



Vindenes Bro: um acontecimento diante do tempo

Tatiana Cardoso da Silva^{1, II}

^IUniversidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS, Montenegro/RS, Brasil

^{II}Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

RESUMO – Vindenes Bro: um acontecimento diante do tempo – O artigo apresenta parte do trabalho desenvolvido pelo grupo internacional de teatro Vindenes Bro – em português, Ponte dos Ventos –, coordenado por Iben Nagel Rasmussen, atriz do grupo teatral Odin Teatret, da Dinamarca. Através de uma narrativa testemunhal, a autora, também integrante do grupo, coloca em relação os conceitos de acontecimento e de treinamento físico. O texto aparece intermeado pela transcrição de um dia de treinamento vivido no Vindenes Bro. O legado de Iben forma a base para pensar a eventual relevância do teatro feito em grupo, diante do fazer teatral contemporâneo. Autores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Gilles Deleuze e a própria Iben são colocados juntos para entrecruzar os tempos que constituem a vida do Vindenes Bro.

Palavras-chave: **Grupo Teatral. Vindenes Bro. Iben Nagel Rasmussen. Treinamento do Ator. Acontecimento.**

ABSTRACT – Vindenes Bro: an event faced with time – The article presents part of the work developed by the international theater group Vindenes Bro – Bridge of Winds, in English – coordinated by Iben Nagel Rasmussen, actress of the theater group Odin Teatret, Denmark. Through a testimonial narrative, the author, also a member of the group, puts into relation the concepts of event and physical training. The text is interspersed by the transcription of a day of training experienced in the Vindenes Bro. Iben's legacy forms the grounds for thinking about the potential relevance of group theater in face of contemporary theatrical performance. Authors such as Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Gilles Deleuze and Iben Rasmussen herself are put together to intertwine the times that constitute the life of The Bridge of Winds.

Keywords: **Theater Group. Vindenes Bro. Iben Nagel Rasmussen. Actor Training. Event.**

RÉSUMÉ – Vindenes Bro: un événement avant l'heure – L'article présente une partie du travail développé par le groupe international de théâtre Vindenes Bro – en français, Pont des Vents – coordonné par l'actrice du groupe de théâtre Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen, au Danemark. Également membre du groupe, l'auteur, dans un récit de témoignage, met en relation les concepts d'événement et d'entraînement physique. Le texte s'alterne avec la reconstitution d'une journée d'entraînement vécue à Vindenes Bro. L'héritage d'Iben est à la base de la réflexion sur la pertinence potentielle du théâtre en groupe face à la performance théâtrale contemporaine. Des auteurs tels que Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Gilles Deleuze et Iben Rasmussen sont réunis pour imbriquer les époques qui constituent la vie de Vindenes Bro.

Mots-clés: **Groupe de Théâtre. Vindenes Bro. Iben Nagel Rasmussen. Formation d'Acteur. Événement.**

Abertura

*Hay el reflejo que arma
en el alba un sigiloso teatro
y todo, todo, todo acontece
y nada, nada, nada se recuerda¹.*

Silêncio na sala. Os atores vão entrando um a um, a maioria deles preferindo o chão para começar o trabalho. Enquanto todos, inclusive Iben, fazem seus aquecimentos individuais, alguém do grupo rompe o silêncio e canta uma canção. É uma canção de que gosta, de seu repertório pessoal, não necessariamente em seu idioma natal, apesar dessas canções serem as preferidas dos membros do grupo. O canto toma o espaço e vai ligando um corpo ao outro, alinhavando aqueles pedaços, antes separados, numa peça única; vai tecendo a grande colcha de retalhos muito diferentes entre si. Entre eles, nenhum padrão. Pedaços que vêm de diferentes países e idades, histórias e desejos. Então, já está acontecendo. Mais um de tantos primeiros dias de trabalho. Já faz um ano que não nos víamos, mas parece que foi ontem. Neste ano o grupo faz trinta anos de existência, mas o que está acontecendo hoje não se repetirá mais.

Vindenes Bro² – em português, Ponte dos Ventos – é um grupo internacional de teatro coordenado por Iben Nagel Rasmussen (1945-), atriz do grupo teatral Odin Teatret, da Dinamarca. Ligado ao Nordisk Teaterlaboratorium³, Vindenes Bro é também um projeto artístico e pedagógico, que tem como principais atividades a prática de treinamento físico e vocal para atores, montagens teatrais⁴, *workshops* e trocas culturais⁵. Os participantes desse grupo são artistas⁶ oriundos de diferentes países, entre eles: Dinamarca, Itália, Brasil, Argentina, Colômbia, Cuba, Finlândia, Polônia, China, Espanha, Holanda e Bélgica. O grupo se reúne⁷ sistematicamente, pelo menos uma vez a cada ano, por cerca de 20 dias, para realizar suas atividades.

Assim como pensar e lembrar são invenções, esta escrita não poderia ser diferente. Para me aproximar, ou me afastar, do Vindenes Bro, daquilo que percebo e experimento como integrante desse grupo há 23 anos, deixo-me mover pela imagem da lembrança de Walter Benjamin⁸ (1987), remexo a terra de um passado vivido em conjunto, procuro alguns restos nos escombros daquilo que fomos ou ainda somos, e tento dar uma outra vida a esses restos, desvendando-os em um novo arranjo, nessas palavras-

lembrança. Mas lembrar também é esquecer. Enquanto alguns fatos do nosso convívio de grupo me parecem passíveis de serem transcritos neste texto, sou forçada a deixar fora tantos outros. Para isso, sigo Dubatti (2014, p. 257):

Trata-se de pensar não só o que estou vendo, mas o que poderia estar vendo e o que deveria estar vendo. Então abre-se um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação do outro e a instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria por sua própria subjetividade.

Na suspensão de muitas possibilidades, formulo perguntas evidentes: como pensar a permanência de um grupo de teatro nos dias de hoje? Qual a relevância disso? O fato de um grupo permanecer existindo serve a outras pessoas, para além de seus integrantes? Por que continuar? Qual o legado de Iben? O que é marcante para mim, após tantos anos trabalhando juntos? Penso, então, o Vindenes Bro como um acontecimento, entendendo-o como um evento que se efetua em um determinado lugar e com uma determinada duração de tempo, mas também como aquilo que permite o encontro: “O acontecimento é o produto do encontro dos corpos. [...] O acontecimento é um atributo gerado pela potência dos corpos” (Ulpiano, 2017). Neste meu presente, esburacado e intermitente, no qual minha própria escrita acontece enquanto lembro do passado e projeto um futuro compartilhado com o grupo, tento construir apenas um ponto de vista, entre tantos outros possíveis. Deleuze (2015, p. 154) diz:

Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, em um indivíduo, uma pessoa, aquele que designamos dizendo: eis aí, o momento chegou; e o futuro e o passado do acontecimento não se julgam senão em função deste presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.

De tantos aspectos que eu poderia narrar e pensar sobre o Vindenes Bro, escolhi selecionar aquele que se repetiu em cada encontro, e dentro do qual mais me vi encarnada no que diz respeito ao acontecimento: a prática de um treinamento físico⁹. Mesmo sendo a repetição do diferente, já que uma sessão de treino nunca é igual a outra, desde a criação do grupo até hoje, o treinamento físico sempre aconteceu. É nele que nos reconhecemos, que falamos a mesma língua, que construímos o nosso fazer. Nossos corpos mudam, nós mudamos, mas, os exercícios, não. Da forma que foram cria-

dos, os exercícios têm uma abertura que nos permite explorar sempre novas possibilidades. Além das demandas particulares de cada encontro, entre criação, transmissão e apresentações artísticas, o treinamento físico foi, e ainda é, a base para pensarmos o teatro, ou melhor, nossos teatros, no plural, já que o trabalho com o Vindenes Bro também extravasa a forma de fazer do grupo, tendo em vista que cada integrante, à sua maneira, toma para si, transforma e fertiliza aquilo que lhe for útil para desenvolver suas poéticas individuais, no contexto profissional que ocupe em seu próprio país.

