originalmente em 4 de novembro de 1899 (alguns dizem 1900).
[10] POUND, E. The Forthnight Review. Disponível em: http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/ Acesso em: 14 jul. 2017.
[11] PESAVENTO, J. S. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário, Revista Brasileira de História, SP,v.15, n.29, pp 9-27, 1995

dade entre as disciplinas, em especial as Artes e Ciências Humanas e claro, este campo de estudo que "nasce" no mesmo espírito de tempo que a dança de Fuller: a psicologia, ou seja, o estudo da psique e sua linguagem: a imagem. No entanto, como nos ensina Bachelard e seu "pensamento noturno" (ou em *anima,* como ele mesmo se refere em *A Água e os Sonhos*[12]), esta imaginação é material. A esse respeito e sublinhando a relação entre imaginação material e Alquimia:

> *Neste sentido de "materializar o imaginário", lembrando a polaridade "faça fixo o volátil" do "fac fixum volatile", ou, coagular o devaneio poético, lembrando o "solve et coagula" alquímico, é que melhor se compreendem as imagens utilizadas por Bachelard para explicar sua noção de imaginação material. Trata-se de lembrar que o poeta, da mesma forma que o artífice, necessita da matéria para objetivar sua ação. Daí que, através do conceito de imaginação material, a caligrafia do poeta vem lembrar, por extensão dos seus devaneios materialistas, a mão trabalhadora do artífice sobre a matéria. (FREITAS, 2006, p. 45)*

A materialidade das imagens de Loïe Fuller nos garante uma objetividade.

Percorrendo sua carreira, outros pontos também podem ser ressaltados. De pés descalços, suas quatro danças, *Serpentine, Violet, Buttlefly e La Danse Blanche* tiveram sucesso absoluto nas noites de Paris e reconhecimento internacional, inspirando e inovando as artes. No entanto, com uma obstinação desmedida em deixar seus vestidos ainda mais brilhantes, ultrapassando a *hybris*[13], ou talvez sendo engolida por seu *daimon*[14], ou com sede faústica de *conhecer,* de ampliar possibilidades de sua arte, Fuller possivelmente teve contato com material radioativo. Embora a estética conferida às cores projetadas já estava alcançada, havia o espírito investigativo – o lado criativo do espírito científico, o desejo de investigar e experimentar...lembrando que foi amiga pessoal de Marie Curie, cientista polonesa, prêmio Nobel de química e física por isolar isótopos radioativos e descobrir dois elementos, o rádio e o polônio. Sua genialidade e árduo trabalho já haviam plantado sua semente, influenciando toda uma geração de artistas e ainda hoje seu trabalho continua inspirando coreógrafos e artistas multimídias. Hoje é possível ver, inclusive, o banco de dados visual do filme *Danse Serpetine* e o ritmo das variações da luz no cinema[15]. Muito recentemente foi lançado o filme *La Danseuse* (dirigido por Stéphanie Di Giusto, apresentado no Festival de Cannes de 2016), sobre a vida de Loïe Fuller e seu encontro com Isadora Duncan.

No entanto, com sua obstinada fidelidade ao brilho, Loïe busca recursos junto a Thomas Edison e com a amiga, Marie Curie, e mesmo sabendo que a saúde de quem trabalha com sais e raios-x era prejudicada, não a fez desistir de suas pesquisas em laboratório, que ela mesma manteve, tendo inclusive conferido palestras sobre o Rádio[16] [17] [18]. Bachelardianamente falando, sua imagem, vestida toda de preto olhando para seus pés brilhantes aglutinam uma perigosa mistura de *ar* (sua dança-fumaça) e *fogo* (os pés brilhantes).

---

[12] BACHELARD, Gaston. A Água e os Sonhos, ensaio sobre a imaginação da matéria. [L.eau et les rêves, tradução de Antonio de Pádua Danesi] São Paulo: Martins
Fontes, 1998 .

[13] Hybris é um conceito grego traduzido por "tudo que passa da medida; descomedimento".

[14] James Hillman discute largamente sobre daimon em seu livro O Código do Ser (1997), exemplificando-o em traços de caráter e hábitos de vários personagens de nossa história, podendo-se revelar como algo que nos chama para um caminho específico. O daimon pode ser revelado como vocação, destino, caráter, imagem inata.

[15] Uma iniciativa do Dr. Robert Steel, professor na Boston University. Disponível em: http://www.cinematicfixations.com/database.html Acesso em: 18 de mar. 2017.

[16] SINA, Adrien. "Loïe Fuller – Marie Curie e Thomas Edison: Danças do Rádio e dos Sais Fosforescentes". eRevista Performatus, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. 2016. https://performatus.net/traducoes/loie-fuller-cartas/ Acesso: 14 jul. 2017.

[17] Ver Figura 2

[18] Ver Figura 3

James Hillman nos fala da Semente Podre, "um egocentrismo obstinado do *daimon*" e nos adverte ser o "narcisismo arrogante e egoísta ou uma obstinação desmedida" que não se deixa transcender e voltar-se para o mundo e suas exigências (1997, p. 261). Loïe Fuller insiste em obter o *pó brilhante*. A história não deixa claro se e como ela consegue o Radio. O fato é que Fuller morreu com câncer em 1928 aos 65 anos de idade. Marie Curie faleceu com leucemia em 1934, aos 66 anos. Naquela época não se sabia muito sobre o efeito devastador dos elementos radioativos. Marie Curie, também fiel ao seu *daimon,* conseguiu obter fundos na França para desenvolver pequenos aparelhos móveis de Raio-X que ela mesma levou até as frentes de combate[19]. Em plena guerra, ela não podia esperar, assim como o *daimon* não espera. James Hillman nos alerta que "quanto mais fiel a seu *daimon* você for, mais perto estará da morte que pertence a seu destino" (1997, p. 227):

> *Essa atemporalidade do fruto do carvalho e sua pressão para que tudo seja feito de uma só vez indicam possessão do daimon, o daimon tornando-se demoníaco. A Semente Podre desconhece a ideia de que tudo tem seu tempo, de dar tempo ao tempo, de espera, o que dissemina uma exacerbação maníaca que não aceita interrupções [...] e exige impulsividade e pressa. Os alquimistas diziam: "Em sua paciência está sua alma", e "Toda pressa vem do diabo". (1997, p. 241)*

No caso de Marie Curie, o *daimon*, quando passa à humanidade comum, quando ela mesma vai até as trincheiras, ela está em plena ligação com este mundo, era mesmo aquele o momento que Marie Curie tinha para colocar em prática suas pesquisas. Quanto à Loïe Fuller, fica com o leitor o convite a imaginar como foram seus últimos dias. Em 1908 ela publicou sua biografia *Quinze ans de ma vie*, com introdução de Anatole France (escritor ganhador do prêmio Nobel em literatura, pelo conjunto da obra, em 1921), tendo sido traduzida para o inglês em 1913[20]. Sua arte torna cada vez mais abstrata e seu último trabalho foi *Ombres Gigantesques* [21] apresentado no Metropolitan Opera, em Londres em 1923, trazendo o efeito de sombras contracenando com os bailarinos.

Aqui também podemos recorrer a James Hillman quando ele preconiza em seu artigo "...And Huge is Ugly: Zeus and the Titans" publicado no livro *Mythic Figures* (2007) , que é mesmo melhor que os gigantes e titãs, que se encontram no lugar mais profundo de Hades, permaneçam mesmo nos Tártaros. Quando estes vêm à tona, assinalam grandes catástrofes, assim como foi a titanomaquia, a guerra com suas monstruosidades estendidas (estender é a raiz da palavra titã), no caso, a I Guerra Mundial seguida da II Guerra Mundial, com Loïe Fuller em cena em total sincronia com seu tempo. James Hillman:

> *Seja apresentado nas imagens de corporações multinacionais, oceanos poluídos ou grandes mudanças climáticas, a grandeza é a assinatura do deus ausente. Ou, digamos, permanecem os atributos divinos da Onipotência, da Onisciência e da Onipresença. Sem a governança benevolente das divindades qualificadoras, a Onipotência, a Onisciência e a Onipresença tornam-se deuses. Em outras palavras, sem os deuses, os Titãs retornam. [...] A primeira grande tarefa dos deuses foi derrotar os Titãs e empurrá-los no Tártaros, onde eles deveriam ficar afastados da terra dos humanos para sempre. (2007, p. 146, tradução nossa)*[22]

[19] Documentário disponível em: https://youtu.be/WbGV2376Jh0 Acesso em: 14 jul. 2017.
[20] Disponível em: https://archive.org/details/fifteenyearsofda00fullrich Acesso em : 14 jul. de 2017.
[21] Ver Figura 4.
[22] No original: "Whether presented in the images of multi-national corporations, polluted oceans, or vast climatic changes, hugeness is the signatures of the absent god. Or, let us say that the divine attributes of Omnipotence, Omniscience, and Omnipresence alone remain. Without the benevolent governance of qualifying divinities, Omnipotence, Omniscience, and Omnipresence become gods. In other words, without the gods, the Titans return.[…] The first great task of the gods was to defeat the Titans and to thrust them in Tartarus where they were to be kept away from the human earth forever." (2007, p. 146)

Como tão bem nos lembra Hillman, há diferença entre hybris e titanismo, ficando a *hybris* com a falha humana em relembrar os deuses e o titanismo, quando tomam o lugar dos deuses. Assim, seguindo os giros de Fuller, estas linhas buscam, enfim, instigar a imaginação do leitor a percorrer uma época fundamental, fundadora de novos paradigmas: a descoberta do Inconsciente na virada do século e a Primeira Grande Guerra, o despertar de Titãs. Não precisamos de grande esforço hermenêutico para ler as entrelinhas da última obra de Loïe: *Ombres Gigantesques* - sombras gigantescas...Por um lado, o horror da guerra, por outro, o desconhecido Inconsciente. Usando silk-screen com luz por trás, produziu gigantes com mãos e pés enormes que caçam os dançarinos. Com influências orientais, as danças com sombras de Fuller realiza em cena ideias de seus contemporâneos ilustres e famigerados teatrólogos, Adolphe Appia (1862 -1928) e Gordon Craig (1872-1966). Mas era tão somente uma mulher...uma atriz e dançarina...E a "história" não elege seu ponto de vista.

No cinema, juntamente com sua companheira Gabrielle Bloch (Gab Sorère), realizou três filmes: *Le Lys de la Vie* (1921), *Visions des Rêves* (1924) e *Les Incertitudes de Coppélius* (1927), sempre focando sua atenção na luz, sem narrativas explanatórias e deixando a mágica com os dançarinos transfigurados em cor, luz e sombras. Reverteu temas do ballet Romântico com homens negros e nus em cena. Feminista mesmo sem afirmar-se como tal (estamos ainda na primeira onda do feminismo), Loïe Fuller, declaradamente homossexual, precursora da dança moderna, incessantemente em vortex, nos deixa muitos desafios, inspirando-nos para a experimentação e ampliação do campo das artes da cena.

Figura 1

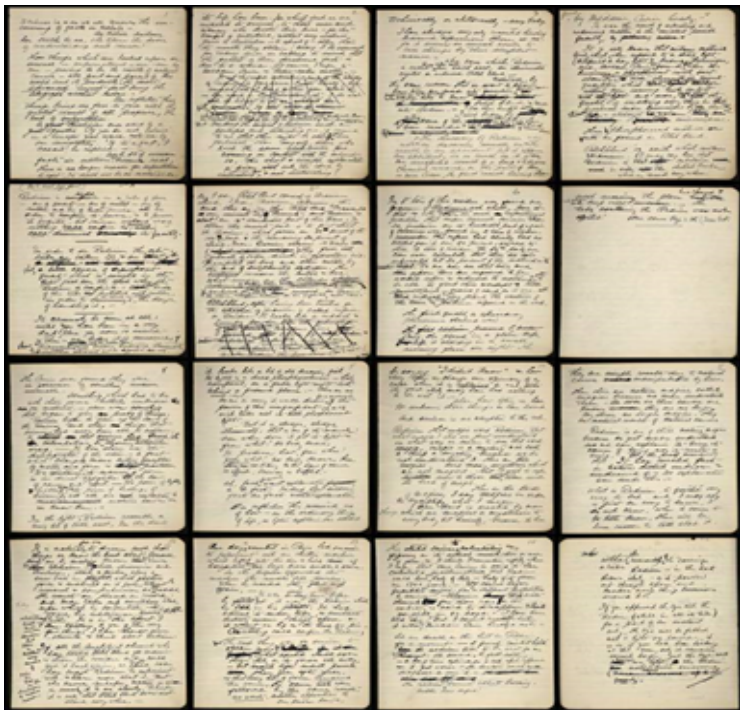


Figura 2



Fotografia de cena por Benjamin J. Falk. Nova York. Aparição no escuro com uma única fonte de luz no chão sob seu vestido fosforescente. 1896. Emulsão de gelatina e brometo. (Coleção Adrien Sina)

Figura 3



Loïe Fuller, Excertos de 'Palestra sobre Rádio', Projetos A & B, 1907-11. The New York Public Library for the Performing Arts – Jerome Robbins Dance Division.

Figura 4



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAVRELL, H.E. Dando Corpo à História. Curitiba: Prismas, 2015.

FREITAS, A. Água, Ar, Terra e Fogo: Arquétipos das Configurações da Imaginação Poética na Metafísica de Gaston Bachelard. Educação e Filosofia, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006.

HILLMAN, J.H. O Código do Ser – uma busca do caráter e da vocação pessoal. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

_____. Psicologia Arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. Mythic Figures. Putnam, Connecticut: Spring Publications, 2007.

Publicação on-line Internet:

FULLER, L. Fifteen years of a dancer's life, with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. Disponível em: https://archive.org/details/fifteenyearsofda00fullrich Acesso em 14 jul. 2017.

POUND, E. Vorticism/The Fortnighty Review 96 (n.s). 1 sept 1914, p 261-471. Disponível em: http://matthuculak.com/wp-content/uploads/2012/05/POUND%20Vorticism%20%7C%20The%20Fortnightly%20Review.pdf Acesso: 10 de junho de 2017.

SINA, A. "Loïe Fuller – Marie Curie e Thomas Edison: Danças do Rádio e dos

Sais Fosforescentes". eRevista Performatus, Inhumas, ano 4, n. 15, jan. Disponível em: http://performatus.net/wp-content/uploads/2015/10/Loie-Fuller_Marie-Curie_Thomas-Edison_Performatus.pdf Acesso: 10 de junho de 2017.

YEATS. W.B. CELT: Corpus of Electronic Texts: a Project of Univeristy College. Cork College Road, Cork, Ireland. Disponével em: http://celt.ucc.ie/published/E910001-058/text001.html Acesso: 10 de junho de 2017.

Abstract

This article presents a reflection on the work of Loïe Fuller in the context of her creation, fitting connections between image, imagination and imaginary from the reception of her work. Considering its iconic influence on the symbolist movement, establishes a matrix centrality of the image as a link between the work and reception and between Art and Society.

Keywords

dance, simbolism, poetic image, material image.

A MARIONETE EM CHAMAS

O TEATRO-DANÇA CLÁSSICO DA ÍNDIA E O ÜBER-MARIONETTE DE GORDON CRAIG: PROCESSOS DE MARIONETIZAÇÃO DO ATOR

ALMIR RIBEIRO

RESUMO >

Gordon Craig idealizou seu Über-marionette como uma crítica ao teatro centrado na personalidade. Para alicerçar sua criação, buscou inspiração no teatro asiático e em suas formas animadas, e com isso, se acercou do processo de marionetização presente nestas formas teatrais. O historiador Ananda Coomaraswamy questionou a relação entre o Über-marionette e o teatro-dança clássico da Índia. Este diálogo inaugura historicamente o viés investigativo chamado teatro intercultural.

Palavras-chave:
Gordon Craig, Ananda Coomaraswamy, Über-marionette, Teatro da Índia, Marionetização.

A Marionete em Chamas

Almir Ribeiro[1]

> O TEATRO-DANÇA CLÁSSICO DA ÍNDIA E O ÜBER-MARIONETTE DE GORDON CRAIG: PROCESSOS DE MARIONETIZAÇÃO DO ATOR

O Ator Superlativo

> *Eu tenho ouvido - desde que escrevi sobre o Über-marionette - sobre uma estirpe de atores que existiu (e alguns ainda nos dias de hoje preservam essa tradição) que se adequariam a fazer parte e parcela do mais durável dos Teatros que se pode conceber. Quando ouvi sobre isso eu fiquei pasmo, prazerosamente pasmo. Disseram-me que essa estirpe era tão nobre, sem autoindulgência quanto a dores e austeramente autodisciplinados, que todas as fraquezas da carne eram erradicadas, e nada restava a não ser um ser humano perfeito. Esta estirpe não era inglesa, nem americana, mas sim indiana. Se um ator ocidental puder se tornar o que me disseram que o ator oriental foi e é, eu retiro tudo o que escrevi em meu artigo Sobre o ator e o Über-Marionette (CRAIG, 1919, p. 40).*

Existe uma relação de parentesco direto entre o teatro de bonecos e o teatro de atores em algumas formas teatrais asiáticas. Exemplos deste paralelismo podem ser observados entre os teatros Bunraku e Kabuki no Japão, e entre o Pavakuttu e o Kathakali na Índia. Quando se observa a figura de algum destes atores humanos em cena é raro não ser conduzido a uma analogia com bonecos, como marionetes gigantes, movidos por fios invisíveis, que se movem e agem como marionetes superdotadas. Nessa silhueta não se encontra nenhum traço de humanidade e qualquer pretensão mimética é destruída, assumindo abertamente uma teatralidade grotesca e sublime.

[1] Professor de Ética teatral e Crítica teatral (UFSC; Doutor e pós-doutor em Artes Cênicas (USP), Mestre em Artes Visuais (UFRJ), diretor teatral, pedagogo, especialista em Filosofia (UBM), Autor dos livros: *Uma Introdução ao Teatro e ao Sagrado da Índia (1999), Gordon Craig e a Pedagogia do Über -marionette (2016) e A Arte da Dança, de Isadora Duncan (2017)* (tradução, organização e ensaio). E-mail: almir.ribeiro.ufsc@gmail.com

Grande parte desse processo de desumanização é elaborado por um exuberante figurino e uma maquiagem feérica. Este incremento exponencial dos elementos que estão aderidos ao ator (figurino e maquiagem), acarretam, frequentemente, como consequência, uma diminuição de relevo para os outros elementos de palco como a iluminação e a cenografia, por exemplo. A figura do ator marionetizado remete ao que Eugênio Barba define como "cenografias em movimentos" (BARBA, 2012, p. 42). Uma outra parte deste processo é composta pela peculiar composição corporal de seus atores em cena, remetendo a um tipo de arquitetura muscular alternativa, não cotidiana e expandida. Entendida a centralidade desta conformação corporal redimensionada, fica óbvio que o treinamento físico possui um aspecto central – e severo - na formação destes atores. Associada a esta rígida disciplina de preparação física dos atores, se torna necessário e inevitável uma simultânea construção ética.

Esta marionetização, construída como uma técnica, mas com seus transbordamentos na formação ética do ator, nos leva diretamente a Gordon Craig e sua utopia do Über-marionette. Craig, em seu artigo *The Actor and the Über-marionette*, publicado em 1907, criticou o teatro de seu tempo que cultuava carismas pessoais, e pregou o desaparecimento do ator: "O ator deve desaparecer e em seu lugar surgir a figura inanimada, o Über-marionette, podemos chamá-lo assim, até que tenha conquistado para si um nome melhor" (CRAIG, 1907, p. 3). Somente em 1954, Craig admitiu que não intencionava de fato eliminar o ser humano dos palcos. Revelava assim, quarenta e sete anos após vociferar sua provocação apocalíptica, a verdade sobre sua criação mais emblemática: o Über-marionette buscava atiçar o aparecimento de um ator livre dos humores do ego e detentor consciente das técnicas e habilidades de seu ofício: "E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. (...) A Über-marionette é o ator mais fogo, menos egoísmo: o fogo dos deuses e dos demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade" (CRAIG, 2009, p. XXII). Gordon Craig apelava para um ator concentrado em sua arte e não em sua subjetividade, com uma formação técnica e ética específica, distante do culto egóico às personalidades dos atores, tão comum em sua época. Isto explica em grande parte o amor de Gordon Craig pela máscara e pela marionete, que terminou por criar seu perfil de mentor histórico do teatro de formas animadas no ocidente. Craig tinha verdadeiro fascínio pelos teatros de bonecos e sombras e intuía encontrar ali um manancial reflexivo coadunado a suas pesquisas e a seu Über-marionette. Esta intuição de Craig sobre a contribuição do teatro asiático para suas reflexões teatrais o faz um precursor histórico do teatro intercultural. Seu interesse pela cultura da Índia, em específico, acompanhou a onda de curiosidade mística sobre esta cultura que se espalhou pela Europa no início do século XX. Algumas formas teatrais da Índia começavam a serem estudadas. Mas as primeiras apresentações em solo europeu ainda demorariam décadas.

Marionetes da Índia

Dentre os teatros da Índia, de onde Craig parecia retirar inspiração para seu teatro, alguns estilos, como Yakshagana, Kutiyattam e Kathakali, exibem em sua elaboração um forte acento na construção de uma marionetização de seus atores em cena, em um lento processo construído ao longo de séculos. A figura em cena do ator Kathakali, especificamente, é tão absolutamente desumanizada que a identidade destes atores – bem como sua própria silhueta humana - é completamente apagada. Este borramento cênico intencional do sujeito oferece a possibilidade de uma formação atoral desprendida de um reconhecimento individual, o que parece, no fundo, ser uma percepção importante para todas as formas mais conhecidas de teatro asiáticas.

Similarmente, todos os desenhos de todas as obras projetadas por Craig – realizadas ou não – possuem como traço comum a utilização de figurinos majestosos, onde a figura do ator era decomposta. Os atores na cena de Craig sempre são retratados com trajes, mantos ou armaduras onde suas figuras e proporções humanas são dissolvidas e dilatadas. O resgate dos coturnos gregos em algumas de suas peças também apontava essa busca.

Uma outra característica importante dos processos de marionetização do ator é o princípio de criar contradições em seu próprio corpo, fazendo do corpo do ator um território de contradições e confli-

tos vivos. A reconstrução extremamente vetorizada e tensionada do corpo do ator é um dos eixos sobre os quais toda marionetização é construída. Como resultante, o corpo do ator em cena parece não obedecer a um fluxo único, mas a diferentes estímulos que o leva a lugares e direções inesperados. Esta complexa vetorização física em cena somente se torna possível através de um profundo domínio do corpo e de suas mecânicas psicofísicas. Ou seja, após um paciente e específico reconhecimento e domínio de seus próprios "fios".

A Índia idílica

O teatro asiático sempre povoou a imaginação do pensador Gordon Craig, mas a Índia, em particular, sempre possuiu um magnetismo especial sobre Craig que se sentia irremediavelmente capturado por este fascínio: "Assim como não existe retorno para um verdadeiro amor, apesar de todas as dores, ainda que sejam aquelas do inferno, assim também não existe retorno da Índia" (CRAIG, 1918, p. 32). Ele sempre menciona a Índia como um local idílico e, talvez, fruto deste encanto, tenha decidido imaginar às margens do Ganges o surgimento de seu Über -marionette: "A Ásia foi seu primeiro reino. Às margens do Ganges eles construíram sua casa" (CRAIG, 1908, p. 14). Craig era um leitor voraz de textos sobre o assunto e foi considerado, à época, uma autoridade sobre o tema dos teatros asiáticos. Mas, na verdade, Craig possuía informações bastante limitadas não só apenas sobre a Índia, mas sobre o teatro asiático em geral. Não se pode culpá-lo tampouco. O teatro asiático era quase totalmente desconhecido na Europa, durante a primeira década do século XX, mesmo nos círculos intelectuais mais "refinados".

Um dos primeiros relatos técnicos descritivos editados na Europa foram os textos de Ananda Coomaraswamy, historiador cingalês, especialista em cultura clássica da Índia, publicados pelo próprio Gordon Craig em seu periódico *The Mask*. As experimentações cênicas feitas na Europa a partir de mesclas entre os elementos teatrais asiáticos e europeus estavam muito em voga. E se caracterizavam basicamente por uma busca pela instauração na cena de uma aura de misticismo idealizado, exótico e fetichizado. A esse encanto, Gordon Craig, de certa forma, também sucumbiu. Segundo Rustom Barucha, professor e pesquisador da Universidade de Nova Delhi, se pensarmos teatralmente, somente com Grotowski será possível "desmistificar as associações sagradas do teatro indiano mitificado por Gordon Craig" (BHARUCHA, 1984, p. 7). No início do século XX, "o universo oriental modificou substancialmente a linguagem do teatro europeu, mas deve-se também apontar que isto ocorre em um clima que admitia e, antes, favorecia grandes confusões, e a mera reprodução de exterioridades levava inevitavelmente a maneirismos e equívocos" (SAVARESE, 2012, 375). À época, as informações provenientes destas culturas além de raras eram frequentemente "reformatadas" para o gosto europeu.

Ananda Coomaraswamy

Durante os trinta anos em que viveu na Itália, na cidade de Florença, Gordon Craig iniciou uma troca de correspondência com Ananda Coomaraswamy, durante a qual travou um interessante intercâmbio de correspondências e experiências. Este diálogo, aparentemente corriqueiro, terminaria por inaugurar formalmente o território investigativo denominado teatro intercultural. Apesar de seu campo de pesquisa ainda hoje se mostrar de difícil delimitação e seus desdobramentos estenderem seus tentáculos em direção à inúmeras e distintas áreas do conhecimento, ela se torna mais palpável quando pensamos nas pesquisas cênicas de artistas como Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Eugenio Barba e Richard

Schechner. Ou em elaborações teóricas destes mesmos e ainda Patrice Pavis, Nicola Savarese e Rustom Bharucha. Apontado esse território, não nos aventuraremos em desbravá-lo, mas estaremos inevitavelmente fadados a circundar suas margens.

Nascido no Sri Lanka, antigo Ceilão, em 1877, filho de pai indiano e mãe inglesa, Ananda Coomaraswamy considerava a Índia sua verdadeira pátria. Apesar de sua formação em Geologia, dedicou-se com grande afinco ao estudo da arte indiana antiga, não só de seus aspectos artísticos, mas também religiosos, mitológicos e filosóficos. Após a segunda década do século XX, o grande desencanto civilizatório europeu fez os olhares da intelectualidade da época voltarem-se para o oriente, e Coomaraswamy tornou-se internacionalmente reconhecido como a principal autoridade e fonte de informações sobre a cultura indiana. "Os escritos de Coomaraswamy, com uma considerável base filológica, eram apreciados internacionalmente, e no período entre as duas guerras se tornaram fonte primária para a compreensão da história e da cultura indiana" (SAVARESE, 2009, p. 393). Como pano de fundo para sua argumentação, Coomaraswamy traz impregnado em sua retórica um profundo conhecimento da complexa estrutura cultural que é o Hinduísmo. Após a primeira guerra mundial, Coomaraswamy se tornou diretor do setor asiático do Boston Museum of Fine Arts, onde trabalhou até sua morte em 1947.

A relação do teatro de bonecos com o teatro de atores humanos na Índia não é ocasional. O termo "sutradhara, nome sânscrito que designa o diretor de teatro, significa literalmente 'aquele que puxa os fios' e indicava, exatamente por isso, também o manipulador de marionete, aquele que faz agir através de fios" (SAVARESE, 1992, p.390). O *Abhinaya Darpana* (traduzido para o inglês por Coomaraswamy como The Mirror of Gesture), um antigo tratado sobre a gestualidade no teatro clássico da Índia, descreve as qualidades esperadas do ator sobre a cena: "A atriz/ator não deve estar suscetível a seus impulsos, mas possuir um perfeito autocontrole, mestre de uma arte estudada, de acordo com o ditado 'Como se manipulasse os fios de uma marionete'" (COOMARASWAMY, 1987, p. 16).

O diálogo em *The Mask*

Gordon Craig publicou, em 1913, no volume VI, número 2, de seu periódico florentino *The Mask*, o artigo *Notes on Indian Dramatic Techniques de Ananda Coomaraswamy*. Neste artigo, Coomaraswamy afirma que:

> *Se o senhor Craig tivesse tido a possibilidade de estudar os atores indianos, e não simplesmente aqueles do teatro moderno, talvez não houvesse julgado tão necessário rejeitar o corpo de homens e mulheres como material para a arte dramática. (...)Os movimentos do ator indiano não são governados acidentalmente por suas emoções pessoais; eles são treinados de maneira por demais perfeita para que isso possa ocorrer (COOMARASWAMY, 1913, p. 123).*

Gordon Craig ao engendrar a figura do Über -marionette direcionou sua crítica à atuação dos atores europeus de sua época, e afirmava que o trabalho do ator como os que testemunhava, não poderia ser chamado de arte. E para o problema teatral de lidar com o "acaso", humanamente inevitável, apontava como saída a materialidade absoluta.

