GOMES, Ricardo. **Viagem à Índia — maio a julho de 2017: travessias e atravessamentos.** Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Artes - Universidade Federal de Ouro Preto; Professor Associado. Ator e diretor teatral.

RESUMO: Relato de uma viagem de duplo sentido. No sentido exterior, é a exploração do território das artes cênicas indianas na atualidade, sobretudo no que diz respeito ao teatro-dança clássico. No sentido interior, é uma viagem para dentro de si mesmo, através do estranhamento, em intenso contato com a diversidade em uma terra distante. O pano de fundo é a reflexão sobre o interculturalismo contemporâneo, na perspectiva de um artista e pesquisador brasileiro. As premissas são as repercussões e desdobramentos da Antropologia Teatral no Brasil desde os anos 80 e o desenvolvimento e intensificação das relações culturais entre as artes cênicas ocidentais e orientais nos últimos 50 anos. Tendo vivido em primeira pessoa esses fatos históricos, o autor encontrou-se nessa viagem atravessado por suas vivências, memórias e afetos. Daí o duplo caráter do relato. É exploração de território, tentativa de compreender as complexas negociações dos artistas indianos com a contemporaneidade, entre ética e estética, tradição e modernidade, espiritualidade e luta pela sobrevivência. É exploração de si mesmo, que envolve vivência, observação e experiência com práticas corporais/espirituais — especificamente, de teatro-dança clássico indiano Kathakali e de Iyengar Yoga.

PALAVRAS-CHAVE: Interculturalismo, Antropologia Teatral, Trabalho do ator sobre si mesmo, Teatro-dança clássico indiano, Kalamandalam Gopi, Anuj Mishra, Iyengar Yoga.

ABSTRACT: The report of a trip of two ways. The outer way is the exploration of the territory of the Indian performing arts in the actuality, mainly with respect to the Indian classical dance-theater. The inner way is a journey into oneself, through strangeness, in intense contact with diversity in a distant land. The background is the reflection on contemporary interculturalism, from the perspective of a Brazilian artist and researcher. The premises are the repercussions and developments of Theatre Anthropology in Brazil since the 1980s and the development and intensification of cultural relations between the western and eastern performing arts in the last 50 years. Having lived in first person these historical facts, the author found himself in this trip touched by his experiences, memories and affections. Hence the double quality of the text. It is exploration of territory, an attempt to understand the complex negotiations of Indian artists with contemporaneity, between ethics and aesthetics, tradition and modernity, spirituality and struggle for survival. It is exploration of oneself, which involves experience, observation, and bodily/spiritual practices — specifically, Indian classical dance-theatre Kathakali and Iyengar Yoga.

KEYWORDS: Interculturalism, Theatre Anthropology, Actor’s work on himself, Indian classical dance-theatre, Kalamandalam Gopi, Anuj Mishra, Iyengar Yoga.

Este escrito parte do relato da viagem de estudos que realizada na Índia, de abril a julho de 2017, durante um projeto de Pós-doutorado que pesquisou a atuação cênica a partir de uma perspectiva intercultural.[1] O pano de fundo é uma reflexão sobre o interculturalismo contemporâneo, na perspectiva de um artista e pesquisador brasileiro. As premissas são as repercussões e desdobramentos da Antropologia Teatral no Brasil, desde os anos 80, e o desenvolvimento e intensificação das relações culturais entre as artes cênicas ocidentais e orientais nos últimos 50 anos.

Antes de partir para a Índia, de 25 a 28 de abril, visitei o Odin Teatret e encontrei Eugenio Barba, que, no dia 25, dentre tantas outras coisas que me disse, com grande generosidade, fez uma ótima síntese da Antropologia Teatral.

Figura 1: Eugenio Barba em seu escritório.



Sede do Odin Teatret, Holstebro, Dinamarca, 25 de abril de 2017.

[1] Realizei a pesquisa de meu estágio pós-doutoral — intitulada “Diálogos e (re)considerações sobre a atuação em uma abordagem intercultural da cultura cênica indiana” — em 2016-2017, no Laboratório CRIA - Artes e Transdisciplinaridades, da Escola de Belas Artes da UFMG, sob a supervisão do Prof. Dr. Fernando Mencarelli.

**A ideia é esta: o que é a presença?**

A Antropologia Teatral se interessa por um fato concreto: como os diversos atores das diversas tradições constróem a sua presença?

Há duas convenções possíveis:

- Uma que deforma o corpo e cria um equivalente do corpo social, privado, que usamos. O Kabuki, O Kathakali, o balé clássico, a pantomima, reconstruíram tudo aquilo que uma criança recém nascida aprende: ficar de pé, andar, olhar, comportar-se…
- Quando você não faz isso, segue uma outra convenção, que é aquela da verossimilhança — que o cinema difundiu em todo o mundo no século XX. Para ter presença, o ator deve pensar de uma certa maneira. É o famoso: "Se eu fosse Hamlet, como me comportaria?" Se eu fosse Hamlet, imaginaria ele gordo, obeso… Automaticamente o meu comportamento normal começa a mudar, a seguir uma coerência — anatomica, física — que transforma certos clichês que eu chamo "a espontaneidade".

