

ISTA – UMA NARRAÇÃO DE TRANSIÇÕES

Carta aberta aos participantes e à equipe da XV sessão da ISTA, Albino (Itália), 2016

ISTA – a tale of transitions: Open Letter to the Participants and Staff of the

15th ISTA, Albino 2016

Julia Varley

Odin Teatret, Dinamarca

RESUMO

Neste artigo, Julia Varley, atriz do Odin Teatret, narra a história da ISTA - International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral), desde a primeira seção — que aconteceu no ano de 1980, em Bonn, Alemanha —, até a décima-quinta seção — ocorrida em 2016, em Albino, Itália. Este escrito é originalmente endereçado aos participantes da décima-quarta seção — que teve lugar em 2005, em Wrocław e na vila de Krzyozowa, Polônia — e foi retrabalhado para a décima-quinta ISTA. No texto, a ISTA é retratada como um ambiente de diversidade profissional, onde artistas e pesquisadores se reúnem ao redor de tarefas concretas. Sua história é narrada como uma contínua sucessão de transições e transformações que permitiram que a inquietação profissional e a obstinação da pesquisa permanecessem vivas ao longo dos anos.

Palavras-chave: Antropologia Teatral; ISTA; Odin Teatret.

ABSTRACT

In this paper, Julia Varley, actress of Odin Teatret, tells the story of ISTA - International School of Theater Anthropology, since the first section — which took place in 1980 in Bonn, Germany — up to the fifteenth section, in Albino, Italy, in 2016. This document is originally addressed for the participants of the fourteenth section — that took place in 2005, in Wrocław and in the village of Krzyozowa, Poland and was rearranged for the fifteenth ISTA. In the paper, ISTA is portrayed as an environment of professional diversity, where artists and researchers gather around concrete tasks. Its history is narrated as a continuous succession of transitions and transformations that allowed the professional restlessness and obstination of the research to remain alive through the years.

Keywords: Theatre Anthropology; ISTA; Odin Teatret.



Como atriz do Odin Teatret, tive meu primeiro contato com a International School of Theatre Anthropology (ISTA) em outubro de 1980, quando ajudei na produção de seus espetáculos e oficinas na Escandinávia, depois que a primeira sessão havia se concluído em Bonn, Alemanha. Naqueles primeiros anos, Eugenio Barba mantinha a ISTA separada do Odin Teatret: era o seu projeto pessoal, que dividia com amigos — professores universitários e artistas de diversos gêneros espetaculares e culturas — para investigar os princípios da Antropologia Teatral. Havia convocado, como colaboradores próximos, somente Toni Cots e Richard Fowler, e ocasionalmente convidava outros atores do Odin Teatret — Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri —, mas apenas por breves períodos e com objetivos específicos. Sua atitude começou a mudar quando, em 1987, para a sessão da ISTA em Salento, Itália, convidou todos os atores do Odin Teatret, que naquele momento estavam preparando um novo espetáculo, *Talabot*. Torgeir Wethal não compareceu, nem Roberta Carreri, que estava em turnê com o seu espetáculo *Judith*, nem eu, por causa de um compromisso assumido anteriormente com o Magdalena Project, uma rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo.

Particpei integralmente da ISTA pela primeira vez em 1990, em Bolonha, Itália. Foi durante essa sessão que o *Theatrum Mundi*, o espetáculo que envolve todos os artistas da ISTA, se transformou, deixando de ser uma sequência de cenas pré-existentes montadas em um dia para tornar-se um processo permanente de ensaios com o objetivo de construir um espetáculo com uma maior complexidade dramática. Desde então, os atores do Odin Teatret foram inseridos na equipe artística da ISTA como atores e pedagogos, junto com outras personalidades artísticas e mestres provenientes de diversas partes do mundo. A ISTA tornou-se, então, para mim, um intervalo incrivelmente rico e luxuoso, durante o qual podia apreciar as demonstrações e os espetáculos de grandes artistas, dividir com eles um processo criativo e aprender a comunicar em cena por meio de ações, mesmo que não falássemos a mesma língua.