Falar em treinamento hoje, sobretudo relacionando-o àquilo que mestres como Grotowski ou Barba sustentavam nos anos 1960 ou 1970, pode soar como uma palavra obsoleta e ultrapassada. No entanto, será ultrapassado estudar profundamente algo que se faz, provocando sempre novos sentidos e desafios para si mesmo, se esse *si mesmo* não for um lugar fixo? Ultrapassado ou não, o fato é que o treinamento, para nós, ainda propicia um espaço protegido e um tempo estendido para o trabalho sobre nós mesmos, dedicado ao processo e aprendizado, independente dos ensaios, da montagem de algum texto, ou do espetáculo como produto. Funciona também como uma espécie de resistência às exigências habituais do mercado ou dos sistemas de produção em teatro. Além disso, para muitos dos integrantes do Vindenes Bro, a prática do treinamento do ator só é possível ali, em função de outras tantas funções ou contingências de nossos contextos profissionais ao longo do ano. Assim, temos ainda mais vontade de preservar essa prática, considerando a abundância de recursos artísticos e humanos que ela promove. Mesmo para muitos de nós, hoje mais velhos, com menos possibilidades físicas em relação aos primeiros anos, é no fazer dos exercícios, a cada encontro, que relembramos nossas potências esquecidas ou renegadas, que reaprendemos sobre os novos corpos que constantemente somos, que nos desparamos com outros limites, com novas formas de fluir e criar. O treino é utilizado para deslocarmos esses limites, para uma certa aquisição ou manutenção técnica, mas sobretudo como um laboratório para a experimentação e formação artística contínuas, independentes do tipo de teatro que produzimos. Enfim, é um espaço para agirmos em direção àquilo que decidimos buscar, ou talvez seja, como diria Barba, nosso “quarto fantasma” (Barba, 2007, p. 42), um espaço que pertence somente a nós como grupo.

Proveniência

O grupo surgiu do desejo de Iben em aprofundar os conteúdos desenvolvidos a partir de seu trabalho de atriz, transmitidos por ela a jovens estudantes de teatro. A vontade de poder continuar trabalhando com alguns atores, sobretudo os que já tivessem certa experiência – o que não era possível nos rápidos *workshops* que o Odin oferecia em suas turnês –, impulsionou-a a criar um grupo permanente. Em suas palavras:

[...] durante as turnês, o que eu podia ensinar era sempre num nível muito baixo, elementar: o aluno começava a dar os primeiros passos, depois tínhamos dois dias de curso e já tínhamos que ir embora. Eu ensinava uma coisa que não podia desenvolver, então pra mim, isso não era importante. Importante era a duração, era poder continuar o que havia semeado. Eu via aquelas pessoas e parecia que elas ficavam abandonadas, sem um caminho para continuar (Rasmussen, 2016, p. 284).

A duração e a continuidade constituem a formação de Iben, que, em determinado momento de seu processo autodidata de atriz, perguntava a si mesma o que poderia ser uma ação dramática. Em um diálogo com Eugenio Barba¹⁰, ela conta que uma das coisas mais importantes durante seu aprendizado foi tentar entender determinada qualidade que via no corpo de atores mais experientes, que despertava nela a vontade de conseguir fazer o mesmo. Iben coloca:

Eu não conseguia encontrar dentro do treinamento o que tinha visto no Torger¹¹, no Cieslak...¹² [...] Eu lembro que estávamos em turnê e eu ficava pensando nisso tudo, porque, pra mim, o treinamento do ator sempre foi um momento importantíssimo, e de repente eu comecei a refletir: o que é uma ação dramática? O que é *para mim*? Não em geral: *para mim*. [...] E foi aí que comecei a experimentar todas as maneiras possíveis de sentar, de girar, de ir até ao chão e de sair do equilíbrio (Rasmussen, 2016, p. 282).

Ao investigar em si mesma o que seria a ação dramática, Iben criava modos de problematizar as forças e formas de exercícios que ela mesma inventava. Ela propõe ao próprio corpo em movimento certas dificuldades, um risco, um limite, um nó a ser desvendado. Cada novo ponto escuro de um exercício, o qual causava um não saber como continuar, portava, em si, uma maneira nova de desenvolvê-lo. Criando perguntas precisas e simples, ela tentava descobrir, por si mesma, algumas respostas. Então, era necessário perceber, testar e experimentar que tipo de solução cada posição ou gesto

solicitava; não cessar os movimentos, mantendo um plano de continuidade. Essa prática obrigava-a a impor determinada transformação do percurso ou da qualidade neste plano:

Olhando para trás, voltando a pensar naquilo tudo agora – como sair do equilíbrio, depois retornar, como ir até o chão e depois ficar novamente de pé eu vejo que para mim foi como encontrar... sim uma fênix: eu me jogo, perco completamente equilíbrio, não sei o que vai acontecer. E depois eu volto a ficar de pé como se... renascesse. O próprio treinamento pra mim tinha renascido. Eu havia encontrado aquele fluir que tinha buscado durante anos e nunca encontrava, porque era sempre interrompido por alguma outra coisa: pelo pensamento, pela fadiga, pela descontinuidade do treinamento (Rasmussen, 2016, p. 282).

Podemos dizer que foi através do treinamento físico, prática desenvolvida no Odin, que Iben desenvolveu seu saber. Foi errando e experimentando por si mesma que ela conseguiu estabelecer alguns fundamentos para sua técnica e ética de atriz. Naturalmente, o treinamento físico e vocal estendeu-se também ao trabalho do Vindenes Bro, constituiu sua causa, promoveu e ainda promove o território primeiro de nosso modo de fazer teatro.

O primeiro grupo internacional que Iben cria foi o Farfa, que perdurou de 1983 a 1987. Alguns anos depois, em 1989, nasce o Vindenes Bro. O primeiro encontro do Vindenes Bro aconteceu em Holstebro, na Dinamarca, na sede do Odin, com Iben e os atores Carlos Simioni, do Brasil; Lina Della Rocca, da Itália; Tippe Molsted e Caroline Beering, da Dinamarca; e José Yabar Masias, do Peru. Desde então, outras pessoas, de diferentes países da Europa e da América Latina, também entraram no grupo, e, mesmo que fossem muito diferentes entre si, integraram-se rapidamente ao núcleo original. Em 1999, concomitantemente ao trabalho com o Vindenes Bro, Iben começa um outro grupo, o *The New Winds*, com a mesma proposta, mas dessa vez somente com jovens atores europeus, o que facilitava o encontro, devido à proximidade física entre os países do continente. A partir de 2009, os dois grupos passam a trabalhar juntos nos mesmos projetos, e, aos poucos, se fundem num único e grande Vindenes Bro. Além de Iben (Imagem 1), hoje o grupo conta com 25 integrantes, entre atores, cantores, músicos, diretores, uma cenógrafa e figurinista e um fotógrafo, além de muitos colaboradores.



Imagem 1 – Iben Nagel Rasmussen. Foto: Francesco Galli.

O Legado de Iben

Os laços que permitem a continuidade do Vindenes Bro são constantemente fortalecidos por aquilo que Iben representa para nós: uma mestra, uma atriz que foi responsável pela elaboração de seu próprio fazer, juntamente com seus companheiros do Odin. O legado de Iben, ou seja, sua forma de atuar como atriz e professora de outros atores, forma a base do trabalho do Vindenes Bro.

Apesar de não se considerar uma diretora de teatro, essa é a função que ela desempenha no grupo, na condução do trabalho físico e vocal de pesquisa e experimentação, na seleção e proposição dos materiais para a criação das montagens, na elaboração do conteúdo dos *workshops*, na coordenação e

formato das trocas culturais (Imagem 8), na coordenação da produção de cada encontro e também em nossa forma de convivência. Sua ética profissional ilumina nosso *ethos*, entendido não só como uma maneira de agir, de fazer escolhas, mas também um modo particular de pensar o teatro, colaborando para que tantas pessoas diferentes se mantenham juntas ao longo do tempo.

