

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO- UNESP
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

O OPOSTO: UM PRINCÍPIO PARA O DESENVOLVIMENTO DA PRESENÇA E CRIAÇÃO CÊNICAS

MARILYN CLARA NUNES

SÃO PAULO

2017

MARILYN CLARA NUNES

O OPOSTO: UM PRINCÍPIO PARA O DESENVOLVIMENTO DA PRESENÇA E CRIAÇÃO CÊNICAS

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES DA UNESP PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE.

ORIENTADORA: LÚCIA REGINA VIEIRA ROMANO

SÃO PAULO

2017

N972o

Nunes, Marilyn Clara, 1984-

O oposto: um princípio para o desenvolvimento da presença e criação cênicas / Marilyn Clara Nunes. - São Paulo, 2017.

120 f. : il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Lucia Regina Vieira Romano.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Atores e atrizes de teatro - Treinamento. 2. Representação teatral. 3. Artes cênicas. 4. Odin Teatret (Grupo teatral).

I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

NOME: MARILYN CLARA NUNES

TÍTULO: O OPOSTO: UM PRINCÍPIO PARA O DESENVOLVIMENTO DA PRESENÇA E CRIAÇÃO CÊNICAS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de mestre.

Aprovado em: ___/___/2017.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano - Instituição: Instituto de Artes da UNESP

Julgamento _____

Assinatura _____

Profa. Dra. Elizabeth Lopes - Instituição: Escola de Comunicação e Artes- USP

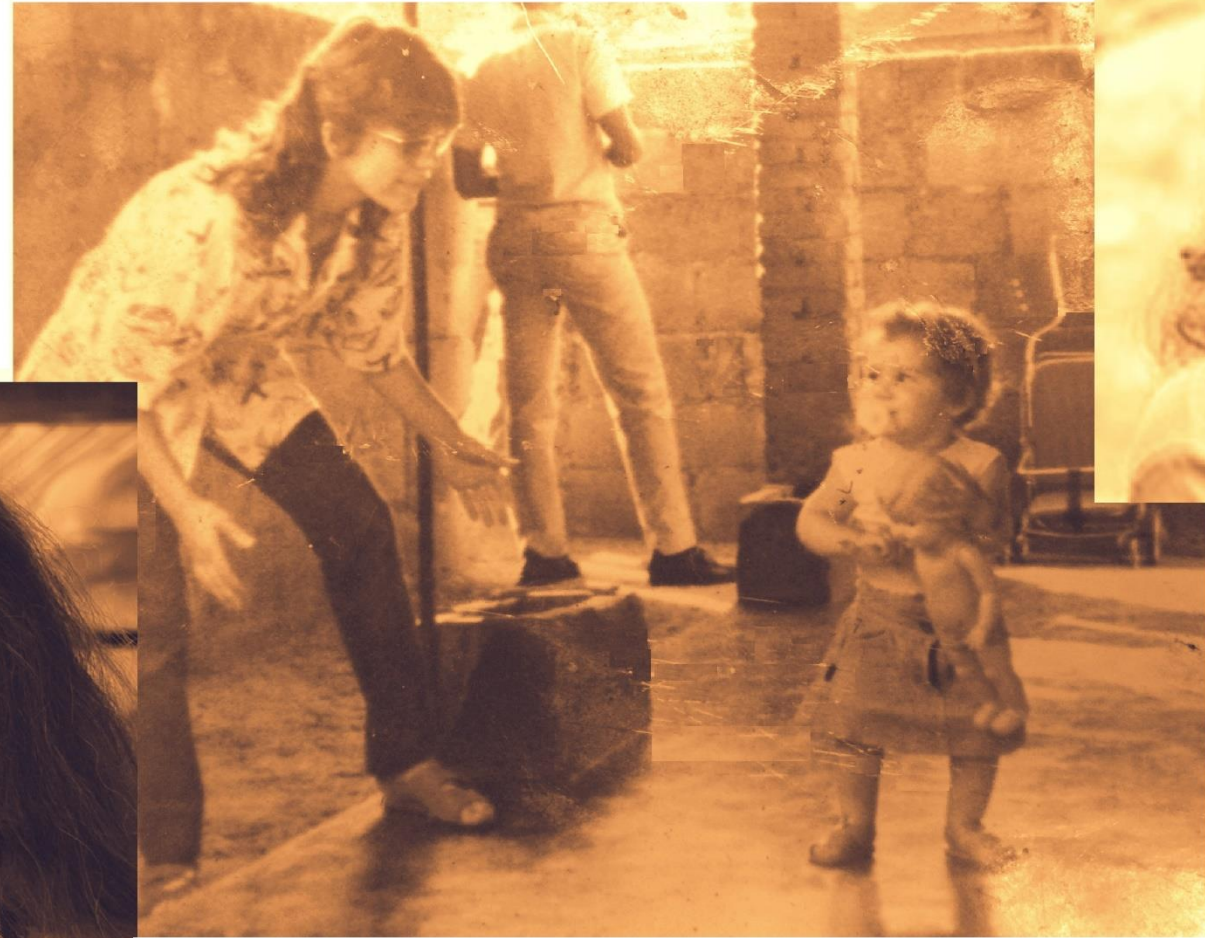
Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado - Instituição: Instituto de Artes da UNESP

Julgamento _____

Assinatura _____



A todas as mulheres que me deram à luz.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me ensinou a importância do estudo.

À Julia Varley, que guiou a minha formação artística e incentivou a pesquisa acadêmica.

À Lúcia Romano, que acreditou em mim e me orientou brilhantemente durante esta empreitada, ajudando-me a descobrir e a desenvolver as minhas potencialidades.

Ao meu amigo Fábio Batista, por ter lido meus rascunhos, desde o projeto, contribuindo com suas escutas, comentários e incentivos.

Ao LAPCA, lugar de encontro do fazer teatral que abriu para mim as portas do IA-Unesp e, depois, continuou a ser um espaço de trocas onde pude experimentar a parte prática da minha pesquisa. Agradeço a todas e a todos que por ali passaram, ouvindo, discutindo e pontuando opiniões que contribuíram bastante para o desenvolvimento deste trabalho.