As duas primeiras seções da ISTA, em Bonn, Alemanha, em 1980, e em Volterra, Itália, em 1981, duraram um e dois meses, respectivamente. Professores universitários, estudantes, profissionais de teatro, pedagogos, atores, dançarinos, docentes universitários, críticos e diretores deixaram trabalho, estudos, teatros, famílias e compromissos cotidianos para se dedicarem a uma pesquisa comum e submeterem-se a um intenso, isolado, disciplinado e longo período de trabalho. Quando a terceira sessão em Blois, França, em 1985, durou somente dez dias, a mudança produziu um choque em quem havia participado das longas seções precedentes. Além do fato de que a diversa duração determinou uma consistente diferença no ritmo das atividades, também a equipe artística era reduzida aos grupos indiano e japonês e a apenas alguns professores universitários. Deve ter resultado difícil reconhecer o sentido de uma pesquisa comparativa nessa nova situação. Podiam a tripulação e os passageiros flutuar sobre uma jangada, após ter viajado em navios transatlânticos? A terceira sessão marcou o início de uma narração sobre transições que, desde então, caracterizaram a ISTA, provocando na equipe artística e científica e nos participantes tanto paixão quanto insegurança.

Apesar disso, algumas estruturas de organização se tornaram tradicionais e foram mantidas sempre que possível: o tempo do silêncio (horas durante as quais os participantes e a equipe ficam em silêncio); a zona do silêncio (espaços nos quais a equipe e



os participantes não podem falar); o tempo do sonho (um tempo para repousar ou para sonhar através de outras práticas profissionais); o bazar (um tempo para escambos e trocas); aulas práticas, espetáculos e demonstrações. Mas cada sessão da ISTA comportou mudanças, rupturas, variações, melhoramentos e ajustamentos que dependem de erros ou soluções precedentes, do espaço físico, dos desejos dos organizadores, do número de participantes, de sua nacionalidade e experiência e, sobretudo, do tema a ser explorado.

Na terceira sessão da ISTA, somente Eugenio Barba e Toni Cots assumiram a responsabilidade das aulas práticas, enquanto os mestres asiáticos demonstraram os fundamentos de suas técnicas. A quarta sessão, em Holstebro, Dinamarca, foi um congresso de cinco dias, com demonstrações de trabalho, *masterclasses* e conferências para duzentos participantes que apenas ficavam sentados ouvindo e observando durante todo o dia e se hospedavam em hotéis. A quinta sessão em Salento, Itália, foi organizada em torno da construção de um espetáculo sobre o Dr. Faustus. Havia apenas trinta participantes, mas muitos professores universitários, e todos dormiram nos dormitórios de uma colônia de férias para crianças: homens e mulheres, jovens e velhos, professores universitários e estudantes — todos partilharam as mesmas condições, como de costume na ISTA.

Quando Sanjukta Panigrahi morreu, em junho de 1997, pensei que seria impossível continuar com a ISTA. Imagino que Eugenio Barba e muitos dos meus colegas do Odin Teatret partilharam comigo o mesmo receio. Sanjukta Panigrahi, que era chamada a rainha da república da ISTA, era uma das fundadoras da ISTA, junto com Eugenio Barba, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo e os estudiosos de teatro Fabrizio Cruciani, Jean-Marie Pradier, Franco Ruffini, Nicola Savarese e Nando Tavian.

Sanjukta Panigrahi faleceu de repente, durante a fase de preparação da sessão da ISTA de Montemor-o-novo, Portugal, em 1998, e do espetáculo do *Theatrum Mundi* na Fundação Gulbenkian de Lisboa. Os contratos já haviam sido assinados, os compromissos assumidos — era impossível voltar atrás. Eugenio Barba trabalhou novamente sobre o espetáculo do *Theatrum Mundi*, chamando-o *Quatro poemas para Sanjukta*, e todos nós que tomamos parte no processo constatamos e tivemos que aceitar a dolorosa evidência de que ninguém é indispensável. Os ensaios para o novo *Theatrum Mundi* adquiriram até mesmo novas e surpreendentes qualidades narrativas e dramatúrgicas. Para a ISTA de Portugal, Eugenio Barba não substituiu Sanjukta Panigrahi e a sua tradição do Odissi e, pela primeira vez, introduziu o Tre-Tre, um exercício proveniente do treinamento do Odin Teatret, como uma moldura comum para as seções de trabalho prático. O Tre-Tre era ensinado de acordo com os diferentes estilos presentes: o Nihon Buyo, o teatro-dança balinês, a mímica corporal de Decroux, a dança afro-brasileira dos Orixás e o Odin Teatret. Ragunath Panigrahi e todos os músicos de Sanjukta também estavam presentes, para nos recordar da sua beleza e da sua força.