A importância e necessidade que Iben sentiu, de transmitir seu conhecimento, engendra, por sua vez, em cada um dos integrantes do Vindenes Bro, a mesma responsabilidade. O trabalho desenvolvido por ela e pelo grupo amplia seu sentido no momento em que desejamos e nos empenhamos para que nossas descobertas possam servir também a outras pessoas. Assim, a herança de atriz, aquilo que Iben já sabia, converte-se em um novo conhecimento ao se confrontar com outras pessoas, outros contextos, outros criadores. O Vindenes Bro não repete a estética do Odin e nem mesmo a de Iben; é uma outra constelação, que tem sua própria órbita. Temos nosso sol, nossa mestra, por certo, mas a forma com que atuamos, o espaço vazio e o tempo transitório, por meio do qual damos consistência a nossa existência de grupo, forma um outro universo, com suas próprias leis e forças. Se existe um plano comum entre o Vindenes Bro e o Odin, talvez seja esta certeza: de que o teatro é feito de coletivo e que seria bom se esse coletivo perdurasse.

A prática do Vindenes Bro, diante do tempo, acontece e *desacontece*. É justamente a duração breve de alguns dias ao ano, quase sempre em países diferentes, que nos permite viver a separação, a lacuna, o espaço vazio em que não estamos juntos. O distanciamento de tempo e espaço e a ausência de nós mesmos torna-se possibilidade constante de nos vermos diferentes a cada encontro, com outros modos de agir e de pensar, criticamente, como continuar e trabalhar. Essa prática, que sempre termina e recomeça, guarda, em sua singularidade, a oportunidade renovada de estranharmos a nós e ao mundo, criando outras perguntas e novas mudanças. No entanto, esses dois tempos, do encontro e da separação, ou da presença e da ausência, não se excluem e nem se separam; pelo contrário, coexistem e constituem o grupo em sua complexidade.

Nesse tempo descontínuo é que alimentamos o desejo de coletivo: que, em sua duração, tenha uma vida própria a ser desenvolvida, *complexificada* e fertilizada, como, enfim, é a vida de todo organismo vivo. Que possa criar

uma própria língua, singularidade ou pensamento, mesmo que cambiáveis. Que procure encontrar, em si, certo senso de possibilidade ou de liberdade em seu agir no mundo. Se alguma coisa permanece nesse ir e vir, talvez seja essa vontade infinita de seguirmos juntos, a certeza de que sempre há o que descobrir, e esse amor pelo próprio *métier*, apesar de tudo. Mas o que propicia uma permanência? De que é feita uma duração? Em nosso caso, de blocos de instantes, de passagens, de flutuações e contradições. Na própria contradição, uma possibilidade. Não uma duração harmônica e constante, mas cheia de lacunas, conflitos, finita em cada pequena manifestação sua e intensa enquanto acontece. Confusa, mas também certa. Forjada sob algumas leis, mas constantemente permeável a novos arranjos ou regras. Uma multiplicidade e diversidade de sujeitos, realidades e perspectivas dispostos a, de algum modo, prever aquela velha ordem para subvertê-la: quando a vida cotidiana, as dificuldades, a falta de dinheiro ou de tempo dizem não, provar dizer sim ou *por que não?*



Imagem 2 – Uma sessão de treino. Encontro em Paraty, Brasil, 2017. Foto: Francesco Galli.

O Treinamento do Vindenes Bro

Ao longo dos anos, a partir de uma proposição de Iben, fixamos um roteiro de exercícios, ou *qualidades de energia*, como ela gosta de chamar,

que servem de base para cada sessão de treinamento e funcionam como um meio ou caminho que leva a diversas possibilidades de desdobramentos (Imagem 2). Propõe mais um território, feito de alguns procedimentos precisos a serem explorados, do que um determinado fim ou forma pré-estabelecida. Trata-se de exercícios que foram mudando parcialmente em sua forma de se manifestar ou de se articular, mas não em seus princípios. Quais seriam esses fundamentos? São muitos. Talvez cada um dos integrantes do grupo poderia eleger um ou outro, que, para si, seja fundamental, mas posso citar alguns, sobretudo lembrando boa parte das indicações de Iben aos atores após o treinamento: a busca por um fluxo constante, mas cambiável; a precisão dos movimentos; a atenção ao direcionamento da energia do corpo no espaço; a instauração constante da oposição de forças; o engajamento total do corpo, mesmo que apenas uma parte dele se mova; a articulação consciente do peso; a força dos movimentos partindo do centro do corpo, sobretudo abdômen e pélvis; a ação de provocar o desequilíbrio constantemente; a prática de começar e terminar cada exercício de modo diverso; a busca por variações de dinâmica, como direção, velocidade, níveis ou tamanho do movimento; a busca por uma relação ativa permanente com o entorno, ou seja, com os colegas e o espaço; e muitos outros fundamentos.

Entre diversos exercícios experimentados em muitos anos de prática, os que compõem nosso roteiro de treinamento, hoje, são: a *dança dos ventos*; o *verde* ou *resistência*; *fora do equilíbrio*; *slow motion*; *samurai*; e *gueixa*, os quais descreverei a seguir. Impossível pensar o trabalho do grupo sem dedicarmos a primeira parte do dia ao treino, atualmente feito durante aproximadamente uma hora e meia, na mobilização do máximo de nossas energias, explorando nuances de nossa corporeidade. Nossa tarefa é executarmos esses exercícios atentando sempre em dois níveis, o individual e o coletivo. Nesses dois âmbitos interligados, a mesma busca: que sejam feitos procurando desenvolver as diferentes modulações de energia e ações que cada exercício evoca, mas procurando animá-las por um único fluxo, uma espécie de onda cujas formas de manifestação são transformadas constantemente, mas que, no fundo, vêm do mesmo mar. Para mim, essa noção do trabalho físico efetivado em um único fluxo de energia que se transforma é, digamos, o pano de fundo do olhar de Iben aos atores e, conseqüentemente, minha maior busca.

Iben também relaciona as diferentes qualidades de energia produzidas nos exercícios do treinamento feito pelo grupo, definindo-as como diferentes tipos de presença:

Observando os vários exercícios de treinamento do Vindenes Bro, se pode claramente distinguir as diversas qualidades de energia, no *verde*, nos exercícios de *fora-do-equilíbrio*, na *dança dos ventos* e no *samurai*: não é mais que diferentes tipos de presença, de diversos modos para o ator estar presente. Uma presença forte e dura, uma presença mais doce... (Rasmussen apud Riatti, 2001, p. 10, tradução nossa).

Presença e energia misturam-se no vocabulário de Iben quando ela se refere a certas modulações que o corpo acessa durante os exercícios, que, por sua vez, devem funcionar como um trampolim para algo mais. São um meio de encontrar um modo intensivo de articular as formas e forças do trabalho físico, buscar aquilo que Iben tentava nomear ao observar seus colegas de trabalho, como foi referido anteriormente:

Não era uma 'habilidade' [...] Também não era uma estética, algo que vinha de fora. Era alguma coisa *dentro*... Era isso que decidia, que fazia com que o corpo se tornasse uma outra coisa: não um corpo bonito ou feio. Mas aquele corpo era, como... sim, era transparente [...] (Rasmussen, 2016, p. 281).

Os atores pouco a pouco terminam o aquecimento e, sem nenhuma interferência de Iben, juntos e em silêncio, organizam-se para começar a sessão de treinamento do dia. Formamos um círculo (Imagem 3). Olhamo-nos de novo, a primeira vez neste ano, e, como fizemos das outras vezes nos últimos anos, cantamos a canção que abre a sequência de treino:

Campanas del sol
Que rompen cantando el silencio
Amor puente de vos
Que me transporta al misterio
En tu resplandor
Estoy protegido del viento
Del olvido que borró
Todos los pasos ajenos
Presencia que reposa intacta
Amor para ti no se hicieran
*Tiempo, lejanía y murallas*¹³

Essa canção funciona como uma abertura ou um chamado para o início dos trabalhos, mas também como um *sats*¹⁴, impulso coletivo para o encontro.



Imagem 3 – Preparação para o treino. Encontro realizado em Gent, Bélgica, 2018. Foto: Francesco Galli.