> *Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. À arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais (CRAIG, 1908, p. 4).*

Coomaraswamy em seu artigo apresentava a Craig a complexa estruturação da tradição milenar indiana de formação do ator: sua rígida pedagogia, a maestria técnica de seus atores e sua comprovada excelência artística. E contrapunha esta estrutura milenar à afirmação de Craig que o ator não seria o material adequado para a Arte. Coomaraswamy argumentava com a materialidade do corpo contra a solução da materialidade do inerte. E prosseguia fazendo um desafiador paralelo entre os atores tradicionais indianos e a sugestão de Gordon Craig:

> *O movimento de um único dedo, o alçar de uma sobrancelha, a direção de um único olhar, tudo é estabelecido nos livros de instrução técnica ou através de uma ininterrupta transmissão de mestre para aluno. Além disso, em toda a Índia, para exprimirem-se a mesma ideia são usados quase os mesmos gestos e muitos deles, se não todos, são usados há dois mil anos. (...) Muitos destes gestos, chamados mudra, possuem um significado hierático: do mesmo modo em uma pintura, em uma estátua, em uma marionete, em um dançarino vivo ou em uma oração pessoal, exprimem as intenções da alma em uma linguagem convencional (COOMARASWAMY, 1913, p. 123).*

Gordon Craig respondeu ao artigo de Coomaraswamy com uma mescla contraditória de sentimentos, demonstrando em alguns pontos um vívido interesse pela tradição teatral da Índia: "Se existem livros de instruções técnicas, me indique eu lhe peço. Ainda poderei um dia possuir um ou dois traduzidos para estudos e consultas particulares" (CRAIG in Coomaraswamy, 1917, p. I), e em outros pontos uma inesperada reticência sobre a possibilidade de intercâmbio: "O senhor sabe o quanto reverencio e amo de todo coração os milagres de sua terra, mas temo por meus colegas, que eles possam ficar subitamente cegos na tentativa de ver a face de Deus" (CRAIG in Coomaraswamy, 1917, p. I). Coomaraswamy publicará partes da carta enviada por Craig em seu *The Mirror of gesture* (1917), e acrescentará com uma ponta de soberba: "O Sr. Gordon Craig, que compreende tão bem a nobre artificialidade da técnica dramática indiana, tem frequentemente me pedido informações mais detalhadas do que as disponíveis neste campo tão negligenciado" (COOMARASWAMY, 1917, p. 1).

A relação entre Coomaraswamy e Craig possui um aspecto dual, pois simultaneamente, respondia aos anseios de Craig por informações fidedignas acerca desta realidade teatral, mas ao mesmo tempo revelava uma deficiência no engendramento do Über-marionette. Coomaraswamy afirma, de maneira indireta, que Craig foi incapaz de identificar os aspectos fundamentais da cultura teatral indiana, apesar de todas as suas leituras. E que não havia, por este motivo, identificado a patente marionetização implícita a tradição teatral da Índia, o que poderia ter contribuído no desenvolvimento de seu Über-marionette. Coomaraswamy sugere a Gordon Craig, que se acreditava uma autoridade máxima no assunto, que tomasse seu *The mirror of gesture* como uma "introdução" ao universo das artes teatrais indianas. Havia embutido na argumentação de Coomaraswamy, logicamente, um repúdio sutil à presunção caracteristicamente britânica colonizadora.

A Partitura do Ator Clássico da Índia

A expressão "partitura" atualmente faz parte do vocabulário teatral contemporâneo. Mas esta expressão é bastante distante do entendimento que temos desta mesma palavras sob outras circunstancias artísticas, como em uma partitura musical, por exemplo. Ali, os códigos criados para o registro da partitura musical permitem a qualquer artista de qualquer parte do mundo compreender e reproduzir as notações desta partitura. O mesmo não acontece com o que chamamos de "partitura" cênica. Ora, se o refinamento da técnica do ator é uma das qualidades estruturantes do processo de marionetização do ator clássico da Índia, o desenvolvimento de uma notação para a preservação desta tradição se faz imperativa. Mas o que observamos é que a notação em tradições, como o Kathakali, foram lentamente escritas ao longo dos séculos exclusivamente nos corpos de seus atores. Apesar disso, possuem um elevadíssimo grau de detalhamento. O fato de cultivar uma tradição tão delicadamente inscrita apenas no corpo dos atores encontra paralelo em outras tradições asiáticas,

mas também na tradição do ballet ocidental, por exemplo. De fato, a tradição indiana compreende que a escrita no corpo do ator é, de fato, o melhor suporte para o cultivo e a manutenção da tradição. Assim como a oralidade se revelou a melhor maneira de preservação de muitas culturas, rituais e mitologias. Logo, não é uma deficiência inscrever a tradição *apenas* no corpo do ator, mas configura sim uma de suas maiores qualidades o fato de escrever suas intrincadas partituras *primordialmente* no corpo do ator.

Uma das consequências diretas da construção de partituras no processo de marionetização é que se elimina de maneira importante o fator do "acaso", que representava uma das inquietações de Gordon Craig. O nível de interpretação subjetiva do ator em cena, assim, passa a se assemelhar ao do pianista que interpreta uma sonata de Beethoven. O que para muitos pode parecer uma limitação, neste universo, configura uma verdadeira libertação, uma possibilidade de elaboração técnica e expressiva em níveis muito mais refinados e sutis.

> *Quando a cortina sobe, de fato, é tarde demais para iniciar a construção de uma nova obra de arte. Precisamente como um texto de uma peça permanece a mesma qualquer que seja o ator, precisamente assim a partitura de uma composição musical não varia seja quem for tocá-la, assim também não há razão por que uma linguagem gestual formalizada deva variar sob o argumento de tirar vantagem da personalidade do ator. É a ação, não o ator, o essencial à arte dramática. Sob estas condições, logicamente, não há lugar para amadores no palco; de fato, não existe amadorismo na arte oriental (COOMARASWAMY, 1917, p.3).*

Craig apontava o ator Henry Irving, seu padrasto, como um exemplo vivo de Über-marionette. Cada passo de Irving, segundo Craig, era medido e nada do que fazia em cena era deixado ao acaso, criando uma dinâmica mais condizente com uma dança. Questionado sobre a "naturalidade" resultante deste tipo de trabalho, Craig respondeu que Irving era sim natural, mas "natural como um raio, não natural como um macaco. Insisto, Irving era natural, e também altamente artificial" (Craig in BARBA, 2012, p.145).

É interessante apontar a questão da naturalidade na descrição de Gordon Craig sobre o trabalho de Henry Irving. Quando perguntado por um crítico por que Irving caminhava tão estranhamente, Craig responde indignado: "Não há ninguém que o tenha visto pelas ruas ou em sua vida privada que possa negar que Irving caminhe perfeitamente. (...) Porque ninguém nunca caminhou tão bem. Quando subia ao palco para um ensaio, no entanto, algo era acrescentado a seu caminhar: consciência" (CRAIG, 1930, p. 70). Craig se aproximava do teatro clássico da Índia ao contrapor a atitude física da vida cotidiana à vida no palco: "Ele estava consciente do palco. E isto era correto. A vida cotidiana era colocada de lado. Algo era acrescido a seu sangue. Ele não conseguia sentir-se da mesma maneira de quando caminha sobre os paralelepípedos da Bond Street" (CRAIG, 1930, p. 70). Gordon Craig se aproximou dos princípios do teatro indiano quando arrematou a discussão com o crítico: "Meu caro, você estava certo. Irving não estava de fato caminhando. Ele estava dançando" (CRAIG, 1930, p. 71).

Gordon Craig encontrou nas informações trazidas por Coomaraswamy uma possibilidade clara para sua busca de uma educação com o rigor que seu Über-marionette sempre pareceu exigir. Mas a questão era como traduzir essa complexa estrutura linguística, que Craig vislumbrava somente agora, em um esteio viável para suas pesquisas e compatível com suas propostas sobre o Über-marionette. As argumentações de Coomaraswamy pareciam indicar a Craig que a única maneira possível de haver desenvolvido sua proposta de Über-marionette seria a mais óbvia: a prática, a metodológica. Isso justifica o grande empenho que Craig dedicava a seu grande projeto: a criação de sua Escola para a Arte do Teatro, em Florença. A escola chegou a ser inaugurada em 1913, mas teve apenas dezoito meses de vida e seu funcionamento foi interrompido pelo advento da primeira guerra mundial. Craig nunca mais conseguiu reunir as condições para reativá-la. Sem a

perspectiva da escola, em meio à guerra, Gordon Craig decidiu se dedicar exclusivamente à investigação teórica. Muito a seu caráter, Craig escolheu manter seu Über-marionette em um esquema fetichizante, rondando a esfera da parábola. E sua alegoria, sua über-criatura, permaneceu para sempre imóvel, em um palco a meia luz. Um pouco assombrada, um pouco encantada.

A Questão do Artificial: "Natural como um raio"

O Naturalismo cênico era uma formulação esdrúxula ao movimento simbolista, dentro do qual Craig teve grande parte de sua formação intelectual. Os simbolistas acreditavam que ao buscar a reprodução do natural, o ator - atado inexoravelmente à natureza e à condição humana - não seria capaz de representar os conceitos elevados e apropriados à cena teatral: "Essa inclinação em direção ao natural não tem nada a ver com a Arte, e é tão repulsivo quando aparece na Arte quanto a artificialidade é repulsiva quando a encontramos na vida cotidiana" (CRAIG, 2009, p. 17). Por isso, idealizavam um ator detentor absoluto de seus meios expressivos, "um virtuose, cujo efeito visível fosse resultado de um controle supremo, absoluto, das técnicas de cena" (AZZARONI, 1990, p. 17).

Como trabalha fundamentalmente com a consciência de que se encontra em um momento teatral, portanto artificialmente construída, o ator que busca estar "natural" em cena se coloca, dentro desta lógica, em oposição aos princípios artísticos. Por isso, a "artificialidade", que busca representar a essência das coisas e não apenas sua aparência, é um princípio básico para o Simbolismo. No Teatro clássico indiano, *O Natya Shastra*, texto mais importante sobre as artes cênicas da Índia, escrito há aproximadamente dois mil anos, já havia atestado este princípio: "se ao invés de caminhar de maneira usual o personagem dança ou se movimenta com movimentos graciosos de membros e passos, isto é um exemplo de *Natyadharmi*" (NATYA SASTRA, 1989, p.204). *Natyadharmi* pode ser definido como o tipo de movimentação (gestos, deslocamentos e expressões faciais) criado especificamente para o ato teatral, e que recusa qualquer relação com os movimentos cotidianos. *O Natya Shastra* também define que "uma performance teatral deve invariavelmente utilizar *Natyadharmi*, pois a não utilização de gestos específicos pelos atores estabelece estranheza aos espectadores" (NATYA SASTRA, 1989, p.204).

> *O ator perfeito possui o mesmo calmo e completo controle dos gestos que um ator-manipulador possui sobre os movimentos de seus bonecos; a exibição de sua arte é completamente independente de suas condições emocionais, e se ele é movido pelo que ele representa, ele é movido como espectador, e não como um ator (COOMARASWAMY, 1987, p.4).*

A Emoção das Marionetes

O ponto de partida para o jogo das emoções do ator, segundo Craig é seu corpo, sua materialidade. Por isso o apelo de Gordon Craig ao potencial expressivo das marionetes, redimensionando assim a atividade do ator a partir da interação consciente de sua plasticidade com os elementos não mais figurativos, mas sólidos e geométricos colocados em cena. Sem telões ao fundo, o ator se reencontra com a natureza de sua tridimensionalidade, com o espaço e seus desdobramentos temporais.

O ator, preso a seu universo expressivo cotidiano, estaria condenado a buscar sua expressividade em uma espontaneidade e uma emotividade, supostamente naturais, mas ao sabor de seus humores momentâneos e de seus maneirismos sedimentados, muitas vezes inconscientes. O boneco, ao contrário, era, a princípio, ostensivamente artificial. Sua expressividade necessitava de uma ativação necessariamente artificial, de seu manipulador. O boneco faz assim um elogio explícito à teatralidade aberta, assumida e, ao mesmo tempo, artística e generosa.

Gordon Craig havia estabelecido no planejamento pedagógico de sua escola de teatro em Florença, um acento fundamental nos trabalhos práticos, físicos. O que pode parecer contraditório para uma pessoa reconhecida historicamente como um teórico ou cenógrafo. O "plano pedagógico"

visualizado por Craig para sua escola pode ser encontrado espalhado em documentos preservados em arquivos de Florença e em seu livro *A Living Theatre* (1913). Eles demonstram sua decisão de que a maioria das disciplinas fossem práticas ou de construção de maquetes, bonecos e máscaras - o que indica sua concentração em uma formação onde o aprofundamento técnico se sobreporia ao estudo teórico. Embora não vislumbrasse a metodologia deste processo, Craig havia compreendido que o alicerce de sua pedagogia seria através do corpo do ator. A percepção da centralidade do corpo do ator no renascimento do teatro esperado por Craig se revela também em seu panteão simbólico: máscaras, bonecos e desenhos humanos povoam os ícones criados por Craig para sua obra. Exemplos disso são o símbolo de sua escola (o homem vitruviano) e o nome de sua revista (The Mask), suas duas realizações mais importantes, segundo o próprio Craig.

O treinamento para o detalhamento, que também compõe a estrutura de marionetização dos teatros da Índia, fazia parte do projeto pedagógico da escola de Gordon Craig. Estava implícito não apenas na disciplina denominada por ele de *Movimento,* onde a utilização de máscaras transformava o corpo do ator em um instrumento simbólico, mas principalmente no contato intenso com as marionetes, com sua artesania e com sua manipulação.

A utilização pedagógica de máscaras indicava uma construção disciplinada do rosto do ator. Gordon Craig afirma que gostaria de ver surgir no rosto dos atores "seis expressões ao invés de seiscentas" (CRAIG [John Balance], 1908, p.5). Não mais como uma vitrine de suas emoções, mas como um meio expressivo consciente, uma "máscara" muscular a ser modelada artisticamente com precisão e artificialidade. Não mais deixadas "a mercê dos ventos de suas emoções" (CRAIG, 1907, p. 28), mas a serviço da expressividade cênica, cuja maestria deveria ser algo a ser conquistado pelo ator. Gordon Craig previa não apenas o treinamento facial e corporal do ator, mas também o vocal, e mantinha como referência o trabalho de Henry Irving, artificial e "aparentado" aos princípios dos teatros orientais.

Um Laboratório de Impraticabilidades

O diálogo com Coomaraswamy impôs uma perplexidade a Gordon Craig - uma mudança da perspectiva de sua proposta é percebida em seus escritos: "Esta realidade do ator indiano era tão surpreendente e ao mesmo tempo tão distante da concepção ocidental de ator, que mesmo Gordon Craig não conseguiu acreditar em sua existência em alguma outra parte do mundo" (SAVARESE, 1992, p. 392). A proposta de redimensionamento do ator simbolizada na figura inerte da marionete, e interpretada por muitos como uma utopia, modera lentamente sua acidez. Seu modelo se desloca aos poucos da matéria inerte e, modestamente, se encarna. Craig percebe que para a evolução de seu projeto radical, necessitaria de um arsenal técnico para metodizar esse desenvolvimento. O diálogo com Coomaraswamy deixa claro que ele não possui esse vocabulário técnico. Por isso, apesar de pedir "mais informações detalhadas" sobre o assunto, Craig prefere afastar a possibilidade de um paralelo concreto entre o oriente e seu Über -marionette.

Na verdade, Coomaraswamy não tinha intenção de criticar a Gordon Craig, pois de fato concordava com a criação alegórica de Gordon Craig, a quem admirava intelectualmente. Sua intenção, *a priori,* era de introduzir o estudioso inglês que tanto interesse intelectual demonstrava pela cultura indiana neste universo pouco conhecido na Europa. Na prática, Coomaraswamy desencadeou, além de um debate histórico, um movimento de reflexão profunda de Gordon Craig sobre seu Über-marionette e seus desdobramentos.

Fica claro pelos escritos de Gordon Craig que ele nunca propôs absorver uma técnica estrangeira como solução para o que ele identificou como a "falência" do teatro europeu de sua época. Ele possuía informações sobre várias técnicas teatrais da Ásia (Nô, Kabuki, Bunraku, Wayang, etc.) e nunca indicou a reprodução destas tradições como uma resposta direta a seu apelo à renovação do teatro. Apesar de cultivar a paixão por estes teatros, especialmente pelos de bonecos e sombras, como o Wayang indonésio, Craig nunca sequer se propôs a reproduzir nenhuma destas formas teatrais. Gordon Craig pesquisou longamente as técnicas do teatro de bonecos,

tendo criado inclusive algumas novas formas de manipulação para bonecos. Mas, de fato, nunca realizou nenhuma montagem com bonecos.

Coomaraswamy tampouco pretendia propor a Gordon Craig um modelo a ser copiado, está muito claro. Ele não parece ter pretendido mais que divulgar a tradição artística indiana, a qual dedicava seus estudos. Adicionava ali uma pitada da característica empáfia indiana, orgulhosos que são da longevidade de sua história cultural, de fato admirável. Coomaraswamy apreciava a inteligência de Craig e talvez lhe interessasse manter um diálogo com um intelectual britânico. Sua intenção não poderia ser, portanto, a de contestar a proposta de Craig, mas sim de contribuir com ela. Coomaraswamy parece, mais sabiamente, estar propondo uma inspiração. Mas uma inspiração a partir de um exemplo concreto, testado e sedimentado ao longo de séculos de testes empíricos de inúmeras gerações de atores que povoaram e escreveram a historia do ancestral teatro da Índia. Ele não sugeria práticas, adaptações, mas desvendava alguns processos. Talvez aí resida uma lição perene.

A Flor de Gordon Craig

De acordo com Savarese (2012) parece existir entre os artistas teatrais uma inevitável atração por um teatro mais perto do que se identifica como a "origem". Um movimento afetivo em direção às raízes do teatro, o que ele denomina como uma "nostalgia" inerente ao fazer teatral. Esse retorno muito se deve ao encanto despertado pelo contato com os atores das formas orientais de teatro. A busca por um ator, achegado a suas origens, com maestria das técnicas de seu ofício e ao mesmo tempo disponível para representar a imanência e as transcendências do ser humano faz parte – ainda que de maneiras distintas - de todas as pesquisas cênicas do século XX. Essa busca pode ser relacionada à provocativa incitação à substituição dos atores no Teatro por um Über-marionette proposta por Gordon Craig. Essa utopia visionariamente grotesca e bela repousada às margens do Ganges, representa, ainda hoje, inspiração e inquietação.

A interface entre Gordon Craig e Coomaraswamy é emblemática e marca de maneira simbólica o início de um metódico e reflexivo intercâmbio entre o teatro ocidental e o teatro oriental: "Craig foi o primeiro europeu que teorizou sobre interculturalismo no teatro de uma forma sistemática" (BHARUCHA, 1984, p. 2). A tradição apresentada por Coomaraswamy e sua interface com o pensamento e as intuições de Gordon Craig são reveladoras e auspiciosas. Uma leitura atenta demonstra os perigos e riquezas mesclados nestas possibilidades de intercâmbio em tempos de globalização e vorazes avanços econômicos e culturais. O Über-marionette introduz o debate intercultural e pressagia suas idiossincrasias.

É inegável que Craig desejava - e conseguiu - criar essa reflexão teatral ao mesmo tempo de análise e crítica teatral, mas com um pano de fundo de misticismo, como uma névoa, como um elemento dispersador e incitador da dúvida, do questionamento. Craig queria, no fundo, criar uma pergunta que fosse eterna: "Dizendo que a tarefa não poderia ser levada a cabo em uma situação como aquela ocidental, Craig havia analisado certo. Quem venceu sem as armas necessárias ali onde Craig quis poder vencer, lhe lance a primeira pedra. Quem o viu correto lhe lance a primeira flor" (DECROUX, 2003, p. 35). Mesmo a enigmática forma final de seu Über-marionette, quando Craig, por fim, largou sua mão, é bastante simbólica da complexidade extrema embutida nos diálogos com o que é "outro". O Über-marionette cria um eixo de reflexão atemporal e universal sobre a questão da técnica do ator e seus diálogos.

O processo de marionetização é um elemento estruturante da linguagem cênica do teatro clássico da Índia. O ator aprende a compor sua presença em cena como um ator-manipulador arranja e dispõe o corpo de seu boneco sobre o palco, mantendo um indispensável distanciamento para a instrumentalização de sua técnica. O próprio processo pedagógico – que inclui uma dedicação de tempo integral ao longo de muitos anos, um extenso e severo treinamento físico e uma completa submissão ao mestre - da maioria das formas tradicionais dos teatros orientais, pretende a obstrução do ego do ator. Esse

rigoroso treinamento físico se inicia no final da infância dos atores e busca a reorganização do corpo de uma maneira estranha a organicidade cotidiana. Essa reorganização serve também para que o ator compreenda a distância que existe entre ele e o que ele deve, em cena, articular em seu corpo e através de seu corpo. Nesta alegoria de um boneco que representa um ator revolucionário, um ator novo, encontramos o ator Gordon Craig, distanciado de si, dialogando consigo mesmo.

Gordon Craig fez de si e de sua vida sua maior performance. O personagem Gordon Craig foi sua maior criação. Suas notórias idiossincrasias, seus galardões: "A sua solidão é recompensada com a presença cada vez maior no momento no qual o teatro tradicional entra cada vez mais em crise e se abre sempre mais um espaço para a pesquisa que se coloque de frente a uma realidade, a um modo de ser deste artifício linguístico que é a palavra teatro" (ISOLA E PEDULLÀ, 1993, p. 35). Em um prefácio para uma reedição de seu *On the art of theatre* em 1955, Craig conta que ao pedirem sua permissão para esta publicação, ele decidiu fazer algumas alterações no texto original. O editor recusou afirmando que acreditava que o texto deveria ficar como sempre foi. Craig insistiu argumentando que "não seriam as ideias que eu modificaria, mas somente a maneira como foram escritas que eu tentaria melhorar" (CRAIG, 2009, p. xxv). Nova recusa do editor. Vendo que seria inútil demover seu editor (que havia, de fato, feito a primeira edição desse mesmo livro em 1911), um Gordon Craig em seus 79 anos disparou ao final do prefácio: "Será que isso significa que eles temem que eu seja ainda um enfant terrible, como era em 1911? Se assim for, concedam-me fingir que de fato sou - concedam-me fitar o público, praguejar e enfurecer-me – concedam-me ser um ator até o fim" (CRAIG, 2009, p. xxv).

> *Não é verdade que quando gritamos "Ah, vá para o diabo!" nós, na verdade, não queremos que isso realmente aconteça? O que quero dizer é: "Pegue um pouco de seu fogo e volte curado!". E é isso o que quero que os atores façam, alguns atores, os maus atores, quando eu digo que eles precisam se afastar e que o Über-marionette os substitua. Então o que, por favor, é esse monstro Über-marionette? Gritam alguns terrificados. O Über-marionette é o ator mais fogo, menos egoísmo: o fogo dos deuses e dos demônios, sem a fumaça e o vapor da mortalidade. (CRAIG, 2009, p. XII)*

Gordon Craig é comumente definido como um cenógrafo. Creio que ao longo deste pequeno estudo pudemos observá-lo como ator, diretor, teórico, investigador das formas animadas (bonecos e máscaras), pesquisador do teatro oriental, pedagogo teatral, figurinista e, claro, cenógrafo. Mas no fundo, talvez devêssemos acatar suas próprias palavras e historicamente considerá-lo, simplesmente, um ator. Craig iniciou sua vida teatral como ator e já perto do final de sua vida, clamou que o permitissem continuar a "ser um ator até o fim". Mas Craig não foi um ator comum. Ele criou uma crítica e simultaneamente uma proposta, um caminho de redimensionamento para seu ofício. E o chamou Über-marionette. E plantou um de seus pés às margens do rio Ganges, na Índia. Só é justo chamarmos de utopia seu Über-marionette se entendemos uma utopia como horizonte, como caminho. E não como algo impossível. Craig criou um projeto possível, uma escola perfeita, para tudo o que ele desejava ser, como ator. Um ator que, ao marionetizar-se, redescobre sua essência, transbordante para a vida: um über ator. Um ator em chamas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZZARONI, Giovanni. Il Corpo Scenico, ovvero La tradizione técnica dell'atore. Bologna: Nuova alfa editoriale, 1990.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Ed.Realizações, 2012.

BHARUCHA, Rustom. Theatre and the World: performance and the politics of culture. Londres: Routledge, 2005.

_____. A Collision of cultures: some western interpretations of the Indian theatre, Asian Theatre Journal, vol.1, nº1, Honolulu: University of Hawaii, 1984

_____. A Reply to Richard Schechner. Asian Theatre Journal, vol.1, nº2, Honolulu: University of Hawaii, 1984

COOMARASWAMY, Ananda. The Mirror of Gesture. Nova delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1987.

_____. The Dance of Shiva. Nova Delhi: Sagar publication, 1996.

_____. Notes on Indian dramatic technique (Artigo). Florença: The Mask, Outubro, 1913. Vol VI. No. 2, p. 109-130.

_____. The arts and crafts of Ceylon and India (Artigo). Florença: The Mask, Maio, 1915. Vol. VII, No. 2, p. 270-273.

CRAIG, Edward Gordon. On the Art of the Theatre. Londres: Routledge, 2009.

_____. A Living theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. Florença: The Mask, 1913.

_____. The Theatre advancing. Boston: Arno Press, 1919.

_____. The Mask. A quarterly Illustrated Journal of the art of the Theatre. Florença: Arena Goldoni, 1908-1929 (Coleção completa / British Institute of Florence).

_____. Henry Irving. Nova York: Longmans, Green and Co, 1930.

DECROUX, Étienne. Parole sul Mimo. Roma: Dino audino editore, 2003.

ISOLLA, Gianni & PEDULLÀ, Gianfranco. Gordon Craig in Italia. Roma: Bulzoni editore, 1993.

LEMAITRE, Solange. Hinduísmo ou Sanátana Dharma. São Paulo: Flamboyant, 1958.

NATYA Shastra (Trad. por equipe de pesquisadores). Nova Delhi: Sri Satguru publications, 1989.

PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: ed. Perspectiva, 2008

RIBEIRO, Almir. Gordon Craig, a Pedagogia do Über-marionette. São Paulo: Ed. Giostri, 2016.

_____. Kathakali, Uma Introdução ao teatro e ao Sagrado da Índia. Rio de Janeiro: MarkPrint, 1999.

_____. Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos (artigo). Revista Sala Preta (USP), Vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 83-110.

ROOD, Arnold. Gordon Craig on Movement and Dance. Nova Iorque: Dance Horizons, 1977.

SAVARESE, Nicola. Teatro e spettacolo fra oriente e Occidente. Roma: editori Laterza, 1992.

_____. Il Teatro al di là del Mare. Lodi: Studio forma editrice, 1980.
SCHECHNER, Richard. Between Theatre and Performance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
TARLEKAR, G.H. Studies in the Natyasastra. Nova Délhi: Motilal Banarsidass Publisher, 1997.
TAXIDOU, Olga. The Mask, a periodical performance by Edward Gordon Craig. Amsterdam: Harwood academics publishers, 1998.
ZARRILLI, Philip. The Kathakali Complex. Nova Delhi: Abhinav publications, 1984.

Abstract

Gordon Craig's Über-marionette is a criticism of personality-centered theater. In order to base his creation, he sought inspiration in the Asian theater and its animated forms, and with that, he approached the process of puppetry present in these theatrical forms. The historian Ananda Coomaraswamy questioned the links between the Über-marionette and the classical dance theatre of India. This dialogue historically inaugurates the investigative bias called intercultural theatre.

Keywords

Gordon Craig, Ananda Coomaraswamy, Über-marionette, Indian Theatre, Marionettization

FRICÇÕES CULTURAIS E CRIAÇÃO CÊNICA NAS OBRAS DE PETER BROOK, ARIANE MNOUCHKINE, RUSTOM BHARUCHA E JERZY GROTOWSKI

VANESA CRISTINA **PETRONCARI**
BRENDA DINIZ **AVELINO**
EDUARDO **OKAMOTO**

“Fricções culturais e criação cênica nas obras de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Rustom Bharucha e Jerzy Grotowski”



Vanesa Cristina Petroncari (MS)
Brenda Diniz Avelino (IC)
Eduardo Okamoto (Orientador)

Esta pesquisa faz parte do Grupo de Estudos da Atuação, coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Okamoto, da Universidade Estadual de Campinas. Os estudos do grupo debruçam-se sobre o trabalho de ator e, neste momento, dedicam-se especialmente à pesquisa das relações entre criação cênica e trocas culturais. Como parte deste estudo, diferentes membros do grupo dedicam-se à investigação de conceitos caros ao tema geral de trabalho (a saber: “multiculturalismo”, “interculturalidade”, “transculturalidade” e “intraculturalidade”), analisando o discurso de diferentes artistas e pesquisadores da segunda metade do século XX: Peter Brook (1925 -), Ariane Mnouchkine (1939 -), Rutsom Barucha (1953-) e Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Ainda que se tenha feito um levantamento bibliográfico e filmográfico de apoio, a pesquisa concentrou-se, sobretudo, no levantamento dos termos acima apontados em falas produzidas pelos pesquisadores estudados (inclusive entrevistas). No caso do estudo de material produzido diretamente por Brook, Mnouchkine e Bharucha preferimos o estudo de discursos nas línguas originais em que foram produzidos (inglesa e francesa) para evitar problemas de tradução. No caso do trabalho de Grotowski, foram estudados textos em português e inglês.

A cena teatral contemporânea tem abrangido inúmeros espetáculos de cunho intercultural, mostrando-se, assim, um rico espaço onde ocorrem encontros e diálogos de diferentes culturas. Segundo Patrice Pavis, as trocas culturais são importantes para o teatro contemporâneo por colocarem em cena fenômenos que ultrapassam questões socioeconômicas, exigindo, por isso, uma metalinguagem que, ao mesmo tempo, as englobe e também as transcenda. No entanto, as trocas culturais são muito mais complexas do que a união de várias culturas em um mesmo espaço cênico. Trata-se de um campo amplo, rico em possibilidades e, ao mesmo tempo, de difícil formalização, onde há sempre o risco de reduzir a cultura alheia à opinião prévia do receptor. Nas palavras do autor:

Eduardo Okamoto é ator, Bacharel em Artes Cênicas, Mestre e Doutor em Artes pela UNICAMP - onde leciona. Apresentou espetáculos e realizou atividades formativas no Brasil e no exterior: Espanha, Suíça, Marrocos, Kosovo, Escócia e Polônia.