À Flávia Coelho, quem me apresentou para o Lapca, por intermédio do Fábio, que acompanhou a criação do trabalho e suas apresentações, colocando muito de sua energia e incentivo durante todo o processo.

A todos os funcionários do Instituto de Artes da Unesp, especialmente aos da secretaria de pós-graduação, que me ajudaram muitíssimo.

A todas as professoras e aos professores do IA- Unesp, que acompanharam o desenvolvimento desta pesquisa, contribuindo com seus incentivos, comentários e direcionamento.

Ao CEPECA por sempre manter as suas portas abertas para mim, possibilitando o diálogo durante as pesquisas práticas.

À experiente professora Beth Lopes, que me deu a honra de tê-la em minha banca de qualificação, contribuindo generosamente para com o desenvolvimento final desta pesquisa, tema no qual é especialista.

Ao jovem e brilhante professor Vinicius Torres Machado, pelo direcionamento final desta pesquisa na banca de qualificação, momento em que pôde me apresentar outras perspectivas e questões referentes à pesquisa.

As atrizes e aos atores do grupo Odin Teatret: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev, que, além de me ensinarem o ofício de ser atriz, por meio de seus treinamentos, gentilmente se dispuseram a dar as entrevistas que integram esta pesquisa.

Ao Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, que sempre esteve disponível para colaborar com o seu riquíssimo acervo de livros, programas de espetáculos, artigos e filmes.

A Eugenio Barba por ter contribuído para a minha formação, através de seus livros, palestras, *workshops* e por ter respondido minhas questões, enquanto eu tentava entender o recorte desta pesquisa. As suas definições, direcionadas para este trabalho, proporcionaram-me confiança e clareza para realizá-lo.

À Capes que, no segundo ano do mestrado, concedeu-me uma bolsa de pesquisa que contribuiu imensuravelmente para com esta pesquisa, possibilitando a minha dedicação intensiva neste período.

Ao fotógrafo Ed Wesley, pelo competente trabalho, dispondo de sua atenção para entender as minhas necessidades, contribuindo, desse modo, com o registro artístico da demonstração de trabalho.

Quando a técnica atinge a possibilidade de realizar este desejo esperançoso, nosso artesanato do palco se torna uma arte verdadeira. Mas onde e como alguém pode buscar as estradas para fontes secretas da inspiração? Constantin Stanislavski.

RESUMO

Partindo da minha formação enquanto atriz junto ao Odin Teatret, e de todos os estudos que as(os) integrantes desse grupo têm realizado acerca do vocabulário da atriz e do ator, busquei conectar teoria e prática, retomando o treinamento que é desenvolvido nessa tradição. Logo no início da pesquisa, o princípio da *oposição*, por sua recorrente presença nos exercícios e também nos escritos, mostrou-se relevante dentro do processo formativo desse grupo, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento da presença e criação cênicas. Debrucei-me sobre o conceito deste princípio e suas formas de manifestação, levando-me a subdividi-lo em outros quatro: a contraposição, a resistência, a pré-ação e a introversão e extroversão, e ainda, a relacioná-lo com outros estudos, tais como: a mímica moderna de Decroux, a biomecânica de Meyerhold e a expressividade corpórea de Delsarte. Também levei a oposição para dentro da minha cultura, através da Capoeira Angola e do samba brasileiro. Enquanto que, para seu trato em contexto de formação da atriz e do ator, trouxe sua explanação através dos exercícios conduzidos pelas atrizes Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e pelo ator Jan Ferslev, do Odin Teatret, sem deixar, contudo, de abordar o contexto desse trabalho, permeado pela vivência com o grupo em sua sede, na Dinamarca. Tendo esta pesquisa, prioritariamente, um caráter prático e artístico, houve a sua materialização através da criação da demonstração de trabalho *O oposto*, possibilitando reviver a experiência prática com um viés pedagógico. Além de exercícios e das influências históricas, através das personagens e cenas dos espetáculos *Estrelas* e *O Pesadelo da Borboleta*, bem como da própria demonstração de trabalho *O oposto*, dirigidos por Varley, apresentei a incorporação da oposição na criação cênica, que, através dos exemplos dados, mostrou ser uma ferramenta útil para a atriz e ator, permeando exercícios e criação de espetáculos.

Palavras-chave: Treinamento da atriz e ator; Princípio da oposição; Presença cênica; Dramaturgia da atriz e do ator; Odin Teatret; Demonstração de trabalho.

ABSTRACT

Starting from my training as an actress with Odin Teatret, and all the studies that the members of this group have done on the actress and the actor's vocabulary, I sought to connect theory and practice, returning to the training that is developed in this tradition. At the beginning of the research, due to its recurrent presence in the exercises and in the writings, the principle of *opposition* presented itself as relevant within this formative process, especially with regard to the development of scenic presence and creation. I focused on this principle concept and its manifestation forms, leading me to subdivide it into four others: counterposition, resistance, pre-action and introversion and extraversion, and also to relate it to other studies, such as: the Decroux's Modern Mime, Meyerhold's biomechanics and Delsarte's corporeal expressiveness. I also brought the opposition into my culture, through Capoeira Angola and Brazilian samba. While, for its use inside the actress and the actor's training, I exposed the exercises conducted by the actresses Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri and the actor Jan Ferslev, from Odin Teatret. However, it did not fail to address the context of this work, which was filled up by living with the group at its headquarters in Denmark. Having this research, as a matter of priority, a practical and artistic approach, its materialization came with the creation of the word demonstration *The opposite*, making possible to relive the practical experience with a pedagogical bias. In addition to the exercises and the historical influences, through the characters and scenes of the performance *Stars* and *The Butterfly Nightmare*, and the work demonstration *The opposite*, all directed by Varley, I presented the incorporation of the opposition in the creation, which proved to be a useful tool in the actress and actor's formation.