Não apenas morriam os velhos mestres, também as tradições estavam se extinguindo. Sanjukta Panigrahi tinha se lamentado muitas vezes da atual dificuldade para encontrar jovens dispostos a fazer os sacrifícios que ela havia feito durante o seu aprendizado. Não conseguia encontrar alunos que tivessem uma dedicação total, disciplina e paixão



pela arte, prontos para escutar o seu guru acriticamente por anos e anos, seguindo o caminho predisposto para eles sem discutir. A escola obrigatória, as condições econômicas e uma mentalidade moderna estavam contribuindo para mudar o modo de transmissão das danças clássicas na Índia, do mesmo modo que, em Bali, fatores similares, junto com a influência da indústria do turismo, estavam deixando sua marca no ritmo, na duração e nos efeitos espetaculares das formas tradicionais de dança e teatro. No Japão, Katsuko Azuma, nos últimos anos de sua vida, havia abandonado o ensinamento para se tornar empresária. Confrontada com a impossibilidade de sobreviver no seu país somente com o ofício artístico, também estava fascinada com as possibilidades de emancipação ofertadas pela sua nova profissão.

Recordo que, durante a primeira década da ISTA, Eugenio Barba viajava todos os anos aos países asiáticos para encontrar os mestres e conversar, observar os seus trabalhos quotidianos e preparar junto com eles a sessão sucessiva da ISTA. Eu os havia conhecido precedentemente na Europa ou na Ásia e com cada um deles havia estabelecido uma relação pessoal baseada na amizade e na afinidade. Os mestres nunca eram escolhidos apenas porque representavam uma tradição ou um gênero espetacular. Acontecia, na verdade, o contrário: a presença de certas formas de teatro na ISTA era a consequência dos encontros casuais de Eugenio Barba com alguns artistas que se tornaram seus amigos. Foi assim não apenas com os fundadores, mas também com outros mestres que se juntaram sucessivamente à aventura da ISTA: Kanho Azuma, Kanichi Hanayagi, I Made Bandem, I Made Djimat, Pei Yanling, Augusto Omolú, Thomas Leabhart e Akira Matsui. O mesmo pode-se dizer para os professores universitários que, regularmente ou com intermitência, começaram a seguir as sessões da ISTA: Mirella Schino, Marco de Marinis, Patrice Pavis, Clelia Falletti, Janne Risum, Ron Jenkins, Exe Christoffersen, Patricia Cardona, Susanne Vill, Zbigniew Osinski, Leszek Kolankiewicz, Annelis Kuhlmann e Jonah Salz. Cada sessão apresentou desafios inesperados: os artistas deviam fazer conferências, os professores universitários deviam experimentar o *bios* de uma ação. Na mitologia da ISTA, abundam anedotas e histórias sobre as reações às tarefas inesperadas: pequenas varretas com pregos apertadas com a mão para se manter acordados depois de vinte horas de trabalho; elefantes desenhados com os segmentos de uma partitura física; luzes apagadas para interromper uma improvisação musical que durou tempo demais.

Para o trabalho na ISTA, Eugenio Barba precisava não apenas de mestres de gêneros espetaculares específicos, que eram capazes de repetir exatamente, nos mais pequenos detalhes, as suas partituras e cenas, mas também de artistas que fossem prontos a interrogar e explicar a razão de certas posturas e sequências, dispostos a quebrar o fluxo do espetáculo para revelar os princípios por trás de sua técnica cênica. Esses artistas tinham que ser confiantes, abertos e curiosos em relação a outras formas de teatro e, ao mesmo tempo, fortemente ancorados à integridade de sua tradição. Encontrar pessoas assim foi uma tarefa difícil no começo, e, em 2005, para a XIV sessão que aconteceu na Polônia, mais de 25 anos depois da fundação da ISTA, a situação apresentava desafios diferentes. Agora, em 2016, 36 anos depois, são poucas as pessoas presentes na XV ISTA, em Albino, Itália, que se recordam como tudo começou.