Assim como os exercícios de voz, transmitido por Iben, o trabalho com as canções dá acesso a outro tipo de comportamento do corpo e promove diferentes sonoridades e possibilidades no trabalho vocal do grupo. Fisicalidade da voz, corpo-voz, os ressonadores, a partir de Grotowski, as imagens e ações vocais, alguns ritmos musicais instaurados pela voz e pelo corpo em ação, as diferentes sonoridades de tantas canções, línguas e textos que já experimentamos são noções que sustentam o exercício da voz em muitos âmbitos. É uma prática constante buscar a força de determinadas canções no corpo e no espaço, sobretudo daquelas que portam um significado particular ligado à história do grupo ou de seus integrantes, ou ainda à tradição de alguns países ou povos. Essas canções, trazidas por nós ao longo do tempo, atingem um registro particular na voz do grupo.

Durante nossas sessões de treinamento, Elena¹⁵ toca seu violino e dialoga com os movimentos dos atores através da execução de músicas ou trechos musicais de seu repertório pessoal, especialmente eclético, surgido, muitas vezes, de algumas de suas improvisações, que criam, segundo ela, *co-*

lunas sonoras. O som do violino de Elena, para mim, leva a experiência do treinamento a dimensões extremamente potentes, que transbordam daquelas que experimento, por exemplo, sem a música.

Entre outras percepções, as melodias, ruídos, lamentos, gritos e respiros de seu violino se interpenetram, jogam, duelam, brincam, aproximam-se ou distanciam-se do trabalho físico dos atores, sempre provocando em nós novas imagens, atmosferas, associações ou impulsos.



Imagem 4 – Emilie conduzindo o grupo de alunos do Vindenes Bro em *workshop* realizado em Paraty, Brasil, 2017. Foto: Francesco Galli.

A partir da multiplicidade de tantas vozes, com *Campanas del sol* a voz do Vindenes Bro ecoa e se faz uma, confirmando o reencontro. O tempo passa a funcionar diferente. Enquanto cantamos, o tempo percorrido desde a última vez que nos vimos desaparece. No tempo da canção, passado, presente e futuro se misturam. Tempo anacrônico. Lembro o passado percorrido juntos tantas vezes, ao mesmo tempo que avanço ao futuro, promessa de outros encontros. O cantar acorda, em sua duração, tantos sentidos no presente compartilhado, ou melhor, nesses três presentes, lembrando Santo Agostinho¹⁶ (Santo Agostinho apud Ricoeur, 1994): o presente do passado, na lembrança; o presente do presente, na atenção ao próprio cantar; e o presente do futuro, na espera. Quase não acredito: Emilie (Imagem 4) e Fri-

da¹⁷, que conheci crianças, já estão maiores do que eu. Lembro de Tippe fazendo a *dança dos ventos* com a Frida nas costas. Ela tinha nove meses de idade, em Scilla, na Itália, em 1996. O pequeno rosto-bola chacoalhando feliz, com os olhos arregalados, naquela espécie de mochila dinamarquesa para carregar bebês. Quando todos nós nos formos, elas provavelmente ainda cantarão essa canção. Agora não tem mais volta, *Campanas del sol* é sinal irreversível para nos lançarmos novamente no fluxo de um rio conhecido, mas cujas águas são sempre novas. Tumulto e deleite; boiar calmamente e se afogar de forma desastrosa; manobras virtuosas e claudicação; deslizos hábeis e exaustão; ar fresco e rarefeito; imagens detalhadamente precisas e a vista escurecida por um borrão. O treino é jogo contínuo nesse rio de ondas imprevisíveis, margeado por barragens sempre prestes a desabar. Mistério. Estou de novo aqui? Vejo esses rostos, vejo a mim nesse círculo e quase não acredito. *Estoy protegido del viento, del olvido que borro, todos los pasos ajenos*. A canção é interrompida e, em vez do último verso, a voz se transforma em um sopro, com o passo em direção à terra. Começa a *dança dos ventos* (Imagem 5). O círculo vai-se desmanchando e os ventos tomam a sala em todas as direções.



Imagem 5 – A dança dos ventos. Gent, Bélgica, 2018. Foto: Francesco Galli.

Iben relembra:

Durante o primeiro Vindenes Bro, em 1989, na Dinamarca, pedi a todos os participantes que apresentassem uma parte de seu *training*, uma dança ou canto. Caroline Beering, uma moça que agora não está mais no grupo, nos mostrou um tipo de dança que era com um sopro, que ela havia aprendido na Polônia com o grupo Gardjenize. Usamos aquele exercício como base para uma parte do *training* físico, mantendo o passo harmonizado com a respiração. Assim, desde o primeiro dia de trabalho com o Vindenes Bro, havia uma dança dentro da qual todos os atores podiam seguir experimentando o fluir orgânico e contínuo da energia. Este foi o núcleo originário do qual a Dança dos ventos começou a ganhar forma (Rasmussen apud Rietti, 2001, p. 2, tradução nossa).

A partir dessa base, Iben e os atores inseriram alguns estímulos e modificaram a forma inicial da dança. Estabeleceram uma repetição contínua do passo e acrescentaram algumas ações que deveriam ser realizadas dentro do fluxo, através de um deslocamento pelo espaço. A *dança dos ventos* é um exercício que propicia uma qualidade de energia livre e leve, à semelhança dos movimentos do vento, sendo uma forma de produzir e direcionar a energia pelo espaço. Como o próprio vento, também podemos variar, mas sem perder a base e o ritmo do grupo. A base da dança são três passos feitos num tempo ternário, como o da valsa: um passo que vai em direção à terra, onde está a ênfase, através da expiração; o próximo passo em direção ao céu, produzido por uma espécie de alavanca com o pé, que empurra o chão e eleva o corpo; e um terceiro, de retomada, que faz a ligação entre os dois anteriores. As ações na dança podem ser muitas: abrir e fechar o corpo de diversas maneiras, pegar e lançar a energia, explorar oposições nos gestos, imprimir paradas ativas ou *stops*, jogos e trocas entre os atores, ações de trabalho e tantas outras. É um exercício atualmente muito conhecido entre atores do mundo todo, haja vista sua constante transmissão, feita por Iben e seus atores ao longo do tempo.

Hoje, meus joelhos doem no início da dança, e, depois dos primeiros cinco minutos, o cansaço me deixa incrédula. No entanto, Elena, sentada ao lado de Iben, toca, em seu violino, a valsa de Shostakovich. Meu corpo acende, torna-se incoerente. Meus pés, da ponta dos dedos até o calcanhar, tornam-se raízes móveis que entram e saem da terra, enlouquecidos e feitos, mas o resto do corpo ainda se move com dificuldade. Preciso sentir a dança em todo meu corpo; então, faço o resto seguir as pernas. Movo as ar-

ticulações, *abro* os ossos, as veias, os músculos, os pulmões, como se liberasse meus canais internos para a terra e o céu. Depois de alguns minutos dançando, todo corpo pulsa livre, inteiro e sem fadiga. Como uma usina de força, lanço, para o espaço e para meus companheiros, jorros de alguma coisa que brilha, farol e ímpeto. A sala torna-se pequena, eu me torno pequena até sumir. Não sou mais eu, mas outra coisa. O pedaço do retalho que fui se desfia e faz meu corpo desaparecer. Somos vento. O tempo torna-se encontro, dança e música. O deslocamento pelo espaço, meu e de meus companheiros, forma correntes de vento que nos levam para direções diferentes e inusitadas. É divertido deixar-se portar, não pensar, não determinar o que fazer. Encontros acontecem aos poucos, lançamentos e arrebatamentos de força que se influenciam, que transformam as atitudes, ações, olhares, expressões e criam novas posições do corpo na sala. Na troca entre os companheiros, fugazes paradas ativas, *stops*, que, na imobilidade do corpo, lembram a imagem de uma imensa cachoeira congelada, no inverno de um país frio¹⁸. A dança perdura e as correntes de vento vão desenhando diferentes formações do grupo no espaço: dois círculos, com jogo de lançamento da energia, ou então duas filas de atores nas duas laterais mais distantes da sala, cujo espaço todo é assim oferecido a um duo de ventos. Com mais ar e chão, a dupla baila ainda mais livre, animados aqui e ali por canções *acordadas* pelo restante do grupo. Por cerca de vinte minutos, seguindo uma cadeia de ações pré-estabelecida, mantemos a dança dos ventos, até que a levamos a seu ápice, quando os atores burlam a gravidade e se lançam no ar, entre saltos e giros. Alguns minutos antes do final da dança, outra canção, *girando, girando, não paro de girar, trabalho, cantando, na roca de fiar*¹⁹. Gradativamente vamos diminuindo a *dança dos ventos* por fora, mas não por dentro. Um calor, uma sensação de irradiação e desdobramento do corpo se instaura e liga um ator ao outro. A profusão de moléculas, agitadas pelo calor, vai se compactando e se transformando numa imensa montanha de gelo (Imagem 6). Agora o grupo todo está unido no centro da sala. A voz da montanha de gelo emite seu lamento agudo, parecendo clamar por sua sobrevivência, em algum lugar derradeiro do mundo. O gelo deve estar derretendo. Uma gota do suor de Guille²⁰ pinga em meu joelho, junta-se a minha gota de suor, que parecia já estar lá, à espera da outra. As duas gotas, misturadas, escorrem mais depressa, deixando, em minha pele, a marca daquele afluente que desaguou no chão da sala.