Vanessa Petroncari é atriz e mestranda em Artes da Cena pela Unicamp. Graduada em Letras (2011) e em Artes Cênicas (2016) pela Unicamp. Estudou teatro na UFR d’Études Théâtrales da Sorbonne Nouvelle – Paris III (2010 e 2011).

Brenda Diniz é atriz e acrobata circense. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participou do Grupo de Estudos “Circo e Cena” e integra o coletivo artístico “Nano Circo” e a “Cia. Fio de Chuva de Teatro”.

> *Há qualquer coisa de presunçoso, ou melhor, de ingenuidade no sentido de querer propor uma teoria do interculturalismo na encenação contemporânea, quando se sabe da complexidade de fatores em jogo em qualquer troca cultural e a dificuldade de sua formalização. Qualquer tipologia das relações culturais exige uma metalinguagem que esteja, de alguma forma, "para além" delas e que, no entanto, as englobe todas: pode-se ver muito pouco onde o teórico encontraria tal metalinguagem, tanto mais que ele mesmo estaria empenhado numa língua e cultura das quais dificilmente poderia abstrair-se. E, por outro lado, não existe uma teoria geral da cultura que integre corretamente os fatores históricos, sociais e ideológicos sem que para isso os reduza. As abordagens culturalistas têm tido o mérito de reabilitar fenômenos que não se situam na infra-estrutura socioeconômica e que, portanto, não podem ser descritas em termos puramente econômicos ou sociológicos. No entanto, inversamente, elas têm, atualmente, por vezes a tendência de dissolver todos os fatores socioeconômicos, políticos e ideológicos na cultura, a apresentar o cultural como o social inscrito nos comportamentos individuais, a pôr em evidência a influência do inconsciente individual nos fenômenos culturais. (PAVIS, 2008, p. 177)*

As relações entre processos de trocas culturais e teatro não constituem um fenômeno recente, mas, a partir da segunda metade do século XX, certamente marcam o teatro ocidental (sobretudo algumas figuras como Jerzy Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine), colocando como objeto de busca em suas pesquisas essa hibridização cultural. Por a encenação intercultural se tratar de um evento recorrente, Pavis a define como "clássica e pós-moderna, eterna e nova":

> *Eterna no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou de uma linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; nova no sentido de que a encenação ocidental, noção esta recorrente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências das vanguardas (Meierhold, Brecht, Artaud, Claudel,) e mais radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook ou Mnouchkine (para citar apenas os criadores ocidentais mais visíveis, que são os que aqui nos interessam). (Idem, p. 6)*

Desta forma, para estudar as relações de trocas culturais no teatro contemporâneo, é importante entender o uso de quatro termos fundamentais: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e "intraculturalidade", visto que estes quatro conceitos são uma importante chave para a pesquisa e para a reflexão do que se entende por trocas culturais no teatro atual. Para Pavis, as relações de trocas culturais seriam melhor definidas pelo termo "interculturalismo", não apresentando definição distinta para os conceitos de "multiculturalismo" e "trasculturalismo".

> *O termo interculturalismo parece-nos adequado, melhor ainda que os de multiculturalismo ou transculturalismo, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas. (Idem, p. 2)*

Entretanto, Eduardo Okamoto, orientador deste estudo, em sua tese de doutorado (2009, p. 59-71), especifica definições para cada termo ("multiculturalismo", "interculturalidade" e "transculturalidade") e ainda traz um termo utilizado por Rustom Bharucha (1993) - "intraculturalidade". Para Okamoto, ainda que os termos estejam intimamente relacio-

nados uns aos outros, podem apresentar diferentes perspectivas de entendimento sobre o fenômeno de trocas culturais. O "multiculturalismo", como prática no teatro, é a reunião de artistas formados em culturas diferentes, como são, por exemplo, os coletivos dirigidos por Ariane Mnouchkine e Peter Brook, onde a experienciação das trocas entre esses indivíduos é o principal objeto de estudo e matriz de criação. "Interculturalidade" é o próprio processo de diálogo e trocas entre os indivíduos provenientes de diferentes culturas. "Transculturalidade" é a busca, a partir do diálogo entre essas culturas, por uma generalização, algo que seria intrínseco a todos os homens, independentemente de sua origem. E "intraculturalidade" é a pesquisa das circunstâncias locais através de uma investigação aprofundada da própria cultura em que se vive.

Os diretores Brook e Mnouchkine tornaram-se conhecidos, entre outras realizações, por dirigir coletivos multiculturais na produção teatral europeia, tendo grandes inspirações em manifestações culturais orientais, africanas e árabes. Valendo-se de tradições, ritos e formas espetaculares de culturas não-europeias, esses diretores montam espetáculos com atores de diversas nacionalidades, hibridizando tais tradições para a construção de um discurso cênico multicultural, valorizando o que seria comum a todas nacionalidades produtoras de teatro, "a língua do teatro".

> *Je pense qu'il y a un élément qui nous unit, c'est l'amour du théâtre. Je suis persuadée, au contraire, que la richesse des cultures est un atout. Les gens qui ont rejoint le "Théâtre du Soleil" avaient une raison bien particulière de le faire: ils voulaient explorer l'essence du théâtre. La nationalité, la langue maternelle sont alors transcendées. Tous partagent une seule et même langue, la langue du théâtre.*[1] *(MNOUCHKINE, 2003.)*

Este lugar comum de encontro de diferentes culturas é visto pelos diretores como um campo rico onde tudo pode se produzir. Um terreno de encontros, conflitos e diálogos que, se bem entendido e explorado, pode ser enriquecedor para a cena teatral.

> *These forms can be old or new, they can be ordinary or exotic, elaborate or simple, sophisticated or naïve. They can come from the most unexpected sources, they can appear to be totaly contradictory, even to the point of seeming mutually exclusive. In fact, if in the place of unity of style, they scrape and jangle against one another, this can be healthy and revealing.*[2] *(BROOK, 1993, p. 94 e 95)*

> *[...] la recherche du lieu unique. un lieu qui est comme le devant du temple, une aire sur laquelle tout peut se produire. Tout. Absolument tout. De n'importe quel temps, de n'importe quelle époque. Moi aussi, je tourne autours de ce rêve du lieu unique.*[3] *(MNOUCHKINE, 2005, p. 75 e 76)*

Assim, estes diretores propõem-se a explorar estes conflitos surgidos do diálogo entre seus atores, os quais trazem diferentes vivências e experiências culturais, transpondo barreiras num campo que seria comum a todos: a linguagem teatral.

[1] Eu creio que há um elemento que nos une, é o amor ao teatro. Estou persuadida, ao contrário, que a riqueza das culturas é um trunfo. As pessoas que vieram para o "Théâtre du Soleil" tinham uma razão bem particular para tal: eles queriam explorar a essência do teatro. A nacionalidade, a língua materna são, então, transcendidas. Todos dividem uma só e mesma língua, a língua do teatro. (Trad. nossa.)

[2] Estas formas podem ser velhas ou novas, elas podem ser ordinárias ou exóticas, elaboradas ou simples, sofisticadas ou ingênuas. Elas podem vir das mais inesperadas fontes, podem parecer totalmente contraditórias e até mesmo mutualmente excludentes. De fato, se ao invés de unidade de estilo, elas se atritam e chocalham entre si, pode ser algo saudável e revelador. (Trad. nossa.)

[3] [...] a procura do lugar único. Um lugar que é como a frente do templo, uma área onde tudo pode se produzir. Tudo. Absolutamente tudo. A qualquer momento, a qualquer hora. Eu também, me volto em torno deste sonho do lugar único. (Trad. nossa.)

> *Notre travail, au Centre, consiste tout simplement à créer un lieu où un petit groupe de personnes peut explorer pendant une longue période les possibilités réelles qui sont données par ces traversées des barrières. Si le mélange est mal pris, c'est une dilution, si c'est pris d'une autre manière, c'est un enrichissement.*[4] *(BROOK, 2007, p. 28 e 29)*

Esta atitude de se inspirar em outras culturas, diversas daquelas em que estão inseridos, a fim de se criarem novas cenas teatrais, tem sido alvo de críticas por poderem ser comparadas à atitude colonizadora da Europa em relação a países africanos, asiáticos e americanos a partir do século XVI. Rustom Bharucha, diretor e crítico teatral indiano, é um dos principais nomes que faz frente a essa proposta de teatro intercultural europeu. Segundo ele, essas formas de apropriação ocidental limitam-se a reproduzir apenas a aura cultural enxergada pelos diretores do que tentam compreender verdadeiramente o que estaria por trás motivando tais manifestações.

> *I would argue, but through the very enterprise of the work itself : its appropriation and reordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market. It was the British who first made us aware in India of economic appropriation on a global scale. They took our raw materials from us, transported them to factories in Manchester and Lancashire, where they were transformed into commodities, which were then forcibly sold to us in India. Brook deals in a different kind of appropriation : he does not merely take our commodities and textiles and transform them into costumes and propos. He has taken one of our most significant texts [The Mahabharata] and descontextualized it from its history in order to 'sell' it audiences in the West.*[5] *(BHARUCHA, 1993, p. 68)*

Diferentemente do que podemos verificar em diretores e pensadores como Ariane Mnouchkine, Peter Brook e Rustom Bharucha, não podemos afirmar que Grotowski se utiliza de parte ou da totalidade destes termos (lembremos: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e "intraculturalidade") no contexto das suas pesquisas. Percebemos, ao longo dos estudos, que os termos em questão não aparecem diretamente na obra do diretor, mas através de imagens, metáforas e analogias – o que, diga-se, torna o terreno da pesquisa mais movediço e arriscado.

Apenas em um único texto pudemos encontrar o uso da palavra "transcultural" no discurso de Grotowski: "(...) é importante o que permanece constante quando essas culturas variam, o que existe como transcultural" (GROTOWSKI in BARBA & SAVARESE, 1995, p. 237.). Porém, o uso da palavra pareceu-nos uma exceção, ou seja, não podemos considerá-lo como a proposição de um ponto de vista sobre o fenômeno intercultural. Vale registrar ainda que o texto a que nos referimos, "Leis Pragmáticas", que aparece no livro de Barba e Savarese com a assinatura de Grotowski, é, na verdade, uma entrevista em contexto de realização da ISTA (International School of Theatre Anthropology) de Bonn, em 1980. Entendemos que o uso da palavra "transcultural" deveria localizar-se ser localizada no debate sobre a pré-expressividade (conceito criado por Barba que afirma um substrato comum no uso técnico do corpo-mente dos atores em cena), mais especificamente num evento em que isso era discutido.

[4] Nosso trabalho, no Centro, consiste simplesmente em criar um lugar onde um pequeno grupo de pessoas pode explorar durante um longo período as possibilidades reais que são dadas por essa travessia de barreiras. Se a mistura é mal apreendida, é uma diluição, se é apreendida de uma outra maneira, é um enriquecimento. (Trad. nossa.)

[5] Eu argumentaria, mas através da lógica empresarial do próprio trabalho: a sua apropriação e reordenação de material não-ocidental num quadro orientalista de pensamento e ação, que foi projetado especificamente para o mercado internacional. Foi o britânico que primeiro fez-nos conscientes na Índia da apropriação econômica em escala global. Eles levaram nossas matérias-primas de nós, transportaram-nas para fábricas em Manchester e Lancashire, onde foram transformadas em commodities, que foram, então, forçosamente vendidos a nós na Índia. Brook trata de um tipo diferente de apropriação: ele não se limita a levar nossos produtos e tecidos e transformá-los em trajes e costumes. Ele tomou um de nossos textos mais significativos [O Mahabharata] e descontextualizou-o a partir de sua história, a fim de "vendê-lo" a um público no Ocidente. (Trad. Nossa.)

Assim, para dar prosseguimento aos estudos, no contexto da obra de Grotowski, foi preciso tensionar os conceitos, que na obra de outros pesquisadores do fenômeno intercultural no teatro aparece explicitamente. Procedemos, fique claro, com aproximações e distanciamentos porque, a despeito da não abordagem da terminologia, o interculturalismo como prática pareceu-nos recorrente como estímulo ao trabalho de Grotowski.

O Dossiê "Fricções Culturais" pretende, assim, sintetizar em quatro textos (além da presente introdução) os resultados de estudos realizados acerca de discursos de alguns dos pensadores fundamentais do fenômeno intercultural no teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, Jerzy. Leis Pragmáticas. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral. Equipe de Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, UNICAMP, 1995.

BHARUCHA, Rustom. Theatre and the world: performance and the politics of culture. London: Routledge, 1993.

BROOK, Peter. Climat de confiance. L'instant même. Quebec, 2007.

_____. There are no secrets. Thoughts on acting and theatre. Methuen Drama. United Kingdom, 1993.

MNOUCHKINE, Ariane. L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud. Plon, France: 2005.

_____Entretien avec Ariane Mnouchkine. Entretien avec Silke Greulich, ARTE-TV Magazine, le 13 janvier 2003. Disponível em : http://www.arte.tv/fr/entretien-avec-ariane-mnouchkine/362192,CmC=362282.html

OKAMOTO, Eduardo. Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura. – Campinas, SP: [s.n.] 2009. Tese de doutorado.

PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Abstract

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the French director Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Rustom Bharucha e Jerzy Grotowski ("multiculturalism", "interculturality", "transculturality" and intraculturality).

Keywords

Cultural exchanges, interculturalism.

Fricções culturais e criações cênicas

Peter Brook

EDUARDO **OKAMOTO**
VANESA CRISTINA **PETRONCARI**

RESUMO >

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos do diretor inglês Peter Brook (a saber: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e intraculturalidade).

Palavras-chave:
Trocas culturais, interculturalismo, Peter Brook.

“Fricções culturais e criação cênica: Peter Brook”

Vanesa Cristina Petroncari
Eduardo Okamoto (Orientador)

Filho de imigrantes judeus, Peter Brook nasceu em Londres em 1925. Estudou na Universidade de Oxford e começou sua carreira teatral em 1942 com uma adaptação de The Tragical History of Docteur Faustus, de Christopher Marlowe. Entre 1945 e 1979 trabalhou muitas vezes com a Royal Shakespeare Company, destacando-se pela direção de suas peças, como *King Lear* de Shakespeare, e *Marat-Sade* de Peter Weiss. Em 1970 fundou o Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT)[1], em Paris, onde realiza um trabalho de pesquisa teatral fundamentado em trocas culturais.

Um dos principais conceitos que norteiam seus trabalhos é questão da forma cênica. Para ele, uma forma deve ser viva e não fossilizada, morta. Para tal, é preciso investigar o que está por trás desta, o que realmente a motiva e a desencadeia. Uma forma em si não significa absolutamente nada, da mesma maneira que um conceito necessita de uma forma para ser expresso. Ou seja, a forma apenas não é tudo, é preciso que ela esteja preenchida e permeada de vida e significado.

> *Nous sommes là au coeur du problème. Rien n'existe dans la vie, sans forme ; nous sommes obligés à chaque instant, notamment en parlant, de chercher la forme. Or, il faut se rendre compte que cette forme peut être précisément l'obstacle absolu à la vie, qui n'a pas de forme. On ne peut échapper à cette difficulté et la lutte est permanente : la forme est nécessaire et pourtant elle n'est pas tout.*[2] *(BROOK, 1999, p. 61.)*

> *Le théâtre n'est qu'une forme, et qu'une forme ne signifie rien en elle-même, il y a des millions de formes et elles sont soit inutiles et sans valeur, soit magnifiques selon ce qui les traverse, mais une forme n'est qu'un véhicule.*[3] *(Idem, 2009, p. 78.)*

[1] Centro Internacional de Pesquisas Teatrais.
[2] Estamos aqui no cerne do problema. Nada existe na vida sem forma; e somos obrigados, a cada instante, especialmente ao falar, a procurar a forma. No entanto, é importante perceber que essa forma pode ser precisamente um obstáculo absoluto à vida, que não tem forma. Não podemos escapar dessa dificuldade e a luta é permanente: a forma é necessária, no entanto ela não é tudo. (Trad. nossa.)
[3] O teatro é apenas uma forma, e essa forma não significa nada em si mesma. Existem milhões de formas e elas são ou inúteis e sem valor, ou magníficas, dependendo do que as atravessa, mas uma forma não é nada mais que um veículo. (Trad. nossa.)

A forma em uma obra de arte é necessária por ser o veículo que permite ao público entrar em contato com sua essência. Mas, diferentemente de algumas artes como, por exemplo, a pintura e a fotografia, as formas teatrais são mutáveis a cada apresentação. Para Brook, as formas cênicas *devem* ser passíveis de mudanças a cada apresentação. Insistir em sua cristalização é caminhar rumo à morte e correr o risco de perder sua essência.

> *Très simplement, très directement, j'ai constaté que la forme est le miroir du moment. Ce qu'on appelle la forme est véritablement ce qui permet au public d'entrer en contact avec l'oeuvre, et elle change tout le temps. Comme tout ce que nous voyons dans la vie de tous les jours par l'architecture, ou encore dans la mode ou dans les couleurs utilisées pour un affiche, tout cela est en mouvement perpétuel. Ce sont les formes évidentes. Mais à vrai dire, toutes les formes qui existent sont en mouvement. Et c'est pourquoi il faut continuellement renouveler la forme. D'une certaine manière, le miracle du théâtre reside dans son affirmation constante que, dans la vie réele, rien n'est permanent : tout passe, toutes les vies ont une fin, tout disparaît, tout se renouvelle.*[4] *(Ibidem, p. 41 e 42.)*

Em suas pesquisas, Brook afirma estar sempre em busca do que está por trás das formas e ao fazer isso, constata que a forma em si não deve ser o maior objetivo em uma encenação. Ela deve vir depois, sustentada pela qualidade encontrada pelos atores para executá-la.

> *We are seeking for what gives a form of culture its life – not studying the culture itself but what is behind.*[5] *(BROOK, 1987, p. 106.)*

> *More than ever in our work, it was clear that forms had to come last, that the true character of the performance would only emerge when a hodgepodge of styles had passed through a filter to eliminate the superfluous.*[6]*(Idem, 1999, p. 218.)*

Ao buscar a essência das formas e eliminando suas superficialidades, Brook concluiu que existe um território comum por trás das formas culturais. Tal conclusão deu-se em seus trabalhos com o CIRT junto a atores provindos de diferentes países e culturas. Em meio a improvisações teatrais, o diretor percebeu que atores que não falavam a mesma língua nem compartilhavam das mesmas vivências culturais, chegavam a estabelecer uma comunicação. Essa comunicação seria possível graças a elementos comuns a todos os seres humanos, independentemente de sua nacionalidade.

O teatro, então, abriria espaço para se chegar a um território comum e acessível a todo ser humano, o que entendemos nesta pesquisa como *transculturalidade.*

> *When separate traditions come together, at first there are barriers. When, through intense work, a common aim is discovered, the barriers vanish. The moment when the barriers vanish, the gestures and the tones of voice of one and all become part of the same language, expressing for a moment one shared truth in wich the audience is included : this is the moment to which all theatre leads.*[7] *(Idem, 1993, p. 95.)*

[4] Bem simples e diretamente, eu constatei que a forma é o espelho do momento. O que nós chamamos de forma é o que, na verdade, permite ao público de entrar em contato com a obra, e ela muda o tempo todo. Como tudo o que vemos na vida de todos os dias pela arquitetura ou ainda na moda ou nas cores usadas por um cartaz, tudo isso está em movimento constante. São as formas evidentes. Mas, na verdade, todas as formas que existem estão em movimento. E é por isso que é preciso renovar a forma continuamente. De uma certa maneira, o milagre do teatro reside em sua afirmação constante de que, na vida real, nada é permanente: tudo passa, todas as vidas têm um fim, tudo desaparece, tudo se renova. A totalidade da existência humana está em movimento. (Trad. nossa.)

[5] Estamos à procura do que dá vida a uma forma cultural - não estudar a cultura em si, mas o que está por trás. (Trad. nossa.)

[6] Mais do que nunca em nosso trabalho, ficou claro que as formas deveriam vir por último, que o verdadeiro caráter do desempenho só surgiria quando uma mistura de estilos fosse ultrapassada através de um filtro para eliminar o supérfluo. (Trad. nossa.)

[7] Quando tradições separadas se reúnem, num primeiro momento, existem barreiras. Entretanto, quando um objetivo comum é descoberto, por meio de um intenso trabalho, as barreiras desaparecem. No momento em que as barreiras desaparecem, os gestos e tons de voz de um e todos se tornam parte da mesma linguagem, expressando, por um momento uma verdade compartilhada na qual o público está incluído: este é o momento para o qual todo teatro leva. (Trad. nossa.)

Tais questões levaram Brook a viajar por diferentes países e continentes pondo à prova sua teoria de que seria possível estabelecer uma comunicação entre indivíduos de culturas distintas.

> *In what conditions is it possible for what happens in a theatre experience to originate from a group of actors and be received and shared by spectators without the help and hindrance of the shared cultural signs and tokens?* [8] *(Idem, 1987, p. 125.)*

Incentivando os atores de seu grupo a improvisarem na frente de públicos de diversos países (incluindo algumas sociedades tradicionais africanas), Brook verificou que não apenas a comunicação entre atores originários de países diferentes era possível no jogo teatral, mas também entre atores e públicos desconhecidos entre si culturalmente.

> *In the first village (Africa), we placed the one object we had used again and again, a cardboard box, in the middle of the carpet. For the spectators, for us, it was the same : it was real. An actor got up and went towards it. What was inside ?As the actor wanted to know, the audience wanted to know with him, so at once we were on the common ground where the imagination can spring to life. Another time it was a pair of shoes and a shoeless person who came towards them – again, common ground. A piece of bread, two people eye it, a third approaches – common ground. We tried to be simpler still. One sound on an instrument or one sound from a voice, repeated and repeated. We used no musical idiom, no musical language, just a sound. Anything could be a starting point, provided it was simple enough.*[9] *(Idem, 1999, p. 181.)*

Ao ultrapassar os hábitos moldados pela cultura, cada indivíduo disporia de recursos para compreender outro indivíduo que não fizesse parte de sua cultura. Isto porque, a cultura seria uma casca que delimita determinado comportamento humano, mas na verdade, todos seríamos parte de um mesmo todo.

> *In the middle of Africa, I scandalized an anthropologist by suggesting that we all have an Africa inside us. I explain that this was based on my conviction that we are each only parts of a complete man: that the fully developed human being would contain what today is labelled African, Persian or English. Everyone can respond to the music and dances of many races other than his own. Equally one can discover in oneself the impulses behind these unfamiliar movements and sounds and so make them one's own. Man is more than what his culture defines ; cultural habits go far deeper than the clothes he wears, but they are still only garments to which an unknown life gives body. Each culture expresses a different portion of the inner atlas : the complete human truth is global, and the theatre is the place in which the jigsaw can be pieced together.*[10] *(Idem, 1987, p. 129.)*

[8] Em que condições é possível que o que é originado em uma experiência teatral por atores possa ser recebido compartilhado por espectadores sem a ajuda ou impedimento de sinais e símbolos culturais compartilhados? (Trad. nossa.)

[9] Na primeira aldeia (África), colocamos o objeto que tínhamos usado de novo e de novo, uma caixa de papelão, no meio do tapete. Para os espectadores, para nós, era o mesmo: era real. Um ator se levantou e foi em direção a ela. O que estava lá dentro? Como o ator queria saber, o público queria saber com ele, e então estávamos no terreno comum onde a imaginação poderia saltar para a vida. Outra vez foi um par de sapatos e foi uma pessoa sem sapatos que veio em direção a eles - mais uma vez, um terreno comum. Um pedaço de pão, duas pessoas que olham, um terceiro as aborda - um terreno comum. Nós tentamos ser mais simples ainda. Um som de um instrumento ou um som de uma voz, repetida e repetida. Nós não usamos nenhum idioma musical, nenhuma linguagem musical, apenas um som. Qualquer coisa pode ser um ponto de partida, desde que fosse bastante simples. (Trad. nossa.)

10 No meio da África, eu escandalizei um antropólogo, sugerindo que todos temos uma África dentro de nós. Eu expliquei isso com base na minha convicção de que somos cada um apenas partes de um homem completo: que o ser humano completamente desenvolvido conteria o que hoje é rotulado como africano, persa ou inglês. Todos podem responder à música e às danças de muitas raças diferentes das suas. Igualmente podem-se descobrir em si mesmo os impulsos por trás desses movimentos e sons estranhos e assim torná-los seus próprios. O homem é mais do que sua cultura o define; hábitos culturais vão muito mais além do que as roupas que ele veste, mas elas ainda são apenas peças de vestuário para que uma vida desconhecida ganhe corpo. Cada cultura expressa uma parte diferente do atlas interno: a verdade humana completa é global, e o teatro é o lugar em que o quebra-cabeças pode ser montado com todos juntos. (Trad. nossa.)

O trabalho para se chegar a um território comum não apagaria a identidade de cada indivíduo, pelo contrário: ao se buscar um território comum, são deixadas de lado as formas superficiais do comportamento de cada um (que seria moldado através da cultura em que nasceu e cresceu) e se afirmariam as verdadeiras qualidades identitárias de cada cultura.

> *Lorsque des gens très différents – des Américains, des Africains, des Européens, des Asiatiques – travaillent ensemble, la première chose qu'on voit est que ce qui confère apparement à chacun son identité repose sur des stéréotypes sans intérêt. Et lorsque, par un travail de purification, chacun perd ce côté caricatural de l'identité, au lieu d'arriver à une espèce de no man's land, apparaissent au contraire les vraies différences, magnifiques et glorieuses.*[11]*(Idem, 2007, p. 29 e 30.)*

> *Our first task was to try to put an end to the stereotypes, but certainly not to reduce everyone to a neutral anonymity. Stripped of his ethnic mannerisms a Japanese becomes more Japanese, an African more African, and a point is reached where forms of behaviour and expression are no longer predictable.*[12]*(Idem, 1987, p. 106.)*

Embora Brook não utilize o termo *intraculturalidade* em seus livros, entendemos que esta ideia pode ser enquadrada neste conceito. A saber, "intraculturalidade" é a proposta de se ater à própria cultura de origem a fim de afirmar melhor sua identidade. Brook reconhece que cada comunidade produtora de teatro deve levar em consideração sua própria realidade e não tentar copiar produções alheias, isso resultaria em formas mortas. Isto porque, é preciso entender as condições de produção de uma peça; sem estas, a mera reprodução de suas formas resta inconsistente.

> *In many Third World countries, theatre groups tackle plays by European authors, such as Brecht or Sartre. Often they fail to recognise that these authors worked through a complex system of communication that belonged to their own time and place. In a completely different context, the resonance is no longer there. (Idem, 1993, p. 107 e 108.)*

Aqui se encontra a maior contradição do discurso de Brook. Ele reconhece que cada produção teatral pertence a um contexto e cita o exemplo de grupos de países do terceiro mundo que tentam reproduzir peças de dramaturgos europeus e falham nesta tarefa. Segundo ele, esses indivíduos se esquecem de que, se as condições de produção não são as mesmas, a obra perde sua ressonância. Entretanto, a sua atitude em relação a manifestações artísticas e obras de países do terceiro mundo é a mesma. Como exemplo, podemos citar uma de suas obras mais famosas, O *Mahabharata*. Trata-se de um poema épico hindu, considerado a obra fundadora do hinduísmo. Brook encenou esta epopeia com atores do CIRT em uma obra teatral de nove horas de duração e depois a adaptou para o cinema reduzindo-a para cinco horas. Além do *Mahabharata*, Brook se inspira em outras manifestações orientais, como o teatro balinês, o nô e o kabuki (formas japonesas), trazendo elementos de outras culturas para suas encenações. Podemos nos perguntar se, ao fazer isso, a verdadeira essência destas manifestações culturais não seria perdida, tal como ele afirma ocorrer quando um grupo de países do terceiro mundo monta um texto de Brecht ou Sartre.

---

[11] Logo que pessoas muito diferentes – americanos, africanos, europeus, asiáticos – trabalham juntos, a primeira coisa que vemos é que o que aparentemente lhes confere sua identidade repousa sobre estereótipos desinteressantes. E logo que, através de um trabalho de purificação, cada um perde este lado caricatural da identidade, ao invés de chegar a uma espécie de no man's land (terra de ninguém), aparecem, ao contrário as verdadeiras diferenças, magníficas e gloriosas. (Trad. nossa.)

[12] Nossa primeira tarefa era tentar pôr fim aos estereótipos, mas certamente não para reduzir todos a um anonimato neutro. Despojado de seus maneirismos étnicos, um japonês tornava-se mais japonês, um africano mais africano; alcançávamos um ponto em que as formas de comportamento e de expressão já não eram previsíveis. (Trad. nossa.)

[13] Em muitos países do Terceiro Mundo, grupos de teatro se debruçam sobre peças de autores europeus, como Brecht ou Sartre. Muitas vezes, eles falham em reconhecer que estes autores trabalharam através de um complexo sistema de comunicação que pertence ao seu próprio tempo e lugar. Em um contexto completamente diferente, a ressonância não está mais lá. (Trad. nossa.)