Muitos atores e dançarinos ocidentais viajaram para a Ásia para aprender. Atraídos pela disciplina, pelos elementos formais do treinamento e repetição, pela ideia de adquirir um ofício, influenciaram, por sua vez, a compreensão dos modos e estilos de ensinamento de muitos mestres asiáticos. A capacidade de explicar e dar demonstrações e a oferta de breves oficinas e lições se tornou mais comum na Ásia, mesmo nas mais rigorosas formas clássicas. Ao mesmo tempo, os mestres asiáticos não encontram uma apreciação do valor de sua arte igualmente forte, difusa e determinada nas suas próprias sociedades.

Frequentemente, são os artistas ocidentais que assumem a responsabilidade de manter vivas as tradições, mesmo nos países asiáticos, devido ao seu interesse e à sua paixão por essas antigas formas originais. O seu “fundamentalismo” é uma tentativa de combater as mudanças determinadas pelo espírito do tempo. Cristina Wistari, por exemplo, que começou nos anos oitenta como aluna de I Made Djimat, um dos grandes mestres balineses e colaborador da ISTA, tornou-se uma personalidade importante em Bali, dedicada a manter vivo o Gambuh, a mais antiga forma de teatro e de dança existente no mundo, junto com o Nô. Na sessão da ISTA na Polônia, Cristina Wistari representou uma nova geração de mestres, tão fortemente ligada às raízes de um gênero teatral ao ponto de se tornar culturalmente desenraizada do seu país de origem, a Itália. Em Bali, Cristina Wistari atuava, estudava, ensinava e, ao mesmo tempo, captando recursos internacionais, produzia espetáculos, assegurava a educação das novas gerações pelos mestres mais velhos, mantinha uma companhia, comprava os figurinos e produzia livros e filmes sobre o Gambuh. A sua profunda compreensão surgia de uma sua necessidade pessoal, que encontrou realização em um gênero culturalmente distante. Quando Cristina Wistari morreu, em 2008, I Wayana Bawa assumiu a direção artística do grupo de Gambuh. Rapidamente, se deu conta da enorme dificuldade de manter viva a escola e o interesse da nova geração. I Wayan Bawa foi na XV sessão da ISTA em Albino representando o teatro-dança balinês. Falando da sua técnica, I Wayan Bawa recorda frequentemente Cristina Wistari como alguém que, junto com seu pai, lhe ensinou os primeiros rudimentos de dramaturgia e improvisação.

Ileana Citaristi é um exemplo semelhante. É uma aluna do falecido guru Kelucharan Mohapatra, também colaborador da ISTA e guru de Sanjukta Panigrahi. Depois de mais de vinte anos aprendendo e fazendo espetáculos, Ileana Citaristi, que é de origem italiana, abriu uma escola em Orissa, onde ensina a dança clássica indiana Odissi a jovens moças e rapazes indianos. Ao mesmo tempo, domina as diferentes posturas marciais da dança Chhau de Mayurbhanji, que aprendeu sob a orientação do guru Shri Hari Nayak, obtendo o título de Acharya na Sangeet Mahavidyala de Bhubaneswar, em Orissa. A partir de 1988, começou a ser conhecida como coreógrafa de danças inovadoras que são apresentadas nas noites de gala e nos festivais indianos, sendo até mesmo enviada ao exterior pelo governo da Índia como representante da dança clássica indiana. Ileana Citaristi era uma das mestres da ISTA em Sevilha, em 2004.

Na XV sessão da ISTA, em Albino, os participantes trabalharam com atores do Teatro tascabile di Bergamo, que representam tradições como o Kathakali e o Odissi da Índia e a dança Flamenca da Espanha. Esses atores, que pertencem à pequena tradição



do teatro de grupo, são outro exemplo de como a paixão por uma técnica particular de teatro ou dança pode nutri-la de longe, estabelecendo um diálogo entre formas clássicas e experiências contemporâneas.