Todo o processo criativo é: "Como matar a espontaneidade?" De modo que você não segue o seu modo normal de ser, mas o estranha. No momento em que você começa a seguir um processo de estranhamento, ou através do Kathakali — que é muito radical — ou através de um simples processo de trabalho à la Stanislavski, você nota imediatamente quais são os princípios da presença. É isto que você tem que perceber, que você tem que adquirir, se quer ter presença: uma outra maneira de usar a tua anatomia pessoal, privada.[2]

Em 1987 e nos anos sucessivos, vivi intensamente o momento em que o teatro brasileiro conheceu o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral. O responsável foi Luis Otávio Burnier, fundador do Lume Teatro, que convenceu os Institutos Italianos de Cultura do Rio de Janeiro e de São Paulo a trazer ao

---

[2] L'idea è questa: cos'è la presenza?

L'Antropologia Teatrale s'interessa per un fato concreto: come i diversi attori delle diverse tradizioni costruiscono la loro presenza.

Ci sono due convenzioni possibili:

- Una che deforma il corpo e crea un equivalente del corpo sociale, privato che usiamo. Il Kabuki, il Kathakali, il balletto classico, la pantomima. Loro hanno ricostruito tutto quello che un bambino appena nato apprende: stare in piedi, camminare, guardare, comportarsi…
- Quando tu non fai questo, segui un'altra convenzione, che è quella della verosimiglianza, che poi il cinema ha diffuso in tutto il mondo nel ventesimo secolo. Per poter avere presenza deve pensare in un certo modo. È il famoso "se io fossi Amleto come me comporterei?" Se io sono un Amleto, me lo immagino grasso, obeso… Automaticamente! Il mio comportamento normale incomincia a cambiare e a seguire una coerenza — anatomica, fisica — che trasforma certi cliché che io chiamo "la spontaneità".

Tutto il processo creativo è: "come uccidere la spontaneità?" In modo che non segui quello che è il tuo modo normale di essere, ma tu lo estrani. Nel momento in cui tu incominci a seguire un processo di estraniamento, o attraverso il Kathakali — che è molto radicale — oppure attraverso un semplice processo di lavoro alla Stanislavski, tu immediatamente noti quali sono i principi della presenza. E questo devi renderti conto: che tu devi acquistare, se vuoi avere presenza, un'altra maniera di usare la tua anatomia personale, privata.

Brasil três grupos italianos — O Teatro Potlach, o Piccolo Teatro di Pontedera e O Teatro Tascabile di Bergamo — e o Odin Teatret, que era dinamarquês mas tinha o diretor (Eugenio Barba) e uma atriz (Roberta Carreri) italianos. Estes grupos, e seus artistas individualmente, vieram ao Brasil em diversas ocasiões, naquele ano e no ano seguinte, naquelas cidades e em outras como Belo Horizonte, Campinas, Natal, Porto Alegre e Salvador. Conviver com esses artistas, assistir o seu trabalho e aprender com eles, teve um forte impacto no meio teatral brasileiro. Trouxe ideias novas, um novo modo de fazer teatro. Novas palavras — como "treinamento", por exemplo — entraram no nosso vocabulário. Para a minha geração — aqueles que naquele tempo eram jovens atores e diretores — foi também a descoberta do Teatro de Grupo. Um modo contorcido de religar-se à nossa própria história recente, que não conhecíamos, porque na década precedente o movimento teatral brasileiro tinha sido duramente golpeado pela ditadura militar.

Minha particular história de vida envolve os fatos narrados acima, minha trajetória posterior de dez anos trabalho na Itália com o Teatro Tascabile di Bergamo (que pesquisa o teatro asiático — em particular o teatro-dança clássico indiano — desde 1977)[3] e a continuidade de minha pesquisa no Brasil até o presente momento. Deste modo, a realização dessa viagem e dessa pesquisa me atravessou com diversas forças e intensidades, ligadas às minhas vivências, memórias e afetos, o que determina o duplo caráter — interior e exterior — deste relato.

No sentido exterior, foi a exploração do território das artes cênicas indianas na atualidade — sobretudo no que diz respeito ao teatro-dança clássico — e uma tentativa de estabelecer pontes interculturais entre essa realidade e as artes cênicas brasileiras, estudando as complexas negociações dos artistas indianos com a contemporaneidade, entre ética e estética, tradição e modernidade, espiritualidade e luta pela sobrevivência. No sentido interior, foi exploração de si mesmo, em intenso contato com a diversidade e o

[3] "São especialistas em dançar o Kathakali, com uma maestria que faz com que sejam aceitos como especialistas até mesmo na Índia" (Barba, 1993, p. 218). "[...] quando se faz referência a um modo 'sério' de ocupar-se de teatros asiáticos, o TTB é um dos nomes que vem súbito à mente" (Schino, 2004, p. 15).

estranhamento. Essa imersão na cultura de uma terra distante envolveu a vivência, a observação e a experiência com práticas corporais/espirituais — especificamente, exercícios de atuação de teatro-dança clássico indiano Kathakali e de Iyengar Yoga.

