

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Vanessa Ferreira de Lima

**TEATRO- DANÇA CLÁSSICO INDIANO:
UM OLHAR A PARTIR DA ANTROPOLOGIA TEATRAL**

Florianópolis

2021

Vanessa Ferreira de Lima

**TEATRO- DANÇA CLÁSSICO INDIANO:
UM OLHAR A PARTIR DA ANTROPOLOGIA TEATRAL**

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Artes Cênicas do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Artes Cênicas
Orientadora: Profa. Dra. Priscila Genara Padilha

“Dance, dance, senão estamos perdidos”.
Pina Baush

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela minha vida, e por me dar força para superar todos os obstáculos encontrados ao longo da realização deste trabalho.

À minha mãe, Alice, por ser sempre a minha ouvinte mais paciente.

Aos amigos e familiares, sempre dispostos a ajudar e compreenderam a minha ausência enquanto me dedicava à realização deste trabalho.

E principalmente à minha orientadora Priscila, por ter desempenhado tal função com paciência, dedicação e amizade.

Às pessoas que conheci ao longo desses anos de curso, que me incentivaram e que certamente tiveram impacto na minha formação acadêmica.

O meu muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho tem como foco investigar algumas formas do teatro-dança clássico indiano a partir dos estudos realizados pelo encenador italiano Eugênio Barba: a Antropologia Teatral. Assim, nesta pesquisa, é contextualizado a origem sagrada do teatro-dança indiano e alguns de seus princípios, encontrados em um tratado milenar das artes dramáticas, o Natya Shastra. A pesquisa prioriza a forma Kathakali, por ser uma das manifestações tradicionais mais populares da Índia e por ser mencionado como uma das formas mais ilustrativas dos princípios apresentados pela Antropologia Teatral. Neste trabalho são enfatizados aspectos que mais se destacam no processo de desumanização dos atores-bailarinos indianos, como: as expressões faciais, a importância do olhar, a maquiagem, o figurino e as posturas que alteram o equilíbrio do corpo. O estudo de tais princípios do teatro-dança clássico indiano é aprofundado por sua articulação com os princípios que retornam, da Antropologia Teatral. Trata-se de características psicofísicas que são semelhantes em formas teatrais de diferentes culturas. Os princípios que retornam são: a extracotidianidade, a equivalência, a dança das oposições, a incoerência coerente, a virtude da omissão, o equilíbrio precário e o corpo decidido. Estes princípios foram assim lidos por Barba nas técnicas utilizadas no teatro-dança indiano e também em outros teatros asiáticos, inspirando novas alternativas de treinamentos para atores e atrizes do ocidente.

Palavras-chave: Teatro-dança indiano; Antropologia Teatral; Comportamento extracotidiano.

ABSTRACT

The present work focuses on investigating some forms of classical Indian dance-theater based on the studies carried out by the Italian director Eugênio Barba: Theatrical Anthropology. Thus, in this research, the sacred origin of the Indian dance theater and some of its principles, found in a millenary treatise on the dramatic arts, the Natya Shastra, is contextualized. The research prioritizes the Kathakali form, as it is one of the most popular traditional manifestations in India and because it is mentioned as one of the most illustrative forms of the principles presented by Theatrical Anthropology. This work emphasizes aspects that stand out the most in the process of dehumanization of Indian actors-dancers, such as: facial expressions, the importance of the look, makeup, costumes and postures that alter the balance of the body. The study of such principles of Indian classical dance-theater is deepened by their articulation with the returning-principles of Theatrical Anthropology. These psychophysical characteristics are similar in theatrical forms of different cultures. The returning-principles are: extra-daily behavior, equivalence, the dance of oppositions, coherent incoherence, the virtue of omission, precarious balance and decided body. These principles were read by Barba in the techniques used in Indian dance-theater and in other Asian theaters, inspiring new training alternatives for Western actors and actresses.

Keywords: Indian Dance-Theatre; Theatrical Anthropology; Extra-Daily Behavior.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Lord Brahma.....	14
Figura 2. Shiva Nataraja.....	16
Figura 3. Devadasi e músicos.....	18
Figura 4. Karanas do Templo Nataraja em Chidambaram.....	21
Figura 5. Expressões faciais dos nove rasas.....	30
Figura 6. Demonstração do uso do arco e flecha na dança Odissi.....	39
Figura 7. Posição <i>Tribhangi</i>	40
Figura 8. Linguagem dos Mudras.....	44
Figura 9. Batalhas épicas.....	45
Figura 10. Deus Krishna.....	46
Figura 11. Demonstração de expressões faciais e movimentos de corpo.....	47
Figura 12. Montagem do Tchutti.....	48
Figura 13. Olhos fixados.....	49
Figura 14. Grandiosidade do figurino.....	51
Figura 15. Posição de base.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 TEATRO CLÁSSICO INDIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS E ORIGENS	11
1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA ÍNDIA	11
1.2 ORIGENS DO TEATRO-DANÇA CLÁSSICO INDIANO.....	13
1.2.1 Shiva: o Senhor do teatro-dança e a polaridade de suas energias	15
1.2.2 Devadasis: as Dançarinas dos Templos	18
2 PRINCÍPIOS DO TEATRO-DANÇA CLÁSSICO INDIANO: REFLEXÕES A PARTIR DA ANTROPOLOGIA TEATRAL	22
2.1 A REFORMA DO FAZER TEATRAL OCIDENTAL DO SÉCULO XX E O OLHAR PARA O TEATRO-DANÇA INDIANO	22
2.1.1 Eugênio Barba e a Antropologia Teatral.....	25
2.2 RASA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA	29
2.3 ENTRE O COTIDIANO E O EXTRACOTIDIANO: Natyadharmi e Lokadharmi	31
2.4 O CORPO-MENTE E A PRÉ-EXPRESIVIDADE.....	35
2.5 ODISSI: A AÇÃO EQUIVALENTE E O PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO.....	38
2.6 MUDRAS: AS PALAVRAS PELAS MÃOS	42
3 O KATHAKALI E SUAS ARTICULAÇÕES COM OS PRINCÍPIOS DA ANTROPOLOGIA TEATRAL	45
3.1 O ROSTO	47
3.2 O FIGURINO	50
3.3 POSTURA DE BASE- EQUILÍBRIO PRECÁRIO.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58

INTRODUÇÃO

Tratar de formas teatrais advindas de culturas diferentes é um trabalho um tanto desafiador. Muitos conceitos específicos das formas teatrais clássicas indianas são complexos e específicos. Porém, arrisco-me a abordar este tema, mesmo sabendo da sua profundidade e delicadeza. Pois acredito que arriscar-se é o primeiro passo para alcançar novas perspectivas. E por se tratar sobre uma cultura “oriental”, questões como o Orientalismo vêm à tona.

De maneira geral, o conceito “orientalismo” se refere às construções ideológicas das potências imperialistas europeias e estadunidenses sobre o Oriente, inicialmente referente aos países do Oriente Médio. Desenvolvido pelo historiador palestino Edward Said (1935-2003) na obra *Orientalismo* (2007) (ZAMARIOLI, 2017, p. 45).

Sendo assim, o Orientalismo trata de uma relação de poder hegemônico e da perspectiva do ocidente sobre o oriente, onde “funções, formas e sentidos de estéticas artísticas do Outro são colocadas e reposicionadas a partir do imperativo do Eu do presente, sem necessariamente as vincular com o conhecimento profundo do Eu em relação ao Outro e vice-versa.” (ZAMARIOLI, 2017, p. 19). Mas o entendimento aprofundado sobre esse termo abrange uma longa e apurada pesquisa a qual ultrapassa as reflexões pretendidas por este trabalho de conclusão de curso.

Nesse sentido, neste trabalho foi realizado um recorte no estudo bibliográfico, uma vez que na história existiram vários encenadores do século XX que tiveram contato com as artes asiáticas, tendo cada um suas próprias visões e interpretações. Assim como também existem muitas formas teatrais asiáticas com tradições diferentes das que temos contato em nossa localização cultural. Por isso, esse recorte irá ter como foco a investigação das conexões entre o teatro-dança clássico indiano e os conceitos propostos pela Antropologia Teatral de Eugênio Barba, como a *extracotidianidade* e os *princípios que retornam*. Tendo em mente o contexto da história da Índia e do desenvolvimento de suas formas artísticas. Também se comprometendo em tentar descolonizar a visão eurocêntrica criada desse país, com ciência do *lugar de fala*, possuindo o maior respeito e admiração por essa cultura, sendo essa a grande motivação desse trabalho.

A cultura indiana é fascinante, seus teatros-danças clássicos possuem uma riqueza de cores vibrantes, figurinos grandiosos e uma composição entre movimentos do corpo, ritmo e a melodia das palavras cantadas pelos músicos. A união desses elementos através de técnicas elaboradas, além da beleza que surge através da simetria e equilíbrio dos corpos chamou a

atenção da autora desse trabalho, mas também do encenador Eugênio Barba, que durante suas viagens se deparou com essa arte que para ele a considerou encantadora.

O encenador italiano estava em busca de novos conhecimentos incentivados pela reforma do teatro ocidental e russo, iniciada décadas antes, no início do século XX, que prezava por pedagogias para arte da atuação na Europa e Rússia. Nesse contato com o teatro-dança indiano, foram reconhecidos em suas técnicas, mas também em outros teatros asiáticos, possibilidades de inspiração para o treinamento em atuação do ocidente, estudados e estruturados por Barba e outros encenadores teatrais do período.

Barba passou a inspirar-se nas técnicas de atuação-dança indianas para formular os conceitos da Antropologia Teatral, percebendo que existem princípios que são recorrentes em diversas formas teatrais. Princípios esses, que não estão necessariamente no teatro-dança indiano, mas que foram assim lidos por Barba. A partir de seu olhar de homem branco europeu, Barba projetou suas próprias interpretações e anseios nas formas teatrais orientais as quais estudou, o que acabou colaborando com a criação de novas perspectivas de se compreender a atuação teatral europeia. Barba, junto ao seu grupo de pesquisadores/as, inferiu como princípios importantes de serem verificados como a extracotidianidade, o equilíbrio precário, entre outros que serão mencionados ao longo do texto. Tais princípios foram e ainda são capazes de ajudar a alcançar uma vida extracotidiana para o corpo durante a prática cênica, resgatando a teatralidade e a relação entre atores e atrizes ocidentais e seu público.

A partir daí este trabalho está estruturado da seguinte forma:

No capítulo 1, a pesquisa abordará os aspectos históricos da Índia, e a origem do teatro-dança clássico indiano. Iniciando com a visão de que a Índia é um país cheio de riquezas e que foi alvo da colonização europeia. Sendo um “complexo país, com uma complexa cultura, complexa gente e complexa história - no entanto reduzida, conforme o olho da época do observador, a algumas imagens por demais gastas” (FONSECA, 1999). Entre toda a complexidade estão manifestações culturais demasiado diversificadas, tais como: a linguagem, danças, vestuário, religião, e dentre essa diversidade existe o teatro-dança, duas formas de arte unidas, designadas por apenas uma palavra – *Natya Shastra*.

Escrito por volta do século II a.C., o *Natya Shastra* que pode ser traduzido livremente como um tratado do teatro-dança ou manual das artes dramáticas, descreve detalhadamente como deve ser feito as representações de teatro-dança. Segundo a mitologia hindu, o *Natya Shastra* tem uma origem sagrada, sendo diretamente ligada aos deuses. Assim como toda a vida dos hindus é ligada à sua religiosidade, isso não poderia ser diferente na arte.

Desse modo, a pesquisa não poderia deixar de mencionar o deus Shiva, pois ele não só é o criador do teatro-dança, como traz consigo a essência do teatro indiano quebrando a ilusão da realidade no momento da representação. Por fim, ainda nesse primeiro capítulo falarei sobre as *devadasis*, dançarinas do templo, consideradas esposas de deus Shiva. Sua importância se dá pela perpetuação das tradições durante as colonizações. Após serem estigmatizadas pelo olhar eurocêntrico cristão, sua tradição perdeu força, mas deixou como herança movimentos que deram origem a diversos teatros-danças clássicos¹ que existem até os tempos de hoje.

No capítulo 2, o trabalho irá contextualizar o cenário em que se encontrava o teatro russo e europeu no início do século XX. Crescia uma vontade entre os grandes encenadores da época em reformar o teatro, criando assim, pesquisas e pedagogias focadas para o trabalho do ator e da atriz, dando origem aos estúdios teatrais e *teatros- laboratórios*.

Na segunda metade do século XX, a busca por novos conhecimentos levou à experiência adquirida durante viagens à Índia realizadas pelo encenador italiano Eugênio Barba, herdeiro da tradição iniciada pelos *Pais-fundadores* da pedagogia-teatral citada a cima. Tal experiência está relacionada justamente a esse contato com o teatro-dança clássico indiano e no como isso influenciou seu fazer teatral, originando a Antropologia Teatral. Com isso, veremos alguns conceitos da Antropologia Teatral que foram inspirados em princípios do teatro-dança clássico indiano. Como o uso do corpo-mente no nível da pré-expressividade, criando e modelando uma energia extracotidiana que permite criar vida cênica, fortalecendo a relação entre ator e atriz com o/a espectador/a.

Por fim, no capítulo 3, o foco da investigação será especificamente no Kathakali, uma das manifestações tradicionais mais populares da Índia. Trata-se de uma performance de teatro-dança realizada somente por homens, os quais personificam tanto personagens masculinos quanto femininos, dentro de um universo cheio de deuses e demônios. Possui um forte referencial religioso sendo procedido como um ritual. O semblante do ator desaparece para dar lugar a uma figura totalmente desumanizada, assumindo uma forma extracotidiana.

Com isso, os aspectos que mais se destacam nesse processo de desumanização do ator são: as expressões faciais, a importância do olhar, da maquiagem, do figurino e das posturas que alteram o equilíbrio deixando-o precário, transformando o corpo em um corpo decidido, pronto para agir.

¹ Alguns exemplos de dança-teatro clássicos da Índia são o Bharata Natya, Mohini-attam, Odissi, Kathakali, entre outros.

1 TEATRO CLÁSSICO INDIANO: ASPECTOS HISTÓRICOS E ORIGENS

Neste capítulo, tomaremos o contexto histórico da Índia. E como se sucedeu as origens do teatro-dança clássico indiano. Tomando a consciência dos aspectos históricos que foram descontextualizados por meio do olhar eurocêntrico cristão, e enfatizando a importância do respeito com as culturas distintas da nossa.

1.1 ASPECTOS HISTÓRICOS DA ÍNDIA

A história da Índia, como a de outros tantos países colonizados pelo ocidente, foi contada durante séculos por exploradores, mercadores e jesuítas de origem europeia, que registraram suas impressões acerca dessa terra, que para eles era inédita em seus relatórios de viagem. Tais relatos escreveram a história da Índia por muito tempo, e podemos dizer que até os tempos de hoje.

(...) a Índia será vista sempre segundo atitudes ideológicas dominantes na Europa em cada momento e, como seria de supor, significativamente diferentes da tradição indiana em si mesma e agravada por questões ligadas à natureza dos informantes dos estudiosos. O certo é que esses trabalhos continuaram a ser influentes mesmo depois que os indianos começaram a estudar seu passado e a escrever sobre ele e, dado que frequentemente escreviam para responder às interpretações feitas pelos ocidentais, foram por elas moldados (FONSECA, 1999, p. 02).