Keywords: Actress and actor's training; Principle of opposition; Scenic presence; Actress and actor's dramaturgy; Odin Teatret; Work Demonstration.

LISTA DE FIGURAS

PARTE 1

Figura 1: A primeira cena, com a pedra e o papel.....	21
Figura 2: Verbos	24
Figura 3: Verbos Opostos	25
Figura 4: Os dois verbos ao mesmo tempo.....	27
Figura 5: Contraposição	32
Figura 6: Contraposição sutil.....	33
Figura 7: Resistência.	34
Figura 8: <i>Sats</i>	36
Figura 9: Pré-ação -lançamento.....	37
Figura 10: Pré-ação- salto	37
Figura 11: Pré-ação - chute.....	38
Figura 12: Introversão e extroversão	39
Figura 13: Oposição	41
Figura 14: A oposição em Delsarte	43
Figura 15: A introversão e a extroversão de Delsarte	45
Figura 16: A oposição em Étienne Decroux.....	47
Figura 17: A oposição em Meyerhold	49
Figura 18: A oposição na Capoeira Angola.....	51
Figura 19: A oposição na Capoeira Angola (cont.).....	52
Figura 20: A oposição no samba	53
Figura 21: Oposições	55
Figura 22: A contraposição de duas ações - exercício de Julia Varley	57
Figura 23: A contraposição na dança dos ventos - exercício de Iben Rasmussen.....	58
Figura 24: A contraposição no “grande passo” – exercício de Roberta Carreri.....	59
Figura 25: A contraposição na queda e recuperação – exercício de Jan Ferslev.....	60
Figura 26: A resistência dentro de uma pedra – exercício de Julia Varley	61
Figura 27: A resistência com energia verde – exercício de Iben Nagel Rasmussen	62
Figura 28: A resistência no exercício de mover o mar – exercício de Roberta Carreri.....	63
Figura 29: A resistência na ação de empurrar – exercício de Jan Ferslev.....	64
Figura 30: A pré-ação com os bastões – exercício de Julia Varley	65

Figura 31: A pré-ação nos lançamentos – exercício de Iben Rasmussen.....	66
Figura 32: Pré-ação no salto – exercício de Roberta Carreri	67
Figura 33: Pré-ação através da negação da ação – exercício de Jan Ferslev.....	68
Figura 34: Introversão e extroversão nas ações abertas e fechadas – exercício de Julia Varley.....	69
Figura 35: Introversão e extroversão na Dança dos Ventos – exercício de de Iben Rasmussen	70
Figura 36: Introversão nas ações de apontar e chamar - exercício de Roberta Carreri	71
Figura 37: Introversão e extroversão com as ações dos olhos – exercício de Jan Ferslev	72
Figura 38: Oposição na voz através das caixas de ressonância.....	74
Figura 39: A oposição voz - dentro e fora.....	76
Figura 40: A oposição nos treinamentos	80
Figura 41: Oposição em Macabéa	84
Figura 42: Oposição em Macabéa (cont.)	84
Figura 43: Oposição em Macabéa (cont.)	85
Figura 44: Oposição em Macabéa (cont.)	85
Figura 45: Oposição em Macabéa (cont.)	86
Figura 46: Oposição em Macabéa (cont.)	86
Figura 47: Oposição em Macabéa (cont.)	87
Figura 48: Oposição em Macabéa (cont.)	87
Figura 49: Oposição em Macabéa (cont.)	88
Figura 50: Oposição em Olímpico	89
Figura 51: Oposição entre Macabéa e Olímpico	91
Figura 52: Oposição entre Macabéa e Glória	92
Figura 53: Oposição entre Macabéa e Madame Carlota	93
Figura 54: Oposição com objetos	94
Figura 55: Oposição entre espetáculos	96
Figura 56: Cena final	98
Figura 57: Oposição nas cenas	100

Parte 2

Figura 58: Exercício sobre a oposição, segundo Delsarte.....	24
Figura 59: Exercício de contraposição de Delsarte a).....	25

Figura 60: Exercício de contraposição de Delsarte b).....	25
Figura 61: A punhalada- exercício de Meyerhold sobre o Otkas	28
Figura 62: A punhada (cont.).....	28
Figura 63: Fotos das sessões de "A Meditação" de Decroux	30
Figura 64: Movimentação da Capoeira angola.....	31
Figura 65: Mapa do Odin Teatret	38
Figura 66: Diário de trabalho.....	44
Figura 67: Apresentação na praça da cidade Villa de Leyva	51
Figura 68: Treinamento vocal na praia de Holstebro	55
Figura 69: Esquete criada no treinamento conduzido por Tage Larsen e Donald Kitt.	58
Figura 70: Escritora	93
Figura 71: Macabéa	95
Figura 72: Olímpico e Macabéa	96
Figura 73: Glória e Madame Carlota.....	98
Figura 74: O Pesadelo da Borboleta.....	102

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IA- UNESP: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