O conceito de “tradição”, entendida no seu sentido etimológico de “transmissão”, está no centro dessa discussão. A tradição se refere à capacidade que nós humanos temos de acumular conhecimentos, valores, comportamentos, ao longo do tempo, através das gerações. Neste sentido, podemos pensar na tradição como um rio, no qual todos nos banhamos e bebemos água. Seguir a tradição é entrar nesse rio, encarnando as palavras, os valores, os saberes de uma cultura, e transmitindo-os através das gerações. Mas o rio, assim como quem nele se banha, está em constante transformação.

A tradição também tem uma relação com o espaço, como aponta o seu prefixo *trans,* que traz a ideia de passagem, de ir de um ponto ao outro. As diversas comunidades nos diversos territórios do planeta, com suas tradições, suas culturas, seus diversos contextos culturais, fazem parte de um sistema complexo que implica constante negociação e transformação.

Figura 2: Esta vaca (sagrada) no meio do trafego (profano)
pode ser uma representação da tradição na contemporaneidade.




Lucknow, Índia, julho de 2017 — foto Ricardo Gomes.[4]

[4] Vídeo disponível em: https://youtu.be/4yAeKxDReLY.

Sempre foi assim, mas a velocidade da comunicação e das mudanças se acelerou a partir do século XX em um ritmo sem precedentes na história. O mundo contemporâneo é como um palimpsesto, no qual se sobrepõem diversas camadas de história, diversas eras, diversos mundos — o novo e o velho, o rico e o pobre, o sagrado e o profano… E a convivência desses mundos não é pacífica, não é simples, é cheia de contradições, tornando ainda mais complexa a tarefa de reinventar a própria herança, que é a única forma de encarnar a tradição.

A tradição do ator, entretanto, tem uma particularidade: sua obra é efêmera — permanece apenas na memória de quem o viu e na transmissão direta de suas técnicas.

> A cultura do ator é acima de tudo cultura de acumulação. O novo ator se forma imitando o velho, para depois oferecer-se à imitação dos sucessores; e a cada passagem, junto com as variantes da arte pessoal, acumulam-se heranças nos corpos dos atores. É o elemento cultural da condição do ator como espécie, em perene contraste com a lógica do efêmero na atuação (MELDOLESI, 1989, p. 209).

A arte do ator é a execução, *na presença do espectador* de uma partitura de ações que envolve o respeito a uma estrutura e a expressão da própria subjetividade — ou de algo que está além da própria subjetividade.

O ator ocidental contemporâneo é livre para criar a forma que quiser, mas é prisioneiro do arbítrio do seu próprio ego. Na falta de regras precisas, deve sempre recomeçar do zero, inventando sua própria tradição. “O moderno é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (PAZ, 1974, p. 17). Se você pertence a uma tradição fortemente estruturada como a do Kathakali, por outro lado, seu ponto de partida é muito claro, mas isso não basta para desenvolver um estilo pessoal. Se o grande risco para o ator ocidental é o *amadorismo*, para o ator oriental é a *mediocridade*, que Zeami (1987, p. 197-198) descreve como “uma coisa detestável conhecida como ‘estilo impessoal’”:

> Enquanto reproduz o que aprendeu [com seu mestre], o seu estilo permanece impessoal. Em outras palavras: ainda que [a sua atuação] aparente ser uma boa reprodução [daquilo que aprendeu], não se tornou uma coisa sua e, por causa da insuficiência da sua potência artística, o seu Nô não se eleva.

Em artes tradicionais como o Teatro Nô e o Kathakali, a relação mestre-discípulo ocupa um lugar central. O aprendiz deve respeito e obediência ao mestre; entretanto, para ser fiel a si mesmo e a seu tempo, tem que traí-lo e dar a sua própria resposta à tradição. A transmissão implica essa traição, pois no ato de transmitir, algo permanece, mas, inevitavelmente, algo se transforma. Tradição e traição não são só duas palavras parecidas, elas têm a mesma etimologia.[5]

O trabalho do ator envolve a encarnação das palavras. A relação do teatro europeu com a palavra, no entanto, é muito diferente daquela do teatro indiano. Artaud, em uma conferência na Sorbonne, em 10 de dezembro de 1931, perguntava-se:

> Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo aquilo que é especificamente teatral, isto é, tudo aquilo que não obedece à expressão do discurso, das palavras [...] seja deixado em segundo plano? [...] Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o oriental, que souberam conservar intacta a ideia do teatro, enquanto que no ocidente essa ideia, como todo o resto, se prostituiu) não enxerga o teatro sob outro aspecto que não o do teatro dialogado? (ARTAUD, 1984, p. 50-51).

Para ele, o "teatro oriental" que soube "conservar intacta a ideia de teatro", é uma forma de "poesia no espaço".

> [...] uma *poesia para os sentidos*, assim como há uma poesia para a linguagem e que esta linguagem física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 1984, p. 51).

A sua visão, de fato, coincide com a do Nāṭyaśāstra — um dos mais antigos e o mais importante dos tratados sobre o teatro-dança clássico indiano —, que define o Nāṭya como *dṛśya kāvya* (visível poesia).

O Nāṭyaśāstra, porém, atribui uma importância central à palavra. O trabalho do ator no *dṛśya kāvya*, o teatro-dança clássico indiano, se concentra em encarnar as palavras e a música, a tal ponto que ele abdica de usar sua voz para se concentrar nos movimentos do corpo. No teatro-dança clássico

[5] As palavras portuguesas "tradição" e "traição", provêm das palavras latinas "tradere" e "traditio", ambas derivadas das raízes indo-europeias "trans" (através de) e "do" (dar, entregar).

indiano a linguagem corporal tece com as palavras novos sentidos para o inefável.