O pensamento ocidental dominou a história da Índia impossibilitando que conhecêssemos perspectivas originárias de sua cultura, deslegitimando as diversas identidades deste país. Vale lembrar que a Índia por muito tempo sofreu com o colonialismo, processo que distorce a identidade cultural de um povo para que seja possível controlar, oprimir, explorar e criar hierarquias entre colonizador e colonizado.

A filósofa Djamila Ribeiro destaca que a descolonização do pensamento é algo que deve ser praticado, pensando as identidades e localizações, “pois reflete o fato de que experiências em localizações são distintas e que a localização é importante para o conhecimento” (2017, p. 19). Conforme Djamila, para falar sobre culturas é necessário investigar seu funcionamento, tendo consciência do lugar de fala onde nos encontramos. Desse modo, “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo” (BORGES, 2017, apud RIBEIRO, 2017, p. 47). Apenas assim será possível romper com essas hierarquias que calaram, oprimiram e exploraram por tanto tempo diferentes povos.

A Índia, desde os tempos védicos da Civilização do Vale do Indo, possui importantes rotas comerciais que permaneceram ativas ao longo da história, sendo conhecido como um dos subcontinentes com grande riqueza comercial e cultural. É um país muito complexo que em meio a tantas localidades e línguas, a religiosidade se destaca. “O Hinduísmo não é simplesmente uma religião, ele é um modo de vida e defini-lo, assim como a própria Índia, é uma tarefa árdua” (RIBEIRO, 1999, p. 01). Para os hindus não existe a separação entre a religiosidade e o modo como vivem, tudo em sua cultura, e inclusive a arte, está integrado às suas crenças.

A partir do século XX, diversos encenadores ocidentais viajaram para a Índia, ou entraram em contato com suas manifestações em feiras², e se depararam com formas teatrais exuberantes, o que “inspirou várias pesquisas e obras cênicas nas quais elementos de sua potente visualidade e expressividade eram ‘combinados’ com a linguagem ocidental” (RIBEIRO, 2013, p. 106). Essa mistura entre diferentes teatralidades para desenvolver novos métodos do fazer teatral ocidental gera alguns conflitos, pois o que para uns é interculturalismo, para outros pode ser lido como apropriação cultural.

Este intercâmbio não apenas com o Kathakali, mas com outros estilos de formas de teatro-dança clássicos e semi clássicos da Índia, bem como de outras partes do Oriente, foram – e ainda são – objetos de muitos debates e críticas. Um dos polos dessa polêmica é determinar minimamente onde termina a pesquisa dialética entre estilos linguísticos distintos e onde começa a mera e indiscriminada apropriação de elementos exóticos e visual ou sonoramente atraentes. (RIBEIRO, 2013, p. 107)

Utilizar as técnicas do teatro-dança clássico da Índia e adaptá-las como inspiração para as artes cênicas do ocidente pode generalizar princípios particulares dessas tradições tornando-os excêntricos. Essa aquisição ocidental de conceitos do teatro-dança indiano pode não representar a realidade das pessoas locais que praticam tais tradições. Por esse motivo, devemos ter extremo cuidado ao se referir a uma cultura distinta da qual vivemos, sem tirar de contexto seus elementos culturais simplesmente por achá-los bonitos ou exóticos. A cultura teatral indiana é muito rica tanto na sua estética quanto na sua expressividade e religiosidade. Estudiosos da área não consideram possível reproduzir elementos dessa tradição sem pertencer integralmente parte dela. O encenador Eugênio Barba demonstra ter um pouco dessa consciência ao trabalhar os princípios da Antropologia Teatral após seu contato com a Índia:

² Exposições universais ou feiras internacionais: Foram grandes exposições públicas realizadas em diferentes partes do mundo. Era composto de espetáculos nos campos da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia.

Apesar da experiência que eu tinha com o teatro oriental, principalmente com o Kathakali indiano, não o utilizei como referência direta. Tentei fazer com que meus atores imaginassem esse teatro de cores e de exotismo, de acrobacias e religiosidade, apelando para a subjetividade e a imaginação de cada um. O Kathakali, como todo teatro oriental, não pode ser copiado, transplantado. Pode apenas servir de estímulo, de ponto de partida (BARBA, 2010, apud RIBEIRO, 2013, p. 107).

É com essa consciência, a de ocuparmos lugares específicos de fala, de uma aluna-pesquisadora branca nascida na América do Sul, em um país colonizado pelo ocidente, que pretendemos lançar um olhar ao teatro-dança clássico indiano. Partindo dos princípios da Antropologia Teatral tentaremos aprofundar os conhecimentos acerca desta forma de teatro-dança oriental para enriquecer e ampliar nosso entendimento acerca das artes cênicas.

1.2 ORIGENS DO TEATRO-DANÇA CLÁSSICO INDIANO

No teatro clássico indiano não há distinção entre o teatro e a dança. Os dois conceitos ocidentais são fundidos, na cultura indiana, numa mesma concepção de forma artística. Essa concepção está expressa no texto conhecido como *Natya Shastra*, um tratado sobre o teatro-dança indiano. O termo sânscrito *Natya Shastra* consiste em duas palavras. Conforme Gomes (2005, p. 40), *Natya* é uma palavra “normalmente traduzida como ‘arte do teatro’, mas seria mais correto a ‘arte do teatro que dança’”, e tem sua origem na palavra sânscrita *Nrit*, significando os movimentos corporais relacionados à dança. Já a palavra *Shastra* quer dizer escritura, manual, compêndio ou tratado.

Considerado o mais antigo³ e completo tratado existente sobre as artes cênicas, o *Natya Shastra* é um trabalho enciclopédico escrito em sânscrito, formado por 36 capítulos, contendo no total 6.000 *sutras*⁴. Estes *sutras* descrevem com riqueza todos os detalhes desta arte. Abrange diversos temas que incluem desde os gêneros de atuação, a dança, os sentimentos, as emoções, os movimentos de cada parte do corpo, as maquiagens, os figurinos, os instrumentos e as escalas musicais, até as proporções exatas para construir o edifício teatral.

³ Acredita-se que foi criado em meio aos anos 200 a.C e 200 d.C. A história conta que nesse período viveu um grande sábio lendário para os hindus, chamado Bharatamuni, e a ele é atribuída a autoria desse texto.

⁴ Em sânscrito *Sudras* significa *Versos*.

O *Natya Shastra* também é chamado de quinto *Veda*⁵, sendo uma criação dos deuses, pois no primeiro capítulo do tratado, Bharata⁶ relata que o deus Brahma⁷ criador do universo, deu origem ao drama através do quinto *Veda* chamado *Natya Veda*, usando o conteúdo dos outros quatro *Vedas*, também criados por ele. Isso para disseminar o conhecimento para todas as pessoas, já que o acesso dos outros *Vedas* era privilégio de uma minoria letrada, além de que castas⁸ baixas e mulheres eram proibidas de estudá-los.

Bharata conta que um dia o deus Indra pediu a Brahma que inventasse uma forma de arte visível e audível e que pudesse ser compreendida por homens de qualquer posição social. Então, Brahma considerou o conteúdo dos quatro Vedas, os livros sagrados da sabedoria hindu, e tomou um componente de cada – a palavra falada do *Rig Veda*, o canto do *Sama Veda*, o mimo do *Yajur Veda*, e a emoção do *Atharva Veda*. Todos esses ele combinou num quinto Veda, O *Natya Veda*, que comunicou ao sábio humano, Bharata. E Bharata, para o bem de toda a humanidade, escreveu as regras divinas da arte da dramaturgia no *Natyasastra*, o manual da dança e do teatro (BERTHOLD, 2006, p. 33).

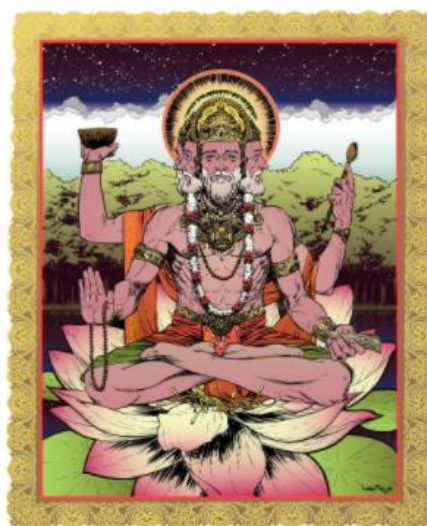


Figura 1. Lord Brahma. Fonte: Laemeur⁹, 2009.

⁵ A palavra *Veda* em sânscrito significa *conhecer*. Os Vedas são escrituras sagradas que transmitem o conhecimento da filosofia hindu e suas tradições.

⁶ Bharatamuni, como informado logo acima, foi um grande sábio lendário e autor do *Natya Shastra*.

⁷ “O Hinduísmo é, a rigor, um monoteísmo, pois acredita em um Deus único, Brahma, criador de tudo. Para esclarecer este Princípio Criador existe um enorme panteão de deuses hierarquicamente divididos e, no topo dessa hierarquia, uma trindade divina chamada *trimurti*, formada por Brahma, Vishnu e Shiva”. De Ribeiro, Almir. “Kathakali: uma introdução ao teatro e ao sagrado da Índia” (1999).

⁸ Na Índia as diferentes classes sociais são chamadas de castas.

⁹ Disponível em: <<https://www.deviantart.com/laemeur/art/Lord-Brahma-134866224>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

O *Natya Shastra* foi criado com a essência de cada *Veda* para ser ouvido e visto por todas as pessoas, instruindo-as através da beleza da arte para as metas do *Dharma*, conceito que se encontra na base da filosofia hindu, juntamente com o *Karma* e *Sansara*.

Dharma é a ordem do universo, o qual determina o destino, os deveres e responsabilidades de cada indivíduo. É o caminho entre o certo e o errado. Ao escolher ser obediente ou desobediente ao *Dharma*, essa escolha vai acarretar em um *Karma*, que é a ação que causa uma consequência a partir de nossas escolhas, nessa ou nas próximas vidas.

E *Sansara* é o ciclo de reencarnação pelo qual as pessoas passam, e libertar-se deste ciclo é o fim mais esperado pelos hindus. Para a cultura indiana, assistir ou fazer parte de um espetáculo é um meio para tal libertação. Podemos compreender assim, a estreita relação entre a mitologia, a filosofia, as artes e as crenças espirituais da cultura hindu, que acaba criando uma convergência entre o teatro-dança e o culto no templo. É importante destacar que os teatros-danças clássicos indianos são formas de cerimônias ritualísticas védicas. Ou seja, além de servirem para difundir o conhecimento dos *Vedas*, os valores morais e éticos dessa cultura, também são oferecidos como oferendas aos deuses.

1.2.1 Shiva: o Senhor do teatro-dança e a polaridade de suas energias

O deus Shiva é considerado o dançarino cósmico que destrói o universo desgastado para que seja iniciado o processo de renovação. Muito adorado na forma de *Nataraja*¹⁰, é a representação divina do teatro-dança indiano, pois foi responsável pela criação de seus movimentos e gestos que se encontram presentes nas colunas de um templo milenar na cidade de Chidambaram. Lá estão 108 *karanas*, que são combinações de posições de mãos e pés que formam posturas de dança, as quais eram executadas originalmente pelas *devadasis*, as dançarinas do templo.

A imagem de *Nataraja* é repleta de elementos simbólicos, sendo representado com quatro braços. Um deles possui um tambor em forma de ampulheta, símbolo da criação primária do som. Na mão contrária possui uma chama, símbolo da destruição. Já as outras mãos estão apontando para direções contrárias: uma para cima, com um sinal que significa

¹⁰ *Natajara* é um dos títulos de Shiva que significa, literalmente, rei ou senhor da dança.

destemor, simbolizando a proteção divina. A outra mão está apontando para o pé que está destruindo o demônio-anão *Apasmara*, que simboliza a vitória de Shiva sobre a ignorância. O outro pé está levantado, simbolizando a libertação. Ribeiro (1999, p. 09) explica que: “Shiva com sua dança destrói, porém, regenera, sintetiza criação e destruição, em um ciclo dinâmico e eterno inerente a todas as coisas. Assim, esta ação de destruição é vista como um ato benéfico, pois propicia o surgimento do novo”. E com isso, se mantém o equilíbrio de todo o cosmos, destruindo toda ilusão, ego e ignorância, para que possa haver a libertação do ciclo de reencarnação *Sansara*, conseguindo assim a felicidade eterna.



Figura 2. Shiva Nataraja. Fonte: COOMARASWAMY, *The Dance of Shiva*, 1957.

O mito de Shiva se expressa de forma a trabalhar em polos distintos como, por exemplo, destruir para renovar. E essa polaridade vai definir as qualidades dos movimentos e gestos no teatro-dança indiano em energias manipuladas nas formas: *Tandava* e *Lasya*. Barba (1995) conta que a energia *Tandava* possui uma estrutura de natureza masculina, violenta, com movimentos vigorosos, agitados e fortes. Em contrapartida, existe a energia *Lasya*, com movimentos femininos, suaves, graciosos e delicados.

Estas duas qualidades de energia são incorporadas e manipuladas pelos atores e atrizes nas suas performances de teatro-dança. São dois polos que desenvolvem cada estilo de teatro-dança indiano, definindo seus movimentos, seu ritmo, o figurino, entre outros elementos. Eles não devem ser confundidos com a distinção dos sexos, pois são termos que não fazem alusão

a mulheres ou homens, mas sim ao aspecto e intensidade da energia, como sendo suave ou vigorosa.

A presença do ator-bailarino e da atriz-bailarina surge através de técnicas que são responsáveis pela formação de um corpo antinatural, isto é, um corpo reestruturado para a ficção teatral, onde não possui um gênero sexual macho e nem fêmea. Segundo Barba (1994, p. 96) “na tradição indiana trabalha-se no interior da polaridade da energia e não da coincidência entre personagem e sexo do ator”. Ou seja, deve-se trabalhar baseado no modo e no grau de intensidade em que os movimentos são desempenhados, e não no sexo de quem os desempenha. A polaridade dessa energia é a temperatura da intensidade que o ator e a atriz modela para realizar as características das ações das personagens, independente do corpo ser do gênero masculino ou feminino. No palco existe o gênero da figura que foi deliberada para ser executada. Personagens masculinos e femininos podem ser representados tanto pela via vigorosa (*tandava*), quanto pela via suave (*lasya*).

A polaridade da energia está presente nos movimentos e posições do ator e da atriz, impulsionados pela respiração, como um sopro vital que os conecta com o divino. Na Índia usa-se a palavra *prana*, um termo muito usado também no yoga, que significa a energia vital do universo, a harmonia entre o espírito e o corpo que vem à tona através da respiração. Esse conceito de energia existe não só na tradição indiana, mas também em diversas tradições teatrais, onde cada uma se utiliza de um termo para se referir a essa energia e sua polaridade.

Na Antropologia Teatral, que estudaremos mais a fundo no próximo capítulo, Barba utiliza os termos *animus* e *anima*, respectivamente vigoroso e suave, para se referir a esse jogo de oposições entre as intensidades da energia. “Os termos *animus* e *anima* (do latim, significando *ar, respiração*). É um vento que anima as ações do ator. Mas como se faz soprar este vento? Pelo domínio preciso das posições do corpo, que são baseadas numa bem articulada distinção entre tensões suaves e fortes” (BARBA, 1995, p. 83). Portanto, a energia é o sopro de vida do ator e da atriz que manipulam essa energia em suas diferentes intensidades, criando uma dança dentro de si que pode exteriorizar em seus movimentos ora vigoroso ora suave.