Um dos principais nomes que critica o teatro intercultural europeu é o indiano Rustom Bharucha. Para ele, esta atitude de se inspirar em outras culturas, diversas daquelas em que estão inseridos, a fim de se criarem novas cenas teatrais, assemelha-se à atitude colonizadora da Europa em relação a países africanos, asiáticos e americanos a partir do século XVI. Essas formas de apropriação ocidental limitam-se a reproduzir apenas a aura cultural enxergada pelos diretores do que tentam compreender verdadeiramente o que estaria por trás motivando tais manifestações.

O conceito de apropriação cultural não é discutido por Brook nos discursos estudados, isso talvez denote uma visão de que seu trabalho não se utiliza de outras culturas de forma apropriativa e exploratória, como afirma Bharucha. Para além disso, as reflexões que concernem os atritos interculturais parecem discutidos de forma superficial e um tanto quanto ingênua, não levando em consideração que as culturas utilizadas como inspiração podem ter um ponto de vista distinto do europeu.

No caso do *Mahabharata*, Brook mostra ter consciência de que seu coletivo de atores nunca se*ria um grupo indiano encenando o* Mahabharata, se buscasse isso, provavelmente cairia em algo falso. Por isso, ele afirma não terem tentado ser o que não eram. A obra foi criada na Índia, mas, segundo ele, traz elementos que concernem a toda humanidade, por isso, cada ser humano, independentemente de sua origem cultural, poderia colaborar com seu próprio 'background', não tentando, então, imitar algo que nunca chegariam a ser.

> *We were not presuming to present the symbolism of Hindu philosophy. In the music, in the costumes, in the movements, we have tried to suggest the flavour of India without pretending to be what we are not. On the contrary, the many nationalities who have gathered together are trying to reflect The Mahabharata by bringing to it something of their own. In this way, we are trying to celebrate a work which only India could have created but which carries echoes for all mankind.*[14] *(Idem, 1987, p. 162.)*

No livro *Le diable c'est l'ennui - Propos sur le théâtre,* Brook relata um episódio em que a descontextualização de uma cerimônia espetacular provocou seu esvaziamento de sentido, reduzindo-a à mera forma espetacular. Ele conta que há no Irã um teatro extremamente forte e significativo para os sujeitos que o produzem. Trata-se do "tazieh", um teatro que reconta a morte dos primeiros mártires do Islamismo e é interpretado não por atores profissionais, mas por pessoas dos vilarejos. Tal representação foi proibida pelo shah durante anos, mas continuou a ser feita clandestinamente nas cidades como uma espécie de celebração. Para Brook, uma dessas apresentações a que teve o privilégio de assistir foi algo emocionante, pois se tratava de uma representação viva, que presentificava o passado de todas as pessoas ali presentes, que por sua vez, compartilhavam do sentimento evocado pela *mise-en-scène.* Posteriormente, dada uma abertura política do país, realizou-se o Festival Internacional de Chiraz, no qual, houve a apresentação do tazieh. Como se tratava de um festival internacional, onde haveria a presença da rainha, um diretor foi chamado para melhorar a apresentação. Este, por sua vez, modificou o figurino, inseriu efeitos de iluminação, substitui acessórios etc. Brook ao assistir isso, classificou este processo como um "aburguesamento" que matou a representação. O que antes era tão vivo, transformou-se em uma forma morta.

[14] Nós não tínhamos a pretensão de apresentar o simbolismo da filosofia hindu. Na música, nos costumes, nos movimentos, tentamos sugerir o sabor da Índia, sem fingir ser o que não somos. Pelo contrário, as diversas nacionalidades reunidas, tentam refletir o Mahabharata trazendo algo próprio. Desta forma, estamos tentando celebrar um trabalho que só a Índia poderia ter criado, mas que traz ecos para toda a humanidade. (Trad. nossa.)

> *I was alerted as early as 1977 to the problem of translation in intercultural theatre practice through Peter Brook's production of The Ik, based on Colin Turnbull's anthropological study of an African tribe that has been dehumanized through hunger and displacement. In a memorable interview, Kenneth Tynan[14] had called the reader's attention to an appaling lapse in Brook's representation: '[I]n the programme it just said "as far as anyone knows the ik still exist." As far as anyone knows? I mean, here we were, invited to feel compassion and horror at their plight, but, nobody in the production had even bothered to find out whether they still existed'. […] Is this right? Is it right to do a play about people from another part of the world, with whom you have no real contact, but whose condition provides you with a convenient metaphor for "inhumanity"? Brook's 'despondent nihilism' has been aptly summarized by Tynan in his pithy description of the maestro's worldview: 'human beings, left to themselves, stripped of social restraints, are animals, and are inherently rotten, and destructive'(Tynan 1977:23). Indeed, The Ik in its chic use of non-verbal babble to suggest the primitivization of African 'natives' will surely go down in intercultural theatre history as a paradigmatic example of primordializing the Other as an anthropological object. In 1977, my problem was not with Brook as such, but with the troubling questions that were triggered on reading Tynan's interview: Is there an ethic of representation in theatre? What are the alternative modalities of representing the Other with responsibility and engagement?[15] (BHARUCHA, 2001, p. 2 e 3.)*

Desta forma, Bharucha enfatiza os riscos ao representar uma cultura distante. O que podemos acreditar que sejam valores *transculturais* e universais, podem ser apenas projeções da própria cultura.

Em uma entrevista, Mnouchkine declara que os princípios da democracia – forma de governo da maior parte dos países ocidentais – são princípios fundamentais, não negociáveis e transculturais.

> *Je ne suis pas moi-même une adepte de l'ouverture totale des frontières. Je ne veux pas des tyrans, je ne veux pas des bourreaux. Mas si, nous mêmes, nous défendions mieux nos principes, si nous défendions ardemment, sans état d'âme, la laïcité, l'égalité des hommes et des femmes, l'égalité d'accès à l'éducation, à la santé, au logement, à la justice, si nous défendions plus fermement les lois de la démocratie, en somme – y compris contre ceux qui savent très habilement les manipuler pour les retourner contre la démocratie elle-même - , nous aurions moins à défendre nos frontières. Je suis sûre que les Français seraient plus accueillants s'ils étaient certains*

[14] Kenneth Tynan (1927 – 1980) foi um escritor e crítico teatral inglês.

[15] Eu fui alertado já em 1977 para o problema de tradução na prática teatral intercultural de Peter Brook na produção de Os Iks, baseado no estudo antropológico de Colin Turnbull de uma tribo africana que foi desumanizada por fome e deslocamento. Em uma entrevista memorável, Kenneth Tynan tinha chamado a atenção do leitor para um lapso chocante na representação de Brook: No programa, é dito apenas "tanto quanto qualquer um sabe, o ik ainda existe."? Tanto quanto qualquer um sabe? Eu digo, aqui nós estávamos convidados a sentir compaixão e horror por esta condição, mas ninguém na produção tinha sequer se preocupado em saber se eles ainda existiam. [...] Isso está certo? É correto fazer uma peça sobre pessoas de outra parte do mundo, com quem você não tem contato real, mas cuja condição lhe proporciona uma metáfora conveniente para "desumanidade"? O 'niilismo desanimado' de Brook foi apropriadamente resumido por Tynan em sua descrição concisa da visão de mundo do maestro: "os seres humanos, deixados a si mesmos, desprovidos de restrições sociais, são animais e são inerentemente podres e destrutivos" (Tynan 1977 23). Na verdade, O Ik, em seu uso chique de tagarelice não-verbal para sugerir a primitivização de 'nativos' africanos certamente entrará para a história do teatro intercultural como um exemplo paradigmático de primordialisar o Outro como objeto antropológico. Em 1977, o meu problema não era com Brook em si, mas com as questões preocupantes que foram acionados ao ler a entrevista de Tynan: Existe uma ética da representação no teatro? Quais são as modalidades alternativas de representar o Outro com responsabilidade e compromisso? (Trad. nossa.)

> *Ce que vous dites amène à réflechir sur ce qui se passe lorsque l'on prend un spetacle traditionnel et qu'on le sort de son contexte. [...] L' « embourgeoisement » du spetacle était total, mais surtout ce qu'il y avait de plus lugubre et insupportable, de plus deadly, ce fut le public. A la place d'un public croyant, avec la foi simple du bûcheron pour qui tout cela a un sens, il y avait un public « jet-set » international qui se moquait complètement du contenu sacré. Il était là pour voir comment tout cela était joli et folklorique, et ces gens sont sortis très contents, ravis d'avoir assisté à ce spetacle merveilleux et singulier. Ils ne se rendait pas compte qu'ils avaient été escroqués et qu'ils n'avaient pas vu un tazieh. Ils avaient vu une chose ordinaire, ennuyeuse, sans aucun intérêt réel, qui ne donnait aucune expérience. Ils ne se rendaient compte parce que c'était « la culture », le folklore officiel. Et tout le monde est parti ravi, vers le coktail !*[15] *(Idem, 1991, p. 50 e 51.)*

A contradição de Brook não se encontra apenas no fato de ele montar espetáculos ou valer-se de formas não europeias para suas produções, mas sobretudo no fato de não se questionar se seus trabalhos são esvaziados de sentido para um público originário das culturas « inspiradoras ». É, no mínimo, paradoxal afirmar que grupos de países do terceiro mundo não enxergam a descontextualização em se montar Brecht ou Sartre fora da Europa e montar *O Mahabharata* fora da Índia. Segundo Brook, O *Mahabharata* traria questões pertencentes a todo ser humano, independentemente de sua cultura de origem. A guerra, o amor, o ódio, a paz, entre outras questões ilustradas na epopeia indiana, fariam parte da história de todas sociedades e, por isso, a torna uma obra universal, assim como as peças de Shakespeare. Ora, se Brook enxerga elementos que lhe dizem respeito no *Mahabharata*, grupos de terceiro mundo não poderiam também identificar questões que lhe dizem respeito nas obras de Brecht ou Sartre ?

> *UM AUDITEUR – Je suis intrigué par votre intérêt pour le Mahâbhârata que vous avez monté il y a quelques années. J'aime beaucoup ce texte dont le personnage Arjuna me paraît être le héros tragique par excellence. Je me demandais si ce sont les héros occidentaux et ceux de Shakespeare en particulier qui vous ont mené vers le Mahâbhârata. Ai-je tort de croire qu'il y a en lui une quête spirituelle qu'on ne retrouve pas nécessairement dans les héros tragiques occidentaux ? Chez Shakespeare, ça finit souvent par des suicides et de sombras drames, alors qu'Arjuna semble transcender la tragédie par sa quête spirituelle. Est-ce cela qui vous a attiré dans cette oeuvre ?*
> *PETER BROOK – On avance peu à peu avec des questions d'une telle difficulté ! Vous me faites travailler... Je croire que, dans le Mahâbhârata, dans la tragédie grecque, chez Shakespeare et dans les fins tragiques de l'opera – récemment, on a monté Carmen - , on retrouve une base, toujours la même, qui est le destin. Quelque chose qui devient inévitable. Bien sûr, les raisons sont différentes. C'est là la grande différence entre le mélodrame et la tragédie. Dans le mélodrame, la question n'est pas posée. Quelqu'un tue quelqu'un d'autre, mais au moment de la*

---

[15] O que você disse leva à reflexão sobre o que acontece quando pegamos um espetáculo tradicional e o tiramos de seu contexto. [...] O "aburguesamento" do espetáculo foi total, mas o que havia de mais sombrio e insuportável, mais mortal, era o público. Em vez de um público crente, com a fé simples do lenhador para quem tudo aquilo faz sentido, havia um público "jet -set" internacional, que ridicularizava os conteúdos sagrados. Ele estava lá para ver como era tudo bonito e folclórico, e essas pessoas foram embora muito felizes, muito contentes por terem assistido a um espetáculo maravilhoso e singular. Eles não perceberam que haviam sido enganados e que eles não tinham visto um Tazieh. Eles tinham visto algo ordinário, chato, sem interesse real, que não proporcionou nenhuma experiência. Eles não perceberam porque era a "cultura", o folclore oficial. E todos saíram felizes, para o coquetel! (Trad. nossa.)

[16] UM ESPECTADOR - Eu estou intrigado pelo seu interesse pelo Mahâbhârata que o senhor montou há alguns anos. Eu gosto bastante deste texto cujo personagem Arjuna parece-me ser o herói trágico por excelência. Eu me pergunto se foram os heróis ocidentais e os de Shakespeare em particular que levaram o senhor até o Mahâbhârata. Eu faria mal em crer que há nele uma busca espiritual que não encontramos necessariamente nos heróis trágicos ocidentais? Em Shakespeare, isso constantemente termina em suicídios ou em sombras dramáticas, por isso Arjuna parece transcender a tragédia por sua busca espiritual. Foi isto que atraiu o senhor nesta obra?
PETER BROOK – Estamos indo pouco a pouco para questões muito difíceis! Vocês estão me dando trabalho...Eu acho que, no Mahâbhârata, na tragédia grega, em Shakespeare e nos fins trágicos da ópera – nós montamos recentemente Carmem – nós encontramos uma base, sempre a mesma, que é o destino. Alguma coisa que se torna inevitável. Claro, as razões são diferentes. Na tragédia grega, este destino é de uma maneira

> *catastrophe, cette grande interrogation : « Comment vivre honorablement cette situation ? » n'est pas posée. Le Mahâbhârata va beaucoup plus loin que toute autre oeuvre. D'un certain point de vue, on y voit que le mouvement vers cette guerre absolue, l'anéantissement presque entier de la vie humaine, la catastrophe absolue pour la race humaine, est inévitable. Mais il montre aussi tous les points de vue, historique et spirituel, les cycles du cosmos, et comment, dans un certain cycle, l'humanité est vouée à une fin tragique. Et c'est peut-être la situation que nous vivons aujourd'hui, à laquelle on peut, par tempérament, réagir de manière optimiste ou pessimiste. Mais cette possibilité d'une explosotion ultime à laquelle nous faisons face aujourd'hui est exactement ce qui est raconté avec les mêmes images à la fin du Mahâbhârata. D'un côté, comme dans la tragédie grecque, comme dans Shakespeare, on raconte un destin qu'on ne peut pas changer. Mais on peut le vivre de deux manière différentes. Soit aveuglement ou, ce qui revient au même, en luttant contre lui d'une manière aveugle qui ne produit aucun résultat. Ou encore en empruntant le chemin d'Arjuna, en vivant deux mondes en même temps : un monde qui est voué au destin tragique et un monde d'une compréhension qui s'ouvre grâce à une illumination provenant d'une autre source. Quand les deux sont présents en même temps, la tragédie n'est pas écartée, mais elle prend un autre sens. Je crois que c'est ce qui, véritablement, donne une réalité toute immédiate, pour aujourd'hui, à tous ceux qui entrent de nouveau en contact avec le Mahâbhârata. Et c'est pourquoi ce n'est pas une épopée qu'il faut respecter comme un grand chef-d'oeuvre d'autrefois, mais bien quelque chose qui parle de nous, autant aujourd'hui qu'il y a trois mille ans.[16] (Idem, 2007, p.66, 67, 68 e 69.)*

Para Brook, seus trabalhos com diferentes culturas são oportunidades de diálogo e construção artística. Suas pesquisas junto ao CIRT tornaram-se famosas por seu cunho *multicultural*, isto é, a convivência de diferentes culturas em um mesmo espaço.

> *Today, the world offers us new possibilities. This great human vocabulary can be fed by elements that in the past have never come together. Each race, each culture can bring its own word to a phrase wich unites mankind. Nothing is more vital to the culture of the world than the working together of artists from different races and backgrounds.[17] (Idem, 1993, p. 94.)*

inexorável, e desde que o primeiro passo é dado, não podemos evitar seu fim. É de uma precisão matemática. Em O Homem que, nós vemos pessoas que sofreram um acidente cerebral, cujas causas são talvez genéticas e o mesmo esquema de acontecimentos inevitáveis se apresenta. Na vida de cada um, quando uma catástrofe acontece, nós somos obrigados a encará-la como a expressão do destino. O fato de que ela tenha acontecido nos permite retraçar tudo e nós nos dizemos: "Se eu não tivesse feito isso ou aquilo...", mas é tarde demais. Tal ação trouxe tal elemento, que trouxe um outro, e assim nós chegamos à noção de destino. A questão que isto nos traz é: como viver o pior? Como? Esta é a grande diferença entre o melodrama e a tragédia. No melodrama, a indagação não é feita. Alguém mata outro, mas no momento da catástrofe, a pergunta: "como viver honrosamente esta situação?" não é feita. O Mahâbhârata vai muito mais longe do que toda outra obra. De um certo ponto de vista, nós vemos que o movimento em direção à essa guerra absoluta, a aniquilação quase inteira da vida humana, é inevitável. Mas isto mostra também todos os pontos de vista, históricos e espirituais, os ciclos do cosmos, e como, em um determinado ciclo, a humanidade esta voltada a um fim trágico. E é talvez a situação que vivemos hoje, a qual nós podemos, por temperamento, reagir de maneira otimista ou pessimista. Mas esta possibilidade de uma última explosão que nós encaramos hoje é exatamente o que é recontado com as mesmas imagens no fim do Mahâbhârata. De um lado, como na tragédia grega, como em Shakespeare, é contado um destino que não podemos mudar. Mas nós podemos vive-lo de duas maneiras diferentes: cegamente ou, o que se torna o mesmo, lutando contra ele de uma maneira cega que não produz resultado algum. Ou ainda, emprestando o caminho de Arjuna, vivendo dois mundos ao mesmo tempo: um mundo que é voltado ao destino trágico e um mundo de uma compreensão que se abre graças a uma iluminação vinda de outra fonte. Quando os dois estão presentes ao mesmo tempo, a tragédia não é descartada, mas ela adquire outro sentido. Eu acredito que é isto que, verdadeiramente, dá uma realidade imediata hoje a todos aqueles que entram em contato novamente com o Mahâbhârata. E é por isso que não se trata de uma epopeia que é preciso respeitar como uma grande obra de arte de outros tempos, e sim alguma coisa que fala de nós, tanto de hoje como há três mil anos atrás. (Trad. nossa.)

[17] Hoje, o mundo nos oferece novas possibilidades. Este grande vocabulário humano pode ser alimentado por elementos que no passado nunca se uniram. Cada raça, cada cultura pode trazer a sua própria palavra de uma frase que une a humanidade. Nada é mais vital para a cultura do mundo do que o trabalho em conjunto de artistas de diferentes raças e origens. (Trad. nossa.)

O questionamento levantado por Bharucha permanece em suspensão, não havendo referência direta a esta questão nos livros de Brook. O diretor inglês enxerga o perigo de grupos de países do terceiro mundo tentar imitar formas europeias, mas parece não levar em consideração este perigo quando a atitude parte de países europeus em direção ao terceiro mundo. Uma possível justificativa seria o fato de Brook afirmar sempre que está em busca do que torna uma forma verdadeira, evitando reduzi-la à mera imitação. Pressupõe-se, assim, que ele leve isto em consideração ao realizar suas encenações inspiradas em culturas orientais: atendo-se às verdadeiras motivações das ações cênicas, a utilização de manifestações artísticas provindas de outras culturas traria também a qualidade que as tornam vivas. Entretanto, isto é uma possibilidade, e os apontamentos de Bharucha são pertinentes visto que é a visão de um indiano sobre a adaptação europeia de uma obra indiana.

A visão de Brook, ao que parece, é que através do multiculturalismo, isto é, da convivência de indivíduos de culturas distintas, a produção cultural seria enriquecida, independentemente de serem europeias ou provindas de outros continentes. Cada ator traria sua própria bagagem cultural e, através do diálogo destas, a obra tornar-se-ia mais completa. Esta opinião encaixa-se no conceito interculturalidade, isto é, o diálogo de diferentes culturas a partir do multiculturalismo. Brook cita sua montagem de A Tempestade de Shakespeare, para exemplificar que cada ator pode contribuir para uma encenação de acordo com sua vivência cultural.

> *In the case of The Tempest, I realised that we had with us an African actor, Sotigui Kouyaté, who could bring something new, different and perhaps truer than any European actor to the major role of Prospero the magician, and that the other actors from non-English cultures could illuminate this elusive play through the light of their own traditions, which at times are closer to the spirituality of Elizabethan England than the urban values of contemporary Europe.*[18] *(Idem, 1993, p. 124 e 125.)*

Assim, nesta etapa da pesquisa, pudemos observar que Peter Brook utiliza-se dos conceitos pesquisados de forma semelhante à nossa, embora muitas vezes não os denomine com as palavras "multiculturalismo", "transculturalidade", "interculturalidade" e "intraculturalidade". Paralelamente à investigação e ao levantamento feito, problematizamos o seu discurso à luz destes conceitos, não chegando, contudo, a conclusões definitivas, devido à complexidade que as relações pautadas em trocas culturais assumem no teatro.

[18] No caso de A Tempestade, eu percebi que tínhamos conosco um ator africano, Sotigui Kouyaté, que podia trazer algo novo, diferente e talvez mais verdadeiro do que qualquer ator europeu para o importante papel de Próspero, o mágico. Da mesma forma, os outros atores de culturas não inglesas poderiam iluminar este jogo indescritível através da luz de suas próprias tradições, que às vezes estão mais perto da espiritualidade da Inglaterra Elisabetana que os valores urbanos da Europa contemporânea. (Trad. nossa)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOK, Peter. Avec Grotowski. Éditions Actes Sud, France : 2009.
_____Climat de confiance. L'instant même. Quebec, 2007.
_____Threads of time. Methuen Publising, 1999.
_____There are no secrets. Thoughts on acting and theatre. Methuen Drama. United Kingdom, 1993.
_____The shifting point. Forty years of theatrical exploration 1946 – 1986. A&C Black, 1987.

Abstract

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the British director Peter Brook ("multiculturalism", "interculturality", "transculturality" and intraculturality).

Keywords

Cultural exchanges, interculturalism, Peter Brook.

Fricções culturais e criações cênicas

Ariane Mnouchkine

EDUARDO **OKAMOTO**
VANESA CRISTINA **PETRONCARI**

RESUMO >

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos da diretora francesa Ariane Mnouchkine (a saber: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e intraculturalidade) pensando sobre as relações que se dão entre as trocas culturais e a criação cênica.

Palavras-chave:
Trocas culturais, interculturalismo e Ariane Mnouchkine.

"Fricções culturais e criação cênica: Ariane Mnouchkine"

Vanesa Cristina Petroncari
Eduardo Okamoto (Orientador)

Diretora do Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine nasceu em Bologne-sur-Seine, França, em 1939. Sua mãe era inglesa, e seu pai, francês-russo, um produtor de cinema que foi figura de central influência em sua carreira. Foi educada em Oxford e na Sorbonne, onde fundou em 1961 a ATEP - Associação Teatral dos Estudantes de Paris. Entre 1961 e 1963 empreendeu uma jornada ao Oriente (passando por Japão, Taïwan, Tibet, Camboja, Tailândia, Índia, Nepal, Paquistão, Irã, Turquia e Afeganistão), período de fundamental importância e influência em seu trabalho. Impressionada pelas ações e gestos ritualizados tanto no cotidiano como nos espetáculos do Oriente, seu teatro desde então apresenta elementos claramente ligados às tradições orientais, como o Kabuki, Nô e Kathakali.[1]

> *Les théories orientales ont marqué tous les gens du théâtre. Elles ont marqué Artaud, Brecht et tous les autres parce que l'Orient est le berceau du théâtre. On va donc y chercher le théâtre. Artaud disait : « Le théâtre est oriental. » Cette réflexion va très loin. Artaud ne prétend pas qu'il y a des théories orientales intéressantes pour le théâtre, il affirme que « le théâtre est oriental ». Et je pense qu'Artaud a raison. Donc, je dirai que l'acteur va tout chercher en Orient à la fois le mythe et la réalité, à la fois l'intériorité et l'extériorisation, cette fameuse autopsie du coeur par le corps. On va y chercher aussi le non-réalismo, la théâtralité. L'Occident n'a donné naissance qu'à la commedia dell'arte – mais celle-ci vient d'Asie – et qu'à un certain type de réalisme auquel échappent les grands acteurs.*[2] *(MNOUCHKINE, 1989, p.7.)*

[1] Nô e Kabuki são formas de teatro japonesas e o Kathakali é uma forma de teatro indiana.

[2] As teorias orientais têm marcado todas as pessoas de teatro. Elas marcaram Artaud, Brecht e todos os outros, porque o Oriente é o berço do teatro. Nós vamos até lá, portanto, buscar o teatro. Artaud dizia: "O teatro é oriental." Esta reflexão vai longe. Artaud não pretendia que houvesse teorias orientais interessantes para o teatro, ele afirma que "o teatro é oriental." E eu acho que ele tem razão. Então eu direi que o ator vai procurar no Oriente às vezes o mito e a realidade, às vezes a interiorização e a externalização, esta famosa autópsia do coração pelo corpo. Também vamos procurar o não-realismo, a teatralidade. O Ocidente deu à luz apenas a Commedia Dell'arte - mas esta também vem da Ásia - e um certo tipo de realismo do qual escapam os grandes atores. (Trad. nossa.)

Esta viagem feita na década de 1960 foi de crucial importância para a produção teatral posterior de Mnouchkine. Muitas de suas montagens são inspiradas em formas orientais, como o kabuki.

> *- C'est au Japon, encore, que vous trouverez l'inspiration – future – de votre mise en scène de Richard II de Shakespeare ?*
> *-J'irrais là-bas dans les théâtres, je ne comprenais encore pas grand-chose à ce que je voyais. Mais un jour, je suis entrée dans une salle de kabuki. Ce n'était pas du Shakespeare, et je voyais du Shakespeare ! Bien plus tard, dix-huit ans plus tard, j'ai proposé cette forme-là pour Richard II. Ce formalisme japonais nous a, au début, peut-être un peu raidi aux entournures. Mais avec Henry IV, au contraire, le kabuki était juste devenu l'outil. Nous l'utilisions plus librement. Et je crois que le spectacle était meilleur.*[3] *(Idem, 2005, p.49.)*

Mnouchkine, muitas vezes, declara que o teatro nasceu no Oriente, e que por isso, para buscar suas raízes é necessário procurar lá. Para ela, o teatro ocidental mostra-se pouco criativo e interessante. A influência do teatro oriental é forte em seu trabalho, que traz inspirações do Kabuki, Kathakali e Nô. Segundo a diretora, os orientais sempre tiveram a arte do ator mais bem elaborada enquanto que no Ocidente o teatro sempre esteve atrelado ao texto.

> *Or, il faut bien reconnaître que, si l'Occident a vu naître les grands textes de théâtre, l'art de l'acteur a longtemps été bien plus élaboré en Orient. Là-bas tout est montrable, tout est organique. Chaque émotion, chaque sensation, trouve sa traduction dans des symptômes singuliers. Les acteurs orientaux autopsient le vivant comme personne.*[4] *(Ibidem, p. 162 e 163.)*

Ela declara que a grande contribuição ocidental para o teatro foi a dramaturgia e que a arte do ator, aquela que estaria em seu corpo, surgiu no Oriente. Por isso, o Théâtre du Soleil tanto se vale de formas orientais: para estudar e compreender melhor a expressão corporal que tais formas conservam tradicionalmente.

> *Je pense en effet que le théâtre occidental a généré une forme prépondérante, le réalisme. Le potentiel artistique du théâtre occidental tient à la dramaturgie des pièces, alors que le théâtre asiatique a produit l'art du comédien, du corps. Sa forme est essentielle au travail du comédien, à son expression corporelle.*[5] *(MNOUCHKINE, 2000.)*

Mnouchkine afirma que não é possível mais se inventar teorias para o fazer teatral ou sua preparação. Para ela, há muita similaridade em teorias que estudou e muitas semelhanças entre teóricos ocidentais e orientais.

---

[3] - É no Japão, mais uma vez, que você vai encontrar inspiração - futura – para sua encenação de Ricardo II, de Shakespeare?
-Eu ia aos teatros lá e não entendia muito do que eu via. Mas um dia, eu entrei em uma sala de kabuki. Não era Shakespeare, mas eu via Shakespeare! Bem mais tarde, dezoito anos depois, eu propus essa forma para "Richard II". Este formalismo japonês no início talvez tenha nos bloqueado um pouco, mas com "Henrique IV", pelo contrário, o kabuki acabou se tornando uma ferramenta, nós o utilizávamos mais livremente. E eu acho que o espetáculo foi melhor. (Trad. nossa.)

[4] Ora, devemos reconhecer que, se o Ocidente viu nascerem os grandes textos do teatro, a arte do ator sempre foi mais bem elaborada no Oriente. Lá tudo é apresentável, tudo é orgânico. Cada emoção, cada sensação encontra sua tradução em sintomas singulares. Os atores orientais autopsiam o ser humano como ninguém. (Trad. nossa.)

[5] Na verdade, eu acredito que o teatro ocidental gerou uma forma preponderante, o realismo. O potencial artístico do teatro ocidental está na dramaturgia, enquanto que o teatro asiático produziu a arte do ator, do corpo. Sua forma é essencial para o trabalho do ator, de sua expressão corporal. (Trad. nossa.)

> *Si vou les relisez, vous vous apercevrez qu'il y a des choses dans les écrits de Copeau qu'on retrouve dans Zeami et c'est ce qui est intéressant, émouvant, non pas rassurant mais « confortant ». On voit alors que Copeau redit au XXe siècle ce qui s'est dit au XVe au Japon et que Brecht, tout original et idéologe qu'il peut être, dans ses moments les moins législateurs, redécouvre des choses tout à fait traditionnelles du théâtre oriental.*[6] *(Idem, 1988.)*

A diretora, então, se declara admiradora do teatro oriental. Para ela, suas representações ultrapassam o que a Comédia dell'Arte (uma das poucas formas ocidentais criativas) conseguiu atingir.