Parvati Baul e Keiin Yoshimura são outros exemplos de uma dedicação que vai além do que está se tornando a norma em todos os países. Ambas estiveram presentes pela primeira vez na ISTA de Albino. Parvati Baul é uma jovem mulher imersa em uma tradição dominada por homens. Carrega a responsabilidade de uma tradição oral com grande seriedade, sabendo que é uma das últimas pessoas a ter aprendido canções diretamente dos velhos gurus Baul. Parvati está lutando para fundar uma escola para jovens em Bengala, indo contra o senso comum da modernidade. Keiin Yoshimura, que vive na Tokyo de hoje, circundada de comidas, roupas e objetos quotidianos dos quais ninguém sabe mais reconhecer a origem, também decidiu mergulhar no passado para fazer reviver formas que estão sendo esquecidas. Os lindos figurinos, as perucas, a maquiagem, os acessórios demandam uma dedicação e um tempo que a ajudam a restabelecer o valor do cuidado e da atenção em um mundo que ela considera que está indo depressa demais, e que frequentemente demais está confiando na guerra como uma rápida solução para os conflitos.

Nos seus textos e discursos, Eugenio Barba sempre insistiu em afirmar que a Antropologia Teatral diz respeito aos princípios da presença cênica do ator/dançarino e não à identidade cultural, então, não deveria surpreender que uma italiana possa representar uma tradição balinesa ou indiana. Quem questionaria as qualidades de um bailarino japonês de balé clássico ocidental por causa da sua nacionalidade? Ou a habilidade de um cantor de ópera maori por causa da sua origem étnica? Penso que o questionamento é o resultado de razões diferentes e de outras expectativas.

O legado do colonialismo e do imperialismo europeu e norte-americano e o senso de culpa e o paternalismo que o acompanham muitas vezes comprometem nossa visão quando nos aproximamos de formas performativas originárias de culturas distantes. É claro que as cores suntuosas, o ouro, a técnica espetacular e a música ao vivo dos teatros asiáticos sempre seduzem os participantes da ISTA — a mim, inclusive — a cair na mágica armadilha dos espetáculos. Mas na ISTA eu não sentia que Sanjukta Panigrahi representava a “Índia”, ou Katsuko Azuma, o “Japão”, ou I Made Pasek Tempo, “Bali”. Eles eram únicos. Eles eram colegas, amigos, companheiros que dividiam uma mesma jornada com Eugenio Barba, com Augusto Omolú, do Brasil, com Tomas Leabhart, o americano com sotaque francês, com os professores universitários italianos, alemães, americanos, franceses e japoneses e os atores do Odin Teatret sediados na Dinamarca mas provenientes de muitos países diversos.

Na sessão da ISTA no Brasil, em 1994, Kanichi Hanayagi trouxe um espetáculo impressionante de Nihon Buyo com seis atores/dançarinos e músicos. O próprio Kanichi financiou o espetáculo. Ele queria dar um presente para a ISTA. O custo do aluguel das perucas e dos figurinos no Japão é além da nossa imaginação. Para as seções sucessivas da ISTA, os produtores locais assumiram os imensos custos de trazer todo o espetáculo



de Nihon Buyo, além de um grupo de onze pessoas de Bali. A consequência do altíssimo nível e da qualidade dos espetáculos eram os enormes custos de produção de uma sessão da ISTA. Sempre pensei que os participantes — entre os quais me incluo mais uma vez — da ISTA de 1994 no Brasil, de 1996 na Dinamarca, de 1998 em Portugal e de 2000 na Alemanha deveriam ser muito agradecidos por ter saboreado esse excepcional banquete profissional e artístico. É o tipo de luxo que os príncipes se concediam quando se deliciavam com espetáculos extraordinários em seus palácios, apresentados somente para eles, seus familiares e amigos.

Mas os tempos estavam mudando, e a situação financeira das pessoas interessadas em promover eventos como a ISTA não era mais tão favorável. Se a estrutura e os custos de uma sessão da ISTA não tivessem mudado, a ISTA não teria mais acontecido, teria morrido, não porque não tivesse mais sentido, mas porque ninguém interessado nessa espécie de vila e escola itinerante de atores/dançarinos teria podido se permitir abrigá-la. Penso que essa foi a causa da interrupção, sem precedentes, de quatro anos entre a XII sessão da ISTA na Alemanha, em 2000, e a XIII sessão da ISTA na Espanha, em 2004, que, junto com a XIV sessão da ISTA na Polônia, foi realizada, em parte, graças ao subsídio de um projeto trienal da Comunidade Europeia. Dez anos se passaram desde então, e para a XV sessão de Albino decidimos tomar a iniciativa em primeira pessoa, em colaboração com uma cooperativa cultural e um grupo de teatro, pedindo aos próprios participantes para bancarem os custos, convidando apenas alguns poucos mestres e nenhum professor universitário.