1.2.2 Devadasis: as Dançarinas dos Templos

As *devadasis* eram jovens dançarinas dos templos. Literalmente esposas do deus Shiva, ganhavam esse status após a realização de uma cerimônia de casamento entre a jovem e o deus. Ainda meninas eram oferecidas aos templos, para que pudessem servir aos sacerdotes, e serem sustentadas pelo próprio templo. Os motivos de seus pais oferecerem suas filhas ao templo pode variar, desde a falta de dinheiro até a imensa honra de servir uma divindade, sendo que poderiam vir também de famílias muito respeitadas.

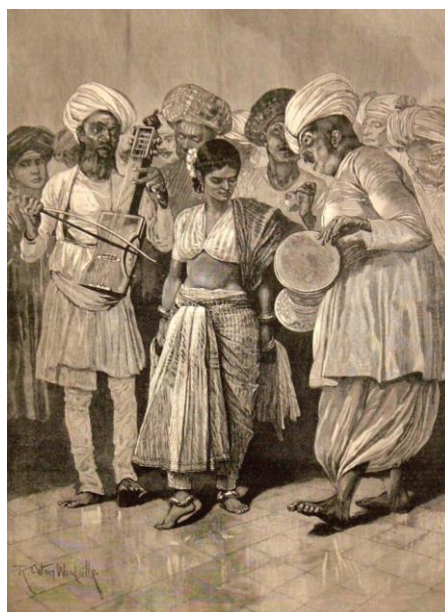


Figura 3. Devadasi e músicos. Fonte: Unknown Facts About Devadasis. Itimes, 2016¹¹.

Com a chegada dos colonizadores europeus¹², surge um olhar moralista cristão sobre as dançarinas dos templos que, desde então, permanecem sob infâmia e interpretações equivocadas. Os europeus não tiveram o cuidado em compreender a conduta coletiva da cultura indiana e sobre esta depositaram impressões fundamentadas na própria moral eurocêntrica. O jogo de domínio e controle imposto no período colonial dificultou o reconhecimento e a compreensão da diversidade cultural da Índia, pois o ponto de vista dos autores estava a serviço do clérigo e do império.

¹¹ Disponível em: <<https://www.indiatimes.com/news/weird/unknown-facts-about-devadasis-279851.html>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

¹² Na época das grandes navegações, no final do século XV, os primeiros europeus a se instalarem no território indiano foram os Portugueses. Os britânicos só começaram a ter relações com os territórios indianos a partir do século XVII.

Em comum, na retórica da conversão dos missionários e dos textos produzidos por europeus em sua perspectiva cristã, prevaleceu o etnocentrismo que permeou a História dos Descobrimentos através da superioridade da religião cristã, que encontrou no Império o seu principal propagador. A imposição da fé católica, a submissão ao Rei e ao Papa e a condenação dos cultos pagãos foi a mensagem que conduziu a missão numa política de demonização das práticas religiosas dos povos subjugados. (SILVA, 2016, p. 60)

A vida dos indianos é pautada pela filosofia hindu desde a antiguidade védica. Mesmo com leis que oprimiam os indianos não convertidos ao cristianismo dos colonizadores, essa ancestralidade manteve viva as tradições e simbologias na memória dos que foram convertidos e em toda a sociedade que nunca se esqueceu dos seus antepassados e jamais aceitou a conversão, reafirmando a sua ancestralidade e recriando suas práticas e costumes tradicionais. A sociedade indiana é muito complexa, e acabou tendo uma interpretação generalizada e deturpada em relação às dançarinas dos templos através do olhar eurocêntrico cristão dos primeiros exploradores, que perpetua até os tempos de hoje.

As *devadasis* sendo esposas e servas da divindade tinham como compromisso diário a prática das atividades ritualísticas do canto e da dança nos templos. Por possuírem um forte papel social e religioso, vistas como protetoras da liturgia milenar dos templos hindus acabaram se tornando um empecilho para a cristianização, por fazer lembrar aos indianos suas raízes e tradições.

Sob as atividades atribuídas as *devadasis* pairava o sentido de auspiciosidade, a saber, todo e qualquer gesto ou atitudes dessas servas visava a promoção, a preservação e a purificação em todas as dimensões da vida, como saúde, prosperidade e bem-estar. Quando na puberdade, as *devadasis* eram preparadas para o seu casamento com a divindade, tornando-as dotadas de prestígio religioso e civil (SILVA, 2016, p. 118).

As jovens dançarinas dos templos que dançavam com graciosidade, sempre acompanhadas por músicos e recitadores, se tornaram representações do passado que preserva as artes do canto e da dança através da figura feminina divinizada cheia de harmonia, entre beleza e sacralidade. Eram mulheres artistas sedutoras, que possuíam autonomia em comparação às mulheres indianas destinadas ao casamento convencional, e também possuíam grande prestígio e respeito pela sociedade devido a suas funções sacralizadas.

Eram dançarinas que forneciam em suas danças e canções a sensualidade e a devoção como elemento de oferenda aos deuses. Além da devoção ao seu deus/esposo, também cultuavam a deusa mãe Devi: a divinização da feminilidade. Suas danças sagradas continham

um desejo abrasador entre criador e criatura, realizando rituais voltados à fertilidade e à colheita. O canto e a dança em seu papel associado à fertilidade e ao desejo intenso com seu deus, naturalmente passava muita sensualidade. “A relação entre sexualidade e espiritualidade, o tantrismo como filosofia comportamental, a concepção do sexo, o erotismo artístico, permearam a História cultural da Índia, onde se encontra a gênese da *devadasi*” (SILVA, 2016, p. 147). Com isso, os desejos carnis dos exploradores incendiavam e muitos deles se apaixonavam por elas.

Mas o que para a sociedade indiana era visto como um comportamento comum, para os que não estavam inseridos nessa sociedade, tornava-se difícil distinguir o sagrado do profano, sendo considerado um comportamento indecente, cheio de luxúria, hostilizado pelas autoridades eclesiásticas. Os grupos de dançarinas eram vistas como deusas, até serem associadas a prostitutas. Ou seja, ao mesmo tempo em que as *devadasis* eram objeto de desejo, eram mulheres moralmente desqualificadas.

As esposas de deus se transformaram em concubinas de sacerdotes, senhores feudais e reis. Jovens e belas, as *devadasis*, de gestos extremamente suaves e olhar doce, encantavam a todos com sua graça. Não raro, os reis e sacerdotes de grandes templos disputavam acirradamente a posse de uma *devadasi*. A tradição entrou em decadência definitiva no período da dominação inglesa, por agredir a moral dos invasores (RIBEIRO, 1999, p. 42).

Na era da invasão britânica todas as formas de dança clássica sofreram alguma censura. Principalmente as do estilo *Lasya*, por se utilizar muito de movimentos e expressões de uma forma muito sedutora para a moralidade vitoriana¹³ do século XIX. Embora a tradição das *devadasis* tenha quase desaparecido por completo, sua arte foi reconstruída a partir das 108 posturas (*karanas*) encontradas no templo de Chidambaram, as estátuas possuem em seus corpos a memória da ancestralidade, servindo assim, de base para o surgimento do Bharata Natya, Mohini-attam, Odissi, Kathakali e muitas outras formas de teatro-dança clássicos da Índia.

¹³ A era vitoriana do século XIX, consiste no período do reinado da Rainha Vitória, de junho de 1837 até sua morte em janeiro de 1901. Com isso, a moralidade vitoriana foi um conjunto de valores que englobava restrição sexual e um código social de conduta pública que deveria ser seguido pela população do Reino Unido e também por toda a extensão do Império Britânico.



Figura 4. Karanas do Templo Nataraja em Chidambaram. Fonte: Repositório de mídia livre da Wikimedia Commons, 2020¹⁴.

¹⁴ Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:13th_century_collage_of_Natya_Sastra_dance_mudra_on_Chidambaram_Nataraja_temple_eastern_gopura.jpg>. Acesso em: 26 abr. 2021.

2 PRINCÍPIOS DO TEATRO-DANÇA CLÁSSICO INDIANO: REFLEXÕES A PARTIR DA ANTROPOLOGIA TEATRAL

Neste capítulo, pretendemos trazer as principais definições e conceitos da Antropologia Teatral, seu contexto de origem e as motivações de seu criador, o encenador-pedagogo Eugênio Barba, para articular os principais conceitos da Antropologia Teatral com algumas formas do teatro-dança clássico indiano, procurando fortalecer esse olhar lançado às práticas cênicas indianas.

2.1 A REFORMA DO FAZER TEATRAL OCIDENTAL DO SÉCULO XX E O OLHAR PARA O TEATRO-DANÇA INDIANO

No final do século XIX e início do século XX, na Europa e Rússia, iniciou-se uma série de questionamentos sobre a arte da atuação entre os grandes encenadores da época, tais como Adolphe Appia, Gordon Craig, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, entre outros. Os quais acreditavam que os processos de formação em atuação deveriam ir além do espetáculo. “Em oposição às pedagogias conservadoras, existe uma experiência do teatro (no sentido da longa duração, além dos espetáculos), que o teatro-pedagogia dos Pais Fundadores é pedagogia de autor, criação artística de ensinar e aprender teatro” (CRUCIANI, apud BARBA; SAVARESE, 1995, p. 29). A pedagogia-teatral surge neste contexto, proposta por esses encenadores e tem como intuito renovar o teatro ocidental dando-lhe estruturas mais profundas e disciplinares, entendendo o teatro “como uma forma de comunicação expressiva e como um meio para a realização do homem” (CRUCIANI, apud BARBA; SAVARESE, 1995, p. 28). Isso resultou na criação de escolas, estúdios teatrais e *teatros-laboratórios*.

O sentido do termo *teatro-laboratório* está relacionado a algumas palavras-chave: *treinamento*, atividade permanente do ator, desvinculada da preparação de um espetáculo específico; *corpo*, entendido como expressão física usualmente associada a uma linguagem simbólica; *pedagogia*, designando processos autônomos de treinamento do ator e, no caso de grupos mais maduros, a transmissão desses conhecimentos práticos. (GOMES; DUARTE, 2017, p. 156)

Essas escolas, estúdios e laboratórios eram locais de pesquisas que buscavam encontrar métodos capazes de refletir e objetivar o treinamento do ator e da atriz ocidental e manter uma maior qualidade no trabalho teatral. A própria pedagogia-teatral nasce das

experimentações realizadas nesses locais, possibilitando a troca de experiências e ensinamentos que incentivam a criatividade, dando forma e fundamento a novas ideias e projetos culturais.

A busca por novos conhecimentos foi fortalecida pelo contato que estes primeiros encenadores-pedagogos tiveram com formas artísticas e práticas psicofísicas de diferentes culturas e com o teatro popular de suas próprias culturas. Da mesma forma, a geração de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba buscou o contato mais estreito com formas cênicas de diferentes culturas. Essa vontade os levou a realizar viagens até o oriente, onde encontraram uma forte inspiração para um teatro no qual para eles, o ator e a atriz são o âmago do espetáculo: conciliando o texto, o corpo e a música em sua performance.

A experiência adquirida durante viagens à Índia pelos encenadores Grotowski e Barba, herdeiros da tradição iniciada pelos Pais-fundadores citada anteriormente, fez com que na segunda metade do século XX as relações com as artes cênicas clássicas indianas se desenvolvessem cada vez mais, ganhando maior repercussão na Europa. “A busca pelo aperfeiçoamento técnico desvinculado da preparação de espetáculos encontrou inspiração no treinamento dos atores do teatro tradicional asiático” (GOMES; DUARTE, 2017, p. 158). A visão que estes encenadores tiveram do teatro-dança indiano expôs uma fonte de métodos apurados de encenação e atuação, o qual se tornou para eles um grande interesse de estudo.

Entretanto, essas linguagens teatrais asiáticas “foram apreciadas no ocidente pelos paradigmas do teatro grego, do teatro elisabetano, da *commedia dell’art* ou do anti-ilusionismo e antirrealismo das vanguardas” (TIAN, 2008, apud ZAMARIOLI, 2017, p. 44). E em meio a essa perspectiva universalista e orientalista sobre as artes teatrais asiáticas, esses encenadores ocidentais, ao analisar e propor essas tradições como ‘fontes de exercícios para desenvolver habilidades de controle do corpo e construir uma ‘boa presença de palco’” (ZAMARIOLI, 2017, p. 50) para seus atores e atrizes acabam ignorando os contextos das tradições. Segundo Zamarioli, com essa visão ocidental “criou-se um discurso utilitarista, que reduz diálogos, aprofundamentos e integrações fundamentados nas especificidades de cada cultura”.

No discurso do neo-Orientalismo, a vanguarda teatral ocidental antirrealista e anti-ilusionista (Artaud, Craig, Meyerhold, Brecht) e nosso teatro contemporâneo universalista (Grotowsky, Brook, Mnouchkine, Barba) percebem o teatro asiático como seu aliado em suas batalhas contra o realismo europeu e em suas pesquisas por uma linguagem teatral universal; linguagens teatrais asiáticas são elogiadas, deslocadas, reconstruídas e apropriadas como materiais a serviço dos desejos, investimentos e projeções em suas experimentações e teorias concorrentes e em eterna renovação. Além disso, o discurso do neo-Orientalismo inventa sua própria moeda e autoridade através do consentimento e aprovação do Oriente, e pelo o que

eu chamo de neo-Orientalismo do “teatro oriental” realizado pelo Oriente através da auto-orientalização (TIAN, 2008, apud ZAMARIOLI, 2017, p. 44).

Mas o fato é, que com esse contato estreito com o teatro-dança indiano, a forma de compreender as artes cênicas no ocidente continuou a ser transformada, e a principal alteração que ocorre agora era deixar a supremacia do texto de lado e se focar ainda mais no trabalho com a atuação e encenação.

O teatro ocidental, por muito tempo, teve como fundamento a estética aristotélica, o qual diz que a arte é a representação verossímil da realidade. A obra de suporte para essa concepção é a *Poética* escrita pelo filósofo grego Aristóteles. A *Poética* é um tratado sobre a tragédia e a epopeia, ou seja, uma obra de análise literária de obras poéticas e não de teoria do espetáculo. Segundo Gomes, a tragédia tem como fundamento a trama dos fatos presentes no texto, mas diferentemente da epopeia, a tragédia é a representação por meio de diálogos reproduzidos por atores e não por uma longa narrativa. “Entretanto o trabalho específico do ator é contemplado apenas indiretamente, enquanto um aspecto da elocução (enunciado do pensamento por meio de palavras)” (2005, p. 40), o ator acaba sendo escravo da palavra, exprimindo os estados emocionais do personagem por meio desta. “No século XVII, os comentadores da *Poética*, a partir de uma interpretação simplista da argumentação aristotélica, estabeleceram a total supremacia do texto sobre todos os outros elementos que fazem parte do fenômeno teatral” (GOMES, 2005, p. 41).

Embora nos tempos de hoje existam muitas formas diferentes de se conceber um espetáculo, que se utilizam de vários elementos como a música e o corpo, ainda resistem concepções que estabelecem hierarquias, colocando a palavra como peça fundamental sobre os outros elementos cênicos. Isso não chega a ser um problema, mas quando isso se soma à falta de presença do ator ou da atriz, o espetáculo acaba tornando-se uma fatigante sequência de diálogos, podendo provocar um cansaço no/a espectador/a, e o que era para ser algo prazeroso se transforma em algo desgastante.