> *J'ai un faible pour les masques balinais et japonais. Les balinais pour tout ce qui est farce et parce qu'ils sont si musicaux, si bavards et si drôles ; les japonais parce qu'ils sont les plus beaux, les plus tragiques, les plus humains et divins. Ils ont dépassé pour moi ceux de la commedia dell'arte, un peu abstraits.*[7] *(Idem, 2005, p. 193.)*

Um aspecto que a diretora enfatiza em suas entrevistas é a ritualização do cotidiano, algo que ela encontrou no Oriente, e talvez uma das coisas que mais a fascinou. Para ela, deve-se estar atento à ritualização que o teatro demanda, como ela mesma denominou, "um terror sagrado". Isso seria necessário para que o teatro aconteça, se não, cai-se no realismo da vida cotidiana.

> *Dans ce qu'on appelle les meetings, c'est-à-dire les petits moments où on se rencontre avec les comédiens avant le début d'un spectacle, cinq minutes avant qu'on ouvre la porte, nous parlons souvent de cette terreur sacrée : est-ce qu'elle est là ? Parce que, si elle n'est pas là, est-ce que vraiment cela va être possible de faire du théâtre ? Cela aussi s'apprend. Ce qui s'apprend, c'est l'exigence de cela, son importance, l'importance de la ritualisation de la vie quotidienne.* [8] *(Idem, 2000.)*

Em uma de suas entrevistas, ao responder o motivo de sua vontade de ir à China, Ariane revela que esta jornada corresponderia a uma busca interior. Seria uma oportunidade de se encontrar e de encontrar o teatro. Muitos dos diretores europeus que se engajaram no Oriente revelam certo descontentamento e esgotamento do teatro europeu, enxergando em países orientais um reduto que conservaria formas teatrais mais vivas.

> *-Avec le recul, pouvez-vous mesurer l'importance de ce périple dans votre formation à la mise en scène ? Et finalement, pourquoi l'Asie ? Pourquoi partir obstinément là-bas ? A cause de l'importance capitale, peut-être, que le théâtre oriental a pu avoir sur de grands hommes de théâtre comme Jacques Copeau ou Antonin Artaud qui y ont consacré des textes fondateurs ? Mais les aviez-vous seulement lus alors ?*

---

[6] Se você os reler, você verá que existem coisas nos escritos de Copeau que nós podemos encontrar em Zeami e é isso que é interessante, comovente, não animador, mas "reconfortante". Vemos que quando Copeau repete no século XX o que foi dito no Japão no século XV e que Brecht, todo original e ideológico que ele pode ser nos seus momentos menos legisladores, ele redescobre coisas totalmente tradicionais do teatro oriental. (Trad. nossa.)

[7] Eu tenho um fraco por máscaras balinesas e japonesas. As balinesas por tudo que é farsa e porque elas são tão musicais, tão falantes e tão engraçadas; as japonesas, porque elas são mais bonitas, mais trágicas, mais humanas e divinas. Para mim, elas ultrapassam as da commedia dell'arte, que são um pouco abstratas. (Trad. nossa.)

[8] No que chamamos de "meetings", ou seja, os pequenos momentos em que nos reunimos com os atores antes do início de um espetáculo, cinco minutos antes de abrir a porta, muitas vezes nós falamos deste terror sagrado: ele está aqui? Porque se ele não estiver, será realmente possível fazer teatro? Isto também se aprende. O que aprender é a exigência disto, a sua importância, a importância da ritualização da vida diária. (Trad. nossa.)

> *-Je ne suis pas partie en Orient parce que j'avais lu Copeau. J'ai lu Copeau parce que je revenais d'Orient. J'avais été éblouie par la simplicité radicale de certains lieux. Par exemple, le théâtre de nô est comme le devant d'un temple. D'ailleurs, si on regarde un plan du Globe et un plan d'un théâtre de nô, ils se ressemblent ! Le Théâtre du Globe de William Shakespeare est comme une cour d'auberge. Il y a la galerie de l'auberge, il y a la galerie du théâtre nô, il y a la même petite terasse. En Inde, sur le moindre petit champ de foire, quatre bambous et un toit bariolé font le plus beau petit théâtre qui soit.* [9] *(Idem, 2005, p.55 e 56.)*

Assim como Peter Brook, Mnouchkine declara acreditar que há um terreno comum atingido por atores que trabalham em um coletivo multicultural. O amor ao teatro seria uma instância que estaria além das barreiras culturais. A diferença cultural entre os integrantes do Théâtre du Soleil, ao invés de ser um entrave para o trabalho, é considerada um trufo, que o enriquece. Por isso, para ela, é importante a vida coletiva que os integrantes do Théâtre du Soleil têm na Cartucherie.

> *Dans une aventure comme une troupe, il faut aussi apprendre la vie, apprendre le théâtre et apprendre à vivre ensemble, apprendre à regarder, à échanger, à s'indigner ensemble, à ne pas se suffire de s'indigner en mots mais s'indigner en actes aussi, et voir comment à chaque instant se confronter à cette question terrible et délicieuse qui est : « Mais comment ça se met en art, tout ça, comment est-ce que ça se raconterait ce que je viens de lire ou ce que nous venons de découvrir » : des choses que vous lizez dans les journaux... Cette question : « Comment je peux faire ? Comment se raconter au théâtre ? Où elle est, la métaphore qui renvoie à quelque chose d'autre ? »*[10] *(Idem, 2000.)*

> *Je pense qu'il y a un élément qui nous unit, c'est l'amour du théâtre. Je suis persuadée, au contraire, que la richesse des cultures est un atout. Les gens qui ont rejoint le « Théâtre du Soleil », avaient une richesse bien particulière de le faire : ils voulaient explorer l'essence du théâtre. La nationalité, la langue maternelle sont alors transcendées. Tous partagent une seule et même langue, la langue du théâtre.*[11] *(Idem, 2003.)*

Estamos com isso, diante do conceito de multiculturalismo (a convivência de diversas culturas em um mesmo espaço de trabalho) e de transculturalidade (o terreno comum aos seres humanos, independentemente da cultura de origem). A diretora afirma que a essência do teatro pode ser compartilhada e atingida independentemente das culturas de origem dos atores.

Em uma de suas entrevistas, Mnouchkine diz que uma de suas peças, *L'Indiade*, não diz respeito apenas à Índia, mas que os temas tratados nessa obra se referem à toda humanidade também, pois acredita que a história de outros países também seja a sua história.

---

[9]- Olhando para trás, você pode medir a importância desta jornada para sua formação de diretora? E, finalmente, por que a Ásia? Por que partir obstinadamente para lá? Devido à importância, talvez, que o teatro oriental teve para grandes homens do teatro como Jacques Copeau ou Antonin Artaud, que dedicaram seus textos fundadores ao Oriente? Então você os leu?
- Eu não fui para o Oriente porque eu tinha lido Copeau. Eu li Copeau porque eu estava voltando do Oriente. Fiquei deslumbrada com a simplicidade radical de alguns lugares. Por exemplo, o teatro Noh é como a frente de um templo. Além disso, se olharmos para um mapa do Globe e um mapa de um teatro Noh, eles são parecidos! O Globe Theatre de William Shakespeare é como um pátio de estalagem. Tem a galeria da estalagem, tem a galeria do teatro Noh, tem o mesmo pequeno terraço. Na Índia, no menor espaço de uma feira, quatro bambus e um pano colorido fazem o menor e mais bonito teatro que pode ser feito. (Trad. nossa.)

[10] Em uma aventura como um trupe, também deve-se aprender a vida, aprender teatro e aprender a viver juntos, aprender a olhar, para compartilhar, a indignar-se juntos, não o suficiente para se indignar em palavras, mas se indignar em ações também, e ver como a cada momento enfrentar esta terrível e deliciosa pergunta: "mas como isso vira arte, tudo isso? Como eu recontaria tudo isso que acabamos de ler? Ou que acabamos de descobrir?": coisas que vocês leem no jornal. Esta questão "como eu posso fazer? Como contar no teatro? Onde está a metáfora que remete a outra coisa?" (Trad. nossa.)

[11] Eu acho que há um elemento que nos une, é o amor pelo teatro. Eu estou convencida, ao contrário, que a riqueza das culturas é um trunfo. As pessoas que ingressaram no "Théâtre du Soleil" tinham uma particularidade muito especial: eles queriam explorar a essência do teatro. A nacionalidade e língua materna são então transcendidas. Todos compartilham uma e mesma língua, a linguagem do teatro. (Trad. nossa.)

> *-Certains vous avaient reproché au moment de la création, en 1987, de traiter d'une histoire bien lointaine pour le public français.*
> *-Crotte alors ! Il faudrait croire que l'histoire des autres ne nous concerne pas. Ce qui arrive chez les autres nous arrive. Et nous somme citoyens du monde. L'Indiade raconte la division sanglante de l'Inde, sitôt obtenue l'independance, les affrontements fratricides entre hindous, sikhs et musulmanes, mais c'est la métaphore de toutes les divisions, séparations, partitions qui nous guettent chaque jour. L'Inde m'a toujours inspirée. Pourquoi ? Parce que tout ce qui est mauvais dans l'homme est pire là-bas et tout ce qui est beau y est encore meilleur. J'ai besoin de ces extrêmes. Ici, tout semble tiède. Il y a quelque chose d'originaire en Inde, que je ne comprends pas mais que je reconnais. Le pire indien m'aide à reconnaître le pire ici, la beauté indienne m'aide à reconnaître la beauté ici.* [12] *(Idem , 2005, p. 151.)*

Essa passagem é muito similar a uma declaração de Peter Brook sobre o *Mahabharata*, também uma peça de origem e inspiração indiana. O diretor diz que os temas tratados nesta obra não são referentes apenas aos indianos, mas sim a todos os seres humanos.

> *Le Mahâbhârata va beaucoup plus loin que toute autre oeuvre. D'un certain point de vue, on y voit que le mouvement vers cette guerre absolue, l'anéantissement presque entier de la vie humaine, la catastrophe absolue pour la race humaine, est inévitable. Mais il montre aussi tous les points de vue, historique et spirituel, les cycles du cosmos, et comment, dans un certain cycle, l'humanité est vouée à une fin tragique. Et c'est peut-être la situation que nous vivons aujourd'hui, à laquelle on peut, par tempérament, réagir de manière optimiste ou pessimiste. Mais cette possibilité d'une explosion ultime à laquelle nous faison face aujourd'hui est exactement ce qui est raconté avec les mêmes images à la fin du Mahâbhârata. D'un côté, comme dans la tragédie grecque, comme dans Shakespeare, on raconte un destin qu'on ne peut pas changer. [...]Je crois que c'est ce qui, véritablement, donne une réalité toute immédiate, pour aujourd'hui, à tous ceux qui entrent de nouveau en contact avec le Mahâbhârata. Et c'est pourquoi ce n'est pas une épopée qu'il faut respecter comme un grand chef-d'oeuvre d'autrefois, mais bien quelque chose qui parle de nous, autant aujourd'hui qu'il y a trois mille ans . (BROOK, 2007, p.62.)*

Entretanto, Rustom Bharucha, crítico indiano e uma das principais vozes a problematizar o olhar de diretores europeus sobre o Oriente, discute qual seria o modo mais ético de se representar artisticamente uma cultura distante.

---

[12] -Algumas pessoas os reprovaram no momento da criação, em 1987, de tratar de uma história muito distante do público francês.
- Ah! Então devemos acreditar que a história dos outros não nos diz respeito. O que acontece com os outros chega até nós também. E nós somos cidadãos do mundo. A Indiade conta a divisão sangrenta da Índia. Logo que obtida a independência, os confrontos fratricidas entre hindus, sikhs e muçulmanos. Mas é uma metáfora para todas as divisões, separações, partições que nos ameaçam todos os dias.
A Índia sempre me inspirou. Por quê? Porque tudo que é ruim no homem é pior lá e tudo o que é belo é ainda melhor. Eu preciso desses extremos. Aqui, tudo parece morno. Há algo originário da Índia, eu não entendo, mas reconheço. O pior na Índia me ajuda a reconhecer o pior aqui, a beleza indiana ajuda-me a reconhecer a beleza aqui. (Trad. nossa.)

[13] O Mahâbhârata vai muito mais longe do que toda outra obra. De um certo ponto de vista, nós vemos que o movimento em direção a essa guerra absoluta, a aniquilação quase inteira da vida humana, é inevitável. Mas isto mostra também todos os pontos de vista, históricos e espirituais, os ciclos do cosmos, e como, em um determinado ciclo, a humanidade está voltada a um fim trágico. E é talvez a situação que vivemos hoje, a qual nós podemos, por temperamento, reagir de maneira otimista ou pessimista. Mas esta possibilidade de uma última explosão que nós encaramos hoje é exatamente o que é contado com as mesmas imagens no fim do Mahâbhârata. De um lado, como na tragédia grega, como em Shakespeare, é contado um destino que não podemos mudar. [...]Eu acredito que é isto que, verdadeiramente, dá uma realidade imediata hoje a todos aqueles que entram em contato novamente com o Mahâbhârata. E é por isso que não se trata de uma epopeia que é preciso respeitar como uma grande obra de arte de outros tempos, e sim alguma coisa que fala de nós, tanto de hoje como há três mil anos atrás. (Trad. nossa.)

> *I was alerted as early as 1977 to the problem of translation in intercultural theatre practice through Peter Brook's production of The Ik, based on Colin Turnbull's anthropological study of an African tribe that has been dehumanized through hunger and displacement. In a memorable interview, Kenneth Tynan[14] had called the reader's attention to an appaling lapse in Brook's representation: '[I]n the programme it just said "as far as anyone knows the ik still exist." As far as anyone knows? I mean, here we were, invited to feel compassion and horror at their plight, but, nobody in the production had even bothered to find out whether they still existed'. […] Is this right? Is it right to do a play about people from another part of the world, with whom you have no real contact, but whose condition provides you with a convenient metaphor for "inhumanity"? Brook's 'despondent nihilism' has been aptly summarized by Tynan in his pithy description of the maestro's worldview: 'human beings, left to themselves, stripped of social restraints, are animals, and are inherently rotten, and destructive'(Tynan 1977:23). Indeed, The Ik in its chic use of non-verbal babble to suggest the primitivization of African 'natives' will surely go down in intercultural theatre history as a paradigmatic example of primordializing the Other as an anthropological object. In 1977, my problem was not with Brook as such, but with the troubling questions that were triggered on reading Tynan's interview: Is there an ethic of representation in theatre? What are the alternative modalities of representing the Other with responsibility and engagement?[15] (BHARUCHA, 2001, p. 2 e 3.)*

Desta forma, Bharucha enfatiza os riscos ao representar uma cultura distante. O que podemos acreditar que sejam valores *transculturais* e universais, podem ser apenas projeções da própria cultura.

Em uma entrevista, Mnouchkine declara que os princípios da democracia – forma de governo da maior parte dos países ocidentais – são princípios fundamentais, não negociáveis e transculturais.

> *Je ne suis pas moi-même une adepte de l'ouverture totale des frontières. Je ne veux pas des tyrans, je ne veux pas des bourreaux. Mas si, nous mêmes, nous défendions mieux nos principes, si nous défendions ardemment, sans état d'âme, la laïcité, l'égalité des hommes et des femmes, l'égalité d'accès à l'éducation, à la santé, au logement, à la justice, si nous défendions plus fermement les lois de la démocratie, en somme – y compris contre ceux qui savent très habilement les manipuler pour les retourner contre la démocratie elle-même - , nous aurions moins à défendre nos frontières. Je suis sûre que les Français seraient plus accueillants s'ils étaient certains*

[14] Kenneth Tynan (1927 – 1980) foi um escritor e crítico teatral inglês.

[15] Eu fui alertado já em 1977 para o problema de tradução na prática teatral intercultural de Peter Brook na produção de Os Iks, baseado no estudo antropológico de Colin Turnbull de uma tribo africana que foi desumanizada por fome e deslocamento. Em uma entrevista memorável, Kenneth Tynan tinha chamado a atenção do leitor para um lapso chocante na representação de Brook: No programa, é dito apenas "tanto quanto qualquer um sabe, o ik ainda existe."? Tanto quanto qualquer um sabe? Eu digo, aqui nós estávamos convidados a sentir compaixão e horror por esta condição, mas ninguém na produção tinha sequer se preocupado em saber se eles ainda existiam. [...] Isso está certo? É correto fazer uma peça sobre pessoas de outra parte do mundo, com quem você não tem contato real, mas cuja condição lhe proporciona uma metáfora conveniente para "desumanidade"? O 'niilismo desanimado' de Brook foi apropriadamente resumido por Tynan em sua descrição concisa da visão de mundo do maestro: "os seres humanos, deixados a si mesmos, desprovidos de restrições sociais, são animais e são inerentemente podres e destrutivos" (Tynan 1977 23). Na verdade, O Ik, em seu uso chique de tagarelice não-verbal para sugerir a primitivização de 'nativos' africanos certamente entrará para a história do teatro intercultural como um exemplo paradigmático de primordialisar o Outro como objeto antropológico. Em 1977, o meu problema não era com Brook em si, mas com as questões preocupantes que foram acionados ao ler a entrevista de Tynan: Existe uma ética da representação no teatro? Quais são as modalidades alternativas de representar o Outro com responsabilidade e compromisso? (Trad. nossa.)

> *que personne, étranger ou Français, ne peut transgresser ces principes fondamentaux, non négociables et, je dirais, transculturels.*[16]*(MNOUCHKINE, 2005, p. 61.)*

Aqui há um ponto delicado de atrito entre culturas. As ideias defendidas por Mnouchkine não são universais e transculturais, elas o são na visão da diretora. Nem todas as culturas defendem a laicidade, a igualdade de gêneros, o acesso à cultura, saúde e moradia e a democracia como princípios sociais organizadores. Por mais que isso pareça, de fato, razoável e justo (e aqui há de se fazer a ressalva de que quem escreve é ocidental também), tais princípios não são aceitos por todos. Com isso, tende-se a enxergar certas sociedades como atrasadas culturalmente, isto é, pressupõe-se que para se ter um pensamento e ideais mais evoluídos, seria preciso adotar princípios europeus. Isto torna-se uma postura colonizadora e intolerante. Igualmente, podemos nos questionar, por exemplo, se a inferiorização da mulher em algumas sociedades orientais deve ser vista como cultural e aceitar que não há nada a se fazer. É compreensível que Ariane, como mulher, se revolte com a condição feminina em alguns países, e sua escolha é lutar contra. Dada a ocasião em que o Théâtre du Soleil viajou a Israel, Mnochkine fez questão de publicar a seguinte declaração:

Le Théâtre du Soleil en Israël

Cette déclaration a été publiée le 15 avril 1988 dans les journaux israéliens suivants : Ha'aretz (hébreu), Yediot Aharonot (hébreu), Al-Ittihad (árabe) et Jerusalem Post (anglais).

Vous nous avez invités et nous avons accepté votre invitation. Mais avant que nous franchissions le seuil de votre porte, il faut que vous sachiez qui nous sommes et ce que nous pensons.
Nous, auteur, comédiens, musiciens, techniciens, metteur en scène du Théâtre du Soleil, nous sommes originaires de vingt-deux pays (France, Portugal, Chili, Belgique, Italie, Brésil, Algérie, Inde, Cambodge, Etats-Unis, Tunisie, Turquie, Arménie, Liban, Iran, Espagne, Allemagne, Suisse, Argentine, Guatemala, République Dominicaine, Togo), nous sommes de religion chrétienne, musulmane, juive, boudhiste, hindoue, ou athées, nous sommes blancs, nous sommes noirs, nous sommes jaunes, nous sommes de pays qui ont tenu, alternativement au cours de leur histoire les rôles de colonisés et de colonisateurs, d'opprimés et d'oppreseurs, d'occupés et d'occupants, de pays qui ont tous connu et connaissaient leurs heures de fierté et de honte, de progrès et de déchéance, de dignité et d'indignité, d'humanité et d'inhumanité.
Voilà ce que nous sommes.
Voici maintenant ce que nous pensons :
Nous pensons que l'appropriation de territoires par la force est inadmissible ;
Nous pensons que tuer des enfants, en quelque circonstance que ce soit et qu'ils soient palestiniens ou israéliens, est une monstruosité ;
Nous pensons que tuer des civils désarmés viole non seulement les conventions de Genève mais surtout la loi morale ;
Nous pensons qu'une nation qui en opprime une autre ne peut pas être une nation entièrement libre ;
Nous pensons qu'il est fou d'essayer de briser pas la force ce qu'aucune force militaire ne pourra jamais briser : l'amour de la patrie,

---

[16] Eu não sou uma adepta da abertura total de fronteiras. Eu não quero tiranos, eu não quero carrascos. Mas se nós defendêssemos melhor os nossos princípios, mais ardentemente, sem escrúpulos, a laicidade, a igualdade de homens e mulheres, a igualdade do acesso à educação, à saúde, à moradia, à justiça, se defendêssemos firmemente as leis da democracia, de fato - inclusive contra aqueles que sabem muito bem manipulá-las contra a própria democracia -, teríamos que defender menos as nossas fronteiras. Tenho certeza que os franceses seriam mais acolhedores se eles tivessem a certeza de que ninguém, estrangeiro ou francês, pudesse violar estes princípios fundamentais, não negociáveis e, eu diria transculturais. (Trad. nossa.)

[17] Esta declaração foi publicada em 15 abril de 1988 nos seguintes jornais: Haaretz de Israel (hebraico), Yediot Aharonot (hebraico), Al- Ittihad (árabe) e Jerusalém Post (inglês) .
Vocês nos convidaram e nós aceitamos o convite. Mas antes de cruzar o limiar de vossa porta, vocês devem saber quem somos e o que pensamos. Nós, escritores, atores, músicos, técnicos, diretora do Théâtre du Soleil, somos originários de vinte e dois países (França, Portugal, Chile, Bélgica, Itália, Brasil, Argélia, Índia, Camboja, EUA, Tunísia, Turquia, Armênia, Líbano, Irã, Espanha, Alemanha, Suíça, Argentina, Guatemala, República Dominicana, Togo), somos de religião cristã, muçulmana, judaica, budista, hindu, ou ateus, somos brancos, negros, amarelos, somos de países que detiveram, alternadamente em sua história, os papéis de colonizados e colonizadores, oprimidos e opressores, ocupados e ocupantes, somos de países que conheceram suas horas de orgulho e de vergonha, de progresso e decadência, dignidade e indignidade, humanidade e desumanidade. Isso é o que nós somos.

Agora isto é o que pensamos:
Nós pensamos que a aquisição de território à força é inadmissível;
Nós pensamos que matar crianças em qualquer circunstância, seja palestina ou israelense, é uma monstruosidade;
Nós pensamos que matar civis desarmados não só viola as Convenções de Genebra, mas, sobretudo a lei moral;
Nós pensamos que uma nação que oprime outra não pode ser uma nação totalmente livre;
Nós pensamos que é insano tentar destruir à força o que nenhuma força militar nunca poderá destruir: o patriotismo, o espírito de liberdade. Podemos destruir o corpo, mas não a alma de um povo. E dentre todos os povos, o povo judeu é aquele que viveu isso milenarmente;
Nós pensamos que o povo palestino tem direito a se revoltar contra a ocupação israelense e sua causa é justa;
Nós pensamos que o povo palestino tem o direito inalienável à autodeterminação e a um Estado palestino;
Nós pensamos que Israel tem o direito inalienável de existir aqui em paz e em segurança;
Nós pensamos que há dois povos nesta Terra Santa e ela deve ser partilhada e as fronteiras negociadas, na esperança de que, mais tarde, o Tempo fazendo seu trabalho de esquecimento e perdão, possamos ver surgir uma associação.
... /...
Achamos que basta de rostos teimosos, obstinados no erro, no crime, já chega de olhos cegos, de ouvidos surdos;
Nós achamos que os líderes que o povo de Israel escolheu devem concordar em negociar com os líderes do povo palestino, mesmo que eles não agradem, e independentemente de suas estratégias no passado;
Nós achamos que, depois do direito do mais forte, é hora do dever do mais forte e Israel, uma vez que é o mais forte, deve dar o primeiro passo. O maior passo. Ele não é capaz disso? Israel teria mais medo da paz do que guerra?
Nós pensamos que, ao não ver aqueles palestinos que lhe estendem a mão, Israel corre o risco de um dia ter à sua frente apenas aqueles que estendam adagas.
Nós achamos que Israel e a OLP devem se reconhecer mutuamente e simultaneamente, no primeiro minuto de negociação e, em seguida, o mundo respirará e esperará.
Nós hesitamos em vir; conversamos, consultamos muitos de vocês e decidimos não recusar facilmente frente a tantas recusas criminosas. Nada pode nos forçar a desacreditar no poder das palavras, a renunciar à fé que temos no homem, e também na Arte. A isto nós não renunciaremos jamais.
É pela Paz e por seus defensores que viemos, pela admiração e fraternidade por todos aqueles de ambos os campos, que às vezes arriscando suas vidas ou enfrentando as leis absurdas de seu país, teimam em "atravessar a ponte" para se encontrar e conversar, seja em Paris, Bruxelas, Beirute, Bucareste, Budapeste, Tunísia, de uma forma ou de outra.
Nossa vinda é uma homenagem a todos aqueles em Israel – deputados em Knesset, intelectuais, escritores, artistas, advogados, jornalistas, cidadãos – que tecem incansavelmente ao longo de décadas o tecido da paz, que os líderes irresponsáveis insistem em destruir.
Viemos porque acreditamos que as pessoas mudam, que muitos palestinos já mudaram, e que se Israel não mudar, não só vai perder sangue e vidas, mas a honra e a paz interior. Nós cremos que a cegueira de alguns leva todo o povo de Israel ao massacre e à guerra civil.
Nós dizemos a vocês tudo isso porque não se deve entrar na casa de um amigo com o coração cheio de angústias em silêncio e injúrias secretas.

l'esprit de la liberté. On peut casser le corps, on n'écrase pas l'âme d'un peuple. Et entre tous les peuples, le peuple juif est celui qui l'a millénairement prouvé ;
Nous pensons que le peuple palestinien a raison de se révolter contre l'occupation israélienne et que sa cause est juste ;
Nous pensons que le peuple palestinien a un droit inaliénable à l'autodétermination et à un Etat palestinien ;
Nous pensons que l'Etat d'Israël a un droit imprescriptible à exister ici, en paix et en sécurité ;
Nous pensons qu'il y a deux peuples sur cette Terre sainte et qu'elle doit être partagée et les frontières négociées. En espérant que plus tard, le Temps faisant sont office d'oubli et de Pardon, une association puisse voir le jour.
.../...
Nous pensons que c'est assez maintenant de fronts butés, obstinés dans l'erreur, dans le crime, que c'est assez d'yeux aveugles, d'oreilles sourdes ;
Nous pensons que les leaders que le peuple israélien s'est choisis doivent accepter de négocier avec les leaders que le peuple palestinien s'est choisis, même si ceux-ci ne leur plaisent pas, et quelle qu'ait été leur stratégie dans le passé ;
Nous pensons qu'après le droit du plus fort il est temps que vienne le devoir du plus fort et qu'Israël, puisqu'il est le plus fort, doit faire le premier pas. Le plus grand pas. N'en est-il pas capable ? Israël aurait-il plus peur de la paix que de la guerre ?
Nous pensons qu'à force de ne pas voir ceux des Palestiniens qui lui tendent la main, Israël risque de n'avoir plus un jour face à lui que ceux qui ne savent plus que brandir le poignard ;
Nous pensons qu'Israël et l'OLP doivent se reconnaître mutuellement et simultanément à la première minute de la négociation et qu'alors le monde entier respirera et espérera.

Nous avons hésité à venir, nous avons parlé, nous avons consulté bon nombre d'entre vous, et nous avons décidé de ne pas ajouter un facile refus à tant de refus criminels. Rien ne peut nous forcer à desespérer de la force des mots, à renoncer à notre foi en l'homme, et aussi en l'Art. Nous n'y renoncerons jamais.

C'est pour la Paix et pour ses défenseurs que nous venons, par admiration et fraternité pour tous ceux qui, dans les deux camps, parfois au péril de leur vie ou en bravant telle loi absurde de leur pays, tentent de « traverser le pont », de se rencontrer, de se parler, que ce soit à Paris, à Bruxelles, à Beyrouth, à Bucarest, à Budapest, à Tunis, sur une rive ou sur l'autre.

Notre venue est un hommage à tous ceux qui en Israël – députés à la Knesset, intellectuels, écrivains, artistes, juristes, journalistes, citoyens – tissent inlassablement et depuis des décennies la toile de la paix que des leaders irresponsables s'obstinent à déchirer.

Nous venons parce que que nous croyons que les hommes changent, qu'ils ont déjà changé, que beaucoup de Palestiniens ont changés, et que si Israël ne change pas, il y perdra non seulement du sang, des vies, mais l'honneur et la paix intérieure. Cas nous craignons que l'aveuglement de certains mène tout le peuple d'Israël au massacre qui engendre le massacre et à la guerre civile.

Nous vous disons tout cela parce qu'il ne faut pas entrer dans la maison d'un ami le coeur plein d'angoisse muettes et de secrets reproches.[17]

LE THÉÂTRE DU SOLEIL (Ibidem, p. 220, 221 e 222.)

A grande questão é : até que ponto podemos considerar determinados hábitos e ideais culturais ou não ? Somos detentores de tal poder de julgamento ? Quais barreiras nos são permitidas atravessar ?