Imagem 6 – Configuração de uma das montanhas, durante o treino, em Gent, Bélgica, 2018.
Foto: Francesco Galli.

A energia se transforma e, aos poucos, os atores vão-se separando. Lentamente, a montanha se desfaz e entramos no exercício da resistência:

Uma caminhada lenta e contínua, com a coluna ereta, joelhos levemente flexionados, braços ao longo do corpo. Uma expressão neutra, serena. Da cintura para baixo, o eixo é direcionado para a terra, da cintura para cima, para o céu. O quadril avança sem oscilar, mantendo sempre o mesmo nível em relação ao chão. Uma caminhada que vence uma resistência. Como uma montanha, que se desloca. Se caminho para frente, provooco, antes, uma força que me empurra para trás. Se caminho para trás, devo vencer uma força que me empurra para frente. Resistência a uma força oposta. A cada direção que eu determino meu movimento, devo antes, instaurar, com a imaginação, com a memória muscular, com a relação do peso do corpo com o chão e com minha intenção, uma força que me leva em direção contrária (Silva, 2009, p. 106).

Essa é a descrição da caminhada básica do exercício chamado *verde* ou *resistência*. Iben comenta como o exercício é integrado ao trabalho:

Com o Vindenes Bro trabalhamos também sobre o princípio da resistência. Queria procurar uma energia lenta, um modo de mover-se lentamente no espaço, mas com muita resistência. Me vinha em mente um livro de um ator japonês de teatro Nô, no qual ele fala de um exercício que fazia com seu mestre, em que o mestre o segurava com força com um cinto enquanto caminhava, e depois, subitamente, o largava. O aluno não devia cair, mas manter aquela mesma resistência no corpo, aquela mesma força. Nós copiamos aquela ideia (Rasmussen apud Rietti, 2001, p. 3, tradução nossa).

A *resistência* provoca uma sensação densa e contínua da energia do corpo. Exercita um controle constante do movimento pelo espaço. Durante o exercício, somos estimulados a nos movermos como se sentíssemos que o ar se torna mais denso, como se caminhássemos entre matérias como o barro ou a polenta, o que exige muito esforço de deslocamento. O “corpomemória” (Grotowski, 1992, p. 34) lembra a faixa verde que, anos atrás, puxada por um colega, reteve tantas vezes o quadril, o peito, a testa e as canelas. E caminhamos, vamos ao chão, levantamos, empurramos e puxamos objetos imaginários. O controle da intensidade do tônus muscular, um contínuo ajuste de tensões dentro e fora do corpo, determina a qualidade do movimento.

Aos poucos, outra montanha vai-se formando em outro ponto da sala, com a aproximação dos corpos. A montanha de lava também tem voz, som da matéria densa que ferve, pequenas explosões, nossas entranhas, terra quente que ronca; mas antes que a erupção aconteça, o vulcão silencia. Já posso escutar o som leve da queda de alguém que ficou um pouco afastado da formação. Os apoios do corpo, que serviam à tensão dos corpos-montanha, vão buscando outro tipo de impulso, não mais para o andar contínuo da *resistência*, mas para um deslocar movido por quedas, para fora do próprio eixo do corpo. Começa o *fora do equilíbrio*, outro exercício, que faz a montanha desmanchar-se, afastando os corpos em múltiplas direções.

Estudo na prática o exercício. Fico em pé e provooco um desequilíbrio. Desloco meu eixo em alguma direção e, desta vez, começo pelo quadril. Minha luta é provocar uma intenção real de queda, um risco verdadeiro. Mas prolongo o momento do cair, resistindo à gravidade, que me puxa. Tento ampliar aquele instante da queda, fazê-lo durar. Que o tempo do cair

seja infinito. Ao mesmo tempo em que me lanço, todo corpo trabalha para manter-se de pé. Vou caindo, quando estou mais perto do chão a velocidade aumenta, o que torna minha ação mais perigosa. Até que, no último instante, quando estou prestes a me espatifar, salvo-me com aquela perna que menos me sustentava, joelho flexionado. Uma parada, um *stop*. Esse é o momento que exige maior empenho, pois, ao me salvar, a tendência é relaxar e esvaziar. Contudo, é justamente ali, quando tudo parece tranquilo e resolvido, que preciso ativar ainda mais a atenção, engajar ainda mais minhas forças, não deixar aquela energia provocada pelo desequilíbrio escapar, mas sim transformá-la, lançando-a para uma direção oposta de onde caí. Reter a força daquela queda real no quadril e nas pernas, e com todo o corpo lançar essa mesma força para o espaço. *Seguir o pássaro*, buscar outro apoio, outra retomada do equilíbrio, para daí, de novo, provocar outro desequilíbrio e me lançar novamente ao abismo. As indicações de Iben:

Vocês devem deixar a energia transportar vocês, segui-la para que ela os leve em diversas direções no espaço. Devem colocar muito mais ar nos seus movimentos, tentando esquecer do peso, e não se deixarem bloquear por ele. É no momento da passagem para um novo desequilíbrio que vocês precisam deixarem-se guiar pela energia. Provem, na passagem entre uma queda e outra, deixar-se guiar pela imagem de um pássaro que voa, mas sem tentar mimar essa imagem, deixando que ela seja apenas uma sugestão e um estímulo para o trabalho de vocês. Não projetem seus movimentos apenas para baixo, sigam todas as direções, e, sobretudo depois da queda, em direção ao alto, como se quisessem seguir alguma coisa acima de vocês (Rasmussen apud Rietti, 2001, p. 25, tradução nossa).

A energia do grupo se torna leve e ligeira. Assim como ocorre nos outros exercícios, cada ator tem um modo pessoal de desenvolver o *fora do equilíbrio*, algumas formas de fazer se repetem, outras tantas são descobertas pela emergência do salvar-se de uma ou outra queda em particular. Esse exercício ilustra muito bem o próprio processo de descoberta de Iben em relação à ação dramática, mencionado anteriormente. Cada um desenvolve suas narrativas pessoais de queda e retomada, constantemente arriscadas e imprevisíveis, com formas e dinâmicas muito diferentes. No entanto, o desequilíbrio de um ator também afeta o desequilíbrio do outro; assim, jogos, deslocamentos, algumas pequenas ações vão-se desenvolvendo na relação de troca entre o grupo, num fluxo constante. Elena, com seu violino, rapidamente cria jogos entre trechos de sonatas de Bach e o movimento dos ato-

res. Difícil dizer o que provoca a atmosfera que se instaura nesse momento, se é a música ou se são as quedas. Sinto que queria estar melhor com ambas, queria poder fazer mais, ser mais digna do que me acontece. Mas meu corpo não alcança, só suspeita a dimensão que estaria por arranhar minha alma. Mas eu quero tanto, eu desejo tanto, e eu sei. E experimento de novo e mais uma vez. Mais risco, mais resistência à queda, menos distância ainda do chão, mais medo, mais dúvida. Raiva. Não tenho recursos suficientes para me salvar, diz a cabeça. Mas é o corpo que responde. Modifico um pouco a intensidade da força, experimento outra distância entre as pernas, divido a retenção do peso, antes todo do quadril, com o chão. Deixo que ele também me sustente, ora essa, e, quando percebo, aí está. Sinto a transformação da energia. Não precisei pensar para onde iriam meus braços, minhas mãos, minha cabeça. Não precisei do pássaro, nem nada. Fui levada por algo invisível, fresco, ligeiro, nota aguda que subia e descia em malabarismos tonais, deboche, empáfia, emaranhado de pequenas serpentes de corpos molhados e escorregadios, a mão do mais hábil prestidigitador. Não consegui pegar, mas estava lá. Não é mentira, falaria mesmo a verdade se... Instante.