LAPCA: Laboratório de Processos de Criação Atorais

CEPECA: Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator

ISTA: Escola Internacional de Antropologia Teatral

CAPES: Centro e Aperfeiçoamento de Pesquisa do Ensino Superior

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
PARTE 1	20
CENA 1: Apresentando a oposição.....	21
Cena 1: Apresentação.....	22
Cena 1 (cont.): Os verbos.....	23
Cena 1 (cont.): Os verbos opostos.....	23
Cena 01 (cont.): Os dois verbos ao mesmo tempo	26
CENA 2: As faces da oposição.....	31
Cena 2: Treinamento	31
Cena 2 (cont.): Contraposição.....	32
Cena 2 (cont.): Contraposição sutil	33
Cena 2 (cont.): Resistência.....	34
Cena 2 (cont.): Pré-ação.....	35
Cena 2 (cont.): Introversão e extroversão	38
CENA 3: Inspirações	42
Sobre Delsarte	42
Cena 3: Inspirações - introversão e extroversão de Delsarte (cont.).....	44
Étienne Decroux	46
Cena 03: A oposição de Decroux (cont.)	46
Meyerhold.....	48
Cena 3: Inspirações: oposição de Meyerhold (cont.)	49
Cena 3: Oposição na Capoeira Angola e no samba (cont.).....	50
CENA 4: A oposição no treinamento com o Odin Teatret.....	56
Cena 4: A contraposição de duas ações- exercício de Julia Varley	56
Cena 4: Contraposição na dança dos ventos- exercício de Iben Nagel Rasmussen (cont.).....	58
Cena 4: Contraposição no grande passo – exercício de Roberta Carreri (cont.)	59
Cena 4: Contraposição na queda e recuperação, exercício de Jan Ferslev (cont.)	60
Cena 4: Resistência no corpo, exercício de Julia Varley (cont.).....	61
Cena 4: Resistência com energia verde, exercício de Iben Nagel Rasmussen (cont.)	62
Cena 4: Resistência de mover o mar– exercício de Roberta Carreri (cont.)	63
Cena 4: Resistência com a ação de empurra - exercício de Jan Ferslev (cont.)	64
Cena 4: A pré-ação com bastões – exercício de Julia Varley (cont.).....	65
Cena 4: A pré-ação nos lançamentos - exercício de Iben Nagel Rasmussen (cont.).....	66
Cena 4: A pré-ação nos saltos - exercício de Roberta Carreri (cont.).....	66

Cena 4: Pré-ação através da negação da ação- exercício de Jan Feslev (cont.).....	68
Cena 4: Introversão e extroversão nas ações abertas e fechadas - exercício de Julia Varley (cont.).....	69
Cena 4: Introversão e extroversão na Dança dos Ventos - exercício de Iben Rasmussen (cont.)	70
Cena 4: Introversão e extroversão no apontar e chamar- exercício de Roberta Carreri (cont.).....	71
Cena 4: Introversão e extroversão com as ações dos olhos- exercício de Jan Ferslev (cont.).....	72
Cena 4: A respiração e a resistência (cont.).....	74
Cena 4: A oposição na voz- dentro e fora (cont.)	76
Cena 4: A oposição na voz - limpa e suja (cont.)	77
Cena 4: A oposição entre texto e subtexto (cont.)	78
CENA 5: A oposição em cena	81
Cena 5: A oposição no trabalho vocal da cena da escritora.....	81
Cena 5 (cont.): Explicação técnica do trabalho vocal da personagem escritora	82
Cena 5 (cont.): Oposição em Macabéa.....	83
Cena 5 (cont.): Oposição em Olímpico	89
Cena 5 (cont.): Oposição entre Macabéa e Olímpico	90
Cena 5 (cont.): Oposição entre Macabéa e Glória	91
Cena 5 (cont.): Oposição entre Macabéa e Madame Carlota	92
Cena 5(cont.): A oposição entre espetáculos	95
Cena 5(cont.): Cena final	98
PARTE 2	20
CAPÍTULO 1: o princípio da oposição.....	21
1.1 A oposição em Delsarte	22
1.2 A oposição em Meyerhold.....	27
1.3 A oposição em Decroux.....	29
1.4 A oposição na Capoeira Angola	31
CAPÍTULO 2: encontros com o Odin.....	34
2.1 Memórias da minha história com o teatro e sua conexão com o Odin Teatret.....	35
2.2 Odin Week 2009.....	37
2.2.1 Diário do <i>Odin Week</i>	42
2.3 Ponte dos Ventos	48
2.4 Misty road to a performance.....	51
CAPÍTULO 3: a oposição nos exercícios do Odin Teatret	60
3.1 Contraposição	66
3.1.1 Um exercício de contraposição de Julia Varley.....	66
3.1.2 Um exercício de contraposição de Iben Rasmussen	70
3.1.3 Um exercício de contraposição de Roberta Carreri	70
3.1.4 Um exercício de contraposição de Jan Ferslev	71

3.2 Resistência.....	72
3.2.1 Um exercício de resistência de Julia Varley	72
3.2.2 Um exercício de resistência de Iben Nagel Rasmussen	73
3.2.3 Um exercício de resistência de Roberta Carreri	74
3.2.4 Um exercício de resistência de Jan Ferslev	75
3.3 Pré-ação.....	76
3.3.1 Um exercício de pré-ação de Julia Varley.....	76
3.3.2 Um exercício de pré-ação de Iben Nagel Rasmussen	77
3.3.3 Um exercício de pré-ação de Roberta Carreri	77
3.3.4 Um exercício de pré-ação de Jan Ferslev	78
3.4 Introversão e Extroversão.....	79
3.4.1 Um exercício de introversão e extroversão de Julia Varley	79
3.4.2 Um exercício de introversão e extroversão de Iben Nagel Rasmussen.....	79
3.4.3 Um exercício de introversão e extroversão de Roberta Carreri	80
3.4.4 Um exercício de introversão e extroversão de Jan Ferslev	81
3.5 Exercícios vocais do Odin Teatret	82
3.6 A oposição na criação cênica	86
3.6.1 O espetáculo <i>Estrelas</i>	88
3.6.2 Criação do espetáculo <i>O pesadelo da Borboleta</i>	99
3.6.3 Criação da demonstração de trabalho <i>O oposto</i>	103
CONCLUSÃO.....	107
BIBLIOGRAFIA	109
APÊNDICE A- ENTREVISTA COM JULIA VARLEY	111
APÊNDICE B- ENTREVISTA COM IBEN NAGEL RASMUSSEN.....	114
APÊNDICE C- ENTREVISTA COM ROBERTA CARRERI.....	116
APÊNDICE D- ENTREVISTA COM JAN FERSLEV	119

INTRODUÇÃO

A essência do ritmo cênico está nos antípodas da essência da realidade da vida cotidiana. Meyerhold.