Notadamente, Mnouchkine adota uma postura engajada, a qual faz questão de deixar clara em seu discurso e em suas obras, acreditando que seja importante colocar em cena os problemas sociais enfrentados por diversos povos em diferentes partes do mundo, visto que o teatro, para ela, possui uma função pedagógica e civilizadora. Assim, o Théâtre du Soleil compôs espetáculos como *Le Dernier Caravansérail* (2003) – peça que trata de imigração ilegal e refugiados -, *Tambours sur la digue* (1999) – peça que narra inundações no Japão, fortemente inspirada no Nô, Kabuki e Bunrako – *L'Indiade ou l'Inde de vos rêves* (1987) – sobre conflitos pós-independência da Índia -, entre outras. Para ela, o fazer teatral e engajamento político não estariam separados.

Avant de faire du théâtre, je n'avais d'ailleurs encore jamais réelement milité. Les deux sont-ils liés ? Probablement.[18]*(Ibidem, p. 95)*

Le théâtre doit donner du plaisir, mais il a aussi une fonction éthique et pédagogique. J'y tiens. Ce qui ne signifie pas qu'il doive être militant ! A nous d'incarner, dans une forme poétique, un fait présent qui concerne toute la societé, qui appartient à l'Histoire.[19] *(Ibidem, p. 151 e 152)*

-Vous faites un théâtre politique ?
- Quand un spectacle parle vraiment du monde, si ceux qui y assistent se parlen à eux-mêmes et s'interrogent, alors, oui, c'est du théâtre politique. [20]*(Ibidem, p. 141)*

[...] l'acteur en dehors du théâtre est un individu et um citoyen du monde. L'engagement dépend des aptitudes et des forces de chacaun. Quand on s'engage avec d'autres, par exemple avec une compagnie théâtrale, il s'agit là d'un engagement collectif et d'une certaine vision du théâtre. Je suis persuadée que le théâtre possède une force pédagogique, c'est-à-dire une vertu civilisatrice.[21] *(Ibidem)*

[18] Antes de fazer teatro, eu nunca havia de fato militado. As duas coisas estão ligadas? Provavelmente. (Trad. nossa.)
[19] O teatro deve dar prazer, mas também tem uma função ética e pedagógica. Eu me importo com isso. Isso não significa que ele deve ser militante! Cabe a nós incarnar, em uma forma poética, um fato presente que diz respeito a toda a sociedade, que pertence à História. (Trad. nossa.)
[20] -Você faz um teatro político?
- Quando um espetáculo realmente fala ao mundo, se aqueles que assistem se interrogam, então, sim, isso é teatro político. (Trad. nossa.)
[21] [...] o ator fora do teatro é um indivíduo e cidadão do mundo. O engajamento depende das aptidões de força de cada um. Quando nós nos engajamos com outras pessoas, por exemplo, com uma companhia de teatro, isso se trata de um compromisso coletivo e de uma certa visão do teatro. Estou convencida de que o teatro tem uma força pedagógica, ou seja, um vetor civilizador. (Trad. nossa.)

Para ela, a arte é também uma arma e deve-se utilizá-la para lutar pelo que se acredita.

> *- Le théâtre est-il aussi un moyen de lutter contre l'Histoire ?*
> *-L'art lutte-t-elle contre la barbarie ? Ou est-il totalement impuissant ? Moi, je veux croire que l'art est aussi une arme. De toute façon, il n'y a pas de bataille plus sûrement perdue que celle qu'on ne mène pas.*[22] *(Ibidem, p. 59)*

> *Après « Le Dernier Caravansérail »: « Quand je lisais les journaux, je me disais: mais qu'est-ce qu'il font là tous ces réfugiés ? Maintenant, je ne pourrai jamais plus me poser la question de la même façon. » Cela crée une sorte de fraternité du doute, de l'interrogation. Les autres se posent les mêmes questions que moi, que nous. Mais, eux, et souvent ils se disent, ils sont seuls, ils n'ont pas d'outil de lutte et pas d'outil d'expression. Nous, nous avons un outil d'expression qui est le théâtre, et un outil de travail et de lutte qui est la troupe.*[23] *(Ibidem, p.123)*

Para melhor realizar seus intentos enquanto artista, Mnouchkine acredita que deva fugir do realismo – forma teatral notadamente ocidental -, por isso busca inspiração em formas orientais.

> *Notre vocation est de raconter notre temps. Mais dans le souci, toujours, de décoller du réalisme, nous avons fait comme d'habitude le détour par l'Asie.*[24] *(Ibidem, p.103)*

Assim, percebe-se uma tendência em enxergar o teatro europeu como esgotado, isso justifica o interesse de alguns diretores por formas orientais. Segundo eles, a vida por trás das formas exóticas de manifestações espetaculares orientais pode ser uma importante e potente arma para se lutar contra o realismo e a opacidade a que certos teatros europeus se reduziram. Entretanto, há certas relações que não podem ser desconsideradas dado um diálogo cultural, sobretudo quando se trata de países colonizadores e países colonizados - como será abordado mais detalhadamente nos estudos de Rustom Bharucha.

A partir da reflexão dos dados analisados até este ponto nesta pesquisa, constatamos que Mnouchkine e Brook compartilham da mesma definição de conceitos norteadores em seus trabalhos: *multiculturalismo*, enquanto a convivência de sujeitos provindos de diferentes culturas; e *transculturalidade* como a existência de um terreno comum, que estaria além das barreiras culturais,;tal terreno pode ser alcançado através do teatro. Embora nem sempre os diretores utilizem essas mesmas palavras, podemos apreender este significado em seus discursos. Ambos não utilizam o termo *interculturalidade*, mas reportam-se ao conceito de trocas culturais, sempre com uma posição favorável ao resultado enriquecedor que tais trocas agregam ao trabalho. Em relação ao termo *intraculturalidade* – estudo das circunstâncias locais de uma determinada cultura por seus próprios sujeitos-, não verificamos a ocorrência do termo nos discursos analisados. Brook apresenta referências ao conceito, mas de forma não precisa. Tal ausência pode denotar o fato de que, para eles, o fazer teatral esteja mais pautado nas trocas culturais entre culturas distintas do que no estudo da própria cultura.

[22] O teatro é também uma maneira de lutar contra a história?
-A arte luta contra a barbárie? Ou é totalmente impotente? Eu prefiro acreditar que a arte também é uma arma. De qualquer forma, não há batalha mais perdida do que aquela que não se tenta. (Trad. nossa)

[23] Depois de *Le Dernier Caravanserai*: "Quando eu lia os jornais, eu pensava, mas o que todos esses refugiados estão fazendo aqui? Agora, eu nunca poderia me fazer a pergunta da mesma maneira. "Isso cria uma espécie de irmandade de dúvida, questionamento. Os outros de fazendo a mesma pergunta que eu, que nós. Mas eles, e muitas vezes eles se dizem, eles estão sozinhos, eles não têm nenhuma ferramenta de luta nem de expressão. Nós temos uma ferramenta de expressão que é o teatro, e uma ferramenta de luta e trabalho que é a trupe. (Trad. nossa.)

[24] Nossa vocação é de recontar o nosso tempo. Mas a preocupação sempre é de descolar do realismo, nós nos desviamos, como de costume, para a Ásia. (Trad. nossa.)

Fricções culturais e criações cênicas

Rustom Bharucha

EDUARDO **OKAMOTO**
VANESA CRISTINA **PETRONCARI**

RESUMO >

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos do diretor indiano Rustom Bharucha (a saber: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e intraculturalidade).

Palavras-chave:
Trocas culturais, interculturalismo e Rustom Bharucha.

"Fricções culturais e criação cênica: Rustom Bharucha"

Vanesa Cristina Petroncari
Eduardo Okamoto (Orientador)

Bharucha é indiano, nasceu em Calcutá em 1953 e se denomina um escritor independente e pensador acerca das relações interculturais no teatro. Esteve envolvido em uma série de intervenções educacionais no campo das artes em diferentes partes da Índia, bem como nas Filipinas, África do Sul, Brasil, Estados Unidos e Holanda. Dirigiu algumas peças na base da organização cultural "Ninasam" na aldeia de Heggodu, Karnataka, onde também realizou um workshop sobre "Terra e Memória" com a comunidade Siddi, de ascendência africana. Em Durban, África do Sul, participou de dois módulos do projeto de arte pública chamado "Tangencya na política de toque". Mais recentemente, trabalhou como diretor de projetos do Museu Arna-Jharna do Deserto, em Jodhpur, Rajasthan, dedicado ao estudo de saberes tradicionais. Também foi diretor durante duas temporadas do Festival Inter-Asia Ramayana do laboratório de teatro de Adishakti, Pondicherry. Por muitos anos foi um dos conselheiros do Príncipe Claus para o Fundo de Cultura e Desenvolvimento nos Países Baixos, o que lhe permitiu estabelecer uma rede de diferentes projetos e iniciativas internacionais.

> *My purpose is not to deny the intricate network of bonds and affiliations that do exist within the framework of regional cultures, but to question how they are produced within the cultures, but to question how they are produced within the cultural hegemonies of dominant groups. For all their affirmation of civility and regional brotherhood, these groups may exclude a spectrum of cultural languages marginalized by the strictures of caste, poverty, and other forms of social alienation.*[1] *(BHARUCHA, 2011, p. 11)*

[1] Meu objetivo não é negar a intrincada rede de vínculos e filiações que existem no âmbito das culturas regionais, mas questionar como elas são produzidas dentro das culturas e dentro das hegemonias culturais de grupos dominantes. Por toda a sua afirmação de civilidade e de fraternidade regional, esses grupos podem excluir um espectro de linguagens culturais marginalizadas pelas restrições da casta, pobreza e outras formas de alienação social. (Trad. nossa.)

É necessário notar que diálogos interculturais entre grupos de teatro europeus e não europeus são quase sempre propostos pelos primeiros, que certamente são beneficiados. É preciso, então, perguntar se tal desejo e benefício são compartilhados também pelos grupos estudados. Rustom Bharucha, diretor indiano, proveniente de um país muito visado e visitado por grupos europeus, problematiza esta atitude de usar a Índia apenas como inspiração e fornecedora de materiais para a criação de obras artísticas europeias. Para ele, as formas apropriadas de rituais e cerimônias (de caráter sagrado para a população) passam a ser esvaziadas de sentido ao serem transportadas para outros lugares por indivíduos estrangeiros. Para além disso, ele se posiciona contra o argumento europeu de que as formas cênicas podem ser compartilhadas por todos independentemente de sua procedência cultural; o contexto sociocultural, econômico e político dos grupos que produzem determinadas formas espetaculares é fator fundamental em tais produções, não podendo ser descartado porque somos todos seres humanos atrás de uma casca cultural. Ao invés de propor um diálogo pautado no esfacelamento das diferenças em nome de um território humano igualmente compartilhado, ele segue pela via inversa: propõe que as diferenças sejam mantidas e respeitadas, pois é nelas que reside o potencial criativo de cada um.

Em um mundo notadamente globalizado, os diálogos culturais tornam-se cada vez mais evidentes e facilitados. Contudo, qualquer teorização ou definição a respeito destes corre o risco de não corresponder à sua complexidade. Desta forma, ao invés de propor uma teoria sobre o fazer intercultural, Bharucha problematiza as questões decorrentes do encontro de culturas para a produção artística.

> *[...] It is both premature and somewhat presumptious to assume that a theory of interculturalism can be written at this point in time. From whose point of view de we see this scenario of colliding cultures? Instead of "exchanging civilities" to use Patrice Pavi's phrase, on the intricate process of transporting, translating and "restoring" behaviours of different cultures and body-languages, it would be much more useful, I thing, to exchange differences not just about "theatre" but about where we see ourselves in "the world".*[2] *(Ibidem, p. X)*

O autor defende fortemente a ideia de que uma representação teatral não pode ser desvencilhada de seu contexto. Assim, um encontro cultural (teatral) entre sociedades distintas, nunca pode ser visto fora de suas imediações socioculturais e econômicas, recortando apenas o fazer artístico em suas formas cênicas.

> *Our world is smaller today and infinitely more accessible (at least, for those who can afford to travel by air). There is less need to imagine 'other' cultures through travel accounts and translations of texts because now it is possible to experience directly these cultures, insofar as tourism permits us to do so. Telecommunications, satellite systems, multinational corporations and computers are part of a world-unifying order of which interculturalism in the theatre is merely a symptom. […] It is naïve, if not irresponsible, to assume that a meaningful confrontation of any culture can transcend the immediacies of its history.* [3]*(Ibidem, p. 1)*

[2] [...] É ao mesmo tempo prematuro e um tanto presunçoso supor que uma teoria sobre interculturalidade pode ser escrita neste momento no tempo. De que ponto de vista vemos esse cenário de colisão de culturas? Em vez de "civilizações em intercâmbio", para usar a frase de Patrice Pavis, sobre o intrincado processo de transporte, tradução e "restauração" de comportamentos de diferentes culturas e linguagens corporais, seria muito mais útil, penso eu, trocar diferenças não apenas sobre "teatro ", mas sobre onde nós nos vemos "no mundo". (Trad. nossa.)

[3] Nosso mundo é menor hoje e infinitamente mais acessível (pelo menos, para aqueles que podem dar-se ao luxo de viajar de avião). Há menos necessidade de se imaginar 'outras' culturas através de relatos de viagens e traduções de textos porque agora é possível experimentar diretamente essas culturas, na medida em que o turismo nos permite fazê-lo. Telecomunicações, sistemas de satélites, as corporações multinacionais e os computadores são parte de uma ordem de unificação mundial de interculturalidade que isso no teatro é apenas um sintoma. [...] É ingênuo, se não irresponsável, supor que um confronto significativo de qualquer cultura pode transcender as imediações de sua história. (Trad. nossa.)

Desvencilhar uma obra de arte de seu significado social, econômico e político seria ingênuo e irresponsável porque as sociedades provêm de diferentes processos de formação e evolução, o que influencia diretamente suas relações com a produção artística de cada uma. Isto parece ser uma opinião em comum entre Bharucha e Brook, sendo que o próprio Brook nos dá um exemplo em um de seus livros – *Le diable c'est l'ennui* -, em que a descontextualização de um evento espetacular de caráter sagrado para islâmicos provocou o esvaziamento de sua significação, segundo ele. Trata-se do "tazieh"[4] um teatro que reconta a morte dos primeiros mártires do Islamismo. Em outra passagem, Brook volta à mesma questão com um exemplo diferente:

> *J'ai vu en Inde des cérémonies extraordinaires dont j'ai parlé avec enthousiasme à mes amis, et je les ai retrouvées trois mois plus tard en Anglaterre dans un festival consacré à l'Inde. C'était bien les mêmes gestes, mais l'ensemble était pitoyable. Ce n'était ni la faute des acteurs, ni celle des vieilles dames enthousiastes dans la salle, mais les organisateurs n'avaient pas compris qu'il aurait fallu transporter le village, le ciel, l'odeur, les castes, la terre et surtout les autres villageois pour que la cérémonie prenne tout son sens.*[5] *(BROOK, 2009, p.97 e 98)*

O que é interessante aqui é que Brook (proveniente de uma cultura ocidental) enxerga o processo de esvaziamento de sentido em detrimento de uma forma bela em espetáculos orientais – islâmico e indiano - ao passo que Bharucha (proveniente de cultura oriental) enxerga na obra de Brook o mesmo processo. Se pensarmos que todos somos seres humanos e que compartilhamos de certo território comum, as questões culturais específicas de cada contexto e de identidade dos atores ou performers não influenciariam a montagem tanto ao ponto de estas perderem suas raízes. De certo, há questões comuns a todo ser humano, mas afirmar que as especificidades de cada cultura não teriam influência crucial em cada indivíduo é tentar apagar suas identidades em nome de uma humanidade comum que talvez seja mais algo desejado do que realmente existente. A identidade cultural pode ser um ponto chave nesta questão do esvaziamento das formas quando espetacularidades são transportadas. Brook e Mnouchkine acreditam que todos partilhamos de uma humanidade comum que poderia ser alcançada no teatro independentemente de sua procedência cultural; entretanto, ao reclamar que certas cerimônias perdem sua essência quando são transportadas, Brook pode sugerir que a descontextualização de formas espetaculares pode não conseguir alcançar um território partilhado por todos.

Assim, é de se pensar se cada sociedade carrega ou não sua "bagagem" dado um encontro com outra sociedade. Podemos imaginar se em um encontro entre um grupo europeu, por exemplo, com um grupo africano, estes deixam de ser europeus e africanos e passam a ser seres humanos em relação ou se tal diálogo é permeado pela história que cada grupo carrega.

Outro ponto para o qual Bharucha chama a atenção é a assimilação compulsória de certos modelos culturais quando da colonização de países do terceiro mundo. Países árabes, africanos e americanos foram forçados a adotar comportamentos culturais provindos de seus colonizadores (notadamente europeus). Os processos de trocas culturais realizados por grupos europeus em relação ao "terceiro mundo" são sempre iniciados pelos primeiros, o que nos leva a questionar se isso seria de fato uma ânsia também para o grupo segundo ou se tal encontro cultural é imposto.

---

[4] Caso relatado anteriormente nos estudos sobre Brook.

[5] Eu vi na Índia cerimônias extraordinárias das quais falei com entusiasmo para os meus amigos. Três meses depois eu encontrei, na Inglaterra em um festival dedicado à Índia, as mesmas cerimônias. Eram os mesmos gestos, mas o conjunto estava patético. Não foi culpa dos atores, nem das velhinhas entusiastas da sala, mas os organizadores não haviam percebido que seria necessário transportar a aldeia, o céu, o cheiro, as castas, a terra e especialmente os aldeões para a que cerimônia tivesse todo o seu significado. (Trad. nossa.)

> *If interculturalism in the theatre is to be more than a vision, there has to be a fairer exchange between theatrical traditions in the Est and the West. At the moment, it is westerns who have initiated (and controlled) the exchange. It is they who have come to countries like India and take its rituals and techniques (either through photographs, documentation, or actual borrowings). The sheer poverty, if not destitution, of most performers in India clearly minimizes their possibilities of travelling to the West. Only a few Indian gurus and dancers have had the opportunity to visit European and American countries for lecture-demonstration and classes*[6]*. (BHARUCHA, 2011, p.38.)*

Necessário também notar que os diálogos culturais são regulados pelo poder econômico de cada grupo. Os europeus, que geralmente possuem maior poder aquisitivo, são quase sempre quem propõem este encontro e podem escolher o grupo estrangeiro a ser "estudado". Já os países visitados (geralmente os de "terceiro mundo"), por possuírem baixo poder aquisitivo, não se deslocam e recebem o grupo europeu, quase nunca recusando sua visita (teriam eles a opção de recusar tal encontro?)

> *In the best of all possible worlds, interculturalism could be viewed as a 'two -way street' based on a mutual reciprocity of needs. But in actuality, where it is the West that extends its domination to cultural matters, this 'two-way street' could be more accurately described as a 'dead-end'.*[7] *(Ibidem, p.2.)*

Pensar se o desejo de empreender um diálogo com outra cultura é o mesmo de ambos os lados pressupõe questionar também se os dois grupos são igualmente beneficiados. O que resta de benefício para uma comunidade visitada?

> *If interculturalism is born through the meeting of the self and the 'other', the real challenge is to maintain the reciprocity of this dynamic. All too often, the self, or more precisely the ego dominates over the 'other' culture, which becomes a mere extension of one's own ethos. In exploring ourselves through another culture, one must ask what that particular culture receives from our intervention. Of what use is it if we alone gain from the encounter?* [8] *(Ibidem, p. 155.)*

Uma obra fortemente criticada por Bharucha é o *Mahabharata* montado por Peter Brook. Trata-se da encenação de um poema épico hindu. Este trabalho de Peter Brook foi montado com atores do CIRT inicialmente para o teatro com nove horas e depois em cinco horas para o cinema. O poema fascinou o diretor devido a sua compreensão da natureza humana. Segundo ele, a obra contempla temas que dizem respeito a toda humanidade atemporalmente, não apenas à cultura indiana.

> *The more we entered into the Mahabharata, the more we came to recognize the richness and generosity of the original Hindu though. [...] All the stress and anguish, the violent misery and despair of contemporary life are reflected in the*

---

[6] Se a interculturalidade no teatro é para ser mais do que uma visão, tem que haver uma troca justa entre as tradições teatrais no Oriente e no Ocidente. Atualmente, são os ocidentais que iniciam (e controlam) a troca. São eles que vêm a países como a Índia e levam seus rituais e técnicas (inclusive através de fotografias, documentação ou empréstimos reais). A enorme pobreza, se não a miséria, da maioria dos artistas na Índia minimiza claramente as suas possibilidades de viajar para o Ocidente. Apenas alguns gurus indianos e dançarinos tiveram a oportunidade de visitar países europeus e americanos para palestra-demonstração e aulas. (Trad. nossa.)

[7] No melhor dos mundos possíveis, o interculturalismo poderia ser visto como uma "via de mão dupla", baseado na reciprocidade mútua das necessidades. Mas na realidade, onde o Ocidente estende a sua dominação a questões culturais, esta "via de mão dupla" poderia ser mais precisamente descrita como um 'beco sem saída.' (Trad. nossa.)

8 Se o interculturalismo nasce através do encontro do eu e do "outro", o verdadeiro desafio é manter a reciprocidade desta dinâmica. Com demasiada frequência, o eu, ou mais precisamente o ego, domina sobre a cultura "outro", que se torna uma mera extensão do próprio *ethos*. Ao explorar nós mesmos através de uma outra cultura, é preciso perguntar o que a cultura particular, recebe da nossa intervenção. De que serve isso se só nós o ganhamos com o encontro? (Trad. nossa.)

> *bitter abominations that the Mahabharata predicted; the age of darkness is all around us, and with it we seem to reach the ultimate degradation of the human creature – far beyond all that the ancient authors could foresee. Today, we have many astonishing films, and novels on the horrors of war, but unlike them, the Mahabharata is not negative. It leads one into the basic meaning of conflict. It shows that the movements of history are inevitable, that great miseries and disasters may be unavoidable, but within each passing moment a new possibility can open, and life can still be lived in all its fullness. This can help us understand how live. It can help us cross the darkest age. This alone reason was reason enough for staging the work. This is why, in French, then in English, touring across the world, and then on tape and on film, it seems to have touched a common human chord. How to survive is an urgent contemporary question, but, it can easily cover up a far greater question, which the Mahabharata places firmly in its rightful place. Not only how to survive, but why ?*[9] *(BROOK, 1999, p.217, 219 e 220.)*

A montagem sugere dificuldades em sua abordagem, visto que é uma obra indiana encenada por atores de diferentes origens. Para evitar artificialismos, Brook e sua equipe afirmam não terem tentado ser o que não eram. A obra foi criada na Índia, mas, segundo ele, traz elementos que concernem a toda humanidade, por isso, cada ser humano, independentemente de sua origem cultural, poderia colaborar com seu próprio 'background', não tentando, então, imitar algo que nunca chegariam a ser.

> *We were not presuming to present the symbolism of Hindu philosophy. In the music, in the costumes, in the movements, we have tried to suggest the flavour of India without pretending to be what we are not. On the contrary, the many nationalities who have gathered together are trying to reflect The Mahabharata by bringing to it something of their own. In this way, we are trying to celebrate a work which only India could have created but which carries echoes for all mankind.*[10] *(Idem, 1987, p.162.)*

Brook parece ter ciência do risco que se corre ao se empreender um desafio tal qual montar o Mahabharata. Tentar ser indiano através da representação da filosofia e simbolismo hindus seria uma busca vã, visto que seus atores provinham de diversas partes do mundo. Brook, então, afirma que seu intuito era sugerir o sabor da Índia. Isto seria problemático do ponto de vista de Bharucha, pois uma obra complexa como o Mahabharata não pode ser representada sem o simbolismo da filosofia hindu. Para ele, isso seria uma representação superficial que escapa a um verdadeiro confronto com o contexto da cultura indiana. Brook teria, assim, encontrado uma zona de conforto.

> *When Brook says in the foreword to his play that 'we have tried to suggest the flavor of India without pretending to be what we are not', he is gracefully evading a confrontation with the historical context of Indian culture. No one wants Brook to resort to antiquarianism.*

[9] Quanto mais entrávamos no *Mahabharata*, mais nós reconhecíamos a riqueza e generosidade do pensamento original Hindu. [...] Todo o stress e angústia, miséria e desespero violentos da vida contemporânea são refletidos nos eventos complexos do grande épico. Nosso mundo está deslizando cada vez mais profundamente para as abominações amargas que o Mahabharata previu, a idade das trevas está à nossa volta, e com ela parece que estamos chegando à degradação final da criatura humana - muito além do que os autores antigos poderiam prever. Hoje, temos muitos filmes surpreendentes e romances sobre os horrores da guerra, mas, ao contrário deles, o Mahabharata não é negativo. Isso leva para um significado básico de conflito. Isso mostra que os movimentos da história são inevitáveis , que grandes misérias e desastres podem ser inevitáveis, mas dentro de cada momento que passa uma nova possibilidade pode se abrir, e a vida ainda pode ser vivida em toda a sua plenitude. Isso pode nos ajudar a compreender como viver, pode nos ajudar a atravessar a idade mais escura. Esta razão foi motivo suficiente para encenar o trabalho. É por isso que, em francês, depois em inglês, excursionando por todo o mundo e, na fita e no filme, ele parece ter tocado uma corda humana comum. Como sobreviver é uma questão contemporânea urgente, mas pode, facilmente encobrir uma questão muito maior, o que o coloca Mahabharata firmemente no seu devido lugar. A questão não é apenas como sobreviver, mas por quê? (Trad. nossa.)

[10] Nós não tínhamos a pretensão de apresentar o simbolismo da filosofia hindu. Na música, nos costumes, nos movimentos, tentamos sugerir o sabor da Índia, sem fingir ser o que não somos. Pelo contrário, as diversas nacionalidades reunidas, tentam refletir o Mahabharata trazendo algo próprio. Desta forma, estamos tentando celebrar um trabalho que só a Índia poderia ter criado, mas que traz ecos para toda a humanidade. (Trad. nossa.)

When he claims that 'we are not attempting a reconstruction of Dravidian and Aryan Indian of 3000 years ago', we can accept that position. But when, in the next line, he says, 'We are not presuming to present the symbolism of Hindu philosophy', this qualification is more questionable. What is the Mahabharata without Hindu philosophy?[11] *(BHARUCHA, 1993, p. 71.)*

Inevitably, in the absence of such a confrontation, there is no sense of struggle in Brook's representation of the text; the 'gigantic undertaking' is supremely controlled like any big production on Broadway, the material always kept at a safe distance, so that its tensions never ignite. For all the years of work that Brook and Carrière have spent in their chef d'oeuvre, it seems that their impulse has been not to get closer to India, but to distance themselves from altogether. […]Brook's inadequate confrontation of India tradition was characterized by short cuts. Instead of opening himself to the discomfort and vulnerability of learning the gestures of a tradition (which could have resulted in failure), Brook arranged for the tradition to be represented in such a way that he can understand it. He did not enter the 'jungle' of the text with its labyrinthine paths and dense growth; rather, he listened to versions of the text, from which he created his own paraphrase.[12] *(Ibidem, p. 74.)*

Outro fator problemático é de que se trata de uma epopeia indiana das mais importantes para os hindus, entretanto foi posta em cena por um diretor inglês[13] com subsídios também do governo indiano. Mas o que de fato a Índia ganhou com essa produção intercultural da qual foi matéria prima? O que foi realmente trocado? Segundo Bharucha, a peça de nove horas foi vista apenas por convidados do governo ou pessoas com alto poder aquisitivo. A maior parte da população (também detentora da cultura indiana) foi excluída de tais eventos.

Outro fator problemático é de que se trata de uma epopeia indiana das mais importantes para os hindus, entretanto foi posta em cena por um diretor inglês com subsídios também do governo indiano. Mas o que de fato a Índia ganhou com essa produção intercultural da qual foi matéria prima? O que foi realmente trocado? Segundo Bharucha, a peça de nove horas foi vista apenas por convidados do governo ou pessoas com alto poder aquisitivo. A maior parte da população (também detentora da cultura indiana) foi excluída de tais eventos. [14]

[11] Quando Brook diz no prefácio de sua peça que 'tentamos sugerir o sabor da Índia sem o fingindo de ser o que não somos', ele está graciosamente contornando um confronto com o contexto histórico da cultura indiana. Ninguém quer que Brook utilize-se de meios antiquados. Quando ele afirma que "não estamos tentando uma reconstrução de Dravidian e Aryan indiano de 3.000 anos atrás", podemos aceitar essa posição. Mas quando, na linha seguinte, ele diz, "nós não supomos apresentar o simbolismo da filosofia hindu", esta qualificação é mais questionável. O que é o Mahabharata sem a filosofia hindu? (Trad. nossa.)

[12] Inevitavelmente, na ausência de tal confronto, não há nenhuma sensação de confronto na representação do texto; o 'undertanking gigantesco' é extremamente controlado, como qualquer grande produção na Broadway, o material é sempre mantido a uma distância segura, de modo que suas tensões não inflamem. Em todos os anos de trabalho que Brook e Carrière gastaram em sua obra de arte, parece que seu impulso foi não chegar mais perto da Índia, mas se distanciar completamente. [...] O inadequado confronto de Brook com a tradição foi caracterizado por cortes curtos. Em vez de abrir-se ao desconforto e vulnerabilidade de aprender ações de uma tradição (o que poderia ter resultado em fracasso), Brook providenciou que a tradição fosse representada de tal forma que ele pudesse compreendê-la. Ele não entrou no 'selva' do texto com os seus caminhos labirínticos e crescimento denso; em vez disso, ele ouviu versões do texto, a partir das quais ele criou sua própria paráfrase. (Trad. nossa.)