Barba (1994, p. 67) questiona: “Por que, ao contrário do que acontece em outros países, o nosso ator-cantor especializou-se separadamente do ator-bailarino e este último, por sua vez, do ator-... como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de texto?” Para o encenador italiano, as palavras não são o mais importante em um teatro, mas o que importa é revelar as forças presentes no corpo do ator e da atriz para a realização de cada ação.

Essas questões levaram Eugênio Barba a aprofundar sua pesquisa na arte da atuação, o que acarretou na criação da Antropologia Teatral. Uma importante contribuição para a área das artes cênicas ocidentais e que mostra sua relevância ainda hoje.

2.1.1 Eugênio Barba e a Antropologia Teatral

As representações de teatrais indianas assim como de outras formas asiáticas foram deslocadas de seus contextos e remodeladas por encenadores ocidentais de diferentes formas, e entre eles estão as convicções de Eugênio Barba e a formulação dos conceitos da Antropologia Teatral e da pré-expressividade.

Eugênio Barba é um pesquisador e encenador nascido na Itália em 1936, que começou sua jornada no teatro em 1960 na Polônia, onde conheceu Jerzy Grotowski a quem passa a considerar como mestre, e com quem trabalhou pelos próximos três anos. Em 1963, ele viaja até a Índia e tem seu primeiro contato com o teatro-dança clássico indiano Kathakali, um estilo de teatro-dança que até aquele momento não era estudado no ocidente, o qual influenciou suas ideias e sua forma de fazer teatro.

Mais ainda do que a beleza dos espetáculos, era a minha incapacidade de compreender que me surpreendia. Por que, como espectador europeu, eu ficava enfeitiçado por aqueles atores cuja história representada ou o sentido dela não conseguia entender nem a língua ou as convenções da recitação? O que é que me fazia seguir cada gesto, passo, dança, ou diálogo de surdo-mudo desses atores? Era a técnica deles que me deixava imobilizado durante uma noite inteira, sentado no meio de um público que caía de sono ou se levantava em continuação para espreguiçar as pernas, comer ou beber?

Essas perguntas foram a verdadeira influência do Kathakali sobre mim. Durante anos e anos continuaram vivas, e depois reapareceram em outros contextos, guiando-me para uma tentativa de resposta que eu chamei de Antropologia teatral (BARBA, 2006, apud RIBEIRO, 2013, p. 101).

Ao retornar para Oslo na Noruega em 1964, Barba monta seu próprio grupo teatral, o Odin Teatret. E em 1979, na Dinamarca, fundou o ISTA (International School of Theatre Anthropology), onde incorporou seu conceito de Antropologia Teatral.

A Antropologia Teatral tem como objetivo manter o foco no estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano nas circunstâncias de uma representação, onde o ator e a atriz se utiliza de técnicas diferentes das usadas no seu cotidiano, para alcançar uma presença física e mental com a qualidade de energia extracotidiana.

Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra "ator", dever-se-á entender "ator e bailarino", seja mulher ou homem; e ao ler "teatro" dever-se-á entender "teatro e dança". (BARBA, 1994, p. 23)

O teatro-dança clássico indiano foi a inspiração para a criação do conceito da Antropologia Teatral, mas isso não quer dizer que a intenção fosse “uma ‘orientalização’ do teatro ocidental. O seu campo de estudo não é o Oriente, mas sim a técnica do ator. Cada artesão pertence à própria cultura, mas pertence também à da sua atividade artesanal. Tem uma identidade cultural e uma identidade profissional” (BARBA, 1994, p. 72). Portanto, os elementos que constituem os treinamentos, as técnicas e a autonomia presentes na experiência dos atores e atrizes indianos/as, observados pela pesquisa de Barba, é o que forma o contexto da criação da Antropologia Teatral. O que interessou a Barba não foi o teatro oriental em si, como suas particularidades estéticas, mas sim elementos e técnicas que ele percebia serem recorrentes tanto no trabalho em atuação oriental quanto ocidental.

Seria estúpido, por exemplo, interrogar-se sobre o "significado" de um teatro indiano sem considerá-lo no contexto da cultura na qual é realizado e na qual submerge seu passado, sem conhecer bem a literatura, os conflitos sociais, a religião, a história na qual está inserido e sobretudo sem um profundo conhecimento da língua. São bem distintos os instrumentos e o contexto que devem ser ativados se nos perguntarmos sobre a influência de determinados teatros indianos sobre teatros europeus do século XIX ou do século XX. Os instrumentos e o contexto de referência mudam outra vez se nos perguntarmos o que na prática dos atores indianos pode ser útil também para outros atores ou o que é comum a estes e àqueles e pode assim ser adotado como um bom princípio de orientação para os atores enquanto tais (BARBA, 1994, p. 71).

Mesmo não tendo a intenção, ao deslocar figuras pertencentes a arte teatral indiana e reorganizar em uma forma extracotidiana. Essa atitude pode ter ocasionado a descontextualização das origens, motivações e tradições dessa arte. Contudo, as ideologias de Barba em relação aos teatros-danças asiáticos trouxeram as técnicas de representação dessas formas tradicionais como fonte de inspiração para criar meios para um corpo crível, estilizado e “colocar atores imersos no naturalismo e no realismo em contato com outras possibilidades de atuação” (CASTRO, 2012, apud ZAMARIOLI, 2017, p.51). Dessa forma, após analisar as formas teatrais asiáticas, Barba integra o que chamou de *princípios que retornam* como recurso para ampliar as habilidades e praticar os conceitos de qualidade de presença e de energia ao trabalho e preparação dos atores e atrizes ocidentais.

Com a criação do ISTA foi possível criar uma linha de estudos mais aprofundados sobre essas técnicas teatrais pouco exploradas no ocidente. O ISTA utilizará o termo Antropologia Teatral, mas não no sentido geral da investigação das linguagens criativas de

uma sociedade como faz a antropologia cultural. Por mais parecidas que sejam os assuntos abordados, existe divergência entre essas duas áreas do conhecimento.

Por meio de uma análise transcultural, se criou novas perspectivas ao deparar-se com tradições que pertencem a culturas estrangeiras. Foi possível identificar que o ator e a atriz são formados por três fatores, que refletem em seu trabalho. O primeiro é individual, engloba todas as características que formam sua personalidade, o que os fazem únicos. O segundo fator são as tradições, e o gênero representativo que este ator ou esta atriz se desenvolve, e o terceiro fator são as técnicas corporais extracotidianas, recorrentes em diversas culturas. “Somente o terceiro interessa a todos os atores-bailarinos de todos os tempos e culturas: ele pode ser chamado de nível ‘biológico’ da representação”, afirma Barba (1995, p. 5). Tais técnicas formam o que a Antropologia Teatral chamou de *nível da pré-expressividade*.

O termo *biológico* se refere à vida, à pré-expressividade, pois trata de princípios que produzem tensões orgânicas criadas a partir de aspectos fisiológicos. São essas tensões que vão atizar uma energia diferenciada desenvolvendo um corpo teatralmente vivo, dando uma forte presença ao ator e à atriz, prendendo a atenção do público até antes mesmo de efetuar qualquer ação. Ou seja, *o nível pré-expressivo*, pode ser relacionado ao trabalho do ator e da atriz sobre si mesmo, proposição de Stanislávski no início do século, processo pelo qual se conquista autonomia para elaborar e conduzir sua própria presença cênica no trabalho com os elementos do Sistema de Stanislávski.

Eugênio Barba, ao observar manifestações de teatro e dança, ocidentais e orientais, pôde perceber que no trabalho de diferentes artistas que realizavam representações distintas e em diferentes lugares e períodos da história, considerou serem os mesmos princípios que surgiam. E são esses princípios recorrentes que a Antropologia Teatral busca estudar para encontrar potências nas suas utilizações. Esses princípios não são regras absolutas, “ou seja, o treinamento, estruturado pela técnica, é sempre provisório e dependente dos corpos que atualizam o conhecimento da técnica. Cada momento de treinamento abarca em si a negociação entre corpo, ambiente e sociedade.” (ZAMARIOLI, 2017, p. 67). Por isso, são considerados apenas recomendações benéficas que são como diz Barba “um conjunto de bons conselhos” (1995, p. 8), para apoiar, orientar, dar autonomia ao trabalho de atores e atrizes ocidentais, que muitas vezes só possui o texto ou o auxílio de um/a diretor/a.

Para o ISTA é importante que os estudos se concentrem em entender como esses princípios se desenvolvem na prática, treinando-os e conquistando o *bios cênico*, ou seja, a vida na atuação. Esse grupo de pesquisadores/as pretende compreender diferentes técnicas,

de diferentes culturas, mas também os segredos necessários para ir além dos limites impostos pelas mesmas. Isso é o que possibilita ao ator e à atriz sempre reinventar seus conhecimentos.

O termo teatro-dança vai ser muito utilizado por Barba, pois se acredita que não se deve haver divisões entre o que é dança e o que é teatro. Essa união já é explícita no oriente, mas segundo o encenador, essa união deve ser também praticada no ocidente.

A experiência me ensinou a recusar a divisão entre dança e teatro. O meu trabalho com o Odin Teatret, que pode ser definido como um teatro que dança, e com a ISTA, International School of Theatre Anthropology, confirmou que a única divisão verdadeira é entre técnica cotidiana e extracotidiana. Existe uma distância entre o modo pelo qual utilizamos a nossa presença na vida e o modo pelo qual a utilizamos em uma situação espetacular (BARBA, 1994, p. 239).

A atuação normalmente trabalha as ações seguindo uma narrativa ficcional, procurando motivações que se relacionam com uma situação definida pela ficção, na qual sua atuação se apoia. Para Barba (1994) essas narrativas muitas vezes fazem com que suas ações permaneçam num plano mais cotidiano, dificultando a chegada de uma energia extracotidiana, ao menos que o ator e atriz coloque suas intenções para trabalhar. E isso, para o pesquisador e encenador italiano, é o que distingue o ator e a atriz do/a bailarino/a, pois ao contrário da atuação, a dança trabalha exclusivamente com o abstrato, com movimentos codificados e, assim, suas técnicas já são puramente extracotidianas.

A dança em si é expressividade através do movimento, se limitando diversas vezes ao virtuosismo, e isso pode acarretar no risco de tornar o corpo condicionado do bailarino/a sua própria prisão. “Esta pureza da dança, nas suas versões modernas ou folcloristas, é de uma beleza imaculada, mas faz pensar em uma menina que decide ficar assim toda a vida e recusar-se a crescer” (BARBA, 1994, p. 240). Para deixar de ser apenas um montante de técnicas e tornar sua dança um organismo em vida, o/a bailarino/a deve desenvolver uma perspicácia dramaturgica para dar um temperamento a cada ação, tendo sempre o cuidado para não enfraquecer sua energia extracotidiana.

Desse modo, percebe-se que no contexto ocidental, na atuação há a tendência de ir para o lado da naturalidade, e na dança há a tendência de ir para o lado do virtuosismo. Ao conseguir mesclar essas qualidades, dosando esses dois extremos, é possível criar a totalidade de um corpo vivo artificial, porém crível. Ambos exigem um apuro exterior, mas a motivação por associações de ritmos, imagens, técnicas, ou outros elementos atçam os sentidos e criam impulsos internos que se desenvolvem até se tornarem visíveis no seu exterior dando vida à uma ação. Barba (1994) denomina os atores e atrizes juntamente com os/as bailarinos/as

ocidentais, como “cavalos de prata”, pois é possível ver o vigor e a presença em seus corpos, mas sufocam a vida, em meio às suas diversas técnicas refinadas.

O ator e atriz de diferentes culturas orientais, inclusive o do Teatro-Dança Clássico Indiano, trabalha a totalidade de um organismo em vida que cativa emocionalmente seu público, levando-o a converter sua experiência em reflexões. O “teatro que dança” está presente em todas as formas tradicionais asiáticas, possuindo técnicas e codificações em sua estrutura, permitindo um afloramento de uma energia extracotidiana, que fascina os sentidos do/a espectador/a. Esses teatros dançados moldam essa energia em ações que dão vida a tudo que está no palco, seja, atores e atrizes bailarinos/as, cantores, figurinos, objetos, cenografia, iluminação, maquiagem. Estes elementos fazem com que seu público seja absorvido nesse universo de reflexões e experiências estéticas que permitem um crescimento interior.

2.2 RASA: UMA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A arte dramática indiana está longe de ser um mero entretenimento, e seu objetivo vai além de apenas distrair seu público. O mais importante não é só o ator e a atriz ou o texto, mas sim, a atenção e o encontro com o público. A relação entre o trabalho do ator e da atriz e a perspectiva do público é o que faz a essência do teatro. Os significados das ações no teatro-dança clássico indiano se dão através dessa relação entre ambos, pois a ação por si mesma não dispõe um significado distinto, podendo conter inúmeros significados. A interpretação do que ocorre na cena depende do entendimento das convenções, do conjunto de situações vivenciadas e guardadas na memória do/ espectador/a.

Conforme Ricardo Gomes (2005) o propósito principal da arte dramática indiana é que através de uma experiência estética, que cause uma sensação de maravilha e encanto, evoque um sentimento no/a espectador/a. Esse sentimento pode o/a libertar e, a partir de um processo interior, o/a elevar a um estado de êxtase divino. Essa experiência pode fazê-lo/a transcender para outra realidade, onde ele/a possa se encontrar em sua própria consciência e refletir sobre sua espiritualidade e sobre questões morais, e assim, conseguir alcançar um crescimento pessoal.

Essa experiência estética causada no/a espectador/a é conhecida como *rasa*, de acordo com Perez Junior (2015, p. 88), “no sânscrito, ‘rasa’ significa ‘sabor’ ou ‘essência’, a mesma que é retirada de uma fruta para que seja preparado um suco”, ainda acrescentando, com as

palavras de Bharata (2010 apud. PEREZ JUNIOR, 2015, p. 88), “Agora pergunta-se: qual o sentido da palavra experiência estética (*rasa*)? É dito em resposta: [*rasa* é assim chamada] pois é passível de ser prazerosamente saboreada”. A questão do “sabor” nos faz pensar que o público deve saborear a estética e a essência dessa arte, assim como nosso paladar saboreia os alimentos. Existe um conjunto, de nove *rasas*, chamado *Nava Rasa*, que segundo Ribeiro, correspondem aos seguintes sentimentos.

1. *Sringaran* (amor, quando em harmonia com a alegria);
2. *Hassiam* (desprezo irônico);
3. *Karunan* (tristeza ou compaixão);
4. *Viran* (heroísmo);
5. *Roudra* (Ira ou fúria);
6. *Bhayanakam* (medo);
7. *Bibhetsan* (asco ou qualidade terrível);
8. *Adbhutan* (encantamento) e
9. *Shaandam* (serenidade) (2013, p. 100).



Figura 5. Expressões faciais dos nove rasas. Fonte: Rasa Aesthetic Delights. Artextasia¹⁵.

Esses *rasas* são criados a partir de expressões faciais interpretadas pelo ator e atriz que cria estados emocionais, e leva o nome de *bhavas*. Cada *bhava* tem seu *rasa* correspondente, ou seja, cada estado emocional que o ator interpretar vai criar um sentimento para o deleite de seu público.