Deleuze diz que o acontecimento não é só feito do presente da efetuação ou daquele que o encarna, há ainda outro aspecto:

Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente, porque ele é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum*... [...] De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre, do outro lado, 'a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar' (Deleuze, 2015, p. 154).

Há outro lado do acontecimento, o da contra-efetuação, um tempo que não é de *Cronos*, mas de *Aion*, tempo do instante móvel, sem espessura e sem extensão, que subdivide cada presente em passado e futuro:

[...] é o presente sem espessura, o presente do ator, do dançarino ou do mímico, puro 'momento' perverso. É o momento da operação pura e não da incorporação. Não é o presente da subversão nem o da efetuação, mas da contra-efetuação (Deleuze, 2015, p. 169).

Não sou eu que ajo, algo age para além de mim e me versifica, me desenrola, me fragmenta e me desdobra. Isso que está aí, o que eu vejo, essa presença no meu presente, não veio deste momento, nem deste lugar. Foi

um longínquo que a formou. Cria uma visão, na qual preciso me demorar, meu olhar deve ser solícito, pois não é fácil ver o invisível, dizer o indizível.

Para mim, atualmente, o *fora do equilíbrio*, de todos os exercícios, é meu melhor mestre. Porque é o que menos sei executar. Por isso tenho tanto a aprender com ele. Ele precisa de maior esforço, maior clareza, mais de mim mesma. Ele me mostrará, um dia, aquilo que ainda não vi em mim?



Imagem 7 – Apresentação do espetáculo UR-NAT, em Paraty, Brasil, 2017. Foto: Francesco Galli.

Dessa vez, sem que eu me dê conta, é uma montanha de rocha, formada pelos corpos de meus companheiros, que surge em outro ponto da sala. Encaminho meu desequilíbrio para o grupo que se junta e me salvo da última queda, agregando-me a eles. A montanha de pedra se configura por alguns instantes, também com sua voz própria. A densidade da rocha nos leva a outra transformação da energia no corpo, distensão, entramos no próximo exercício, o *slow motion*. Nele, trabalhamos uma energia fluída, como se estivéssemos dentro d'água ou na lua, devemos nos mover como se a gravidade não existisse. Buscamos a ausência de peso, articulações livres e suaves, cada vértebra da coluna é móvel e ativa, e os movimentos dos braços, pernas e cabeça devem estar sempre em oposição. Elena, dessa vez improvisando ao violino, brinca com harmônicos e alguns trechos de trilhas sonoras de filmes e séries. Durante esse exercício, pela ativação do corpo no

treino até aqui, ou pelo seu caráter suave e lento, encontro espaço para muitas imagens e sensações de meu mundo interior. É aqui que percebo muitas conexões com memórias antigas. Através de impulsos, o corpo lembra de imagens e sensações. Restos de um passado que eu nem sabia ter vivido me tomam. Um sentido profundo, de conexão com algo muito maior do que eu, me emociona. Sinto minhas lágrimas escorrerem também em câmera lenta.

Detemo-nos nessa qualidade de energia por algum tempo, até que alguém propõe a mudança de exercício, a partir de suas próprias ações. O restante do grupo aceita e torna-se evidente quando todos instauram seus *samurais*. O exercício do *samurai*, inspirado na figura do guerreiro japonês, foi criado por Iben e os atores do Odin no início dos anos 1970. Consiste em mover-se pelo espaço a partir de três passos básicos e de suas variações. A base do *samurai* são pernas abertas, joelhos flexionados, quadril estável – ou força no *koshi*, na linguagem do grupo – e se mantém, na maior parte do tempo, à mesma distância em relação ao chão. Exercita uma energia assertiva e potente, com a atenção ampliada ao todo, percepções aguçadas, prontos para atacar ou defender-se, saltar, girar ou ir ao chão, voltando rapidamente à base. Iben narra algumas modificações ocorridas no exercício:

Com o Vindenes Bro pegamos mais uma vez os três passos de base elaborados no Odin com o tronco sólido, parado e sem curva na coluna; depois pedi a cada ator que encontrasse diversos modos de girar, de saltar e de se sentar. Para sermos mais precisos com os movimentos dos braços, usamos um bastão. Os atores foram cada um procurar o próprio bastão. Usavam de maneira muito simples, para indicar as diversas direções no espaço e como um instrumento que ajudava os atores a encontrar diversas posições com os braços (Rasmussen apud Rietti, 2001, p. 3, tradução nossa).

O caminho do ator que experimenta o *samurai* é primeiramente solitário, no domínio da forma, da força, da postura, do impulso, do ritmo, do olhar. Depois, nas improvisações pelo espaço, abre-se a relação com outro *samurai*, que pode ser de luta e confronto, ou apenas de reação aos movimentos do colega. *Samurais* lutam, encontram-se e dialogam em movimento. O ator é chamado a empenhar a sua plenitude corporal para respostas rápidas e eficientes, numa estabilidade móvel e flexível. Assim, ele constrói sua posição de guerreiro, apoiado pela ideia do enraizamento de seus pés no chão; é como se a energia da terra atravessasse seu corpo até impulsionar a

ação. A articulação da coxa deve ficar liberada para os movimentos das pernas. Os braços acompanham a posição de segurar um bastão – nos primeiros anos, o objeto real e, hoje, imaginário –, que pode ser a arma do samurai. A posição dos braços e tronco muda conforme mudam os passos ou suas ações. Essa posição básica coincide, em parte, com as posições das artes marciais do oriente:

O *samurai* permite averiguar constantemente o centro de força do corpo, na região do abdômen e quadril. É nessa região que está o ‘motor propulsor’ do movimento. Várias técnicas corpóreas, tanto do oriente como do ocidente, evidenciam a região pélvica, o ponto de união da espinha dorsal e pernas, como importante ponto de estabilidade e força. O *samurai* é muito útil ao ator, pois trabalha com a precisão e a essencialidade, no sentido de que cada movimento acontece a partir de uma forma bem delimitada, com uma particular qualidade de energia e uma postura bem definida. Quando o movimento parte deste centro, permite um comando do tronco aos movimentos periféricos de braços, pernas e cabeça (Silva, 2009, p. 100).

Em alguns encontros com o grupo, Iben propôs improvisações da figura do guerreiro caminhando na mata. As imagens e narrativas que criei, há muitos anos, daquela improvisação e de outras, depois de algumas ações fixadas, me lembram, cada vez que retomo essa energia, um estado de jogo aberto, flexível e leve, o qual serve de contraponto à rigidez e exigência física do exercício, permitindo descobrir também o prazer em meio a tantos desafios. Executamos nossos samurais, tentando mostrar justamente a nós mesmos que ainda podemos, que nossos corpos podem. Elena toca notas rapidamente repetidas em compasso 4/4, muito rítmica. Depois de alguns minutos de extremo empenho físico, esquecemos das dores musculares e nos divertimos com os diálogos de movimento e relações entre o grupo. Aos poucos, um ou outro ator vai transformando aquela energia masculina, forte e assertiva, em uma energia oposta, feminina, suave, às vezes sinuosa, trabalhada a partir da fragmentação das ações. É a energia da *gueixa*, outro exercício, que um e outro ator vai acessando, até que, por fim, toma por contágio todo grupo. Minha *gueixa* também caminha suavemente na mata, num fim de tarde. Relaciona-se com o entorno, tenta tocar numa borboleta, entra em casa, não sem antes tirar os sapatos. Encontra outras *gueixas* e interage com elas. Serve o chá, abre a janela e contempla a lua. É uma energia reconfortante que anuncia o fim do treinamento do dia. No grupo, os atores alternam-se entre a *gueixa* e o *samurai*. Pouco a pouco vão finalizando o

treino, sentando sobre os calcanhares, pernas juntas, coluna ereta, braços apoiados nas coxas; uma atmosfera introspectiva e serena toma conta do espaço. Sensação de plenitude. Presença relaxadamente atenta. A colcha de retalhos está pronta para servir a quem precisar dela. O treinamento do dia termina. Silêncio na sala.