[13] Importante lembrar que até 1947 a Índia era considerada uma colônia dos ingleses, de quem conseguiram a independência apenas nesse ano.

[14] Previsivelmente, Brook foi acompanhada em todos os lugares por uma comitiva de VIPs e autoridades do governo. Os próprios fóruns não foram abertos ao público em geral, mas para o público convidado cujas 'credenciais' haviam sido examinadas por meio de questionários distribuídos pelo grupo de teatro local e empresários nomeados pelo governo. [...] Na verdade, somos compelidos a questionar o que as pessoas na Índia receberam de uma produção de teatro que nunca vão ver. (Trad. nossa.)

> *[…] the Brook phenomenon faded almost as soon as it had emerged, provoking even the most mindless of his admirers to question what we in India had received from the Mahabharata. What had been 'exchanged'? And why did our government have to sponsor a production that we never got to see with more liberal funding than any other theatrical venture supported so far in India? It seems to me that apart from questioning cultural appropriations like Brook's production, we also need to address the larger system of power that makes such appropriations possible in the first place*[15]*. (Ibidem, p. 86.)*

O governo indiano forneceu para o grupo de Peter Brook subsídios maiores do que qualquer quantia já investida em projetos indianos. Por que o governo não forneceu tal montante para um grupo indiano montar uma obra concernente à cultura indiana? Neste ponto, é pertinente o argumento de Bharucha de que devemos pensar as trocas culturais levando em conta o lugar em que nos vemos no mundo. Grande parcela da população de países colonizados tendem a enxergar culturas de países colonizadores como modelos, consideradas melhores ou privilegiadas em detrimento de sua própria. Isto talvez explique o fato de que grupos "pesquisados" por grupos europeus não se sentem no direito de recusar um intercâmbio cultural proposto por europeus. Para além disso, se ambos os lados não estão genuinamente em posições equivalentes de poder solicitar/recusar e se beneficiar em um diálogo cultural, haveria de fato uma troca? Se não há uma troca efetiva, pode haver, então, uma relação de exploração, semelhante à observada em processos de neocolonialismo, em que a matéria prima de países subdesenvolvidos era comprada a baixos preços por europeus, manufaturadas pelos mesmos e vendidas como produtos mais caros também aos seus primeiros fornecedores.

> *I would argue, but through the very enterprise of the work itself: its appropriation and reordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market. It was the British who first made us aware in India of economic appropriation on a global scale. They took our raw materials from us, transported them to factories in Manchester and Lancashire, where they were transformed into commodities, which were then forcibly sold to us in India. Brook deals in a different kind of appropriation : he does not merely take our commodities and textiles and transform them into costumes and propos. He has taken one of our most significant texts and descontextualized it from its history in order to 'sell' it audiences in the West*[16]*. (Ibidem, p. 68.)*

Para Bharucha, não apenas Brook, mas todos os diretores europeus que visitaram a Índia em busca de inspirações, foram atraídos mais pela aparência exótica da cultura indiana que poderia inspirar seus trabalhos do que buscando de fato uma troca cultural. Mais ainda, tais diretores estavam em busca de um passado glorioso, onde residiria a beleza da cultura indiana. O interesse então, seria pelas fontes de uma cultura tradicional – mitologizada em suas visões - e não de fato pela realidade sociocultural atual.

---

[15] [...] o fenômeno Brook desapareceu quase tão rapidamente quanto surgiu, provocando até mesmo o mais estúpido de seus admiradores a questionar o que a Índia havia recebido do Mahabharata. O que havia sido realmente 'trocado'? E por que nosso governo tem que patrocinar uma produção que nunca chegamos a ver com o financiamento mais liberal do que qualquer outro empreendimento teatral apoiado até agora na Índia? Parece-me que, além de questionar apropriações culturais como a produção de Brook, também precisamos abordar o sistema de poder que torna tais apropriações possíveis em primeiro lugar. (Trad. nossa.)

[16] Eu argumentaria, mas através de um trabalho empresarial: a sua apropriação e reordenação de material não-ocidental numa moldura orientalista de pensamento e ação, que foi projetado especificamente para o mercado internacional. Foram os ingleses quem primeiro nos fizeram conscientes na Índia da apropriação econômica em escala global. Eles levaram nossas matérias-primas de nós, transportaram-nas para fábricas em Manchester e Lancashire, onde foram transformadas em comodities, que foram, então, forçosamente vendidos a nós na Índia. Brook trata de um tipo diferente de apropriação: ele não se limita a levar nossos produtos e tecidos e transformá-los em trajes e costumes. Ele tomou um de nossos textos mais significativos e descontextualizou-o a partir de sua história, a fim de "vendê-lo" a um público no Ocidente. (Trad. nossa.)

> *One general observation that needs to be pointed out here is that none of the artists mentioned above [Richard Schechner, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook]- who represent, I might add, the most outstanding figures in the Euro-American theatre today – has turned to India out of the faintest concern for its present socio-cultural condition. Rather, they have been drawn almost exclusively to our 'traditional' sources .*[18] *(Ibidem, p.4.)*

> *What concerns interculturalists is not our contemporary or colonial heritage but our 'tradition' from which they derive material and sources to feed their theories and visions*[19]*. (Ibidem, p. 39.)*

Essa busca por uma Índia mística e mitologizada – que nem sempre corresponde à Índia existente hoje – pode levar diretores estrangeiros a enxergar o que buscam ou o que querem enxergar. Isso levaria a uma apropriação de técnicas que seriam colocadas em um contexto próprio criado por tais sujeitos, o que parece incomodar Bharucha, pois tal visão não corresponde ao contexto real de produção e "cultivo" de tais saberes na Índia.

> *Our history is apparently of no concern to Euro-American interculturalists. It is our 'tradition', our much glorified 'past', to which they have turned to find revelations (if they happen to be mystical), or to extract material (like the Bhagavad Gita , which served as the libretto for Philip Glass's Satyagraha, not to mention the Mahabharata, which provided Brook with a 'story'). Last but not least, India has provided interculturalists with a wide range of techniques including Yoga, the mudras and eye-exercices of Kathakali, and more recently, the martial arts techniques of kalaripayattu.*
> *Even those theorists who have not regarded 'tradition' in India as an immutable point of reference have invariable failed to contextualize Indian performance tradition within the minutiae of their ever-changing histories. I cannot deny that this dominant tendency to dehistoricize Indian culture is the source of my discomfort with most intercultural theories of the Indian theatre.*[21] *(Ibidem, p. 4.)*

Existiria mesmo essa Índia buscada por diretores europeus? Uma das fortes motivações em buscarem inspirações em culturas orientais é de que o teatro europeu estaria esgotado em suas formas, por isso, o encanto com culturas exóticas. Entretanto, os países visitados que foram inspiradores para tais diretores seriam mesmo detentores de uma cultura autenticamente tradicional? Bharucha problematiza a questão de que buscar raízes seria uma preocupação identitária ligada ao pós-colonialismo.

18 Uma observação geral que precisa ser salientada aqui é que nenhum dos artistas mencionados acima [Richard Schechner, Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook] - que representam, devo acrescentar, as figuras mais destacadas no teatro Euro-Americano hoje - voltou-se para a Índia com o menor interesse à sua condição sociocultural presente. Em vez disso, eles foram quase que exclusivamente atraídos para as nossas 'fontes tradicionais'. (Trad. nossa.)

19 O que interessa interculturalistas não é a nossa herança contemporânea ou colonial, mas a nossa "tradição" de que derivam materiais e fontes para alimentar as suas teorias e visões. (Trad. nossa.)

20 Bhagavad Gita é um texto religioso hindu que faz parte do épico Mahabharata.

21 Nossa história aparentemente é de nenhum interesse para interculturalistas Euro-americanos. É a nossa 'tradição', o nosso "passado" tão glorificado, para o qual eles se voltam a fim de encontrar revelações (se calhar de serem místicas), ou para extrair materiais (como o Bhagavad Gita, que serviu como o libreto para Satyagraha de Philip Glass, para não mencionar o Mahabharata, que forneceu a Brook uma "história"). Por último, mas não menos importante, a Índia forneceu a interculturalistas uma vasta gama de técnicas, incluindo yoga, os mudras, exercícios de olhos do Kathakali, e, mais recentemente, as técnicas de artes marciais de kalaripayattu.
Mesmo aqueles teóricos que não tenham considerado a "tradição" na Índia como um ponto imutável de referência invariavelmente falharam ao contextualizar performances tradicionais indianas dentro das minúcias de suas histórias em constante mudança. Eu não posso negar que esta tendência dominante para desistoriciar a cultura indiana é a fonte de meu desconforto com a maioria das teorias interculturais do teatro indiano. (Trad. nossa.)

> *'Is there an authentic Indian tradition?[…] 'authenticity' is a category of thought intrinsically linked to post-colonial preoccupations with 'identity' and 'roots', which are themselves constrained within the polarities of East and West. By setting up our tradition as 'true' against the encroachments of a 'foreign' culture, we 'manufacture' a history of a tradition that is 'basically moulded by the West insofar as it is posited as its exact alterity.*[22] *(Ibidem, p. 206.)*

O que seria uma cultura tradicional? Haveria algum significado na busca por tradições ou seria um interesse despertado pela exoticidade e beleza de suas formas?

> *We cannot simply turn to 'traditional forms' because of their 'beauty' or 'stylization' or 'sculpturesque quality'. What do they mean to us?* [23] *(Ibidem, p. 207.)*

O teatro intercultural então corre o risco de não estar conectado à realidade, já que as buscas por formas exóticas seriam quase sempre pautadas em exterioridades e não em questionamentos significativos.

> *It could be argued that all theatre is simulation at a fundamental level. But there are simulations grounded in reality, other which are twice removed from it and yet others which have no connection with reality at all. I think a lot of intercultural work in the theatre today would fall into the last category.*[24] *(Ibidem, p. 150.)*

Neste ponto, é interessante nos questionarmos a que realidade uma representação teatral intercultural corresponderia: à cultura "pesquisada" ou à cultura "pesquisadora"? De acordo com Bharucha, no caso do *Mahabharata*, a obra montada por Brook não revela a Índia e sim uma visão que o diretor forçosamente imprimiu na obra do que ele imagina que seja uma Índia mística e mitologizada, o mesmo ocorreu com Ariane Mnouchkine, ao montar a peça *Twelfth Night,* de Shakesperare (em francês *La Nuit des Rois,* em português Noite de Reis).

> *[…] 'sensuality' cannot ne transport or 'restored' through the use of raw materials from 'other cultures'. When directors like Ariane Mnouchkine attempt to evoke self-conscious images of a phantasmagoric 'India', as in her production of Twelfth Night, the effect is so contrived and dated that it embodies the worst indulgences of 'orientalism' (ironically funded by a socialist government). The 'India' that Pavis saw in La Nuit des Rois through 'the erotic painting, music punctuated by an eastern timbre, the languid and effeminate carriage of the men (the Duke)' – tantalizes me into confronting the cultural stereotypes that determine the meanings of intercultural scenarios. Judging from my own experience, I did not see 'India' in Mnouchkine's spectacle; I saw 'France'. (Ibidem, p. 244.)*

---

[22] Existe uma tradição indiana autêntica? [...] "Autenticidade" é uma categoria de pensamento intrinsecamente ligada às preocupações pós-coloniais com "identidade" e "raízes", as quais são restringidas dentro das polaridades do Oriente e do Ocidente. Tendo nossa tradição como 'verdadeira' contra as usurpações de uma cultura "estrangeira", nós "fabricamos" uma história de uma tradição que é 'basicamente moldada pelo Ocidente na medida em que é tida como sua alteridade exata'. (Trad. nossa.)

[23] Nós não podemos simplesmente nos voltarmos para 'formas tradicionais' por causa de sua 'beleza' ou 'estilização' ou 'qualidade escultural'. O que elas significam para nós? (Trad. nossa.)

[24] Pode-se argumentar que todo teatro é uma simulação em determinado nível. Mas há simulações fundamentadas na realidade, outras que são duas vezes removidas dela e ainda outras que não têm ligação alguma com a realidade. Eu acho que muitos trabalhos interculturais no teatro hoje cairiam na última categoria. (Trad. nossa.)

[25] [...] "sensualidade" pode não ser transportada ou 'restaurada' através do uso de matérias-primas provenientes de outras culturas. Quando diretores como Ariane Mnouchkine tentam evocar imagens autoconscientes de uma 'Índia' fantasmagórica, como na sua produção de Noite de Reis, o efeito é tão artificial e datado que ele encarna as piores indulgências de "orientalismo" (ironicamente financiado por um governo socialista). A 'Índia' que Pavis viu em La Nuit des Rois através da "pintura erótica, música pontuada por um timbre oriental, o transporte lânguido e efeminado dos homens (o Duque)"- me induz a enfrentar os estereótipos culturais que determinam os significados de cenários interculturais. Julgando de minha própria experiência, eu não vi 'Índia' no espetáculo de Mnouchkine; eu vi 'França'. (Trad. nossa.)

Mas uma obra de arte teria que necessariamente representar uma realidade? Não poderia ela ser, de fato, uma visão e concepção do diretor? Pode-se pensar, então, que há dois caminhos ao se apropriar de uma cultura alheia para a concepção de uma obra artística: o contato com a cultura fonte e uma representação pautada na realidade atual e concreta ou a simples inspiração e a concepção de uma obra que não mostre o que determinada cultura é, mas sim a visão do diretor. O que parece ocorrer nos trabalhos de Brook e Mnouchkine é que eles trilham o segundo caminho, pensando estarem no primeiro. Em seus discursos, eles parecem querer colocar em cena a cultura indiana, árabe, japonesa, africana e não a sua visão do que seriam tais culturas, reconhecendo, assim, que suas apreensões e interpretações de culturas alheias são balizadas por um filtro sociocultural europeu, que não é apagado pelo "ser humano" existente em todos.

Outra questão que podemos levantar é se, por serem europeus, Brook e Mnouchkine estariam autorizados apenas a montarem peças europeias? Um indivíduo, então, poderia fazer uma obra teatral que correspondesse apenas a sua origem sociocultural? E de novo: quais barreiras nos são permitidas atravessar? Obviamente que certas trocas independem do controle humano, elas se dão naturalmente: o ser humano sempre trocou e continuará a trocar experiências seja através do teatro ou não. Entretanto, quando estas trocas são propostas de forma consciente, devem ser questionadas sobre seus efeitos e benefícios (mútuos ou não), evitando, assim, uma ingenuidade e irresponsabilidade na representação do outro distante. Uma das características mais bonitas oferecida pelo teatro é a possibilidade de se colocar no lugar do outro, por isso, acreditar que nos é permitido apenas trabalhar sobre o que nos pertence socioculturalmente, identitariamente e territorialmente pode ser, de certa forma, uma redução de potencialidades criativas. Talvez um caminho sensato e cuidadoso seja a reflexão de "como" certas trocas culturais e representações se dão.

Assim, é difícil estipular uma conclusão fechada para as trocas culturais no teatro. Mesmo pensando relações "ocidente" X "oriente", isto se torna simplificado demais, como se todos os países do ocidente fossem a mesma coisa e assim também os países orientais. Tratando-se de manifestações culturais, isto é ainda mais frágil, pois cada uma traz uma identidade própria (talvez pensar o mundo dividido entre ocidente e oriente seja também um valor europeu fortemente disseminado a outros países através de sua colonização e expansão econômica).

> *Perhaps, the most unfortunate remnant of Artaud's legacy is the very term 'oriental theatre'. Like so many western categories that ultimately simplify activities and modes of though in the East, it evens out all the distinctive characteristics of varied and complex arts such as Kabuki, Noh, Wayang Kulit, Baris, Kathakali and Chlaud. Divested of their individuality, these performance traditions of the East become mere presences in an amorphous system. Their identities are interchangeable*[26]*. (Ibidem, p. 15.)*

Pensando na complexidade de cada manifestação dentro e fora de seus contextos de produção, as trocas culturais devem se dar forma consciente e responsável. O diálogo cultural não pode ser efetuado sem que haja questionamentos dos dois lados. Se ambas culturas estão em contato, ambas devem problematizar suas realidades e seus benefícios/prejuízos dado um diálogo intercultural. O que parece ocorrer até o momento é que espetáculos baseados em manifestações típicas são aclamados por suas formas bonitas e exóticas, mas certas problematizações fundamentais não são feitas.

[26] Talvez, a reminiscência mais infeliz do legado de Artaud é o próprio termo "teatro oriental". Como tantas outras categorias ocidentais que em última análise simplificam as atividades e modos de pensamento no Oriente, este termo nivela todas as características distintas e complexas de artes variadas tais como Kabuki, Noh, Wayang Kulit, Baris, Kathakali e Chlaud. Despojadas de suas individualidades, essas tradições performativas do Oriente tornam-se meras presenças em um sistema amorfo. As suas identidades são intercambiáveis. (Trad. nossa.)

> *Perhaps those of us in the theatre who want to break barriers, cross cultures and incorporate seemingly alien elements into our work should be inspired by these words. They should encourage us to see the future of theatre in a dynamic relation to the past. Our lives can be illuminated through traditional forms, not through veneration or reconstruction, but through a reliving of these forms in a contemporary context.*[27] *(Ibidem, p. 140.)*

Os diálogos e apropriações culturais são de certa forma incontroláveis, não é possível prever quando começaram nem se vão acabar. Entretanto, o acesso a discursos destes no campo do teatro (no caso do Brasil) se dá principalmente por via europeia: temos mais disponível o discurso europeu do que vozes contrárias a estes. Rustom Bharucha é um importante autor pois provém de um país cuja cultura é fortemente utilizada por outros países, mas sem um pensamento crítico responsável. Assim, estuda-lo e colaborar para a disseminação de suas ideias é fundamental para sujeitos pensadores de teatro em um país como o Brasil, também colonizado por europeus e com uma cultura popular de forte projeção internacional. O diálogo cultural é um campo rico e que pode possibilitar o benefício e crescimento mútuo de grupos em contato, desde que empreendido de forma crítica, respeitosa e responsável.

> *Appropriations may not disappear overnight, but we can be more vigilant about them. This vigilance, however, can materialize only if we begin to confront the necessity of upholding our self –respect. Cultural appropriations, after all, are made possible not only through coercion but complicity.*[28] *(Ibidem, p. 86.)*

---

[27] Talvez aqueles dentre nós que queiram quebrar barreiras no teatro, cruzar culturas e incorporar elementos aparentemente estrangeiros em nosso trabalho devem ser inspirado por essas palavras. Deveriam encorajar-nos a ver o futuro do teatro em uma relação dinâmica com o passado. Nossas vidas podem ser iluminadas através de formas tradicionais, não através de veneração ou reconstrução, mas através de um reviver dessas formas em um contexto contemporâneo. (Trad. nossa.)

[28] Apropriações não vão desaparecer do dia para a noite, mas podemos ser mais vigilantes sobre elas. Esta vigilância, no entanto, pode se materializar somente se começarmos a enfrentar a necessidade de defender nosso auto respeito. Apropriações culturais, afinal, são possíveis não apenas através da coerção, mas da cumplicidade. (Trad. nossa.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHARUCHA, Rustom. Theatre and the world: performance and the politics of culture. London: Routledge, 1993.

_____ The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization. Oxford University Press, India, 2011.

BROOK, Peter. The shifting point. Forty years of theatrical exploration 1946 – 1986. A&C Black, 1997.

_____Avec Grotowski. Éditions Actes Sud, France : 2009.

_____Threads of time. Methuen Publising, 1999.

Abstract

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the Indian director Rustom Bharucha ("multiculturalism", "interculturality", "transculturality" and intraculturality).

Keywords

Cultural exchanges, interculturalism and Rustom Bharucha.

Fricções culturais e criações cênicas

Jerzy Grotowski

EDUARDO **OKAMOTO**
BRENDA DINIS **AVELINO**

RESUMO >

O presente trabalho propõe um levantamento de quatro conceitos referentes aos estudos interculturais no teatro nos discursos do diretor polonês Jerzy Grotowski (a saber: "multiculturalismo", "interculturalidade", "transculturalidade" e intraculturalidade).

Palavras-chave:
Trocas culturais, interculturalismo e Jerzy Grotowski.

"Fricções culturais e criação cênica: Jerzy Grotowski"

Brenda Diniz Avelino
Eduardo Okamoto (Orientador)

Jerzy Grotowski (1933 – 1999), nascido na Polônia, foi diretor teatral e deixou um dos maiores legados concernente à investigação da função e das possibilidades do fazer teatral. Ele inovou no âmbito da pesquisa teatral e, assim, foi um dos grandes reformadores do teatro do século XX. *Orfeu*, *Caim, Sakuntala, Os Antepassados, Kordian, O Príncipe Constante, Akropolis, Apocalypsis cum figuris* são alguns de seus espetáculos de destaque, realizados com o ensemble do Teatro Laboratório. Ele investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental – físico - emocionais profundamente (BROOK in GROTOWSKI, 1971, p.IX).

O diretor polonês criou-se no "sistema de Stanislavski", estudou os métodos principais de treinamento de ator da Europa – "exercícios de ritmo" de Dullin; "reações extrovertidas e introvertidas" de Delsarte; as "ações físicas" de Stanislavski; treinamento biomecânico de Meyerhold - e as técnicas do teatro Oriental, especialmente a Ópera de Pequim, o Kathakali Indiano e o Nô Japonês.

Esse interesse por outras culturas permeia todo o trabalho de Grotowski e parece ter início em sua infância e nos materiais com os quais ele teve contato desde então. No vídeo *With Jerzy Grotowski, Nienadówka* (1980), podemos acompanhar Grotowski em um retorno a lugares onde viveu na infância e mocidade e acompanhar um relato sobre sua mãe. A mãe de Grotowski, Emília, questionava a separação/distinção entre as religiões, sendo que todas buscavam o "essencial". E, após longa caminhada para encontrar alguns livros, ela traz para casa um livro sobre Ramana Maharishi[1] , onde ele traz as questões: "Quem sou eu?"; "O que veio antes de mim, do meu eu?". Eugenio Barba cita este relato, em seu livro "Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia", e com isso faz essa ponderação acerca da influência do hinduísmo na visão e na prática de Grotowski:

[1] Ramana Maharishi e Ramakrishna foram monges indianos. Ramakrishna "dizia que as diversas religiões são como as pessoas de diferentes línguas que tiram água de um rio: cada uma usa uma palavra diferente para indicar aquilo que possui no seu recipiente; os recipientes também diferem, mas a substância é a mesma". (BARBA, 2006, p.71)

> *"Grotowski não conhecia profundamente as diferentes formas do teatro clássico asiático. Certos aspectos da filosofia indiana é que foram decisivos para a sua visão do mundo. Esta visão impregnava a sua atitude existencial, e estava na raiz de seu trabalho teatral, podia ser encontrada nos mínimos detalhes da dramaturgia ou da composição técnica. Eu falei com Grotowski desta minha convicção em Pontedera, em 1992, gozando das fantasiosas relações com o teatro asiático que os estudiosos e os críticos lhe atribuíam. Para mim, ele tinha tido um único interesse: a Índia, ou melhor, o hinduísmo. Grotowski confirmou minha suspeita e contou-me que devia à sua mãe Emília, que era "hinduísta", a sua "vocação" para a Índia. E me falou mais uma vez da importância do livro de Pauli Brunton, In Search of the Secret India, que sua mãe tinha lhe feito ler com oito ou nove anos de idade, em Nienadówka, o vilarejo onde eles se refugiaram durante a guerra. Eram sobre tudo os capítulos que descreviam a vida de Ramana Maharishi que tinha lhe marcado. Em dezembro de 1976 Grotowski fez sua quarta e última viagem à Índia, com sua mãe, e juntos visitaram Arunachal, a montanha onde Maharishi tinha se retirado." (BARBA, 2006, p. 49)*

Richard Schechner, em seu livro *The Grotowski Sourcebook*, propõe que Grotowski nunca deixou o teatro, pois ele nunca esteve no teatro:

> *"When he (Grotowski) stopped making productions for the public, I was among those who complained that a great director was abandoning ship. But over time, I changed my mind. I now believe Grotowski never "left theatre" because he was never in it." (SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. XXVI)*

O autor defende fortemente a ideia de que uma representação teatral não pode ser desvencilhada de seu contexto. Assim, um encontro cultural (teatral) entre sociedades distintas, nunca pode ser visto fora de suas imediações socioculturais e econômicas, recortando apenas o fazer artístico em suas formas cênicas.

Para entender esta hipótese, vamos percorrer as fases do trabalho de Grotowski e analisar alguns conceitos presentes em sua obra, sua relação com a filosofia do Hinduísmo e o percurso da noção de ator em sua prática.

Antes, contudo, é importante ressaltar que esse transbordamento do labor de Grotowski para fora do terreno teatral não diminui seu mérito e suas contribuições para o teatro. Pelo contrário, o seu continuado e profundo fazer, a disciplina imposta a seu trabalho, fez com que Grotowski contribuísse drasticamente para o ofício teatral, operando uma reforma no teatro, tanto em seus moldes de encenação, como na maneira de pensar o treinamento de ator. Antes de partir para seus objetos de estudo de dimensão espiritual (BARBA, 2006, p. 53), Grotowski se aprofundou nos elementos do ofício do ator, fazendo destes, instrumentos para sua busca "transcendente"[3]. Ele explorou as diversas possibilidades de treinamento do ator, buscando em variadas fontes (desde exercício de respiração da yoga até exercícios acrobáticos) aquilo que seria potente ao trabalho do ator; explorou as infinitas possibilidades de alteração da arquitetura da cena, rompendo com a dicotomia palco/plateia, conferindo deste modo "funções" ao espectador; e explorou também as alterações na dramaturgia, explorações com o texto, desenvolvendo a sua "dialética da derrisão e apoteose"[4].

[2] É importante lembrar, também, que parte do percurso de Grotowski se deu na Polônia de 1959, que era ao mesmo tempo católica e comunista, num contexto onde o país está em um momento de soberania limitada, com um governo parcialmente totalitário; que acabou de passar por um movimento "abaixo Stalin". Isso implica numa grande preocupação com a terminologia usada. Assim, Grotowski tinha um léxico próprio e peculiar. Ele usava, frequentemente, o adjetivo "laico", como uma palavra-camuflagem. Dessa maneira, não "desagradava" ao Estado, de partido comunista, e difundia o juízo de que não se queria entrar no campo religioso, no campo da crença devocional. Por outro lado, podia incitar as pessoas em direção a "experiências espirituais não ortodoxas". A preocupação com a terminologia, também, se dava ao fato do diretor não querer difundir ideias que já tinha superado, ou estancar a sua pesquisa com termos limitantes. Ele procurava a experiência e, assim, seu trabalho exigia uma renovação de termos.

[3] Note-se que, aqui, a palavra é proposta por Barba.

[4] Grotowski tinha atração pelos textos clássicos e também uma sincera fé em seu valor. Ele manifestava isso "blasfemando" os mesmos, acreditando que através do choque, do contraste, da blasfêmia, o inconsciente coletivo do público poderia ser acessado. Essa "blasfêmia" para este diálogo com o público era a chamada "dialética da derrisão e apoteose". "A blasfêmia é o momento de tremer, nós trememos porque tocamos em algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva". (MOTTA LIMA, 2012, p. 104)

No texto *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo* (GROTOWSKI in FLASZEN & POLASTRELLI, 2007, p. 230), Grotowski dividiu o seu trabalho em quatro fases principais[5]: o "Teatro dos Espetáculos"; o "Parateatro"; o "Teatro das Fontes" e a "Arte como Veículo". No início de seu trabalho, Grotowski procura aquilo que o teatro tem de único, a essência do teatro, o fator que diferencia o teatro das outras expressões artísticas. Assim, ele chega ao conceito de "teatralidade" (especificidade do teatro), ou seja, a relação ator-espectador e começa a falar de "arquétipo".

A *especificidade do teatro*, "teatralidade", para Grotowski, é "o contato humano vivo, *a ligação entre o ator e o espectador"*. O diretor polonês concebe o teatro como um *ato coletivo;* atores e espectadores como uma só coletividade, conjuntamente ativa, participante e interativa. Ou seja, o espectador é um participante. A ausência de uma forma fixada (impressa, em fita, sobre outro material), permite o devir no contato entre espectador e ator. Grotowski atenta:

> *"o teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da 'ritualidade'. De resto, em sentido puramente laico: é um ato coletivo, o espectador tem a possibilidade de coparticipar, o espetáculo é uma espécie de ritual coletivo, de sistema de signos. (...) O princípio da coparticipação, do cerimonial coletivo, do sistema de signos favorece a criação de uma certa singular aura psíquica e coletiva, da concentração, da sugestão coletiva; organiza a imaginação e disciplina a inquietude" (GROTOWSKI in FLASZEN & POLASTRELLI, 2007, p. 41).*

No decorrer deste pensamento, Grotowski define "arquétipo" como "o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhante, que tenha mantido valor como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da situação do homem", como "forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo" (Idem, Ibidem, p. 50).

Para Grotowski, ao plasmar no espetáculo o "arquétipo", ataca-se o "inconsciente coletivo", ou seja, trata-se da possibilidade de influir sobre a "esfera inconsciente da vida humana" em escala coletiva. Ele ainda acrescenta que o arquétipo será "revelado" (sairá do "inconsciente coletivo" para o "consciente coletivo"), compreendido, quando a cena, o ator, o fizer "vibrar", quando lhe for atribuída uma função cognitiva (Idem, Ibidem, p. 51).