Proporcionar a experiência de um determinado *rasa* ao espectador é o fim último da arte dramática indiana e para realizar este objetivo o ator deve expressar o *bhava* correspondente. Deste modo, podemos dizer que *rasa* e *bhava* se referem a uma mesma experiência vista do ponto de vista do espectador e do ator, sendo o *rasa* correspondente ao sabor de um determinado alimento ou tempero e o *bhava* o próprio alimento que provoca este sabor (GOMES, 2005, p. 42).

Para que o *rasa* possa ser realizado é preciso um meio expressivo chamado *abhinaya*, que leva os *bhavas* expressados pelo ator ou atriz até o/a espectador/a, para que este/a

¹⁵ Disponível em: <<https://artextasia.com/rasa-aesthetic-delights/>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

último/a tenha a experiência estética do *rasa*. Usando o comparativo do alimento, o *bhava* seria o alimento e o *rasa* o sabor desse alimento, o *abhinaya* seria quem traz esse alimento para ser saboreado. Existem quatro maneiras de comunicar o público através de *abhinaya*:

Angika-abhinaya: é a expressão através dos movimentos corporais, envolvendo o corpo inteiramente, desde gestos com mãos, deslocamentos, até expressões faciais. Todos os músculos do rosto e do corpo são utilizados.

Vacika-abhinaya: é a expressão que se dá através da voz, incluindo narração, música, recitação, entre outras expressões sonoras.

Aharya-abhinaya: é a comunicação feita por meio da maquiagem, figurino, objetos cênicos, entre outros elementos da visualidade cênica.

Sattvika-abhinaya: é a representação do estado psicológico, que expressa o temperamento do personagem e seus sentimentos internos.

Conforme Gomes e Duarte, “de todos os *abhinayas*, o *āṅgika abhinaya* é o fundamental para o ator-bailarino indiano, pois a relação com a palavra se manifesta na linguagem gestual, o corpo da vida aos figurinos, e os sentimentos se manifestam em ações corporais” (2017, p. 165). O *angika abhinaya* é onde as técnicas trabalhadas rigorosamente pelo ator e pela atriz se tornam visíveis. Esta expressão se desenvolve através da dança (*nritya*), e nela que vão surgir os gestos codificados e expressões faciais.

O canto deve ser sustentado pela garganta; seu significado expresso pelas mãos; o sentimento (*bhava*) deve ser expresso pelo olhar; o ritmo (*tala*) é marcado pelos pés. Para onde se move a mão, o olhar segue; aonde vai o olhar, segue a mente; aonde a mente vai, o sentimento segue; aonde vai o sentimento, lá está o sabor (*rasa*) (Coomaraswamy, 2003, apud GOMES, 2005, p. 42).

2.3 ENTRE O COTIDIANO E O EXTRACOTIDIANO: *Natyadharmi e Lokadharmi*

Segundo os estudos da Antropologia Teatral, o *bios cênico* é a vida cênica do ator e da atriz. “É o nível do *bios cênico*, o nível “biológico” do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (1994, p. 25). Para conquistar esse *bios cênico* deve-se ter consciência de que as técnicas cotidianas possuem o potencial de se transformarem em técnicas extracotidianas, ou seja, fora do condicionamento habitual do corpo.

Segundo a visão de Barba (1995), nas formas de teatro do ocidente é mais difícil de ver a diferenciação e o distanciamento de uma técnica a outra, mas no contexto das manifestações de teatro-dança na Índia a diferença dessas duas técnicas é tão forte, que até possuem nomenclaturas próprias para cada uma: *Natyadharmi* e *Lokadharmi*.

Antes de mais nada, é preciso saber que essa divisão entre *Natyadharmi* e *Lokadharmi* é primordial, pois é o que compõe a essência de toda a estruturação do teatro-dança clássico indiano. Porém são comportamentos teatrais complexos que exigem um estudo mais específico e aprofundado nessa área, entretanto esse não é o foco desse TCC, por esse motivo seus conceitos serão apresentados de uma forma resumida.

Natyadharmi é o comportamento teatral, da maneira codificada e estilizada de representar circunstâncias e emoções que cabe às convenções do palco. *Lokadharmi* é o comportamento natural, ou seja, é também um comportamento teatral, porém baseado na vida cotidiana, não estilizado, contendo expressões e movimentos naturais. Que permite a improvisação e a realização de movimentos exagerados, não chegando ao realismo, mas focando na atividade mundana das pessoas. Para Barba (1995) o teatro-dança clássico indiano não se utiliza da verossimilhança do comportamento cotidiano, pois considera a vida cotidiana completamente oposta à que é vivida no palco, sendo as técnicas cotidianas e extracotidianas opostas.

Segundo o encenador e pesquisador italiano o corpo cotidiano está condicionado a poupar energia realizando diversas tarefas sem grandes esforços. O comportamento cotidiano possui, assim, diversos movimentos automatizados pelos nossos hábitos. Já a técnica extracotidiana é totalmente o contrário, resulta em realizar movimentos fora do habitual, utilizando o máximo de energia, dilatando o desempenho do corpo, criando uma força resistente para realizar mesmo a mais sutil das ações.

As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo (BARBA, 1994, p. 31).

O comportamento extracotidiano nada mais é do que a amplificação do comportamento cotidiano, que sofreu uma mutação através do acréscimo de movimentações, e forças opostas, se relacionando com o espaço e produzindo uma maior energia. A maneira como o ator e a atriz modela essa energia que se ramifica pelo corpo todo, traz uma

presença que comove instantaneamente o público, mesmo se for uma simples demonstração de um exercício técnico. Para Barba (1994, p. 149), “é a *arquitetura em movimento* na qual o ator vive a própria autonomia: um teatro feito sem pedras e tijolos. Em termos menos figurativos e mais concretos, é o nível de organização pré-expressivo do ator”.

Desse modo, o ator assume a forma de um corpo vivo reelaborado e de caráter artificial, um corpo treinado para se tornar um corpo antinatural, porém primoroso, que se obriga a desmanchar os movimentos automáticos do cotidiano, possibilitando a criação de uma arquitetura de tensões pertencentes ao mundo teatral. E a forma artificial que melhor expressa essa arquitetura de movimentos é a dança, pois a dança é uma forma de fugir da realidade habitual, é um meio de gerar movimento seguindo um ritmo, é ela que cria uma plasticidade dinâmica no qual todo o corpo participa em todo movimento e também na imobilidade, aflorando os sentidos tanto do ator e da atriz quanto do/a espectador/a.

No teatro-dança clássico indiano, pode-se perceber o princípio da extracotidianidade como algo primordial para a tradição. Nele, a estilização da vida é sua maior característica. E é através do *Natyadharmi* que o teatro-dança clássico indiano busca uma forma teatral completamente artificial, onde todas as ações são codificadas e possuem um simbolismo preciso. Tudo possui um significado, nada é jogado ao acaso. Como vimos anteriormente, Shiva destrói toda a ilusão, e, portanto, o teatro não deve tentar criar a ilusão da realidade.

O elemento essencial ao Teatro é o *Natyadharmi*. A “realidade” pleiteada pelo elemento *Lokadharmi* não pertence, segundo o *Natya Shastra*, ao universo cênico. Como trabalha com a consciência de que se encontra naquele momento em uma situação dramática artificialmente construída, ator que busca estar “natural” em cena instaura o absurdo. Por isso a busca da “naturalidade” é estranha ao Teatro clássico indiano, onde a “artificialidade” é um princípio básico e essencial. Quase todas as formas de Teatro do Oriente buscam a artificialidade e a desumanização como linguagem (RIBEIRO, 1999, p. 30).

Existem ainda dois outros princípios impostos pelo *Natya Shastra*, que estão dentro do elemento *Natyadharmi*: são as formas de dança de *Nritta* e *Nritya*. São duas categorias fundamentais onde estão ramificados todos os teatros-dança indianos e as raízes da codificação.

Nritta é a dança na forma abstrata pura, sua atenção maior é voltada para a graciosidade e beleza da forma e do ritmo do movimento, sem se preocupar com o elemento interpretativo, geralmente aparece no início das apresentações. Já o *Nritya* envolve todo o aspecto expressivo da dança, onde se busca comunicar a trama não por palavras, mas através

de uma linguagem codificada com expressões faciais, gestos das mãos e movimentos corporais, que são rigorosamente deliberados.

Quando *Nritta* se combinada com a emoção, torna-se *Nritya* que consiste em expressividade, criando um vínculo com o público, transformando-se assim, numa apresentação de *Natya*, onde o abstrato da dança toma vínculo com a interpretação, se tornando a arte do teatro dançado. É o que diferencia uma dança pura sem um significado preciso, com o teatro-dança onde cada movimento da dança faz parte de uma narrativa.

Essas estruturas ajudam a compreender melhor as diferentes formas de teatro-dança clássicos da Índia, pois mesmo possuindo diferenças entre si, a estrutura básica se mantém a mesma. Por exemplo: o Bharata Natya possui linhas geométricas perfeitas, sequências de movimentos de extrema rapidez. O Mohini-attan já é mais gracioso e o Odissi possui movimentos mais sinuosos. Essas formas, além de terem em comum o fato de serem danças femininas, todas tem sua estrutura vinda a partir do *Natya Shastra*, utilizando-se de *Tandava* (força de Shiva) e *Lasya* (graciosidade de Parvati), *nritta* (dança pura) e *nritya* (dança expressiva), acompanhadas por recitadores e músicos, que dão o ritmo (*tala*) para que seus movimentos sejam executados com muita habilidade e devoção. Mas principalmente se utilizam de *abhinayas* (expressividade), *bhavas* (estado emocional) e *rasas* (experiência estética), princípios que criam uma ponte na relação entre o/a ator/atriz e seu público.

Comparando com a realidade cotidiana em que vivemos aqui, sim existe uma divisão entre momento de treinamento e nossos hábitos fora dele. Por outro lado, o treinamento dos atores e atrizes indianos talvez não seja um ato extracotidiano, mas sim, parte de sua realidade cotidiana, vivenciando seus conhecimentos dia após dia. “Por essa perspectiva, o treinamento em atuação passa a ser um modo de existência no qual as esferas do cotidiano e da arte se fundem em uma mesma travessia. Travessia essa regulada por concepções corporais, éticas e preceitos precisos e corporalizados” (ZAMARIOLI, 2017, p. 64).

É possível perceber que os atores e atrizes do teatro-dança clássico indiano possuem forte presença graças às suas técnicas e codificações conquistadas através de uma rígida rotina e disciplina presentes no modo *Natyadharmi* que busca a artificialidade da expressividade do corpo, restaurando a credibilidade da vida por meio de artifícios da arte, distanciando-se do efeito da verossimilhança, que cria a ilusão da realidade. Dando particularidades e tornando sua forma teatral uma linguagem estilizada única.

Considerando esse corpo trabalhado em técnicas e codificações como um corpo extracotidiano, ele mesmo imóvel possui em seu interior um âmago de energia, pronto para expandir e envolver nossos sentidos. Desse modo, o público é absorvido emocionalmente e imerso em um mundo paralelo, onde se está acontecendo a história que está sendo representada. O espectador/a entra no êxtase da experiência do *rasa*, tornando o teatro dançado um meio de crescimento individual, tanto para quem o faz, quanto para quem o vê.

A constante transformação do sujeito extracotidiano é o que possibilita essa simulação da vida, uma vida recriada sob a égide do artifício. Essa recriação do fluo transformável de vida no corpo do ator é o que garante a possibilidade de reação com a plateia, contamina com presença o corpo do observador, faz dos comportamentos espetaculares um trabalho de comunicação vital, converte a plateia num participante sem o qual a presença não tem sentido, constitui uma troca de significados que possibilita um encantamento, uma atração mágica entre os seres humanos. (ICLE, 2006, p. 79)

2.4 O CORPO-MENTE E A PRÉ-EXPRESIVIDADE

O corpo teatral não se trata somente do corpo, mas da energia presente nele. Essa energia é o pensamento que se torna visível através de impulsos que darão origem aos movimentos das ações, sendo assim, o corpo e a mente correspondem ao um mesmo processo do *bios cênico* do ator e da atriz. Com isso, na atuação deve-se ter uma presença cênica apurada, se utilizando do conjunto corpo-mente, que ocorre mediante nível pré-expressivo. “Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica”. (BARBA, 1994, p. 151).

A organicidade do corpo-mente é uma característica humana comum que se mostra quando o corpo reage aos comandos da mente não agindo em vão. Mas essa situação é um pouco mais complexa quando se está em um momento de representação, em que a repetição das mesmas ações tende a fazer com que o corpo perca sua organicidade e se torne supérfluo e desconexo em relação à mente. Posto isto, tornar-se orgânico significa ter um corpo tão integrado com a mente, que se pode pensar agindo, ou seja, com o passar do tempo a repetição do fazer teatral possibilita que o ator e a atriz não pensem mais antes de fazer uma ação, simplesmente apenas faz, sem antecipar a ação ou mecanizá-la. Fazendo com que a cada nova apresentação se crie novamente as tensões necessárias para impulsionar a ação, como se fosse sempre realizada pela primeira vez, tornando-a viva.

O corpo-mente - Existe um aspecto físico do pensamento, uma maneira particular de mover-se, de mudar de direção, de saltar: o seu "comportamento". A dilatação não pertence ao físico, mas ao corpo-mente. O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação, mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos (BARBA, 1994, p. 126)

Isto é, um corpo-mente seguindo técnicas extracotidianas permite a dilatação do corpo no espaço, o que potencializa a presença do ator e da atriz, conquistando o/a espectador/a com essa energia antes mesmo que ele/a entenda suas ações e significados. A presença é resultado das tensões que regem nosso corpo no dia a dia, mas que em cena se tornam visíveis, pois essas tensões são redirecionadas, criando uma energia que cresce e exterioriza-se no corpo do ator e da atriz. O que significa que essas tensões e pensamento transpassam seu corpo, tornando visíveis as intenções ocultas em seus movimentos, rompendo com o comportamento automatizado e com ações óbvias e indiferentes.

Com isso, podemos analisar a percepção do/a espectador/a. O que o/a espectador/a vê é o nível expressivo do ator e da atriz, ou seja, ele/a vê o resultado sem ter a noção do como o ator e a atriz chegou nessa expressividade. “A totalidade da representação de um ator é também constituída de níveis distintos de organização. A antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível como pré-expressivo” (BARBA, 1995, p. 187). Na totalidade da atuação vista pelo/a espectador/a não existe essa divisão entre nível expressivo e nível pré-expressivo, essa separação é feita apenas durante o processo onde o ator e a atriz podem se focar na energia e presença de suas ações sem se preocupar com o significado delas, estimulando ainda mais a sua vida cênica.

De acordo com o "resultado lógico", o espectador vê um ator que está expressando sentimentos, ideias, pensamentos, ações, isto é, o espectador vê uma manifestação de uma intenção e um significado. Esta expressão é apresentada aos espectadores em sua totalidade: eles são, assim, levados a identificar o que os atores estão expressando e *como* eles expressam isso (BARBA, 1995, p. 188).

Trabalhar sobre o *como* alcançar uma presença e uma energia que atraia instantaneamente a atenção do público é a essência do nível pré-expressivo. O pré-expressivo do ator e da atriz possui uma coerência imparcial ao do sentido, pois sua atenção pertence ao processo e não ao resultado. Por esse motivo, deve-se manter a qualidade de suas ações a cada apresentação. E é pelo treinamento, pela repetição de exercícios psicofísicos que se pode criar um processo orgânico, verdadeiro.