Neste trabalho, discorro sobre o **princípio da oposição** no treinamento da atriz e do ator, servindo como aparato para o desenvolvimento e a potencialização da presença e criação cênicas. Percorro um caminho histórico e conceitual para abordar o uso prático deste princípio, com ênfase na sua ocorrência em diversos exercícios do grupo Odin Teatret, apresentando de forma artística, através de uma demonstração de trabalho, as possibilidades de seu trato. Comparo este estudo a um *iceberg*, dividido em duas partes: a que pode ser vista da superfície e a submersa. Aqui, esta divisão, uma estratégia didática, é feita enquanto Parte 1 e Parte 2 da dissertação. Antes de adentrar as partes, considero importante expor o amplo contexto do qual esta pesquisa nasceu, assim como suas configurações.

Contexto

Esta pesquisa teve início em 2009, quando fui pela primeira vez à sede do Odin Teatret, na Dinamarca, para um breve e intenso contato com as atrizes, os atores e o diretor do grupo, que se estendeu a outros encontros, incluindo a minha residência em 2012, de cerca de um ano. Minha finalidade durante a residência artística consistia em aprender diretamente com as mestras e mestres, artistas que se fizeram donos de seu ofício no decorrer de décadas de dedicação ao teatro, e com os quais poderia desenvolver meu ofício de atriz, através da transmissão direta, permeada pela convivência pessoal.

O conhecimento prévio de algumas teorias da Antropologia Teatral¹ e os treinamentos que ocorriam nas salas de trabalho, paralelamente às palestras e demonstrações de trabalho realizadas pelo grupo, incitavam minha reflexão acerca do treinamento e do trabalho criativo da atriz e do ator, levando-me a cruzar as informações teóricas com as práticas. Esse cruzamento tornou-se o mote desta pesquisa.

Contudo, no Odin Teatret nunca escutei falar nos princípios da Antropologia Teatral. Investigar a ação, com seu tempo, intensidade e continuidade tinha muito mais importância do que a explicação técnica ou conceitual sobre os princípios. Meu corpo-mente trabalhava concentrado numa

determinada tarefa, visando a ampliação das suas possibilidades expressivas, com o intento de ultrapassar os limites já conhecidos e reconhecidos como pertencentes à cultura na qual eu estava inserida. No entanto, é inegável que, na condução dos diversos exercícios pelas atrizes e atores do grupo, havia um vocabulário comum de trabalho, que era sentido no meu corpo e vivenciado por mim, diariamente. Seria este vocabulário os tais princípios apontados pela Antropologia Teatral? Qual a origem deles? Por que estes e não outros serviam àquele grupo (que, na época, tinha 48 anos de trabalho ininterrupto)?

Na tentativa de responder a estas perguntas, voltei-me para o treinamento que tive com Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev, ou seja, três atrizes e um ator-músico que têm demonstrações de trabalho voltadas para os temas do treinamento, presença e criação cênicas, além de frequentemente oferecerem *workshops*. Busquei escutar essa polifonia de vozes, desses que estão há décadas no grupo Odin Teatret: Iben Rasmussen, desde 1969, Roberta Carreri, desde 1974, Julia Varley, desde 1976, e Jan Ferslev, desde 1989; maturidade criativa que lhes confere grande autoridade sobre o assunto. Um estudo analítico desses sujeitos e suas práticas levou-me a elencar alguns princípios, encontrados no treinamento e presentes em livros escritos e organizados por membros do grupo. Entre eles, encontravam-se a oposição; qualidade de energia; ritmo; *sats*; introversão e extroversão; tridimensionalidade; pontuação; sincronização; equilíbrio; corpo decidido; organicidade; redução e dilatação; supressão; equivalência; coerência incoerente e omissão. Passei, depois, a agrupar estes princípios de acordo com suas finalidades. Escolhi aqueles que, para mim, tinham relação com o desenvolvimento da presença cênica e qual se mostrou recorrente, tanto nos livros quanto nos exercícios, foi o princípio da **oposição**.

No estudo sobre a oposição, percebi de imediato que sua origem permeava vários trabalhos ao longo da história. Sua importância enquanto elemento fundamental para o desenvolvimento da presença cênica foi evidenciada por vários estudiosos da expressão corporal. Iniciei este estudo pela própria Antropologia Teatral, pois esta apresenta dados conceituais, históricos e exemplos práticos de sua configuração. As obras de Barba conduziram aos nomes de Meyerhold e Decroux. As indicações de Grotowski, no livro *O Teatro Pobre*, também serviram como base para outros autores e trabalhos relevantes de serem estudados e que revelavam outros princípios. Assim, enquanto pesquisava um princípio, outro cruzava os estudos, fazendo-me notar que, na realidade, sua divisão é pedagógica, pois na prática eles se misturam, uns aparecendo como causa de outros, ou concomitantes a eles.

Desse modo, Dalcroze apareceu neste estudo, conectado ao trabalho sobre ritmo. Lendo os livros desse autor, deparei-me com sua provável referência, Delsarte. Interessada nas origens dos princípios

¹ Antropologia Teatral é o estudo do comportamento humano em contexto cênico, sendo proveniente de seminários internacionais com mestras e mestres da área da atuação cênica organizados por Eugenio Barba, diretor do Odin Teatret. Com

colaboração do Prof. Dr. Nicola Savarese, ele organizou um livro intitulado *Dicionário da Antropologia Teatral*, que contém muitos princípios de trabalho da atriz e do ator.

e seus desenvolvimentos históricos, passei a ter contato com os escritos deste músico e orador francês que foi publicado, com justiça à profundidade de sua pesquisa, por seus discípulos. Nestes estudos, encontrei um capítulo intitulado *A oposição*, onde afirmava sua presença em toda a arte clássica, inclusive, pautando-se no conceito de Tomás de Aquino, que considerava a oposição como fundamental na formação do universo e de todas as coisas. Esta foi a primeira vez que passei a considerar a oposição como um princípio centralizador, como um guarda-chuva que traz sob si outros princípios. Esta minha ideia solidificou-se quando li o subcapítulo *Perseguindo oposições*, do livro *Pedras d'água*, de Julia Varley, no qual a autora discorre, em momentos diversos: “a oposição é caracterizada por tensões antagônicas entre si” (VARLEY, 2010, p. 61); “Oposição significa também que meu corpo não é simétrico”; “Oposição, para mim, é executar simultaneamente mais ações e jogar com o equilíbrio” (VARLEY, 2010, p. 62); “obtenho oposição quando construo resistência”; “uso a oposição para obter mudança de ritmo”; “A oposição se revela através de tensões contrárias” (VARLEY, 2010, p. 63); “Encontro oposição, sobretudo, naquilo que, no Odin Teatret, é chamado de *sats*” (VARLEY, 2010, p. 63).