Essa visão do teatro como um ato coletivo, onde o espectador é um participante, ou seja, esse "teatro como ritual", como substituto laico do ritual religioso, é predominante na primeira fase do trabalho de Grotowski, a fase da "Arte como Espetáculo". Nesta fase, foram produzidos diversos espetáculos, que causaram impacto no seu público e nos comentaristas da época. Grotowski operou uma dialética entre tradição e contemporaneidade, com uma arte rasgada pelo "sagrado" e pelo "mistério"5.

Assim, nesta primeira fase de seu trabalho, ele estabelece o que considera como o eixo do ritual: a associação de "mito", "arquétipo", "representação coletiva" e "pensamento primitivo" (em um sentido de "ancestralidade", de retorno às origens, às experiências das gerações passadas). E realiza seus espetáculos numa tentativa de gerar esse encontro, esse "ritual laico". Ratificamos aqui que todo o percurso de Grotowski será permeado pela busca de "algo que transcende", e ele se vale de uma estrutura formal e do trabalho sobre o corpo para atingir esse plano "metafísico". A forma era para ele um ato de conhecimento: e isto era o coração do ofício, a passagem entre "artesanato" e "metafísica".

---

algo sagrado. Talvez esta coisa sagrada já esteja destruída pelas pessoas, já esteja deformada, mas mesmo assim permanece sagrada. A blasfêmia é uma maneira de responder para restabelecer a ligação perdida, restabelecer algo que está perdido. Sim, é uma luta contra Deus, por Deus. É uma relação dramática entre o sagrado e o ser humano que é feita de várias distorções, mas, ao mesmo tempo, quer encontrar qualquer coisa que é viva". (MOTTA LIMA, 2012, p. 104)

[5] A essas quatro fases, soma-se uma etapa intermediária, "Objective Drama", desenvolvida na Universidade de Irvine, nos EUA.

Nessas produções e tentativas de Grotowski de gerar um ato de autoconhecimento coletivo, ele realiza um espaço comum para os dois ensembles (palco/ plateia) e, percebendo que isto não é suficiente, uma ação comum: transformando o espaço e o jogo em um "participáculo". Na fase do Teatro dos Espetáculos havia uma preocupação com a *montagem da encenação* voltada para o que ela causaria na *percepção do espectador.*

No entanto, a partir da experiência com os espetáculos *Sakuntala e Kordian,* Grotowski parece afirmar que alguns arquétipos "vibram mais" em algumas culturas, devido às vivências destas, apesar de ser possível encontrar esses arquétipos de maneira diversa em outra cultura. Sobre isso, tomamos como exemplo esse comentário do diretor sobre *"Sakuntala"* [6]:

> *"Observei que a falta de um enxerto do arquétipo amoroso oriental em um arquétipo claramente europeu, a falta de um enxerto evidente, de uma referência – a Adão e Eva? a Romeu e Julieta? a alguém mais? – provocou uma certa estranheza nesse espetáculo. O espetáculo obteve sucesso de crítica e entre os espectadores. Mas – sentando-me todo dia entre os espectadores – não me libertei até o fim da sensação de que haja nesse jogo algo de estranho, algo que 'não nos pertence', que 'não é dos nossos'." (Idem, Ibidem, p. 58)*

E, nesse sentido, especula o recurso de "associar arquétipos":

> *"Considero tudo aquilo que foi dito até agora sobre o formar-se o arquétipo no espetáculo em termos de trabalho e convencionalmente. Não considero qualquer regra digna de ser fixada. Nem mesmo o fato que se deva plasmar no espetáculo um arquétipo; habitualmente existem diversos deles, enxertam-se, ramificam-se, tomemos um deles como principal e este se torna o eixo psíquico do espetáculo. Mas é preciso levar em conta possibilidades diferentes, por exemplo, a possibilidade de formar um arquétipo associado (uma estrutura homogênea que se compõe de arquétipos equivalentes). De resto, tudo isso está mesmo para ser pesquisado." (Idem, Ibidem, p. 59)*

E, assim, depois dessas tentativas, Grotowski confessa que quando eles finalmente alcançam a co-participação dos espectadores, começam as dúvidas de que essa participação era realmente autêntica, e não uma participação cerebral, estereotipada ou apenas "discursiva".

> *"Essa é, creio eu, a doença da civilização, essa multiplicidade de fés; ela pode ter às vezes lados positivos, enquanto a rigidez da fé se torna perigosa e conduz ao fanatismo. (...) a reconstrução do ritual hoje não é possível, porque o ritual sempre girou em torno do eixo constituído pelo ato de fé". (Idem, Ibidem, p. 126)*

Neste ponto, ele considerava que não teria sido possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema único de imagens primárias. Isso o leva a abandonar a ideia de Teatro Ritual e faz com que ele retire o seu foco da "manipulação dos espectadores". E isso é o início das fases que se seguem no trabalho do diretor: o "Parateatro", "O Teatro das Fontes" e a "Arte como Veículo".

[6] "Sakuntala" é um antigo drama erótico indiano em dois atos, segundo Kalidasa. Foi encenado por Grotowski em seu Teatro Laboratório, em 1960.

No Parateatro, segunda fase do trabalho do diretor, temos um "teatro da participação", ou seja, ainda com a participação ativa de gente de fora. Grotowski relata que nas primeiras experimentações dessa "participação ativa", obtiveram-se acontecimentos fantásticos, mas ao se acrescentar números maiores de pessoas de fora, alguns elementos funcionavam, mas o conjunto decaía bastante. Então, do Parateatro nasce o Teatro das Fontes, terceira fase do trabalho de Grotowski, em que se tratava da fonte de diferentes técnicas tradicionais, do que "precede as diferenças". (Idem, Ibidem, p 230). Sobre o Teatro das Fontes, o diretor afirma:

> *"Nessa pesquisa a abordagem era mais solitária. Trabalhávamos frequentemente ao ar livre e procurávamos sobre tudo o que o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada em uma força e em uma relação com aquilo que é chamado de ambiente natural. (...) Tanto o parateatro quanto o Teatro das Fontes podem implicar em uma limitação: a de fixar-se no plano 'horizontal' (com as suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar desse plano como de uma pista." (Idem, Ibidem, p. 231).*

Como é possível perceber no trecho acima, o Teatro das Fontes foi mais um passo em direção à Arte como Veículo, pois desse plano "horizontal", trabalhando com "energias mais pesadas/orgânicas" (ligadas as forças vitais, aos instintos, à sensualidade), suas investigações vão se voltar para a busca da "verticalidade", característica da Arte como Veículo. A sede da montagem passa a ser a percepção do ator, os processos do ator. Na "Arte como Veículo" o impacto sobre o atuante é o resultado.

O diretor coloca a "Arte como Apresentação" e a "Arte como Veículo" como as duas extremidades de uma cadeia:

> *"Se todos os elementos do espetáculo são elaborados e perfeitamente montados (a montagem), aparecerá na percepção do espectador um efeito, uma visão, uma certa história; em alguma medida o espetáculo aparece não no palco, mas na percepção do espectador. Essa é a particularidade da arte como apresentação. Na outra extremidade da longa cadeia das performing arts está a arte como veículo, que não procura criar a montagem na percepção dos espectadores, mas nos artistas que agem. Isto já existiu no passado, nos Mistérios dos antigos." (Idem, Ibidem, p. 230).*

Dessa maneira, relata Grotowski, foi ao tentar "abandonar a ideia de fazer um Teatro Ritual", que eles começaram a se aproximar do mesmo. E a restrição do fazer teatral à "criação de códigos gestuais" (artificialidade) também foi abandonada, porque a procura dos signos trazia como consequência a procura dos estereótipos. Como, por exemplo, fica claro em outro comentário do diretor sobre *Sakuntala:*

> *"Tínhamos feito um espetáculo, Sakuntala de Kalidasa, em que tínhamos investigado a possibilidade de criar os signos no teatro europeu. Fizemos isso com uma intenção não desprovida de malícia: queríamos criar um espetáculo que desse uma imagem de teatro oriental, não autentica, mas como imaginam os europeus. Portanto, era um retrato irônico das representações do Oriente, como algo de misterioso, de enigmático etc. Mas sob a superfície dessas pesquisas irônicas e voltadas contra o espectador, estava um propósito escondido – a aspiração de descobrir um sistema de signos adaptados ao nosso teatro, à nossa civilização. Nós o fizemos: o espetáculo era efetivamente construído com pequenos signos gestuais e vocais. (...). O espetáculo foi realizado, era uma obra singular, dotada de uma certa sugestividade. Mas observei que era uma transposição irô-*

> *nica de cada possível estereótipo, de cada possível clichê; cada um desses gestos, desses ideogramas, construídos expressamente, constituía no fim o que Stanislávski chamava de 'clichê gestual'; na verdade não era "eu amo" com a mão no coração mas se reduzia em suma a algo semelhante. Tornou-se claro que não era esse o caminho." (Idem, Ibidem, p. 129).*

Além disso, outro fator que parece direcionar e encorajar essa mudança do foco de Grotowski da encenação para os processos internos do ator é a sua experiência com Ryszard Cieslak[7] em *O Príncipe Constante*. Grotowski parece ter encontrado ali algo que ele não esperava encontrar tão cedo, algo que lhe deu a certeza de um caminho a ser explorado. E, assim, começa a expandir a sua ideia de "encontro". Assim, ele seleciona as pessoas que irão participar de suas atividades parateatrais.

Chegamos, então, na fase da "Arte como Veículo". Nessa extremidade da cadeia, disse Grotowski, "encontra-se algo de muito antigo, mas desconhecido na nossa cultura de hoje" (Idem, Ibidem, p. 230). Isto é o que o diretor parece estar procurando durante todo o seu trabalho, em todas as fases. Mas o que é esse algo? Grotowski não dá essa resposta, ele apenas aponta, trazendo referências de diversas culturas e práticas. E, aqui está uma possibilidade de entrada para o conceito de "transculturalidade" na obra de Jerzy Grotowski: este "algo" é o que parece ser o denominador comum entre as diferentes culturas, o que parece conter o "humano". Como ressaltado no início da reflexão: paradoxalmente, Grotowski só chegou a isso trabalhando profundamente com indivíduos e não em um ato coletivo.

Assim sendo, é importante aqui analisar algumas das passagens em que Grotowski fala da experiência com Cieslak, ainda em sua primeira fase de trabalho, "Teatro dos Espetáculo". Para falar de Cieslak, vamos relatar a aparição dos conceitos: "Técnica 1" e "Técnica 2" e o "Tantra" em seus escritos.

A "Técnica 1" se referia "às possibilidades vocais e físicas e aos vários métodos de psicotécnica transmitidos desde Stanislávski. Era possível dominar esta técnica 1, que podia ser complexa e refinada, através do artesanato teatral." (BARBA, 2006, p. 50). A "Técnica 2" tendia a liberar a energia "espiritual" em cada um de nós. "Era um caminho prático que levava o Eu ao Eu, onde todas as forças psíquicas individuais se integravam e, superando a subjetividade, permitia o acesso às regiões conhecidas pelos xamãs, pelos iogues, pelos místicos." (BARBA, 2006, p.50). O "Tantra" trata-se de técnicas rituais do hinduísmo, ligadas à transmutação das energias do nível biológico àquele espiritual. (BARBA, 2006, p.125).

Esses termos vão aparecer em cartas escritas por Grotowski a Eugenio Barba e aparecem exatamente nos relatos da experiência com Cieslak e no paralelo que Grotowski faz da prática ritual com o teatro. Na primeira fase do trabalho do diretor, a Arte como Espetáculo, a presença dessa influência do hinduísmo parece se manifestar através da procura por um "Teatro como Ritual", pela figura do ator como um xamã, que guia o público ao acontecimento, pela visão de teatro equivalente à definição do deus Shiva, onde: no nível da técnica do ator, é entendida como pulsação e ritmo; no nível dramatúrgico, é entendida como presença simultânea de opostos (dialética da derrisão e apoteose); e, no nível estético, como um espetáculo que se recusa a dar a ilusão da realidade e que deseja recriar suas contradições, dilatações, contrastes, o seu "dançar". (BARBA, 2006, p. 50).

Nas últimas fases de seu trabalho, "Teatro das Fontes" e "Arte como Veículo", a influência do hinduísmo parece se manifestar não mais como o esquema formal do ritual, mas nas aplicações de técnicas energéticas. O estopim, como já citado, para as aplicações destas técnicas energéticas parece ter sido o trabalho em *O Príncipe Constante*:

[7] Ryszard Cieslak (1937 – 1990) é reconhecido como um dos principais ator do Teatro-Laboratório de Grotowski. Seu primeiro espetáculo na companhia foi "Kordian", e ele permaneceu no teatro até seu fechamento em 1984. Cieslak foi protagonista do espetáculo "O Príncipe Constante".

> *"(...) esse espetáculo (O Príncipe Constante) representa a tentativa de aplicar as pesquisas de fronteira entre o tantra e o teatro, como eu já tinha lhe falado. Isto exige uma extrema precisão técnica, especialmente no que se refere à técnica espiritual do ator; tudo é suspenso por um fio e pode facilmente debandar. Resta – me esperar que não aconteçam debandadas quando o senhor vir o espetáculo. Porque existe a possibilidade de que esse tipo de trabalho possa se desenvolver. (...) Considero esta a experiência artística mais importante que já realizei até agora. E não só artística." (GROTOWSKI IN BARBA, 2006, p. 153 e 154. Carta 15.)*

Em outra carta, Grotowski fala do teatro como uma espécie de ioga que alcança uma dimensão espiritual através de percursos físicos, através de um trabalho sobre os centros energéticos do organismo. (BARBA, 2006, p. 127. Carta 2). Assim, cogitamos: se o alcance dessa dimensão espiritual pode ser através de um trabalho sobre os centros energéticos do organismo (pressupondo assim que estão presentes no organismo de todo ser humano) então, qualquer indivíduo que dedicasse a este trabalho poderia alcançá-lo independente da cultura? Seria então transcultural?

Em outra carta, Grotowski afirma: "na técnica psíquica o processo de concretização alcançou ótimos resultados. Penso que estamos criando uma variante europeia do *tantra* ou da *bhakti*, que tem suas raízes na tradição mediterrânea." (GROTOWSKI IN BARBA, 2006, p. 146 e 147. Carta 12).

A partir destas conjecturas, pegamos outra citação radical de Schechner e a utilizamos como mote para começar a ampliar a discussão do que significou a experiência de Grotowski e Cieslak em "O Príncipe Constante" e encontramos conceito de "Teu Homem".

> *"Grotowski's effects on the theatre will not be through the establishment of a method of actor training, na approach to mise-en-scène, or an insistence on a dramaturgy of political purpose. Grotowski will affect theatre through the influence he had on the people with whom he interacted on a personal, even intimate, level. (...) Relating face-to-face with Grotowski could change the way a person experienced and understood the ground from which theatre grows. In other words, Grotowski changed lives and therefore changed the theatre."(SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. XXVII)*

O trabalho de Cieslak em "O Príncipe Constante" parece ter sido o auge de uma procura de Grotowski. O diretor parece ter encontrado ali algo que ele não esperava encontrar tão cedo e, a partir desta iluminação, vislumbrou a possibilidade de início de uma investigação em um esgarçarmento das fronteiras teatrais. Assim, em "O Príncipe Constante", os espectadores passam a ser denominados testemunhas: o ato total não é feito para o espectador, mas diante dele. "*Ato total*" é a noção que supera a noção de autopenetração do ator. Na autopenetração temos um processo doloroso de autosacrifício do ator, enquanto no ato total temos uma entrega do ator através de uma *consciência orgânica* e da possibilidade autêntica do encontro. E, assim, voltamos a falar de encontro. Essa ideia do encontro vai mudar, inclusive, a postura de Grotowski enquanto diretor[8]. Sobre isso, Tatiana Motta Lima organiza:

> *"As principais diferenças entre o trabalho de Cieslak em O Príncipe Constante e os espetáculos anteriores foram: 1. Uma nova maneira de enxergar o corpo parece ter surgido. O corpo passou a ser visto através da lente da organicidade ou da consciência orgânica, ele não era*

[8] Essa mudança na postura de Grotowski é um elemento de extrema importância nessa experiência, pois é a partir dessa relação com Cieslak que Grotowski vai abandonar a função de diretor e ampliar o conceito de encontro. A esse respeito, Tatiana Motta Lima evidencia: "A relação com Cieslak marcou, na sequência, uma profunda transformação de Grotowski como diretor: a maneira de conduzir experiências e ensaios não foi mais a mesma após O Príncipe Constante. Ele passou, paulatinamente, a rechaçar qualquer resquício de manipulação dos atores ou de busca por quaisquer efeitos ou truques relacionados ao trabalho dos atores e acabou, por fim, abandonando a própria função de diretor". (MOTTA LIMA, 2012, p. 175)

> *mais inimigo, não era o único a bloquear um dito processo psíquico, não era apenas armadura, aquilo que deveria ser anulado, mas ganhava em positividade; 2. Uma positividade que permitiu a Grotowski falar em um ato total; 3. A noção de contato que pôs em cheque vários procedimentos anteriores; 4. A luminosidade que esteve presente na experiência de Cieslak. Na autopenetração, como vimos, Grotowski falava em um processo de violação, de violência, de ultraje a que o ator devia ser submetido. Buscava-se revelar aqueles fatos psíquicos que provocassem dor, para trazê-los à luz e, de certa forma, para curá-los. A experiência de Cieslak, ao contrário, e Grotowski fazia questão de afirmá-lo permanentemente, foi uma experiência luminosa: "no trabalho de direção com Ryszard Cieslak, nós nunca tocamos nada que tenha sido triste". Por último, a relação de nascimento duplo e compartilhado ocorrido entre Grotowski e Cieslak foi extremamente diferente de qualquer relação que Grotowski, como diretor, tivesse experimentado com seus atores até então." (MOTTA LIMA, 2012, p.165)*

Essa aposta em um ato de uma consciência orgânica, um ato do humano, realizado e verificado em seu organismo é o que parece se relacionar mais fortemente com o conceito de *transculturalidade*. Na sua busca por este ato, ao longo de todo seu percurso, Grotowski se relacionava com fontes *multiculturais* (fazia uso de textos clássicos, dos textos do romantismo polonês, dos textos bíblicos, dos mistérios gregos e medievais, utilizou técnicas advindas de práticas rituais orientais, utilizou os cantos caribenhos em um de seus processos, trabalhava com atores de diferentes nacionalidades em seus cursos para que as fontes fossem as mais diversas) procurando aquilo que acessaria o humano de cada um, independente da cultura, aquilo que pudesse ser realizado e concretizado no organismo vivente do participante.

Assim, sobre esse alargamento das fronteiras teatrais e a relação com Cieslak, Motta Lima admite as hipóteses levantadas:

> *"As investigações realizadas em O Príncipe Constante se localizam em uma fronteira entre o teatro e o não teatro, ou como dizia o diretor em uma fronteira "entre o tantra" e o teatro (carta de 26.4.1965). Ao falar dessa fronteira, parecia estar aludindo à efetividade, verificada no trabalho de Cieslak, daquela investigação realizada sobre os centros energéticos do corpo, investigação que empurra de fato as fronteiras do teatro, confrontando-o com experiências ou tradições – o tantra, entre elas – baseadas no trabalho sobre as energias psicocorporais.*
>
> *Comentando o espetáculo já nos anos de 1990, disse-o mais claramente ao afirmar que, no trabalho de Cieslak, "certos sintomas, mesmo nunca procurados, se repetiam sempre, porque os centros energéticos estavam em funcionamento, todas as vezes". (...)Tratava-se, assim, não mais da atuação do intérprete, mas da reação psicofísica do homem Cieslak." (MOTTA LIMA, 2012, p. 169)*

Como ressaltado no início desta reflexão, a constatação dessa possibilidade de realização deste ato e as reverberações disto, após a experiência em *O Príncipe Constante*, faz com que Grotowski resolva abandonar os limites definidos pelo fazer teatral e rumar para as explorações da fase parateatral. Essas explorações parateatrais, abertas a novos participantes e não somente ao núcleo já formado pelos atores do Teatro-Laboratório, serviam ao mesmo tempo para selecionar aqueles que continuariam no trabalho com Grotowski e para realizar encontros, o

[9] "Apocalypsis cum figuris foi também durante todo o período parateatral do Teatro-Laboratório, um lugar de maior visibilidade e de manutenção de legitimidade do grupo. Ele era apresentado como um espetáculo, ou seja, como um produto público do grupo do Teatro-Laboratório e, nesse sentido, era pragmaticamente necessário à vida das outras experiências mais reclusas e que suscitavam, por isso mesmo, mais dúvidas do meio teatral. O espetáculo foi ainda um lugar de coesão do grupo, já que o parateatro, mesmo partindo de um determinado núcleo de críticas e questões comuns, abarcou no decorrer da década de 1970, inúmeras atividade e laboratórios, independentes entre si e coordenados por diferentes indivíduos. Além disso, em torno de Apocalypsis cum figuris se realizou o encontro e a seleção de participantes para as experiências parateatrais."

que nos parece se relacionar com o conceito de interculturalidade. Como se, ao estarem em um ambiente de trabalho e concentrados, no exercício de alteridade com o outro, fosse possível encontrar aquilo que é autêntico. E, nesse sentido, a própria ideia de espetáculo começou a ser problematizada diante das suas descobertas sobre o processo do ator.

Entretanto, antes de adentrar na fase parateatral, Grotowski ainda lida com os elementos dessa descoberta no último espetáculo de sua fase teatral: *Apocalypsis cum Figuris*. E, ainda, este espetáculo foi responsável pela seleção dos participantes das experiências parateatrais citadas acima.[9]

É importante destacar ainda, que *Apocalypsis cum figuris* não foi uma reprodução da experiência vivida com Cieslak em *O Príncipe Constante*, mas sim um desenvolvimento do aprendizado alcançado com esta vivência. [10]

E os ecos desta experiência e da mudança da postura de Grotowski como diretor vão trazer na criação de *Apocalypsis cum figuris*, a noção de *Teu Homem e Encontro*, que revela exatamente o paradoxo da prática de Grotowski evidenciado aqui e a sua relação com o *transcultural.*

> *"teu Homem – é, ao mesmo tempo, tu – 'o teu homem' – e não tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu -irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história". (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 272)*

Grotowski vai trazer a conjectura de que no encontro com o outro é possível conhecer a si mesmo e na revelação verdadeira de si é possível encontrar o transcendente. E o paradoxo está aí: fornecendo aquilo que é individual, pessoal é possível acessar o universal. Grotowski fala desse paradoxo:

> *"Se alguém se esforça na direção da verdade na sua própria vida, implicando aí sua carne e seu sangue, pode parecer que o que vai se revelar é exclusivamente pessoal, individual. Entretanto, não é o que ocorre de fato, há aqui um paradoxo. Se levarmos nossa verdade até o fim, ultrapassando os limites do possível e se essa verdade não se contenta só com palavras, mas revela o ser humano de maneira total, então – paradoxalmente – ele encarna o homem universal com toda a sua história passada, presente e futura. Então é perfeitamente vão raciocinar sobre a existência – ou não – de um território coletivo do mito, do arquétipo." (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 273)*

A esse respeito, Motta Lima completa:

> *"Frente a essa noção e a essa prática do teu Homem, a busca por um território do arquétipo presente em temas, textos e processos, ou ainda a busca por analogias entre as vivências do ator e sua personagem perderam, para Grotowski, o sentido. Não era mais necessário que a mise–en–scène produzisse esse território comum. Era, agora, o próprio ator – ou participante – ou o acesso ao teu Homem de cada um que dava*

[9] "Apocalypsis cum figuris foi também durante todo o período parateatral do Teatro-Laboratório, um lugar de maior visibilidade e de manutenção de legitimidade do grupo. Ele era apresentado como um espetáculo, ou seja, como um produto público do grupo do Teatro-Laboratório e, nesse sentido, era pragmaticamente necessário à vida das outras experiências mais reclusas e que suscitavam, por isso mesmo, mais dúvidas do meio teatral. O espetáculo foi ainda um lugar de coesão do grupo, já que o parateatro, mesmo partindo de um determinado núcleo de críticas e questões comuns, abarcou no decorrer da década de 1970, inúmeras atividade e laboratórios, independentes entre si e coordenados por diferentes indivíduos. Além disso, em torno de Apocalypsis cum figuris se realizou o encontro e a seleção de participantes para as experiências parateatrais."

10 "(...) Apocalypsis cum figuris só foi possível quando Grotowski, e todos os outros componentes do grupo, renunciaram ao desejo de reproduzir tanto como método quanto como produto àquela imagem ideal fornecida por Cieslak no trabalho realizado em O Príncipe Constante." (MOTTA LIMA, 2012, p. 210)

> *também acesso à esfera arquetípica. O ator não encontrava essa esfera realizando um ato análogo àquele de sua personagem-bisturi, ele a criava, ou relembrava-se dela, por meio – e a partir – daquilo que lhe era mais íntimo, cotidiano, contemporâneo e, por que não dizer, carnal." (MOTTA LIMA, 2012, p. 273)*

Percebemos, assim, que a transculturalidade aparece na obra de Grotowski através dessa sua busca por este "algo espiritual" e autêntico do humano, nas práticas empregadas por ele dentro e fora dos domínios teatrais e nas constatações que ele faz acerca dessa "consciência orgânica". Aquilo que significa interculturalidade em outros autores não aparece na obra de Grotowski da mesma maneira. A interculturalidade em sua obra aparece relacionando-se, ao que tudo indica, com esta "noção de encontro", ao se estabelecer um exercício de alteridade, no conhecimento de si a partir do encontro com o outro, no "contato entre dois mistérios" (GROTOWSKI in MOTTA LIMA, 2012, p. 217). O multiculturalismo aparece nas ações que ele emprega no seu labor, mantendo grupos multiculturais, sorvendo de fontes de diferentes culturas.

A questão da intraculturalidade, na acepção do termo tomada aqui, ainda não apareceu nas leituras feitas acerca da obra de Grotowski. Ele tem uma preocupação real com as circunstâncias de seu tempo e de sua tradição, entretanto, é no diálogo com outras culturas, que ele aborda a própria tradição e não na procura da própria cultura em si. E, ressalta, sobre a sua relação com a tradição polonesa:

> *"Sou um produto dessa tradição. Os meus companheiros são produtos dessa tradição. Penso que em cada instante em que não mentimos conosco mesmos estamos em contato com essa tradição. Todavia, não vale a pena procurar esse contato de modo consciente. A tradição age de maneira real, se é como o ar que se respira, sem pensar nela. Se uma pessoa deve forçar-se, fazer esforços espasmódicos para reencontrá-la, mostrá-la ostensivamente, isso quer dizer que nela não é viva. Não vale a pena fazer aquilo que não é vivo em nós, porque não será verdadeiro." (GROTOWSKI in FLASZEN & POLLASTRELLI, 2007, p. 210)*
>
> *"Não se pode entender realmente a própria tradição (pelo menos no meu caso), sem confrontá-la com um berço diferente. É o que se pode chamar de corroboração. Na perspectiva da corroboração, o berço oriental é para mim muito importante. Não só por motivos técnicos (as técnicas lá eram muito elaboradas), mas por razões pessoais. (...) A corroboração abre frequentemente perspectivas inesperadas e rompe os hábitos mentais. Por exemplo, na tradição oriental, aquilo que chamamos de Absoluto pode ser aproximado com a Mãe. Ao contrário, na Europa, a ênfase é colocada mais sobre o Pai. É só um exemplo, mas joga uma luz inesperada também sobre as palavras dos nossos longínquos predecessores no Ocidente. A corroboração técnica é palpável: as analogias e as diferenças são visíveis; dei um exemplo disso quando analisei o funcionamento do mantra e do canto da tradição." (Idem, Ibidem, p. 239)*

Por vezes, Grotowski usa o termo "ancestralidade", mas ainda assim essa jornada às origens proposta nos escritos do diretor parece levar a algo mais amplo e não a um estudo da própria cultura em si. Quando Grotowski se refere a "busca pela ancestralidade" trata da memória diacrônica, ou seja, daquela constituída no devir do tempo, e não de uma memória individual proveniente de uma relação sincrônica. Ele ressalta que algo/alguém veio antes do hoje, da geração de um homem, e que algo virá depois dessa geração, desse homem; e que este sujeito e seus contemporâneos é que deixarão algo para os próximos (SCHECHNER & WOLFORD, 1997, p. 516).

Concluímos, então, que os objetivos de Grotowski estavam para além do terreno teatral, mas por enxergar o teatro como um local de resistência, de possibilidade de encontro entre as pessoas, lugar gerador de experiência e de comunicação; o diretor estudou e esmiuçou as potencialidades do ofício tea-

tral. Por ter explorado em demasia as ações teatrais, os treinamentos de ator, as impressões provocadas no público a cada escolha em uma montagem, ele contribuiu para que se consolidassem diversos procedimentos e possibilidades cênicas, modificando o contexto teatral, deixando um legado grandioso de ousadia e dedicação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BARBA, Eugenio. *Terra de Cinzas e Diamantes: minha aprendizagem na Polônia*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FLASZEN, Ludowik & POLLASTRELLI, Carla. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* - 1959-1969. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. Londres/ Nova York: Routledge, 1997.

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

Abstract

The present work proposes a survey of four concepts related to intercultural studies in theater in the speeches of the Polish director Jerzy Grotowski ("multiculturalism", "interculturality", "transculturality" and intraculturality).

Keywords

Cultural exchanges, interculturalism and Jerzy Grotowski.