No dia 1º de junho, assisti um exemplo de encarnação da palavra no teatro-dança clássico Kathakali[6] com o célebre ator Kalamandalam Gopi, em um espetáculo de comemoração dos seus 80 anos de vida. Ele representou uma cena de Kirmira Vadham, uma das quatro *Kottayam plays,* compostas por Kottayam Tampuram (1625-1675) e consideradas os mais importantes *attakkatha* (textos teatrais) do repertório do Kathakali, não somente pela sua beleza, mas principalmente porque com elas se consolidaram as características formais do Kathakali, sendo portanto fundamentais para a tradição do ator e do musicista nesse estilo. Ao aprender a executar essas composições teatrais — que não implicam somente a poesia escrita, mas também uma partitura corporal precisa e uma partitura musical, com um *raga* (escala musical, melodia), um *tala* (ritmo) e um *kala* (tempo) específicos — os estudantes de *vesham* (atuação), *pattu* (canto), *chenda* e *maddalam* (tambores) incorporam os fundamentos da linguagem.

Deste modo, o trabalho do ator nessa e em outras formas teatro-dança clássico indiano se entrelaça com o texto, a música e outros elementos da cena, criando uma partitura performativa imbricada no texto literário. O ponto focal não é a ação, como concebida no teatro ocidental de ascendência aristotélica, mas a expressão dos sentimentos. O *rasa* (literalmente "sabor": a emoção estética) nasce no espectador por meio da encarnação dos *bhāva* (sentimentos) pelo ator. A representação desses sentimentos, porém, baseia-se em ações físicas e concretas.

Podemos analisar como Gopi encarna essa linguagem em um pequeno fragmento de espetáculo. A cena se passa durante o exílio dos Pandava — os heróis do Mahabharata — na floresta. Yudishtra, o mais velho dos Pandava, expressa a Draupadi, sua mulher, a tristeza de vê-la naquela situação de

[6] O Kathakali é um estilo de teatro-dança clássico indiano originário do estado do Kerala, no Sul da Índia. Suas origens remontam ao século XVII, mas suas principais influências — o teatro-dança clássico Kutiyattam e a arte marcial Kalarippayattu — são muito mais antigas. Tradicionalmente, os atores e musicistas do Kathakali são homens.

precariedade. Na cena o ator usa a técnica do *pakarnāttam.* A palavra é a união do verbo *pakaruka* — que significa “passar de um para o outro, mover-se, mudar de sentimento ou estado de ânimo” (e também “transmitir uma doença”) — com o substantivo *attam*, ação cênica. Com esta técnica, o ator pode passar rapidamente da narração à ação, identificando-se com as personagens e situações que descreve ou observa. Enquanto o cantor canta o lamento de Yudishtra:

> Minha mente está dilacerada pela tristeza.
> Em tormento, balança como exposta a ventos violentos.
> Tu mereces um castelo cravejado de pedras preciosas;
> amar em um leito macio coberto de flores perfumadas.
> Não esta rude e cruel vida na floresta, vagando, sem conforto, com sede.

O ator encarna as palavras com a linguagem dos *hastas* ou *mudras*. Em sua interpretação desse trecho, dá uma ênfase particular à palavra “flor”: utilizando a técnica do *pakarnāttam,* inicia a cobrir um leito imaginário de flores. Mas essa palavra-ação está “contaminada” pelo *bhāva* (sentimento) *karuna* (tristeza). Poderíamos dizer que Gopi encarna uma flor-tristeza através da ação de arrumar uma cama de flores imaginária.

Figura 3: Kalamandalam Gopi em Kirmira Vadham.



Thrissur, Índia, 1º de junho de 2017 — foto Ricardo Gomes.[7]

[7] Vídeo disponível em: https://youtu.be/C0jcKaIBHEo.

No meu doutorado, estudei como o ensinamento do Kathakali, se transformou no século XX, adaptando-se às inúmeras transformações no seu contexto econômico, social e cultural, em uma Índia que, podemos dizer, simplificando muito, passou pelas transformações que a Europa viveu em 500-600 anos, da idade média ao século XXI, em somente um século, o XX. Kalamamdalam Gopi, em mais de sessenta anos de atuação, renovou a tradição do Kathakali — tendo sido inclusive "contaminado" pelas ideias de Stanislavski — ao mesmo tempo que a preservou e encarnou na segunda metade do século XX.

A transmissão do trabalho do ator no Kathakali, assim como nas práticas monásticas, implica "um conjunto de saberes e práticas complexas articulados de forma minuciosa, que vem sendo transmitido, experimentado readaptado por toda uma linhagem de praticantes", que Cassiano Quilici (2015, p. 180) definiu como "processo colaborativo no tempo".

Figura 4: Estudantes da escola de Kathakali Gandhi Seva Sadanam.



Pathiripala, Índia, junho de 2017 — foto Ricardo Gomes.