A qualidade do processo se encontra na ação real, ou seja, mesmo não tendo a intenção de representar um espetáculo realista, a ação deve conter a realidade que existe no interior do corpo do ator e da atriz, pois ao mesmo tempo em que se realiza uma ação, se revelam as forças das tensões agindo em seus músculos, se dividindo em impulsos e contra impulsos, independente do seu estilo de atuação.

A ação do ator é real se está disciplinada por uma partitura. O termo *partitura* (utilizado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramático), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios, conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e casualidade (BARBA, 1994, p. 174).

Na Antropologia Teatral percebeu-se que o nível pré-expressivo se dá por diversas técnicas e princípios que são comuns a diversas culturas. “Os resultados desse princípio parecem mais evidentes em gêneros codificados, onde a técnica que *coloca* o corpo *em forma* é codificada independentemente do resultado/significado” (BARBA, 1995, p. 188). Os atores-bailarinos e atriz-bailarinas orientais, se utilizam de técnicas corporais precisas para se distanciarem da naturalidade espontânea, e assim, estilizar ainda mais seu comportamento cênico de uma maneira surpreendente que trabalha a energia entre a graça e o vigor, dando uma qualidade diferenciada para sua presença que está sempre pronta para agir.

A codificação de técnicas é comum em tradições orientais, justamente por serem passadas através de mestres para seus discípulos. De geração para geração, a tradição com suas codificações se mantêm viva. Isso não quer dizer que no ocidente nunca tenha existido tradições com codificações extracotidianas específicas, existe o Ballet Clássico e a mímica e existiu a *Commedia dell'Arte*, mas “no ocidente a descontinuidade na tradição, a procura do realismo, ou melhor, naturalismo, e bases psicológicas em vez de físicas para a ação destruíram gradualmente a herança de regras que fixam o comportamento do ator” (BARBA, 1995, p. 192). A codificação através de técnicas extracotidianas, permite chegar a uma estética de um corpo dilatado que pode seguir por dois caminhos:

Através de uma dilatação no espaço que amplia a dinâmica dos movimentos, ou através de oposições que o ator-bailarino cria no interior do próprio corpo, dilatando sua intensidade. No primeiro caso, a expansão das próprias ações no espaço conforme órbitas precisas que escapam do cotidiano destrói os automatismos cotidianos do corpo. No segundo caso, o ator, criando para si próprio um obstáculo, não permite que a ação escape, mas a prende: e é a dilatação das tensões, do trabalho

necessário para prendê-las, que cria uma qualidade diferente de energia no ator, visível também em situações de imobilidade (BARBA, 1995, p. 190).

2.5 ODISSI: A AÇÃO EQUIVALENTE E O PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO

Como vimos, segundo as tradições indianas o teatro não deve ser verossímil à vida cotidiana. Ele deve criar uma “nova vida”, que torna a artificialidade compreensível e viva. Uma vida que segundo Barba (1994 p. 46) faz com que “aquele que observa, apesar da artificialidade "estilizada" da gestualidade, percebe uma coerência equivalente; ainda que distinta, da que se manifesta na vida cotidiana”. Ou seja, na tradição indiana são criadas novas posturas e linguagens que equivalem à natureza real, a partir de mudanças de tensões e oposições, que estabelecem a credibilidade aos olhos do/a espectador/a.

O princípio da equivalência dos movimentos e posturas postulado pela Antropologia Teatral está muito aparente no teatro-dança de Odissi¹⁶. A ação que mais se destaca nesse sentido é a de atirar uma flecha sem ter o arco e flecha em mãos. Mesmo estando os objetos ausentes, conseguimos ver claramente todas as mudanças de tensões presentes em cada parte do corpo, como se a atriz-bailarina estivesse mesmo atirando uma flecha. "O teatro e a dança indianos são a única oportunidade de ver o equivalente físico de palavras como deus, deusa, divino; os olhos podem tornar-se subitamente uma imagem do sol, e a atriz ou dançarina pode ser tanto o arqueiro quanto o arco, a flecha que voa e a corça ferida" (FERDINANDO, apud BARBA; SAVARESE, 1995, p. 98). Para que possamos ver a ação de atirar a flecha, partindo dos conceitos da Antropologia Teatral, a atriz-bailarina de Odissi precisa dilatar e manter uma constante mudança do tônus muscular em seu corpo a cada passo dessa ação.

¹⁶ Odissi é uma dança ritual da região leste da Índia. Toda a dança é estruturada de uma forma sinuosa e não linear. Usarei o genérico no feminino, por estar tratando de uma forma realizada apenas por atrizes-bailarinas.



Figura 6. Demonstração do uso do arco e flecha na dança Odissi. Fonte: BARBA; SAVARESE, A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral. 1995, p. 99.

Também o arco está presente em mais um dos princípios que retornam. “O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o *princípio da oposição*” (BARBA, 1994, p. 42). Desenvolver as ações tendo como base esse princípio é seguir a lógica do contrário, ir para o lado oposto à do lado desejado, isso pode repercutir tanto externamente quanto internamente, ampliando as ações, tornando-as mais evidentes para o/a espectador/a.

Nas atrizes-bailarinas de Odissi podemos notar que seus movimentos trilham sempre linhas sinuosas, mantendo uma postura caracterizada pela torção do tronco causada pelo deslocamento do quadril para o lado usando uma das pernas como base de apoio. Essa sinuosidade torna o corpo mais dinâmico.

Na Índia, o princípio da oposição, chamado *Tribhangi*, que significa três arcos, assume uma forma característica tanto na dança quanto nas outras artes figurativas. O corpo do dançarino toma a forma da letra "s" (cabeça, tronco, pernas): o resultado é um equilíbrio precário, novas resistências e tensões que criam a arquitetura extracotidiana do corpo (BARBA, 1995, p. 181).



Figura 7. Posição *Tribhangi*. Fonte: BARBA; SAVARESE, A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral. 1995, p. 181.

Grandes atores ficam mais fadigados, mesmo sem se mexer, e nada tem a ver com o exagero do uso de vitalidade, e sim, com a vida que se revela através do jogo de oposições. Onde há uma energia que dança dentro de seu corpo, organizando uma corrente de potencialidades que o tornam um corpo em vida, com uma grande presença mesmo na imobilidade. Pois engana-se quem pensa que um corpo imóvel é sempre um corpo estático, ele pode pelo contrário ser dinâmico. Não é necessariamente através do exagero de movimentos no espaço, que se alcança um corpo dilatado onde se faz surgir uma ação de uma imobilidade, mas sim, por tensões criadas dentro de si. Uma energia interior que se liberta durante a ação, ou seja, mesmo a energia se mantendo suspensa, deve-se estar pronta para intervir no espaço.

Reter primeiro a energia para depois impulsioná-la em uma ação no espaço, faz com essa energia tenha uma maior intensidade necessária para realizar uma ação muito mais ampla. Isso se dá através de uma ativação de uma quantidade de energia muito maior não para ser exteriorizada no espaço, mas para manter dentro do corpo do ator e da atriz. Manter o corpo transbordando de energia durante a imobilidade, ou até mesmo em um movimento sutil, provoca uma tensão que resulta em uma maior qualidade de vida cênica, demonstrando que se está sempre em estado de alerta para a realização da ação.

Reter é omitir, e omitir não é deixar tudo ao acaso ou perder-se num excesso de expressividade e vitalidade. Deve-se ocultar todo esse trabalho enérgico, de forma que o

espectador consiga ver apenas o seu lado externo em toda sua plenitude, como é *tandava* coberto por *lasya*, vigor coberto por suavidade. E nunca deverá ocorrer uma queda de tensão em uma imobilidade, isso causa um vazio na cena, o ator deve reter a energia, mantendo-a em movimento, ativa dentro de si, para poder impulsionar uma ação com grande intensidade mesmo com o mínimo movimento, como disse Barba (1994, p. 16): “Existe uma imobilidade que transporta e faz voar. Existe uma imobilidade que aprisiona e faz com que os pés se afundem na terra”.

Criando oposições o ator-bailarino e a atriz-bailarina potencializam a intensidade e o tônus muscular dos movimentos. Essa mudança no tônus é o que origina a ação, pois um gesto cotidiano como acenar, pegar ou ficar imóvel sem fazer com que o corpo saia totalmente do seu estado de repouso, não cria as contrações musculares necessárias para uma reação rápida. O gesto só se tornará ação, a partir dos impulsos nervosos que estimulam o tônus, que propicia o início rápido das contrações musculares, mantendo-os preparados para entrar em ação. “Entendemos por ação *aquilo que me muda e que muda a percepção que o espectador tem de mim*. Aquilo que muda deve ser o tônus muscular do meu corpo inteiro. Essa mudança envolve a coluna vertebral, onde nasce o impulso da ação” (BARBA, 1994, p. 221).

Ao agir, o ator e a atriz modificam o espaço e a si mesmo/a, suas intenções se transformam em ações através dos impulsos, que devem partir da sua coluna vertebral, e não de suas articulações. Pois a energia concentrada no centro do corpo é a que vai impulsionar a ação para todo ele, uma vez que nossa coluna liga todos os membros e nos sustenta. Para ilustrar essa energia podemos usar como exemplo uma brincadeira que muitos já devem ter feito na infância, que é a de fazer ondas com uma corda. Ao impulsionar a corda para cima e depois para baixo, a energia desse impulso vai atravessar toda a extensão dessa corda na forma de uma onda. É dessa maneira também que ocorre em nosso corpo, após um impulso uma onda de energia corre da coluna para as extremidades trazendo um corpo vivo com movimentos orgânicos, caso o contrário os movimentos ficam mecanizados e sem sentido.

Somente trabalhando desde o seu interior, é que vai tornar seu corpo em uma forma expressiva. A ação de pegar um copo de água, por exemplo, se o movimento partir somente dos braços de uma forma automatizada não irá prender a atenção de seu público, pois é uma ação indiferente e sem uma intenção verdadeira. Porque mesmo o/a espectador/a não sabendo quais foram as suas intenções para tal ação, ele/a deve ser cativado/a por elas. Sendo assim,

deve-se existir uma intenção para pegar esse copo, essa intenção se transformará em um impulso que vai partir do centro do corpo e percorrer todo ele até se tornar uma ação física.

Em uma ação pode se manifestar diversos significados, por isso a preocupação maior é antes modelar a energia desta ação, para que só então, um significado surja repentinamente, pois o essencial da ação não é o seu significado, mas a qualidade de sua energia. Caso o contrário, o público não vai se sentir levado a decifrar o significado dessa ação, porque não apareceu nenhuma intenção que aguçou sua imaginação, perdendo a sua atenção e cedendo espaço ao tédio. São situações que fazem com que o corpo trabalhe internamente e são esses detalhes escondidos no interior do ator e da atriz, que faz vir à tona uma ação que revela a alma, as memórias e sentimentos, tanto do próprio ator e da atriz, quanto da personagem encarnada nele/a.

2.6 MUDRAS: AS PALAVRAS PELAS MÃOS

Somente depois de muitos anos de treinamento com uma perseverante repetição de exercícios e sempre com muita devoção, o ator e atriz indianos são capazes de realizar suas ações com tamanha precisão e dominar todos os elementos cênicos, criando um corpo crível, cheio de energia, capaz de capturar a atenção do público. A qualidade do desempenho do ator e da atriz é extremamente importante nessa tradição. Pois a compreensão do espetáculo já é comprometida por fazer uso de textos e canções que são, em sua grande maioria em sânscrito, uma língua em desuso.

O ator e a atriz indianos falam através dos *mudras* também conhecidos como *hastas*, palavra sânscrito para “mãos”. Trata-se de uma forma de linguagem codificada, comunicada através de gestos das mãos e combinada junto aos outros elementos como o ritmo, movimentos corporais e expressões faciais. Os atores e atrizes clássicos indianos, assim, são capazes de expressar suas emoções e compor qualquer história para um público atento. Para Gomes, os *mudras* “são como ideogramas corporais que desenvolvem uma ‘linguagem ornamentada’ análoga àquela do poeta” (2005, p. 41). O ator e a atriz se comunica através dessa linguagem distinta de seu corpo, assim como um poeta ou poetisa o faz através de suas palavras. O texto é recitado pelo cantor da pequena orquestra que divide a cena com o ator ou a atriz. Este/a por sua vez, coreograficamente, vai traduzindo cada palavra da canção com um gesto convencional, seguindo mais ou menos a mesma lógica da língua de sinais dos surdos e mudos.

Barba, pela perspectiva da Antropologia Teatral, define os *mudras* para além de uma linguagem em ideogramas, e os pensa a partir do jogo de tensões visíveis. As qualidades desse corpo extracotidiano nessa dança das oposições, criam um elo de ligação com o espectador que transcendem o entendimento racional do que se está apreciando no palco. Para o pesquisador:

Os *mudras* assumiram, além da sua tarefa ideogramática, um dinamismo, um jogo de tensões e oposições cujo impacto visual é determinante para sua credibilidade aos olhos do espectador. Aquele que observa, apesar da artificialidade "estilizada" da gestualidade, percebe uma coerência equivalente; ainda que distinta, da que se manifesta na vida cotidiana. (BARBA, 1994, p. 46)

A codificação das mãos é um meio de modificá-las para um comportamento extracotidiano, tais codificações podem ou não ter um significado, o que torna os *mudras* muito atraentes na perspectiva da pré-expressividade, pois sua utilização em relação à dança interpretativa (*nritya*), o torna equivalente à um vocabulário como os quais falamos, ou seja, apresentam palavras com verdadeiros significados; na dança pura (*nritya*) os *mudras* não possuindo significado algum são apenas enfeites, mas que deles ecoa um som que não se escuta. “A mão atua, e atuando fala. Esta fala pode ser tão literal como uma palavra que representa algo, ou pode ser simplesmente como um som. A mão é articulada como um som que não diz nada” (BARBA, 1995, p. 130).

Existem mais de cinquenta *mudras* primários que permitem o surgimento de muitos outros. Segundo Ribeiro (1999) no Kathakali, existem vinte e quatro *mudras* básicos, que se comportam como um alfabeto, formando suas próprias palavras e sintaxe em conjunto com as expressões faciais, podendo ser até muito bem comparado a qualquer outro idioma. “Usando esses *mudras* de maneiras distintas no espaço, em relação ao corpo e expressão facial, o ator de Kathakali pode criar um vocabulário composto de cerca de novecentas palavras” (BARBA, 1995, p. 136), e esta linguagem incorporada pelo ator ou pela atriz, concede vários graus de leituras, dependendo dos referenciais culturais que cada espectador/a possui.



Figura 8. Linguagem dos Mudras. Fonte: ADIMIN, Kathakali hasta mudras, 2012¹⁷.

A maior parte do público indiano não tem o privilégio de ter acesso a estudos de textos em sânscrito, sendo incapaz de entender o que está sendo recitado literalmente. Com os *mudras* ocorre o mesmo, poucas são as pessoas que sabem o que significa cada *mudra*. Porém, “mesmo quando não é possível a decodificação do significado dos *hastas*, relacionados a contextos e personagens da tradição literária, filosófica e religiosa indiana, há a beleza, a vitalidade e a estupefação que tornam os gestos críveis ao espectador sensível” (GOMES; DUARTE, 2017, p. 170). Mesmo sem compreender o real significado, o dinamismo das mãos que falam em silêncio é fascinante, pois as tensões que nelas possuem dão forma à expressividade que nos prende a atenção.