Na Espanha, em 2004, houve tantas mudanças na ISTA que ela pareceu como uma sessão de transição, uma indicação de um processo radical de transformação já em ato. Eugenio Barba decidiu que os grupos deveriam ser menores, para eliminar as maravilhosas apresentações de espetáculos asiáticos inteiros com música ao vivo e se concentrar na salvaguarda do tempo-espaco desse enclave único, seu processo e sua pesquisa. Ao mesmo tempo, por causa da disseminação do interesse em relação à ISTA, os participantes foram selecionados entre centenas de candidaturas e foi pedido a eles que pagassem uma taxa, ao contrário dos primeiros anos, quando os participantes eram selecionados e convidados como hóspedes, às vezes tendo até cobertas as despesas de viagem. Em Albino, em 2016, a sessão foi organizada pensando, em particular, naquela nova geração de atores/dançarinos que ouviu falar da ISTA através de seus mestres, mas nunca teve a oportunidade de participar.

O menor número de artistas asiáticos e a redução na presença espetacular dos grupos, unida ao fato de que o Odin Teatret participava da sessão da ISTA com todos os seus atores, ajudou a inclinar a balança do interesse dos participantes em direção ao trabalho do Odin Teatret. Os participantes da ISTA começavam a perceber a experiência e o ofício de Eugenio Barba através dos espetáculos do Odin Teatret e das demonstrações individuais de trabalho dos atores que estiveram permanentemente a seu lado por anos e anos.

Na ISTA da Espanha, em 2004, Eugenio Barba trabalhou pela primeira vez com os próprios participantes, unindo a centralidade das demonstrações de trabalho e aulas de treinamento à experiência direta da construção da dramaturgia de um espetáculo. O foco alternou-se entre as regras básicas da presença e os primeiros passos na criação de



uma estrutura dramatúrgica com uma lógica ao mesmo tempo narrativa e orgânica. Em seções da ISTA precedentes, eu testemunhei o milagre da descoberta, após horas tediosas e aparentemente sem sentido nas quais Eugenio Barba tentava entender o significado de uma palavra em uma língua de trabalho estrangeira ou o detalhe de uma posição física de um particular estilo. Na Espanha, o milagre foi o surgimento de um espetáculo potencialmente rico de significados depois de poucos dias de improvisações aparentemente superficiais e de uma montagem de fragmentos colados apressadamente.

Pessoalmente, estou convencida de que Eugenio Barba deveria concentrar seus esforços pedagógicos na ISTA nas áreas da direção teatral e da construção dramatúrgica, agora que expressões como “pré-expressivo” e “organicidade” já são aceitas mesmo nas escolas de teatro tradicionais e são comumente citadas nos livros. No entanto, para a sessão da ISTA de Albino, houve um retorno às raízes: mais uma vez cada mestre apresentou os exercícios do primeiro dia e os participantes trabalharam nos passos mais simples de cada gênero espetacular. Como há muito anos não tinha oportunidade de fazer, Eugenio Barba seguiu as aulas e demonstrações de trabalho fascinado pela riqueza perceptível nas diversas posições dos pés, na composição dos braços e das mãos e no uso dos objetos. Mais uma vez, com um sorriso embaraçado e um sentimento de compreensão e compartilhamento, cada mestre concordou em levantar o sarongue, a saia, o quimono, para revelar as posições que colocam o corpo em um equilíbrio precário e produzem energia e presença cênica.

Na tensão contínua entre as pessoas permanentemente envolvidas na ISTA e a necessidade de transformação, a equipe artística foi modificada e o papel de Eugenio Barba como diretor assumiu outros contornos. A perda dos mestres fundadores criou uma ponte entre os primeiros passos da presença cênica e os primeiros passos da criação. Em 2004 e 2005, descobri que os novos mestres da ISTA tinham a minha idade, e eles não me impactavam com sua presença extraordinária no palco como faziam os velhos mestres. Entretanto, eles me impressionavam com a sua extraordinária paixão por passar adiante e manter vivo um ofício, no contexto do gênero que escolheram para trabalhar. Agora, em 2016, percebo que os mestres são até mesmo mais novos que eu. Em 2004, uma das minhas alunas, a argentina Ana Woolf, foi escolhida por Eugenio Barba como uma mestre da ISTA.