O treinamento de um ator de Kathakali, que atualmente na Índia começa na pré-adolescência e vai até a idade adulta (dos 11 aos 20 anos, mais ou menos) é, como deve ser o treinamento em um mosteiro cristão, budista ou hinduísta: um trabalho de destruição do ego. Durante uns oito anos, o aluno vai fazer diariamente exercícios físicos pesadíssimos, por cerca 6 horas. O corpo vai ser moldado, modelado, cinzelado, para encarnar o tempo-ritmo das palavras no ritmo da música.

É nesse contexto que podemos compreender a afirmação de Narippatta Nambudiri, professor da Escola de Kathakali Sadanam, em 2015, quando perguntado sobre a diferença entre a aprendizagem do Kathakali hoje e nos seus tempos de estudante[8]:

> Naquele tempo os professores podiam aplicar mais punições nas crianças. Punições físicas. Bater. Algum tipo de punição dolorosa. Agora nós não podemos aplicar esse tipo de punição. Porque a sociedade é diferente. […] Meu guru costumava bater aqui [bate no seu braço], uma batida muito forte, com o bastão. Agora […] eu não posso dar aquela batida forte que ele deu no meu corpo. Os tempos são outros. […] Era bom, era justo. [A posição da] sua mão, do seu queixo, ficava perfeita. Agora, esse empurrão a mais, nós não podemos dar. Por causa dos tempos.[9]

Com o passar dos anos, o ator, na criação de seu estilo pessoal, vai, de certa forma, interiorizando essa técnica extremamente exigente fisicamente. Esse processo permite que os grandes atores, como Gopi, dancem até uma idade avançada. A técnica é *absorvida* e o corpo se transforma em alma diante dos olhos dos espectadores.

Para voltar ao tema da tradição como a encarnação da própria herança, gostaria de narrar meu encontro com Anuj Mishra e sua família, de 3 a 8 de julho, em Lucknow. Anuj, 32 anos, é de uma família de 13 gerações de

---

[8] Entrevista realizada com Narippatta Nambudiri em 27/01/2005, durante viagem de estudos para minha tese de doutorado, intitulada L'apprendistato dell'attore Kathakali (O aprendizado do ator de Kathakali), realizada na Università degli Studi di Roma "La Sapienza", sob orientação de Clelia Falletti.

[9] At that time teachers could give more punishment on the child. Physical punishment. Beating. Some kind of painful punishment. Nowadays we cannot give such kind of punishment. Because the society is different. Even it is gurukula. To beat here (bate no seu braço): my guru used to beat here a heavy beat, with the stick. Now I am a little hesitating. Not hesitating, I can't find a good word for that. I cannot give that very heavy beat, like he did on my body. That is the difference of the times. (...) It was good. It is worthy. Your hand will be perfect, your chin will be perfect. Now that push we cannot give. For the times.

músicos de Kathak[10] da cidade de Varanasi. Seu pai, Arjun, que faleceu há poucos anos, vítima de câncer, foi o primeiro dançarino da família, seguindo o estilo (*gharana*) de Lucknow. Anuj, que acabou se tornar pai, leva adiante, junto com suas duas irmãs, Smriti e Kantika uma escola de Kathak, que funciona em sua casa, e uma companhia de dança, a AAMDC — Anuj Arjun Mishra Dance Company.

Figura 5: Ensaio da Anuj Arjun Mishra Dance Company.



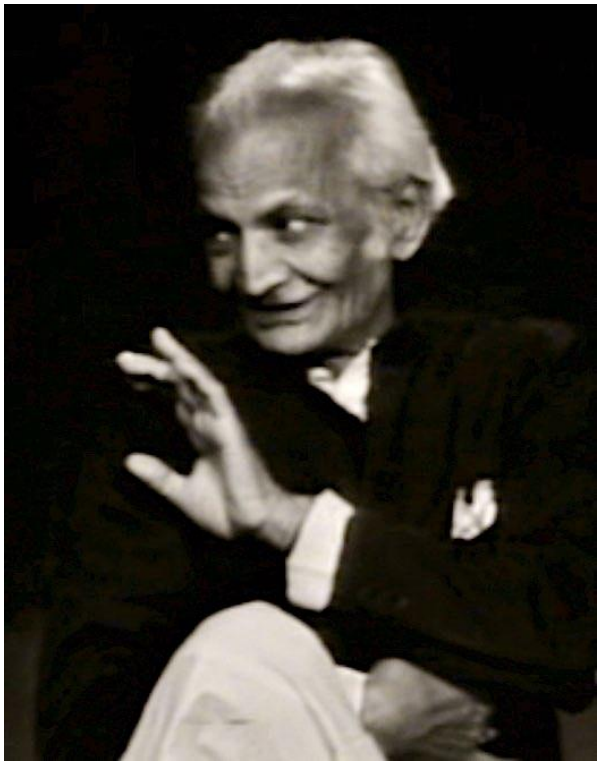
Lucknow, Índia, julho de 2017 — foto Ricardo Gomes.[11]

Eu perguntei a Anuj precisamente sobre como o Kathak lida com a encarnação das palavras. Mostrei a ele o fragmento de um video antigo, com Lacchu Mararaj, um famoso ator de Kathak, no qual ele fala um texto, sem acompanhamento musical, ao mesmo tempo em que executa ações. Eu tinha curiosidade em saber porque no Kathak, cujo nome vem da raiz *katha* — história —, atualmente predomina a dança pura, sem significado narrativo.