Passei, então, a dedicar-me à oposição, dividindo-a em quatro elementos: a **contraposição** (que pode ser grande ou sutil, envolvendo equilíbrio e tensões); a **resistência**, referente ao emprego de força e de energia; a **pré-ação**, equivalente ao *sats*, de Barba, ou ao *otkas*, de Meyerhold; e a **introversão e extroversão**, que qualificam ações abertas ou fechadas. Tratava a oposição no âmbito do desenvolvimento da presença cênica, não considerando, porém, a criação cênica no recorte da pesquisa. De alguma maneira, realizava uma divisão didática entre exercícios e criação, ou seja, entre treinamento e espetáculo. Isto, por fim, caiu por terra não apenas quando realizei as entrevistas com as atrizes e o ator do grupo, bem como quando tive distanciamento suficiente para observar minha própria trajetória e, tanto mais, quando Julia Varley passou a trabalhar comigo a demonstração de trabalho que investigo aqui. Em todas estas situações, o treinamento mostrou-se como uma formação ampla da atriz e do ator e que deve abarcar não só exercícios, como também a criação propriamente dita. Tanto o trabalho sobre a criação da demonstração, sobre o treinamento que tive no grupo Odin Teatret e os aparatos históricos e conceituais sobre a oposição, aparecem nas partes 1 e 2 desta dissertação.

Parte 1

Partindo da experiência prática junto ao Odin Teatret, principiei a escrita deste texto tentando relacionar tudo que havia aprendido em sala de ensaios com os conceitos de atuação que lia. De Eugenio Barba à Shchepkin, buscava a origem das conceituações, desenhando um legado histórico que configurasse uma rede de semelhanças, entendendo a prática deste ofício como a copa de uma árvore com raízes profundas, onde se esconde um segredo. De um lado Lúcia Romano, minha orientadora, puxava-me das brenhas do século XVIII para o século XXI (eu estava fascinada por Delsarte e mergulhava cada vez mais em seus livros), lembrando a importância de trazermos para a pesquisa acadêmica minha experiência atual, pessoal e artística. Eu vacilava ao não considerar que minha experiência possibilitaria novas perspectivas sobre temas já bastante pesquisados. Do outro, tampouco, não era diferente: Julia Varley, minha diretora, acompanhava-me a distância, também me aconselhando a tornar esta pesquisa teórica em autoinvestigação, sedimentada na prática.

Foi em novembro de 2015, no festival *Multicidades*, pertencente à rede Magdalena Project, que Varley e eu conversamos mais longamente a respeito das minhas então recentes descobertas. Explicava-lhe que, tendo em vista meu trabalho prático com as atrizes e atores do Odin Teatret, podia reconhecer a presença de muitos princípios, mas que, ao analisá-los, partindo do viés prático, percebia que muitos daqueles voltados para o desenvolvimento da presença cênica, tais como: o princípio da contraposição, da resistência, da pré-ação (que no Odin é chamado de *sats*) e da introversão e extroversão estavam conectados, fundamentalmente, a um princípio fundante, a **oposição**. Além disso, Barba (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 29), diretor do Odin Teatret, define a “dança das oposições” como a base da vida da atriz, do ator, da dançarina, do dançarino, citando diferentes mestres que a utilizam através do trabalho de força, resistência ou contraposição das ações, a fim de potencializar sua “energia” em cena, isto é, sua presença cênica.

Varley, para minha surpresa, concordou comigo. Entretanto, não me disse muito até que, em dezembro de 2015, quando retornei à sede do Odin Teatret para dar continuidade à montagem do meu segundo espetáculo-solo, dirigido também por ela, revelou que trabalharíamos juntas para a montagem de uma demonstração de trabalho, cujo ponto de partida seria o título: *O oposto*².

² O texto que agora apresento dedica-se à demonstração de trabalho desenvolvida durante o mestrado, como parte integrante deste. Para a sua exposição reflexiva, compartilho como se deu a sua origem, como as cenas foram criadas, e, as cenas em si, com acompanhamento do DVD que poderá ser acessado em conjunto com a leitura.

No Odin Teatret, a demonstração de trabalho tem o formato de um espetáculo pelo seu caráter artístico, constituindo-se de cenas provenientes de materiais da atriz e do ator que atualizam, no momento da apresentação, o seu trabalho. Assim, a demonstração carrega uma estética própria, proveniente de diversos aspectos, entre eles, do fato de que as atrizes e os atores assumem o papel de criadoras e criadores protagonistas da cena. Ao mesmo tempo, tem um caráter formativo, visto que é construída com o intuito de permitir o compartilhamento dos processos e técnicas acumuladas e desenvolvidas por estes. Romano (2013) define este trabalho, no contexto do Odin Teatret, também em sua fundamentação ideológica:

O teor ideológico que emerge das demonstrações de trabalho se refere a vários elementos. Primeiro, no que concerne à hierarquia presente nas relações criativas, ali tematizada e questionada. Além disso, pela ousadia de abrir o “processo” ao olhar do outro, revolucionando o diálogo entre obra e espectador(a). Na medida que recriam o cruzamento entre textualidade e poética do espaço, as demonstrações também desafiam as convenções do fazer teatral, transferindo enorme “autoridade” para um corpo pensante individuado que assume sua incompletude cênica. Por fim, constituindo-se como um tipo de “aula-espetáculo”, é metalinguagem do processo criativo e levanta a bandeira da não-separação entre discurso e prática artísticos. (ROMANO, 2013, p. 102)

Justamente a não separação entre discurso e prática era o que eu buscava para uma pesquisa artístico-acadêmica! Além disso, realizar uma demonstração de trabalho, com o aval da minha mestra, representava um passo adiante em minha formação, significando certa autoridade conquistada por meu trabalho, bem como um desafio: seria necessário reconstituir coisas já vividas; confrontar-me com o público acerca deste conhecimento, que está em pleno processo de “ser” e, sobretudo, enfrentar minhas limitações. A demonstração, enfim, representava uma oportunidade de evolução do entendimento de meu processo formativo, em nível psicofísico, à medida que o organizaria para fins de transmissão.