Ana Woolf desenvolveu um treinamento baseado na técnica do japonês Tadashi Suzuki, mesclada com elementos de ritmos latino-americanos. Ela é, para mim, o exemplo mais evidente de como o ensinamento e a pesquisa nas seções da ISTA se deslocou da tentativa de descobrir e enfatizar os princípios escondidos em um espetáculo extraordinário para a clara explanação e demonstração dos princípios da presença cênica em situações espetaculares mais humildes. Esse procedimento comparativo indica caminhos úteis para o desenvolvimento de um processo pessoal orientado para um resultado que depende da combinação de técnica com talento individual e circunstâncias culturais. Ana Woolf foi assistente de Eugenio Barba durante a XV sessão da ISTA, enquanto a maior parte do Odin Teatret estava envolvida nas apresentações de *The Chronic Life*, na mesma cidade.



Alguns dos mais novos professores da ISTA representam gêneros que não têm dramaturgias codificadas e não podem ser acompanhados por espetáculos com uma forma tradicional, repetível. Esse processo já havia começado na VIII sessão no Brasil, em 1994, quando a organizadora, Nitis Jacon, insistiu que uma tradição espetacular brasileira deveria fazer parte da programação. Depois de meses de pesquisa, Eugenio Barba encontrou Augusto Omolú — um bailarino nascido no ambiente religioso do Candomblé e formado em balé clássico e dança moderna — e o apresentou à maneira de trabalhar da ISTA. Como os outros grupos estavam apresentando espetáculos, era preciso que ele fizesse o mesmo, mas ele não tinha nenhum para apresentar. Foi então que Eugenio Barba criou e dirigiu *Orô de Otelô – Uma cerimônia para Otelô* com Augusto Omolú e três músicos afro-brasileiros. Esse espetáculo não representa um gênero, assim como *Bonjour Monsieur Decroux*, com Thomas Leabhart, não representa. São exemplos de espetáculos onde a *técnica* de um particular estilo foi usada, o que é essencialmente diferente de espetáculos tradicionalmente formalizados, como acontece no Nihon Buyo, Nô ou Topeng.

Mas mesmo nas formas codificadas podemos perceber as influências de estruturas musicais, rítmicas, textuais e narrativas diferentes. Assim como acontece nos espetáculos do Odin Teatret, que são fixados nos seus mínimos detalhes e mesmo assim mudam e se desenvolvem com o tempo e a repetição, tradições são re-inventadas e cenas que são representadas há centenas de anos podem adquirir novos significados. O encontro “impossível” entre um personagem feminino do Nô japonês e um personagem masculino do Nihon Buyo, que aconteceu quando Kanichi Hanayagi e Akira Matsui aceitaram o pedido de Eugenio Barba para improvisarem juntos na ISTA da Alemanha, em 2000, permanece na minha memória como uma alucinação inspiradora. Quatro anos depois, Akira Matsui usou música espanhola e projeções no seu espetáculo, rompendo outras fronteiras e tabus e ainda assim revelando seu real poder como ator/bailarino, enquanto permanecia fiel à antiga forma original. Keiin Yoshimura faz o mesmo quando adapta seu Kamigata-mai ao ritmo de um vídeo ou a um diálogo com atores do teatro de grupo para inventar maneiras de manter os organizadores de festivais interessados em convidá-la.

Eu notei como, na narração das transições da ISTA, o papel dos professores universitários também mudou. Alguns deles se tornaram os velhos mestres que emanam a sabedoria que atrai as novas gerações; sabedoria adquirida durante os anos que passaram trazendo à vida documentos e experiências do passado, combinados com a perspicácia e a paciência da observação, exercitada na monotonia das seções da ISTA.