[10] O Kathak é um estilo de teatro-dança clássico indiano originário do Norte da Índia, que tem sua origem nos templos hinduístas mas posteriormente se tornou um entretenimento nas cortes dos reis islâmicos e hinduístas, tendo portanto influências das duas culturas. As duas principais escolas (*gharanas*) de Kathak são a de Jaipur — cuja principal característica é o refinamento coreográfico e o virtuosismo ritmico — e a de Luknow, onde predomina o trabalho sobre o *bhāva* (sentimento).

[11] Vídeo disponível em: https://youtu.be/PO3vdA_a3h0.

Figura 6: Lacchu Maharaj em
“100 Years of recorded music in India — Dances of India: Kathak”



Doordarshan Archives[12]

Ele me disse que realmente os antigos atores/dançarinos de Kathak eram contadores de histórias, mas essa tradição foi se perdendo. Me contou que seu pai, que teve câncer nos ossos, no período final de sua vida quase não podia se mover, mas passava as tardes “dançando” as histórias dentro de sua cabeça. Ouvindo sua narração, imaginei seu pai dançando os impulsos das ações.

Motivado pela minha pergunta, Anuj fez para mim algumas experiências de encarnação das palavras com o corpo e a voz. Em um momento de pausa, antes de começar essas experiências, ele parecia estar relembrando a ação que havia escolhido para executar. Registrei em vídeo os movimentos sutis que fazia, dançando somente com os impulsos, como seu pai.[13] Em seguida realizou uma experiência de encarnação das palavras com a voz e o corpo, sentado em uma cadeira.

[12] Vídeo disponível em: https://youtu.be/XZzHM9NzgZ0.
[13] Vídeo disponível em: https://youtu.be/rgjMcwqxpew.

Figura 7: Anuj Mishra experimenta a encarnação das palavras com a voz e o corpo.



Lucknow, Índia, julho de 2017 — foto Ricardo Gomes.[14]

Ter conhecido Anuj e ter conversado com ele sobre suas questões e perplexidades relativas à sua tarefa de encarnar a tradição de sua família me fez pensar sobre o contexto social, cultural e material do trabalho do ator. Até que ponto os desafios a que ele deve responder são diversos dos colocados para mim?

Ambos vivemos em uma época na qual o teatro — uma arte que implica um grande esforço de tempo e recursos humanos para a preparação e a apresentação de um evento presencial para poucas pessoas, que não pode ser repetido ou reproduzido — parece ter se tornado obsoleto, anti-produtivo. Ao mesmo tempo, exatamente como uma reação ao início desse processo de perda de sentido (ou de ressignificação) nas três primeiras décadas século XX o teatro ganhou uma nova dimensão, que Mirella Schino (2012, p. vii) identifica como “dimensão laboratorial”. Essa dimensão determinou uma tradição, que refere-se diretamente a poucos nomes, tendo sua origem nos Studios de Stanislavski e seus seguidores — como Meyerhold, Vakhtangov e Sulerjisnki —

[14] Vídeo disponível em: https://youtu.be/Yj8OT_sbdyk.

no início do século XX, à qual se referiram como inspiração alguns grupos teatrais que surgiram nos anos 1950 e 1960, como o Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, o Odin Teatret de Eugenio Barba e o Centre International de Recherche Théâtrale, de Peter Brook. É uma tradição numericamente minoritária, mas que exerceu enorme influência no modo de pensar o teatro e o trabalho do ator contemporâneo.

Segundo Mirella Schino (2012, p. vii), essa nova dimensão laboratorial é "uma nova face de uma área mais antiga e remota da criação teatral: o espaço existente entre arte e vida, entre a técnica e a pessoa". Neste sentido, devemos entender que o treinamento do ator (training), uma das palavras-chave para os teatro-laboratórios, que está associada a uma atividade permanente, independente dos espetáculos e seus ensaios (Schino, 2012), não está desvinculado da vida, pois o teatro é uma prática sócio-cultural, que não pode ser separada de seu contexto histórico, social, político e existencial. É neste sentido que Eugenio Barba colocou o treinamento do ator em nossa conversa do dia 25 de abril:

> Quando penso no treinamento não penso nos exercícios. Penso em como se forma um ator. E como se forma um ator? O ator é um líder, ou seja, uma pessoa que deve comandar, que deve guiar, estabelecer relações. Não são apenas os exercícios que te ensinam tudo isso. O aprendizado no Odin era muito, muito mais variado, complexo…[Não se pode] separar o treinamento de uma visão de como deve agir — de maneira holística, total — um ator que é um chefe de quadrilha. Deve poder destacar-se do grupo e criar o seu próprio grupo, guiar outros homens, saber fazer com que resistam, etc. No Odin, por exemplo, imediatamente — após poucos meses — começava-se a trabalhar em um espetáculo. É o espetáculo que ensina os diversos níveis de organização da complexidade criativa. O training é somente o nível da presença, mas que é potencial, porque essa presença se torna eficaz somente no momento em que você representa algo.[15]