A demonstração, criada durante esta pesquisa, configura-se como uma obra artística resultante de procedimentos artísticos em âmbito de pesquisa acadêmica, cujas apresentações estão sendo realizadas desde março de 2016³. Para fins de registro, esta obra é apresentada em dois formatos: DVD e texto dissertativo, descrito cena a cena.

A **cena 1**, chamada *Apresentando a oposição*, mostra o início do trabalho de criação dos meus materiais enquanto atriz-pesquisadora, cujo ponto de partida é o oposto. Na **cena 2**, *As faces da oposição*, destrincho meu treinamento pessoal em partes, a saber, a contraposição (e a contraposição sutil), a resistência, a pré-ação e a introversão e extroversão; dando exemplos corpóreos de minha investigação sobre estes princípios. Na **cena 3**, intitulada *Inspirações*, apresento os mesmos princípios, agora de acordo com inspirações históricas incorporadas, ou seja, observando de onde estes princípios são oriundos. Sua

construção, portanto, corresponde ao resultado direto da análise das fontes teóricas, sempre com enfoque em sua aplicabilidade prática. Para tanto, discorro sobre as oposições nos trabalhos de Delsarte, Decroux e Meyerhold. Para ressaltar uma prática atual e que esteja presente em meu treinamento e cultura, apresento a oposição na Capoeira Angola e no samba brasileiro. Após discorrer sobre estes princípios de forma ampla, com enfoque histórico, contextualizo como os aprendi na prática teatral junto ao grupo Odin Teatret, exibidos na **cena 4**, intitulada *A oposição no treinamento do Odin Teatret*, os exercícios aprendidos com as atrizes e atores Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev, em que reconheço a presença da oposição. Por fim, na **cena 5**, nomeada *A oposição em cena*, apresento a presença destas oposições numa criação artística, através da exposição da criação de personagens e cenas dos espetáculos solos em que atuo.

Nestas cenas, compartilho a soma de pequenas descobertas surgidas no processo de criação desta demonstração, demonstrando **como** o princípio da oposição pode operar enquanto agente facilitador para o desenvolvimento da presença e criação cênicas. Neste aspecto, esta pesquisa está voltada para dar materialidade aos procedimentos, selecioná-los, organizá-los e torná-los tangíveis, ao mesmo tempo em que averiguo a validade destes recursos para fins de aplicabilidade pedagógica (uma vez que conformam uma técnica) e artística.

Parte 2

A parte submersa do meu trabalho com a oposição está sedimentada em dois fatores: a pesquisa histórica e conceitual acerca deste princípio e minha formação enquanto atriz junto ao Odin Teatret. Se de um lado, o interesse neste recorte surgiu de evidências apresentadas nos treinamentos práticos, de outro, foi por intermédio da análise e do levantamento histórico que a oposição se consolidou como potência criativa para o treinamento, o que torna estes dois “ambientes” interdependentes. Assim, há uma imbricação entre os relatos históricos, vividos por outros, que conto em terceira pessoa, e aqueles pertencentes à minha formação, estando conectados à minha experiência, que relato em primeira pessoa.

O resgate histórico dos procedimentos e exercícios práticos relacionados à oposição ocorreu pela necessidade de salientar certa “evolução”, que se desdobra até o presente momento, convém observar que o grupo Odin Teatret carrega uma herança cultural acerca do treinamento da atriz e do ator que se apresenta não apenas nos exercícios, assim como no campo conceitual. Além disso, o sentido da tradição no Odin é central para a constituição de sua identidade grupal e, conseqüentemente, encontra ressonâncias

³ A demonstração de trabalho *O oposto* foi criada em Holstebro, Dinamarca, no período de dezembro de 2015 e março de 2016. No Brasil, ela foi apresentada no Centro Cultural Matarazzo, em Presidente Prudente, São Paulo; na Mostra Prudentina de Teatro, em Presidente Prudente; no Teatro de Arena Eugênio Kusnet (duas apresentações), em São Paulo; no LAPCA, IA-Unesp, em São Paulo; na Escola Nacional de Teatro, em Santo André; no CEPECA–ECA- USP, em São Paulo; no Contadores

de Mentira, em Suzano; e, na Mostra Walmor Chagas, em São José dos Campos. Tendo sido parcialmente apresentada em congressos e seminários de teatro no Brasil.

em sua poética. Um exemplo são os exercícios plásticos, presentes no repertório de treinamento do grupo, tendo sido aprendidos por Barba no período em que fazia assistência para Grotowski, no Teatro das 13 Fileiras. Sobre a origem destes exercícios, Barba (2006, p. 23, trad. nossa) revela:

Zbigniew Cynkutis⁴ ensinava os exercícios plásticos que havia aprendido na escola de teatro. Estes exercícios plásticos, que mais tarde tornaram-se famosos quando ensinados por Ryszard Ciésłak, vieram de uma professora da escola de teatro de Łódź, que havia estudado com um aluno de Dalcroze⁵.

Dalcroze, por sua vez, foi um continuador dos estudos de Delsarte que, até onde constatei, foi o primeiro sistematizador do teatro a discorrer sobre o princípio da oposição. Conseguimos, através de imagens e descrição de exercícios realizados por seus discípulos, acessar, embora com as restrições de uma transposição, o conhecimento prático desenvolvido por ele. Esta documentação não deixa dúvidas de que há uma grande relação no desenvolvimento histórico de certos conceitos e exercícios, bem como esclarece a validade histórica de tais registros.