Na sessão da ISTA na Espanha, em 2004, depois do discurso de conclusão de Eugenio Barba, houve muitas perguntas a respeito do modo de trabalhar do Odin Teatret e do futuro desse grupo ao qual pertencço, que tinha então quarenta anos de idade. Depois daquela sessão, os atores do Odin Teatret tinham dúvidas sobre o futuro da ISTA e o papel de cada um deles como professores, artistas e pesquisadores. Outras incertezas estavam ligadas ao envolvimento de Eugenio Barba com as atividades diárias e questionamentos



práticos relacionados ao tema escolhido para a sessão. Mais uma vez as mudanças traziam a questão onipresente: a aventura da ISTA pode continuar? Ela perdeu seu impulso? Quais as condições necessárias para que a ISTA não decline e morra? Depois dos transatlânticos e jangadas, qual vai ser o próximo meio de transporte? O espírito da ISTA vai continuar fluando no mar agitado que nos circunda hoje em dia?

Sempre que as circunstâncias parecem estar contra ele, Eugenio Barba gosta de confrontá-las partindo para o ataque. Para a XIV sessão da ISTA, na Polônia, introduziu novos professores na equipe artística: Gennadi Bogdanov, Michael Vetter, Natascha Nikeprelevic, Brigitte Cirla e Vincent Audat. A ISTA aconteceu outra vez em um local histórico para o teatro — a Wrocław de Grotowski — e na vila de Krzyozowa, em um castelo isolado e romântico. Os participantes experimentaram o silêncio da aurora sendo saudado por canções balinesas, indianas, dinamarquesas, brasileiras e japonesas. A *Antologia – um ramo de flores* foi uma homenagem ao *Theatrum Mundi* e reuniu cenas de todos os cantos do mundo. Eugenio Barba trabalhou com os participantes em *O castelo sitiado*, populando-o com ratos e estrangeiros que eram também fantasmas das seções precedentes da ISTA e dos espetáculos do *Theatrum Mundi*. Toda essa exploração prática levou à criação do espetáculo multicultural *Ur-Hamlet*, apresentado em 2006 e 2009, e *O casamento de Medea*, apresentado em 2008.

Em 2016, depois de dez anos de pausa, Eugenio Barba decidiu se concentrar outra vez no *know-how* do ator, retornar aos princípios básicos pessoais e transculturais aos quais atores e diretores podem se referir como técnicas a serem traduzidas em suas próprias linguagens de trabalho. Dessa vez a tradição dos teatros de grupo teve a mesma importância que os gêneros espetaculares centenários. Mais uma vez, as biografias profissionais dos mestres evocaram o primeiro dia de aprendizado, tentando revelar o cerne da técnica por detrás de suas escolhas artísticas. Mais uma vez, houve o tempo do silêncio e a zona do silêncio. Mais uma vez, mestres e participantes viveram, comeram e trabalharam juntos nas mesmas condições. Mais uma vez, tivemos o privilégio de viver em uma vila de atores/bailarinos, em um antigo e sugestivo convento.

Para essa última sessão, escolhemos nomes de montanhas e ilhas para os lugares e os grupos de trabalho. O tempo do sonho, hibridização e migração foi chamado Qarrtsiluni e Balangachik. Os encontros foram escritos nos programas distribuídos antecipadamente, mas o que realmente aconteceu, as experiências que são importantes e ficam na memória de cada participante — na minha, inclusive — não podem ser antecipadas.

Um processo de transição é caracterizado pelas transformações que podem ser vividas como saltos de energia ou fraturas, ou até mesmo como decomposição. Para mim, a ISTA permanece um ambiente excepcional, onde a diversidade profissional prospera, onde as motivações que fazem a equipe da ISTA se juntar mais uma vez ao redor de Eugenio Barba encontram as necessidades e os questionamentos dos participantes. É uma rede de relações profissionais e tensões, uma ocasião para os amigos se reunirem ao redor de tarefas concretas, um lugar onde reina o conhecimento tácito, onde professores universitários e artistas se comunicam, onde curiosidade pessoal e conhecimento objetivo alimentam um ao outro, onde eu posso me colocar no fluxo da história do teatro e na prática do teatro de hoje. Tenho consciência de que é um ambiente exigente, para onde vou com certas expectativas e retorno com outras. Acima de tudo, a ISTA é para



mim a manifestação da inquietação profissional e da tendência obstinada da pesquisa para a transição. A ISTA me obriga a repetir e ao mesmo tempo me ajuda a lutar contra a repetição, descobrindo assim os laços que me conectam com os litorais do passado e os horizontes do outro lado dos oceanos.

Tradução: Ricardo Gomes