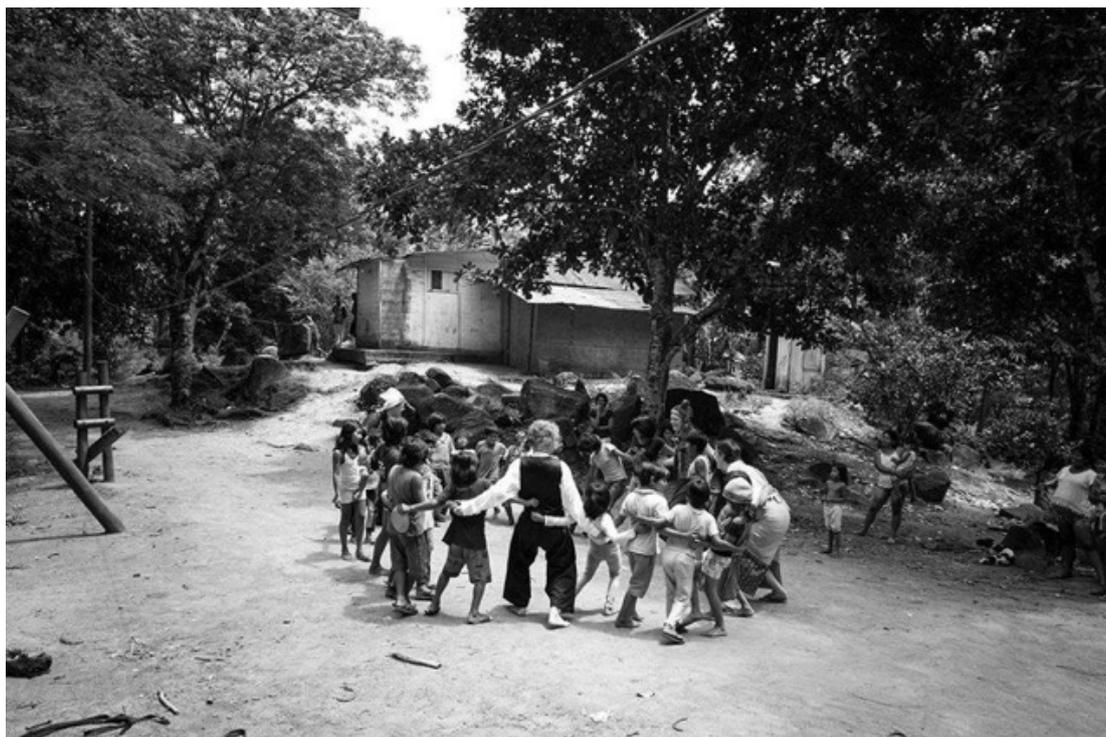


Imagem 8 – Registro de uma troca cultural feita numa aldeia indígena em Paraty, Brasil, 2017.
Foto: Francesco Galli.

O Porvir

Enquanto o Vindenes Bro ainda acontece, algumas considerações podem ser visíveis e dizíveis neste presente distendido. Se um acontecimento é sempre um produto do encontro de multiplicidades de potências, talvez devêssemos pensar que tipo de procedimentos possibilitam, ampliam e fazem vir à tona essas potências, tanto no trabalho individual quanto em grupo, tanto na formação de saberes quanto em sua transmissão. Testar, experimentar e inventar modos de diferenciação, permitindo que se abram fissuras e novos agenciamentos, que aconteçam transformações em uma prática aparentemente já bem conhecida. No encontro afetivo dos corpos, o que se poderia pôr em evidência, num trabalho em grupo, senão justamente as potências desses corpos? Quando cada corpo também é, por si, um acontecimento múltiplo, no encontro com outros corpos, o diverso e o contraditório.

rio fazem parte do jogo, o que está para além do nosso desejo ou vontade. No fim, é o confronto dessas potências que sempre vence, em nós ou no coletivo. Em um grupo, poderíamos aprender a gerar um meio que seja fértil no entrecruzar de forças sempre diferentes e imprevisíveis, que podem ou não se efetuar. Para isso, é necessário empreender um trabalho, aceitar uma busca, reconhecer um acordo implícito, para além dos desejos e exigências individuais. Um trabalho que exige uma duração, um *continuum* que permita a consolidação de bases compartilhadas, mas em constante transformação. Trabalhar para criar, se não uma língua comum, talvez um mesmo fluir, reconhecendo-o também mutante a partir das exigências da própria prática. Barba (2012, p. 202) escreveu:

No entanto, se eu me pergunto em que paradoxal recinto do tempo e do espaço é possível fazer brotar as forças obscuras que governam a História e a interioridade do indivíduo, se me pergunto como torná-las perceptíveis em sua fisicidade sem produzir violência, destruição e autodestruição, a resposta me parece evidente: é um recinto que se chama teatro.

Um acontecimento é sempre um conflito de potências; aparecem lacunas, espaços intermitentes, ausências e contingências que podem formar e deformar aquilo que imaginávamos previamente, mas essa deformação pode não ser algo ruim, pelo contrário, poderíamos compor algo com ela. Deixar que novos membros, olhos e bocas surjam nesse ser que clama por uma existência própria. Iben disse, sobre sua observação do treinamento de seus atores: “Dentro deles, seja num nível individual ou em nível de grupo, de organismo único, bem como dentro de nós, que os estamos vendo, alguma coisa está acontecendo, alguma coisa está mudando” (Rasmussen apud Rietti, 2001, p. 8, tradução nossa). Alguma coisa está mesmo acontecendo. O próximo encontro do *Vindenes Bro*, em 2019, será em Ringkøbing, Dinamarca. O grupo participará do Festival Internacional UR-NAT, que promove encontros artísticos em meio à natureza e em espaços urbanos abertos (Imagem 7). Nesse festival, o público torna-se parte das obras de artistas dinamarqueses e internacionais. *Amanhã estaremos lá*²¹, em Ringkøbing, aquela pequena cidade contornada por um fiorde, onde a lua nasceu no céu, desenhando-se ao contrário. *É lá que, ontem, faremos trinta anos.*

Assim termino esta tentativa de perseguir e reelaborar os restos do que fomos, somos ou seremos, colcha de retalhos estendida nesse texto-ficção. Nem tudo que disse aqui realmente aconteceu assim. Nessa partícula de vi-

são, apenas mais uma, *poiesis* de um lastro infinito de possibilidades. Uma evanescência, um borrão, um ressoo do que pode parecer ter sido a prática do grupo. No entanto, se o que passou não foi bem assim como contei, isso não significa que não houve a tentativa de ser fiel ao passado. O que fiz foi apenas utilizá-lo livremente para pensar nosso presente mais como um fim do que como um começo. Momento da operação. Como falar desse momento? Talvez as melhores palavras sejam aquelas que deixei de fora deste artigo, aqueles fatos que deixei de representar, esperando que minha narrativa se constitua entre presença e ausência, neste agora expandido para além do que vivo e penso. Origens para sempre perdidas. O passado se aproximou mesmo de mim, mas não existe mais, já se foi. Mas ele deixou marcas. Sobre esse presente marcado, poderemos continuar. Sobre aquilo que ficou impresso no corpo e na alma é que, talvez, inventaremos uma outra história.



Imagem 9 – Vindenes Bro em Paraty, Brasil, 2017. Foto: Francesco Galli.

Notas

- ¹ Palavras da canção que faz parte do último espetáculo do grupo, *Freaks*. Canção criada por Sandra Pasini, uma das atrizes do Vindenes Bro, a partir de um fragmento da poesia *Os espelhos*, de Jorge Luis Borges.