Portanto, o ser humano conta com a capacidade de reconhecer uma língua através da linguagem expressiva corporal. E para ajudar na legibilidade e credibilidade dos gestos, os atores e atriz indianos, realizam os gestos e param em uma pose (*karana*), e vão passando de uma pose imóvel a outra, assim, para quem conhece a linguagem dos *mudras*, dá-se o tempo para ler e apreciar. E para quem é leigo, mesmo não sendo possível compreender o sentido literal de um espetáculo clássico indiano, é possível compreender a situação através da grandiosidade presente nos detalhes: como o modo de olhar, de caminhar, de gesticular. O público leigo pode também captar a essência do espetáculo através da desumanização que compõe a artificialidade, que apaga qualquer imitação da vida cotidiana e assim, destacando a técnica e a habilidade do ator e da atriz. Desse modo, o público sensibilizado pelo aspecto sublime do espetáculo é transportado a outro mundo: o universo dos deuses.

¹⁷ Disponível em: <<https://indianartz.com/2012/hasta-images/kathakali-hasta-mudras/>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

3 O KATHAKALI E SUAS ARTICULAÇÕES COM OS PRINCÍPIOS DA ANTROPOLOGIA TEATRAL

A comunicação através do corpo extracotidiano é algo marcante nas formas de teatro-dança clássico da Índia. Das várias que existem, tomaremos o Kathakali, uma forma tradicional realizada apenas por homens, como um dos exemplos mais ilustrativos da teatralidade indiana. Como se trata de uma forma de teatro que só atores podem realizar opto por usar o genérico apenas no masculino: ator ou atores, ao me referir aos artistas que executam tal forma.

O Kathakali é uma das manifestações tradicionais mais populares da Índia, onde deuses e demônios do universo religioso hindu se envolvem numa batalha épica entre o bem e o mal. “Na Índia acredita-se que todo palco seja um local sagrado escolhido pelos deuses, onde a eterna luta entre o bem e o mal deve se repetir para sempre” (RIBEIRO, 2013, p. 88). É um teatro que possui um forte referencial religioso e procedido como um ritual, sendo considerado um teatro sagrado.

Uma performance de Kathakali não é “apenas” uma performance teatral. É uma cerimônia na qual o ingrediente mais importante é, claramente, o componente dramático, mas nela tomam parte outros elementos: a dança, o ritual, a revisitação dos mitos e seus signos, a reafirmação dos valores religiosos, os ideais de honra guerreira e um singular fruir estético. Tudo isso amalgamando uma estética única no mundo, revestida de uma potente teatralidade, que recria sobre a cena uma dimensão que transborda a realidade. E faz do palco um território místico onde homens e deuses dialogam, em silêncio (RIBEIRO, 2013, p. 85).



Figura 9. Batalhas épicas Foto: Paul Cohn¹⁸

¹⁸ ANJOS, ANNA. O Teatro Kathakali. Obvious. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html>. Acesso em: 27 abr. 2021.

O ator-bailarino possui uma condição de sacerdote que conduz a performance de sua atuação como uma espécie de homenagem e oferenda aos deuses. O semblante do ator desaparece para dar lugar a uma figura totalmente desumanizada, assumindo uma forma extracotidiana. Com a maquiagem, figurino, seu corpo e expressões faciais, ele acaba perdendo completamente sua identidade, transformando-se em uma forma divina, e se pondo a disposição do deus que encarnará em cena, para isso, é preciso estar bem preparado para que a poderosa energia desse deus transite pelo seu corpo.

A personificação de deuses é tão impressionante que o público começa a tratar esse ator como o próprio deus encarnado, como conta Ribeiro (1999, p. 51) “é comum oferecer dinheiro ao ator que interpreta Krishna, como se entregassem ao próprio deus em razão de uma graça. A comida tocada em cena pelo ator que interpreta Krishna, também é recebida como se fosse abençoada pelo próprio Krishna”. E esse caráter sacro não corresponde apenas para o palco, mas também fora dele, o ator continua com essa responsabilidade de ser o catalisador da energia divina desde o momento em que chega para a maquiagem, até o momento de ir embora.



Figura 10. Deus Krishna. Foto: Rahul Warriier, 2012¹⁹.

Ao contrário dos teatros indianos mais antigos, onde os atores recitam seus próprios textos e canções, o Kathakali eliminou o uso da voz pelos atores, para que suas expressões faciais e movimentos corporais pudessem se sobressair. Todo teatro-dança indiano tem um

¹⁹ Disponível em: <<https://out0fbreath.wordpress.com/tag/kathakali/>>. Acesso em 27 abr. 2021.

rosto muito expressivo, os atores passam por longos treinamentos para serem capazes de movimentar músculos da face que normalmente não conseguimos ter controle. Eles movimentam esses músculos de modo voluntário, codificado e com tanta precisão que se encaixam harmoniosamente no ritmo da música, para assim, exprimir os sentimentos. Além do corpo em si, eles dançam com os olhos, sobrancelhas, bochechas, e outros pequenos músculos que nem damos atenção na vida cotidiana. O ator Kathakali é referência quando se trata dessas expressões faciais, pois após abolir a voz, tornou uma de suas características mais renomadas, junto com sua complexa maquiagem e figurino.

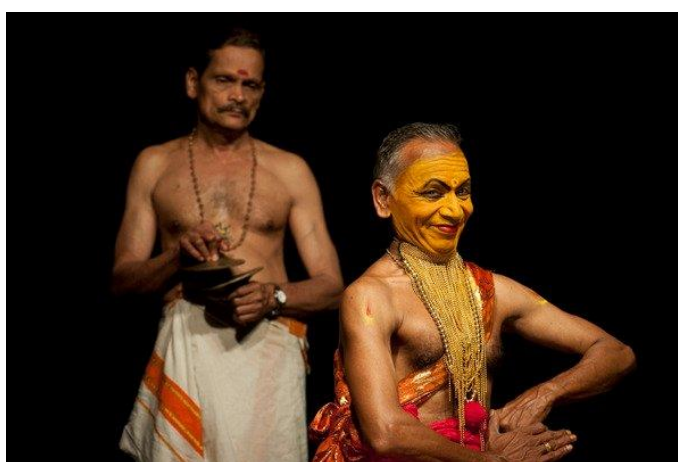


Figura 11. Demonstração de expressões faciais e movimentos de corpo do teatro Kathakali. Foto: Paul Cohn ²⁰.

3.1 O ROSTO

Os atores-bailarinos indianos procuram sempre aumentar a fisionomia facial. O uso de maquiagens com cores artificiais possibilita ao ator-bailarino desfigurar totalmente a expressão de seu rosto e usá-lo de uma forma extracotidiana cuidadosamente deliberado. A maquiagem do Kathakali é pintada com tintas naturais feitas de pós e pedras maceradas e misturados em óleo e água, a textura desta tinta no rosto cria um aspecto de uma máscara esmaltada, e as cores facilitam ao público o reconhecimento dos personagens, pois as combinações de cores assumem funções específicas, correspondendo à natureza, e as principais características dos personagens que são classificados nos seguintes grupos:

²⁰ Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html>. Acesso em: 27 abr. 2021.

- 1- Patchá: maquiagem com base predominantemente verde que indica qualidades positivas e predomina em personagens heroicos e nobres;
- 2- Kattí: além do verde possui um bigode vermelho com formato de uma faca, indicando um personagem com características heroicas, porém, é agressivo.
- 3- Taddi: são personagens perversos, identificados através das barbas. Quando a barba é vermelha (chuvanna taddi) indica a total negatividade, com características destrutivas; a barba branca (vella taddii) representa o deus macaco Hanuman, e a barba preta (karuta taddi) representa seres selvagens;
- 4- Kari: a maquiagem de cor preta predomina em personagens obscuros e cruéis, principalmente em demônios femininos;
- 5- Minukku: possui traços mais naturais para personagens com aparência humanizada, como mulheres e brâmanes.

Segundo Ribeiro, “o elemento mais peculiar na maquiagem do Kathakali é o *Tchutti*, a pequena escultura de papel que contorna a face do ator, dando-lhe imponência e fazendo com que as expressões pareçam saltar do rosto” (2013, p. 103). Nem todos os personagens utilizam este elemento inusitado, que consiste em camadas de papel coladas artesanalmente com pasta de arroz uma a uma. Por ser um trabalho delicado, é realizado por pessoas que se especializaram exclusivamente para esta etapa da maquiagem, é um processo demorado podendo levar até mais de duas horas para sua confecção e colagem.



Figura 12. Montagem do Tchutti. ANUJAN EZHIKODE²¹.

²¹ Disponível em: <<http://www.anujanezhikode.com/aewit9.html>>. Acesso em 27 abr. 2021.

Uma das qualidades do ator-bailarino indiano é o modo de usar os olhos. Por isso, nem mesmo o branco dos olhos é deixado para trás. Para completar essa desumanização do rosto é colocada uma semente inofensiva por baixo das pálpebras que libera uma tinta vermelha tingindo os olhos, dando o devido destaque a eles.

Uma vez que o olhar do ator é fundamental para expressar o significado dos *mudras* e prender a atenção do público. O olhar do ator-bailarino é particularmente trabalhado para reforçar a musculatura do globo ocular para que seja possível realizar movimentos fora do habitual, criando uma nova energia para os olhos.

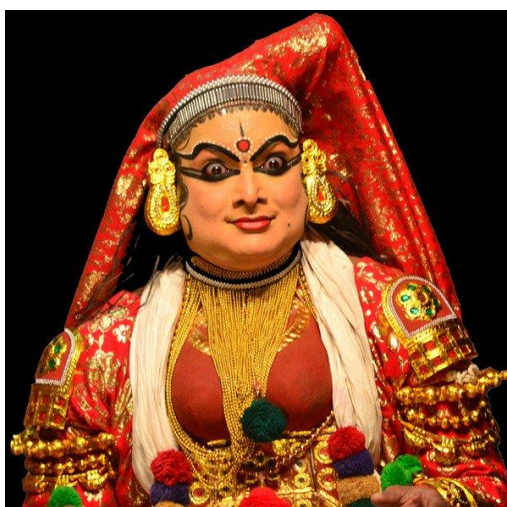


Figura 13. Olhos fixados. Foto: Antony Prancer²².

Portanto, para que mostre que está olhando e realizar com sucesso a ação de enxergar, são criadas novas tesões e direções no campo de visão. Tais mudanças afetam todo o corpo, “sua atitude física total é mudada: o tônus muscular do tronco, a pressão dos pés, o equilíbrio. Uma mudança na maneira normal de olhar determina uma mudança qualitativa de energia” (BARBA, 1995, p. 105). Os olhos nunca param de se movimentar por mais fixados que estejam, assim como o corpo desloca constantemente o seu peso para manter o seu equilíbrio e evitar uma queda. São micromovimentos que criam tensões no equilíbrio do corpo e assim também são nos olhos dando-os um maior destaque. A precisão do olhar fixo é uma grande qualidade que se dá a eles, também para que o/a espectador/a crie uma percepção e ampliação de espaço e perceber personagens que não estão presentes em cena.

²² Disponível em: < http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2013/06/o-teatro-kathakali.html>. Acesso em: 27 abr. 2021.

Saber conduzir o olhar no espaço em direções precisas demonstra a concentração do ator-bailarino. Mesmo executando bem um exercício ou uma ação, utilizando todo seu corpo, se ele se esquecer de usar os olhos a ação se enfraquece, pois, “os olhos são a janela da alma”. Eles mostram que o ator está decidido, está pronto, não precisa pensar em agir, apenas age. E somente através da ativação do olhar junto ao trabalho do corpo é que se conquista a vida em cena. Nada é mais sem vida do que um olhar vazio. A expressão se relaciona com a maneira de olhar, e o olhar não trata somente dos olhos, mas do corpo inteiro.

3.2 O FIGURINO

Junto à maquiagem existem os grandiosos figurinos extremamente detalhados, volumosos e coloridos, eles delicia o olhar do público. Os figurinos, segundo Eugênio Barba (1995, p. 218) são uma “cenografia em movimento”, eles se tornam uma extensão do corpo dilatado do ator-bailarino, reforçando a energia que se manifesta nele. São formados por diversas peças e acessórios de madeira, couro e pano. O maior destaque está em suas saias de tecido pregueado, onde sob ela “se escondem de 40 a 50 pedaços de algodão extremamente engomados, dobrados e amarrados fortemente à cintura do ator que fazem a saia expandir em uma bela circunferência ao redor do ator” (RIBEIRO, 2013, p. 104). E para arrematar essa grandiosa obra, alguns personagens levam uma enorme coroa conhecida como *Kirida*, entalhada em madeira maciça e ornada por pequenas pedras, papel dourado e penas de pavão.

O Kathakali requer do espectador uma apreciação calma e desapressada de todos os seus aspectos. Essa demanda temporal do observador é uma característica de toda a arte tradicional indiana. O amor pelo detalhe parece concretizar a intuição estética indiana de uma contínua e dinâmica renovação na apreciação da obra de arte que esse detalhamento propõe. Essa estética feérica presente nas artes tradicionais indianas e, com particular esplendor na indumentária do ator Kathakali, traduz o próprio caleidoscópio cultural que é a Índia (RIBEIRO, 2013, p. 104).

Ainda segundo Ribeiro (1999), o figurino completo de um ator Kathakali pode chegar a pesar mais de quinze quilos. Todo esse conjunto faz surgir as figuras mitológicas hindus, desumanizando totalmente os traços do ator, ostentando uma teatralidade estranhamente bela. Para suportar o peso do figurino, e principalmente para manter a qualidade do fluxo de energia que percorre em seu corpo durante as performances, o ator é submetido a um rígido e longo treinamento, para ter um grande preparo físico e remodelar seu corpo, desenvolvendo uma cadeia muscular antinatural.



Figura 14. Grandiosidade do figurino. Fonte: Repositório de mídia livre da Wikimedia Commons, 2015²³.

3.3 POSTURA DE BASE- EQUILÍBRIO PRECÁRIO

A posição dos pés é uma das fontes de todos os princípios da técnica extracotidiana da pré-expressividade do ator e da atriz. As tensões criadas nas posições básicas dos pés distribuem o peso do corpo criando um novo equilíbrio que modifica toda a postura do corpo. A “anatomia do corpo humano é estruturada de tal maneira que mesmo um simples movimento de uma parte individual resulta num eco muscular em todas as outras partes” (BARBA, 1995, p. 122). No ocidente se encontra essa deformação da postura cotidiana e uma redução na base apoiada no pé em atores da *Commedia dell’Arte* do século XVII, e também na mímica e no Balé clássico, as quais possuem técnicas demasiadamente codificadas que possuem posições básicas que definem o equilíbrio e as tensões necessárias para impulsionar a energia e fazer surgir todos os outros movimentos.

O ator-bailarino oriental de diversas tradições se adéqua a uma posição de base orgânica de codificações adquiridas em treinamentos rigorosos que caracterizam seu gênero representativo da tradição a qual pertence. As posições de base das formas tradicionais não são apenas uma escolha estética para tornar o corpo do ator-bailarino mais bonito. Por meio dessa posição se formam tensões que forçam o corpo a descobrir um novo equilíbrio. Tirando os hábitos já automatizados do cotidiano para que deixe de ser apenas um corpo humano

²³ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_BNC.jpg>. Acesso 27 abr. 2021.

fadado a parecer consigo mesmo. Apresentar e representar a si mesmo, não possibilita que os atores-bailarinos sejam cenicamente vivos. Apenas depois desse primeiro momento é que se torna uma particularidade estilística, que caracteriza cada forma tradicional de teatro-dança indiano.