[15] Quando io penso al training non penso agli esercizi. Penso a come tu formi un attore. E come si forma un attore? L'attore è un leader, cioè uno che deve comandare, uno che deve guidare, uno che deve stabilire relazioni. Non sono solo gli esercizi che ti insegnano tutto questo. L'apprendistato all'Odin era molto, molto più variato, complesso… [Non si può] separare l'allenamento da una visione di come devi agire — in maniera olistica, totale — un attore che in realtà è un capobanda. É uno che deve poi staccarsi dal gruppo e creare il suo proprio gruppo, guidare altri uomini, saperli far resistere, ecc. All'Odin, per esempio, subito — dopo pochi mesi — si incominciava a lavorare su uno spettacolo. Perché il vero apprendistato è lo spettacolo. Lo spettacolo è quello che insegna i diversi livelli di organizzazione della complessità creativa. Il training è solamente quello di una presenza, ma che è potenziale. Perché questa presenza diventa efficace solamente nel momento in cui tu rappresenti qualcosa.

Voltando ao conceito de tradição, o que é que se transmite quando a busca é por essa dimensão laboratorial do trabalho do ator, que se concentra no trabalho sobre si, no qual o foco está no processo, não no resultado?

> Que parte tem a pesquisa em uma tradição? Em que medida uma tradição de trabalho sobre si mesmo ou, falando por analogia, de um yoga ou de uma vida interior deve ser ao mesmo tempo uma investigação, uma pesquisa que com cada nova geração dá um passo adiante. (GROTOWSKI, 2016 [1998], p. 159).

Buscando entender e empreender o processo de encarnação de minha tradição pessoal, realizei, em Cheruthuruty, Kerala, Índia, durante o mês abril, quatro semanas de treinamento de Kathakali com John Kalamamdalam, professor de Kathakali do Teatro Tascabile di Bergamo, desde o final dos anos 1970, e também meu professor, desde o final dos anos 1980. Nesse treinamento, relembrei todo um repertório de exercícios e coreografias — os fundamentos de linguagem que um estudante indiano de Kathakali aprende, grosso modo, no primeiro ano de escola — que aprendi durante nos anos 1990-2000 e não praticava seriamente a alguns anos. Foi uma experiência importante, mas ao mesmo tempo frustrante, que me fez questionar seu sentido, como neste trecho de diário:

> A pergunta que não me sai da cabeça é; o que eu vim fazer aqui? Neste momento, estou convencido que não foi fazer Kathakali, ainda que eu continue a praticar com o máximo de empenho que o meu sentido de dever me permite. […] Estou chegando à conclusão que neste momento da minha vida insistir neste trabalho não tem sentido. Vou adiante porque sei que desistir neste momento seria “morrer na praia”. Se não vou até o fim terei sempre a dúvida se esta falta de sentido que sinto — e senti no primeiro dia de trabalho — é verdadeira ou é um truque da minha mente para justificar a preguiça do meu corpo.

No mesmo intuito de encontrar meu lugar em um espaço físico e mental que passa por práticas corporais/espirituais e observação de si mesmo e do outro, traçando relações entre corpo, mente, intelecto e espírito, realizei em Pune (Maharastra) doze dias de treinamento de Yoga, no estilo Iyengar, com Abhay Javakhedkar. Me surpreendi com os efeitos do treinamento. Foi como um tratamento. Me parece que pode ser um novo caminho para pensar o trabalho do ator como um trabalho sobre si.

> O yogi crê no *nivrtti-marga*, o caminho interior da renúncia; o dançarino crê no *pravrtti-marga*, o caminho exterior da criação. O yoga é *jnana-marga*, o caminho do conhecimento; a dança é *bhakti-marga*, um caminho de amor. […]

> Ambos, o yogi e o artista, precisam respeitar o corpo. Não existe um yogi ou um dançarino sem estilo e forma, sem graça e força. Se você é um artista, lembre que, não importa que sujeitos pretende representar com a sua expressão artística, eles dependem das mesmas experiências interiores e das mesmas ações praticadas por um yogi. (IYENGAR, 1989, p. 140-141).

Figura 8: Objetos pessoais de B. K. S. Iyengar



Ramani Iyengar Memorial Yoga Institute, Lucknow, Índia, julho de 2017 — foto Ricardo Gomes.

Os textos fundamentais para o Yoga são os Yoga Sutras, de Patañjali[16], mas, como adverte Edwin Bryant (2009, p. xxxiii), na introdução à sua tradução dos Sutras.

> Patañjali não é o fundador ou inventor do Yoga, cujas origens, que fique claro, o precederam em tempos primordiais e míticos. Patañjali sistematizou as tradições pré-existentes e escreveu o que se tornou o texto seminal da disciplina do Yoga. Nunca existiu uma escola uniforme ou ur-Yoga (ou para qualquer escola indiana de pensamento, a propósito); havia uma pluralidade de variantes e certamente diferentes conceituações.

Podemos dizer, como disse Krishna no Bhagavad Gita, que o Yoga é uma prática baseada na ação (*karma-yoga*), ao contrário da filosofia Sankhya (*jñãna-yoga*) — na qual o Yoga se baseia — que refere-se ao conhecimento metafísico (BRYANT, 2009). Em todo caso, o Yoga é antes de tudo uma prática

[16] A datação deste texto, assim como a do Nāṭyaśāstra, é controversa, situando-se entre o ano 500 A.C. e o século V D. C.

filosófica de meditação. Sua apropriação no Ocidente tendeu a focar no aspecto físico do sistema do Yoga, os *asanas,* ou poses de alongamento.