- ² Site do grupo: <<https://www.bridgeofwinds.com/>>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- ³ Nome dado às ações que extravasam o trabalho do Odin em múltiplos projetos dedicados à pesquisa e à formação: residências artísticas, ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), UET (Universidade de Teatro Eurasiano), CTLS (Centro de Estudos Laboratoriais de Teatro), OTA (Arquivos do Odin Teatret) e outras tantas atividades que acontecem regularmente, tendo como base a sede do grupo, em Holstebro, Dinamarca. Fonte: <<https://odinteatret.dk/ntl-nordisk-teaterlaboratorium/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.
- ⁴ Os espetáculos do grupo são: *The white, The black, Ur Nat, Freaks e Voices in the wind*.
- ⁵ Prática herdada do Odin, baseada no encontro do grupo com alguma comunidade ou organização específica, quando acontecem trocas de canções, danças, histórias e diferentes manifestações culturais.
- ⁶ Os seguintes artistas integram o grupo hoje: Tippe Molsted (Dinamarca), Anemarie Waagepetersen (Dinamarca), Signe Gravlund Thomsen (Dinamarca), Emilie Molsted (Dinamarca), Frida Molsted (Dinamarca), Carlos Simioni (Brasil), Tatiana Cardoso (Brasil), Rafael Magalhães (Brasil), Marcos Rangel Koslowski (Brasil), Rodrigo Carinhana (Brasil), Lina Della Roca (Itália), Elena Floris (Itália), Francesco Galli (Itália), Sofia Monsalve Fiori (Colômbia), Guillermo Angelelli (Argentina), Mika Juusela (Finlândia), Miguel Jerez (Espanha), Yteng Ding (China), Iza Vuorio (Polônia/Finlândia), Luis Alonso (Cuba/Brasil), Jori Snell (Holanda/Dinamarca), Antonella Diana (Itália/Dinamarca), Sandra Pasini (Itália/Dinamarca), Adriana La Selva (Brasil/Bélgica) e Katarzyna Kazimierczuk (Polônia).
- ⁷ Entre os países que o grupo já se reuniu estão: Dinamarca, Brasil, Itália, Colômbia e Bélgica.
- ⁸ “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (Benjamin, 1987, p. 239).
- ⁹ Prática de exercícios físicos realizados pelo ator, que visam não só a uma maior aquisição técnica, mas a um meio para trabalhar sobre si mesmo, deslocar seus limites e fertilizar outros modos de criação.

- ¹⁰ Diretor do Odin Teatret e importante artista e pensador do teatro contemporâneo.
- ¹¹ Torgeir Wethal (1947-2010). Foi ator e um dos fundadores do Odin Teatret.
- ¹² Ryszard Cieslak (1937-1990). Foi um dos atores do Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski.
- ¹³ Canção em homenagem a Grotowski, cantada em dezembro de 1988, num encontro de teatro de grupo em Lima e Huampani, no Peru. Letra de Luis Ramirez, ator do grupo Cuatrotablas (Peru), e música de Denise Garcia.
- ¹⁴ Na linguagem do Odin e do Vindenes Bro, refere-se a impulso.
- ¹⁵ Elena Floris é violinista, integrante do grupo. Atualmente, também é responsável, juntamente com Emilie Molsted, pela direção musical e vocal do espetáculo-concerto *Voices in the Wind*. Antes de Elena, de 1997 a 2001, o flautista dinamarquês Nikolaj de Fine Licht, que tocava diferentes tipos de flauta doce barrocas, acompanhou o trabalho do grupo. Assim como Elena, ele foi responsável pela direção musical do concerto de canções. Nikolaj lembra de seu processo de criação, ao tocar, no acompanhamento do treino: ‘Para improvisar junto com atores, posso reagir àquilo que eles estão fazendo e elaborar algo, ou posso tocar uma peça já existente. Posso também improvisar algo livre, não inspirado na ação do ator. Eu sempre alternava entre os dois: observando as ações dos atores, eu podia me deixar levar pelos seus movimentos e construir a música em sintonia com o que eu via; mas eu podia também improvisar algo que me vinha à mente no momento e observar o que aconteceria como consequência. Na prática, sempre era uma combinação dos dois’ (Depoimento de Nikolaj de Fine Licht, em conversa informal, ocorrida em 13 de novembro de 2018, durante a elaboração deste artigo).
- ¹⁶ “Há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Há com efeito na alma, de um certo modo, estes três modos de tempo, e não os vejo alhures” (Santo Agostinho apud Ricoeur, 1994, p. 28).
- ¹⁷ Quando entrei no grupo, em 1996, Emilie estava com dois anos e Frida, com nove meses de idade. Ambas são filhas de Tippe Molsted e todas integrantes do Vindenes Bro.
- ¹⁸ “O *stop* não deve ser mecânico, mas deve ser como uma cascata congelada” (Grotowski apud Rietti, 2001, p. 20, tradução nossa).
- ¹⁹ Canção que eu ouvia quando criança, de num pequeno LP azul que contava a história da Gata Borracheira. Essa era a canção que a bruxa, disfarçada, cantava

enquanto trabalhava em sua roca de fiar, preparando a armadilha para a princesa fincar seu dedo na agulha envenenada, que a fará dormir por muitos anos. Em um dos encontros, em 1998, na sala de Iben em Ryde, Dinamarca, enquanto sentia minhas forças esvaírem-se de cansaço pelo longo tempo executando a dança dos ventos, essa canção me veio à memória. Depois de cantá-la mentalmente, encontrei forças que transformaram o cansaço em alegria, até que cantei em voz alta para todo o grupo, esperando que eles também se revigorassem. Para minha surpresa, todos começaram a cantar o refrão comigo em voz alta. Isso trouxe novo ânimo para continuarmos a dança com prazer naquele dia. Desde então, a canção faz parte do repertório do treino.

²⁰ Guillermo Angelelli, integrante do grupo.

²¹ Brincadeira com o tempo dos verbos, como fez Valter Hugo Mãe: “A Sigridur, quando muito pequena, confundia o ontem, hoje e amanhã. Dizia: amanhã foi muito bonito. O meu pai achava que era uma forma de ter visões” (Hugo Mãe, 2014, p. 102).

Referências

BARBA, Eugenio. O quarto fantasma. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, v. 1, n. 9, p. 29-42, dez. 2007.

BARBA, Eugenio. Incompreensibilidade e Esperança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 2, n. 1, p. 198-204, jan./jun. 2012.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. P. 09-70.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, v. 2, n. 23, p. 251-261, dez. 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HUGO MÃE, Valter. **A Desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RASMUSSEN, Iben Nagel. **O Cavalo Cego**: diálogos com Eugenio Barba e outros escritos. São Paulo: É Realizações, 2016.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. V. 1. Campinas: Papirus, 1994.

RIETTI, Francesca Romana. Gli occhi del maestro, gli occhi dell'allievo: Riflessioni di Iben Nagel Rasmussen, raccolte da Francesca Romana Rietti. In: RIETTI, Francesca Romana; ACQUAVIVA, Franco (Org.). **Il Ponte dei Venti**: un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen. Copenhague: F. Hendriksens Eftf, 2001. P. 1-11.

SILVA, Tatiana Cardoso da. **Treinamento do Ator**: plano para a reinvenção de si. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

ULPIANO, Claudio. Aula de 05/04/1989. Acontecimento e campo de poder. In: ULPIANO, Claudio. **Acervo Claudio Ulpiano**. 16 set. 2017. Disponível em: <<https://acervoclaudiuulpiano.com/2017/09/16/aula-de-05041989-acontecimento-e-campo-do-poder/>>. Acesso em: 8 jul. 2018.

Tatiana Cardoso da Silva é diretora, atriz e pesquisadora. Professora do curso de graduação em Teatro: Licenciatura da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutoranda pela mesma universidade. Atriz do Grupo Internacional Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret, Dinamarca). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa ProArte – UERGS, integrado à Rede Internacional de Estudos da Presença, da UFRGS. Coordenadora do Grupo de Pesquisa GESTA – Grupo de Estudos Transdisciplinares para o Ator, da UERGS.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0927-6604>

E-mail: tatianacardoso8@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 15 de novembro de 2018

Aceito em 26 de março de 2019

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.