A ideia de um equilíbrio diferenciado de nosso equilíbrio cotidiano, observado em diferentes teatros-danças de culturas orientais, chamou muito a atenção de Eugênio Barba nos estudos interculturais da Antropologia Teatral. Conforme o pesquisador, os atores orientais modificam a disposição das pernas, joelhos e a forma de pisar, para encontrar um equilíbrio precário. O deslocamento do peso que o corpo faz para se manter em pé é contínuo e rápido, formando “esta *dança do equilíbrio* que é revelada nos princípios fundamentais de todas as formas de representação” (BARBA, 1995, p. 11). Trocar o equilíbrio cotidiano pelo equilíbrio precário extracotidiano é a particularidade mais comum entre os atores-bailarinos, pois esse novo equilíbrio requer um maior esforço, que dilata as tensões do corpo, prendendo a atenção do público sem sequer expressar nada.

A dança do equilíbrio se encontra no desconforto, pois como são movimentos que o corpo não está habitualmente acostumado a fazer, automaticamente sentimos um desconforto e quando não sentimos, provavelmente as tensões extracotidianas ainda não estão agindo no corpo. Ao alterar o equilíbrio, surge uma série de tensões que se organizam para impedir que o corpo caia. “O ator que não consegue dispor-se a este equilíbrio precário e dinâmico não tem vida na cena: conserva a estática cotidiana do homem, mas como ator parece morto” (BARBA, 1995, p. 39). Tais tensões fazem o equilíbrio entrar em ação, causando no/a espectador/a a impressão de que existe movimento mesmo na imobilidade. É óbvio que todo movimento é causado por essas tensões, já é próprio da fisiologia humana, mas a questão é que para o meio artístico esse equilíbrio dinâmico deve ser ampliado para ser percebido pelo/a espectador/a, pois só assim a expressão e significados podem aflorar.

Os micromovimentos que estabelecem o equilíbrio para o corpo, são o que dão vida a presença do ator e da atriz. A alteração consciente e controlada do equilíbrio, segundo Barba “permite encontrar um equilíbrio de luxo que dilata as tensões do corpo” (1994, p. 38). Ou seja, se abstendo da técnica cotidiana o ator e a atriz modifica a maneira de deslocar-se pelo espaço e de se manter imóvel, comprimindo a energia, para ampliar e realizar uma ação pequena ou grande com o mesmo grau de intensidade.

O escandir dos *sats*, as tensões do equilíbrio de luxo e o jogo das oposições modelam a energia. A energia, o pensamento-ação, salta, desliza, passa de uma a

outra de suas possíveis temperaturas, entre Animus e Anima, compromete o corpo inteiro ainda quando o movimento é minúsculo, desfruta da possibilidade de não desenvolver-se completamente no espaço, de ser retida e absorvida. Seu ritmo exterior pode ser harmonizado com o ritmo interior de maneira consonante ou ainda por desajustes e contrastes” (BARBA, 1994, p. 161).

No Kathakali essa posição básica de atuação, que gera um equilíbrio de luxo, segue a ideia da desumanização, característica da tradição de teatro-dança clássico indiano. Mas ao mesmo tempo em que ela pode ser estranha para nós, ela contém uma harmonia e definição muito detalhada. O que confere ao corpo do ator um grande nível de energia e presença, graças a uma radical mudança no equilíbrio ao apoiar-se sobre os lados externos dos pés. Ribeiro explica como é a anatomia dessa posição:

Os pés, paralelos, curvam-se para dentro e prendem o chão como uma garra, apoiam-se somente sobre a borda externa. Os joelhos devem girar para fora, trazendo o peso para a coxa. O quadril é empinado para trás, criando uma forte lordose com o tronco, que busca estar ereto. O queixo se retrai, alongando a parte cervical da coluna e ajudando a manter o equilíbrio da coroa sobre a cabeça. Os braços se abrem na altura do ombro como asas, com as mãos relaxadas (RIBEIRO, 1999, p. 58).

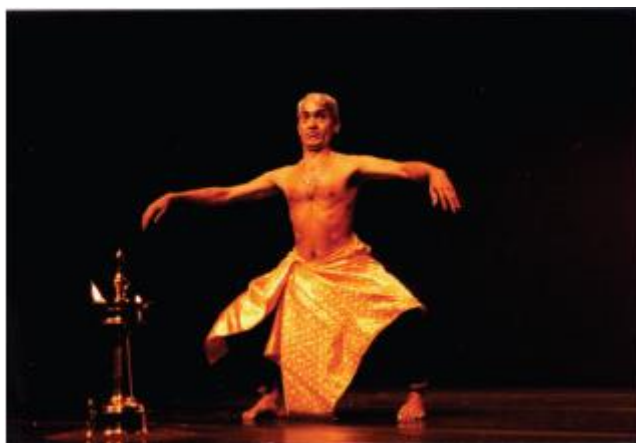


Figura 15. Posição de base. Fonte: Revista Sala Preta, 2013²⁴.

Os joelhos dobrados é uma característica comum em atores-bailarino asiáticos, Eugênio Barba, percebe tal familiaridade com seus atores do *Odin Teatret*, ele define isso como sendo *sats*. “O *sats* é a postura de base que se reencontra no esporte: no tênis, badminton, boxe, esgrima, quando se deve estar preparado para reagir” (BARBA, 1994, p.

²⁴ Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57533>>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

19). Trata-se do momento em que o organismo do ator provoca tensões que o tornam decidido a realizar a ação, pronto para liberá-la. Mesmo que esta ação já tenha sido repetida por diversas vezes, o *sats* faz com ela surja tão decidida como na primeira vez. A alteração do equilíbrio mantém o ator em alerta, dessa forma, o ator se abstém do impasse de ter ainda de decidir a agir, pois já está condicionado a reagir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da pesquisa bibliográfica e pelos estudos da Antropologia Teatral de Eugênio Barba e seus princípios que retornam, este trabalho me permitiu ampliar minhas perspectivas seja em relação à história da Índia e de suas formas de teatro-dança, seja pelo próprio aprofundamento nos estudos da Antropologia Teatral. Foi através da leitura e investigação, que observei também a importância do despertar da consciência em relação a temas que são constantemente abordados na atualidade como o “lugar de fala” de Djamilia Ribeiro e o colonialismo. Como sendo aluna-pesquisadora branca nascida em um país colonizado pelo ocidente, busco a descolonização do pensamento através do conhecimento. E procuro assim compreender o contexto cultural indiano como um todo e não o tratar apenas por seus elementos bonitos e interessantes sem ter a mínima noção de seus valores simbólicos.

Este trabalho perseguiu os seguintes objetivos:

- a) aprofundar os conhecimentos do contexto histórico do fazer teatral tendo como referência o teatro-dança clássico indiano, especialmente o Kathakali.
- b) abordar e investigar os princípios que retornam da Antropologia Teatral em relação ao teatro-dança clássico indiano.
- c) conhecer os limites ao se direcionar à uma cultura diferente da nossa.

O teatro-dança tradicional indiano compreende em suas formas uma teatralidade que une todos os elementos teatrais num mesmo momento. É um universo cheio de deuses e demônios, repleto de diferentes cores e expressões presentes como uma “gramática” nas páginas do *Natya Shastra*. É um teatro-dança em que o ator e a atriz utiliza toda sua corporeidade, percebendo que a arte da atuação é mais do que apenas imitar a vida, é recriar um novo universo.

Já a busca por essas tais “gramáticas”, compreendidas como caminhos a serem percorridos, despertaram o interesse pelo trabalho em atuação e encenação para além do espetáculo somente entre o final do século XIX e início do XX na Europa e Rússia. Nesse tempo, começou-se a pensar pedagogias para manter a qualidade das ações do ator e da atriz do ocidente. A busca foi não apenas por um ator e uma atriz que fala um texto, mas que também dança e canta, além de pensar em uma encenação onde elementos como figurinos e maquiagens fizessem parte dos movimentos da ação. Tudo isso, sem precisar se preocupar

com um significado que o texto delimitou, mas sim, com a energia presente no corpo do ator e da atriz.

Com o surgimento da Antropologia Teatral, na segunda metade do século XX, foi possível focar em princípios comuns na arte da atuação de diversas culturas. Tratando-se de potencializar as possibilidades, enaltecendo a essência da artificialidade do teatro e a relação com o público. A analogia dos princípios que retornam com o teatro-dança indiano mostra que formas teatrais distintas possuem as mesmas essências, que vão além de expressar uma ideia coerente, mas um significado que pode ser mediado pelo processo dos sentidos e das sensações tanto do ator ou atriz como do/a espectadora/a.

O teatro-dança é algo que deve possuir uma vivacidade. Por isso é tão importante o ator e a atriz terem consciência de seus corpos, da sua energia e das suas intenções. Todos os princípios que retornam fazem parte de um mesmo processo, o da vida cênica do ator e da atriz, e são exercitados não necessariamente para um espetáculo, mas para si mesmos. A intenção é a de que perante um público cada experiência seja única, mesmo sendo a mesma história repetida ano após ano.

Busquei ter consciência durante toda a escrita desse texto, mas enfatizo que é um exercício difícil, uma vez que os efeitos do modo de olhar o oriente a partir da visão eurocêntrica do orientalismo disseminados pelas colonizações ainda perduram até hoje. E também tendo a consciência de que o que pude conhecer sobre os conceitos e contextos indianos, foi a partir de textos que ocidentais escreveram sobre este tema. Portanto, tenho consciência do que compreendi até aqui, mas tenho certeza de que isso não é o todo.

Os conceitos indianos são complexos, e foram deslocados na Antropologia Teatral conforme a visão de Eugênio Barba e seu grupo. Portanto este trabalho é o como compreendi essas duas vias de estudos e uma tentativa de fazê-las interagir. O que me proporcionou aprofundar meus conhecimentos em teatro como atriz e me inspiram para organizar outros trabalhos e projetos, e a explorar ainda mais os princípios que estudei. Este trabalho me tornou melhor como ser humano, uma vez que quebrou barreiras entre a cultura que vivo e a cultura do próximo, que por mais que já tivesse uma grande admiração, ainda existiam preconceitos ocultos que só é possível desfazer através do conhecimento.

Este trabalho ampliou as perspectivas entre conceitos teatrais indianos, levando em conta sua manifestação cultural popular e sua expressividade para além da técnica que envolve seus estilos e exaltam a sua estética através da unidade de elementos cênicos.

Também considerado como arte sagrada, o ator-bailarino e a atriz-bailarina não só expressam a totalidade de seus corpos, mas também expressam a totalidade da sua fé.

Deixo como contribuição essa visão de uma jovem acadêmica e atriz que ampliou e irá continuar ampliando seus conhecimentos sobre o fazer teatral. Ao decorrer deste trabalho aborda-se a questão de que o teatro não se faz apenas por meio de falas decoradas, e sim, por meio do corpo, de sua vida e sua fé, além de trazer uma questão política social de incentivo para a descolonização do pensamento, uma questão a qual todos devemos refletir sempre.

Escrever um Trabalho de Conclusão de Curso não é uma tarefa fácil. Não é apenas pesquisar sobre um tema, vai muito além disso, é um processo que reflete um autoconhecimento. Realizar este trabalho durante uma pandemia foi um processo doloroso, mas que ao mesmo tempo me fez refletir sobre mudanças e expectativas, sobre quais foram minhas motivações e quais são minhas motivações agora. É um profundo aprendizado que me mostrou minhas fraquezas, mas também mostrou que amparada no conhecimento minha força prevalece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. **Sobre o teatro de Bali**. In: ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 55-73.

ARTAUD, Antonin. **Teatro oriental e teatro ocidental**. In: ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 75-81.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel. Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 252.

BARBA, Eugênio. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec; Unicamp, 1995.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COOMARASWAMY, Ananda K. **The Dance of Shiva: Fourteen Indian Essays**, Revised Ed., New York: The Noonday Press, 1957. Disponível em: < <http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil494/05.%20The%20Dance%20of%20Shiva.pdf> >. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

CRUCIANI, Fabrizio. **Exemplos Ocidentais**. In: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec; Unicamp, p. 26-30, 1995.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006. 406 p.

FERNANDES, Ciane. **Por uma (est)ética fronteiriça: o diálogo oriente-ocidente na dança-teatro e na educação somática**. In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini. Poéticas Teatrais: territórios de passagem. Florianópolis: Design Editora/ FAPESC, 2008. P 155-165.

FONSECA, Carlos Alberto. **Índia, uma história crítica**. Porto Alegre: Organon, 1999, p. 207-220. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2238-8915.30437>>. Acesso em: 13 de dezembro de 2020.

GOMES, Ricardo. **A tradição do ator entre oriente e ocidente**. Revista Sala Preta. São Paulo, 5, 2005, p. 39-46. Disponível em: < <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p39-46> >. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

GOMES, Ricardo Carlos; DUARTE, Priscilla de Queiroz. **A Dramaturgia do Corpo no Teatro Indiano como Visível Poesia**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 154-183, jan. /abr. 2017. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/presenca> >. Acesso em: 15 de agosto de 2019.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HANNA, Judith Lynn. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 417.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 86.

PEREZ JUNIOR, José Abílio. **Estados emocionais (Bhāva) e experiência estética (Rasa): os conceitos centrais da filosofia da arte indiana e alguns de seus desdobramentos**. Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Juiz de Fora, jun 2015, p. 354. Disponível em: <<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/3783>>. Acesso em: 23 de agosto de 2020.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali: uma introdução ao teatro e ao sagrado da Índia**. Rio de Janeiro: A. Ribeiro, 1999, p. 89.

RIBEIRO, Almir. **Kathakali – A Arte do Ator-Guerreiro-Bailarino-Sacerdote**. Grupo Moitará, 2003. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/almir-ribeiro-kathakali-a-arte-do-ator-guerreiro-bailarino-sacerdote-janeiro-de-2003/>>. Acesso em: 07 de maio de 2020.

RIBEIRO, Almir. **O Teatro Mínimo e a Índia - 10 anos**. Grupo Moitará, 2003. Disponível em: <<http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/almir-ribeiro-o-teatro-minimo-e-a-india-10-anos-fevereiro-de-2003/>>. Acesso em: 13 de maio de 2020.

RIBEIRO, Almir. **Deuses e marionetes: Kathakali, teatro dança clássico da Índia e seus delicados diálogos**. Revista Sala Preta. São Paulo, vol. 13, n. 1, jun 2013, p. 83-110. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57533>>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, MG: Letramento, 2017, p. 112.

SANTO, Denise Espírito. **O teatro dança indiano: entre o clássico e o popular. Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.8, n.1, mai. 2011. p. 99-105. Disponível em: <<https://e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/10455/8211>>. Acesso em: 23 de agosto de 2019.

SILVA, Jorge Lúzio Matos. **As bailarinas Devadasis, dança e colonialidade na Índia portuguesa – século XVIII: no corpo iconografado uma categoria histórica**. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SC. São Paulo, SP: 2016.

STANISLÁVSKI, Konstantin S. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1989.

ZAMARIOLI, Débora. **Uma atriz em cultivo pelas artes marciais: a transformação do espírito e da personalidade no treinamento de Choy Lay Fut**. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2017.