Nessa apropriação ocidental, o princípio da pluralidade que sempre caracterizou o Yoga ainda está presente, assim como as simplificações, aproximações e mistificações. Este também é um aspecto do interculturalismo. Somente no meu departamento (DEART/UFOP) os alunos aprendem três diferentes versões do encadeamento de *asanas* conhecido como *surya namaskar,* que se reportam a três diferentes correntes do Yoga moderno: o Hata Yoga, o Ashtanga Yoga e o Iyengar Yoga. Os professores que utilizam esses exercícios não são professores de yoga, mas são profissionais das artes cênicas que tiveram algum contato com as técnicas do Yoga e se apropriaram de alguns exercícios em seu repertório. Este mesmo tipo de apropriação foi feito anteriormente por praticantes do teatro-laboratório, como Stanislávski e Grotowski.

Logo após meu retorno ao Brasil, participei, no Centro Iyengar Yoga São Paulo, de um workshop intensivo de Iyengar yoga com Marìa-Jesús Lorrio, uma experiente yogi espanhola que vive na Alemanha. Foi interessante ver as diferenças de abordagem entre a espanhola e o indiano (Abhay Javakhedkar). Os dois parecem possuir grande conhecimento sobre o Yoga e o corpo humano. Senti o trabalho com eles extremamente benéfico. Foi interessante o fato que todos os dois notaram pela observação que eu tenho um problema no joelho direito (e eu tenho!). Claro que em grande parte as diferenças são ligadas ao formato diferente dos encontros (um trabalho individualizado de duas semanas, com sessões diárias de 1h30m X um encontro coletivo e intensivo de 6 horas). Mas as diferenças também apontam para questões interculturais.

Abhay falava pouquíssimo. Ele e suas assistentes me colocavam em posições ou me indicavam exercícios e me deixavam sozinho. Mas me observava e às vezes corrigia posições, dava “toques”. Por meio de exercícios individualizados, para mim naquele preciso momento da aula, mexia comigo. Notei que mesmo fazendo alguns exercícios que expandiam os limites do alongamento e da força eu nunca fiquei com os músculos doloridos. Talvez

porque muitas vezes havia um momento de descanso entre um exercício e outro.

Marìa era mais analítica e meticulosa. Interrompia frequentemente a aula para dar explicações, normalmente usando algum(ns) aluno(s) como exemplo. Também nos observava, e dava toques sutis. No final da oficina, me deu um “toque” sobre como exercer um impulso na parte interna do joelho direito, para induzir a correção do meu problema.

Na noite e no dia seguinte da oficina, senti muito cansaço e dores musculares — nada de anormal após 6 horas de trabalho intenso. Mas isso me fez pensar no que me disse Abhay no primeiro dia de trabalho, quando propus fazer lições de manhã e de tarde, dobrando, assim, o número de horas de aula que faria com ele. “É como tomar um remédio: você tem que tomar uma certa quantidade por dia. Se tomar a caixa toda de uma vez, pode te fazer mal.”

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


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

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

BRYANT, Edwin Francis. **The Yoga Sutras of Patañjali** — a new edition, translation and commentary with insigths from the traditional commentators. New York: North Point Press, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. *Testo senza titolo.* In: **Grotowski - testi 1954-1998 - IV: L’arte come veicolo.** Firenze: La Casa Husher, 2016 [1998]. (p. 158-160).

GROTOWSKI, Jerzy. *Resposta a Stanislavski.* In: **Folhetim** (n. 9 – jan-abr de 2001). Rio de Janeiro: teatro do Pequeno Gesto, 2001. (disponível em: http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-9/; acesso em: 3/9/2017).

IYENGAR, B. K. S. **L’albero dello yoga.** Roma: Ubaldini Editori, 1989.

MELDOLESI Claudio. *L’attore, le sue fonti e i suoi orizzonti.* In: **Teatro e Storia** (Anno IV, n. 2). Bologna: Il Mulino, 1989. (disponível em: http://www.teatroestoria.it/pdf/7/Claudio_Meldolesi_94.pdf; acesso em: 4/1/2018).

PAZ, Otavio. **Os filhos do barro.** (trad. Olga Savary). São Paulo: Nova Fronteira, 1974.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si.** São Paulo: Anablume; FAPESP, 2015.

SEEGER, Anthony. *Music and dance.* In: **Companion encyclopedia of anthropology.** London: Routledge, 1997.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco** — os laboratórios teatrais na Europa. (tradução Anita K. Guimarães). São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHINO, Mirella. *La via dell'India — dossier Teatro Tascabile di Bergamo.* In: **Teatro e Storia (**24 - Anno XVII, 2002-2003). Milano: Bulzoni, 2004. (disponível em: http://www.teatroestoria.it/indici.php?id_volume=86; acesso em: 4/1/2018).

ZEAMI, Motokyo. **Il segreto del Teatro Nô.** (org. René Sieffert; trad. G. Bartoli). Milano: Adelphi, 1987.