Entendo também o Odin Teatret como um grupo de importância histórica, cujas produções não foram direcionadas para a descrição de sua prática (em nível de exercício). Coloco-me, desse modo, nesta função, descrevendo exercícios do repertório do grupo, isto é, aqueles utilizados frequentemente pelas atrizes e atores para fins didáticos. Os exercícios, que apresento parte a parte, registrando inclusive sua condução, não buscam ser modelos passíveis de repetição, mas trazer uma ideia concreta sobre a prática, de forma a dialogar com leitores que são atrizes e atores. Do contrário, perderíamos grande parte de sua vitalidade, confinados à certa idealidade que emerge da linguagem conceitual e que pode ser inspiradora para o estudo teórico da cena, mas se mostra menos útil para os que buscam referências práticas. Os exercícios são dispostos de acordo com os princípios, apresentando como cada atriz ou ator trabalha. Este recurso, aliás, visa também apresentar a variação da aplicação do princípio da oposição em contexto de treinamento, não restringindo seu uso a um só exemplo de exercício, mas sim evidenciando que a forma como é exibido e incorporado pode ser mutável: podem ser criadas, portanto, outras versões, que sejam úteis àquelas(es) que queiram trabalhar com os princípios.

Cada exercício não é uma única fonte de treinamento no Odin nem é desenvolvido isoladamente. A fim de reduzir seu deslocamento de seus contextos de formação, precedo-os com relatos das experiências obtidas em residências no Odin Teatret. Estes relatos evidenciam a conexão entre todas as ações de formação que englobam o processo de transmissão deste grupo: os exercícios, as apreciações de espetáculos, as demonstrações de trabalho, as palestras, a elaboração de materiais plásticos, a montagem de cenas e os espetáculos. Elas ocorrem de modo concomitante e com a mesma finalidade. Como o grupo

não é uma escola tradicional, o registro deste contexto formativo também apresenta como se formam as relações de transmissão entre as atrizes e atores veteranos do Odin e aqueles que se aproximam para obter conhecimento. Entretanto, não pretendemos aqui uma pesquisa quantitativa, por isso, esta dissertação não compara as diferentes experiências: parto da minha própria, abrindo-a como um exemplo de situação de aprendizagem. Isto porque, estando em contato com o grupo desde 2009, venho tecendo uma rede de relações que interferem diretamente em minha formação contínua enquanto atriz e a considero válida para este tipo de processo de transmissão. Quase sempre, este é um processo que tem início em encontros pontuais ou residências longas, podendo chegar à montagem de espetáculos dirigidos por atrizes ou atores do grupo.

No meu caso, são já dois espetáculos solos e uma demonstração de trabalho dirigidos por Julia Varley. O percurso que venho realizando junto ao Odin me permite entender os procedimentos do grupo, desde *workshops* curtos até experiências mais complexas, como a montagem de um espetáculo; situações em que os princípios, como o da oposição, migram de um contexto a outro. Isto não poderia ser diferente, visto que o processo de desenvolvimento de uma linguagem de trabalho, cujo início reside nos exercícios de treinamento, funde-se ao processo de formação das atrizes, atores e diretor que passam a integrar esta tradição, que embora tenha a criação de espetáculo como um momento crucial, não é seu “ápice”. Fato mencionado nas entrevistas, realizadas com as atrizes e atores Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev no ano de 2016.

As entrevistas possibilitaram dar voz àquelas e àqueles que são parte do meu objeto de estudo, favorecendo a atualidade de suas reflexões, relativas a treinamentos que datam de 2009 a 2016. Vejo nesta atualidade um acúmulo (seletivo) de experiências em que as mais fundamentais e eficientes são conservadas e transmitidas. Daí a riqueza em se olhar, nos dias de hoje, para um grupo como esse, que permitiu, ao longo do tempo de sua existência, a pessoalização e individualização dos treinos e da capacidade de cada um de seus integrantes formular e desenvolver, cada qual à sua maneira, seu conhecimento artístico, sustentando, mesmo após cinco décadas de trabalho ininterrupto, o sentido de comunalidade artística, mantendo, ainda, sua integridade e identidade coletiva.

Sendo assim, apresento nesta parte três capítulos:

No **capítulo 1**, chamado *O princípio da Oposição*, discorro sobre a presença deste princípio nos trabalhos de Delsarte, Meyerhold, Decroux, assim como na Capoeira Angola e Samba brasileiro, abordando aspectos práticos da oposição em diversos momentos históricos e sua presença em outros contextos, como na dança e nas artes marciais. No **capítulo 2**, *Encontros com o Odin Teatret*, relato minha

⁴ Ator do grupo polonês Teatro das 13 Fileiras.

⁵ Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950), austríaco, porém imigrante de Genebra, era músico e admirador do trabalho de François Delsarte. Ele desenvolveu exercícios de ritmo corporal, chamados de *Euritmia*, que inspiraram vários pedagogos, dançarinos e diretores teatrais do século XX.

formação artística realizada com o grupo Dinamarquês através de residências nos eventos *Odin Week 2009*, *Residência com o Ponte dos Ventos*, e, no seminário *Misty road to a performance*. No **capítulo 3**, debruço-me sobre os exercícios do Odin Teatret provenientes destas residências, selecionando aqueles em que identifique a presença da oposição. Entendendo este princípio fundante enquanto contraposição, resistência, pré-ação, introversão e extroversão, destaco um exercício de cada atriz ou ator que apresenta a abordagem prática de cada princípio. Acrescento ainda exercícios vocais e exemplos da oposição na criação cênica, tendo como referência a criação dos espetáculos *Estrelas* e *O Pesadelo da Borboleta* e a demonstração de trabalho *O oposto*.

A repetição de temas na parte 1 e na parte 2 visa salientar abordagens diferentes e complementares. Se na parte 1 apresento os temas dentro da estrutura espetacular da demonstração de trabalho, sendo sucinta na conceituação e frisando a materialização prática de certos conceitos ou treinamentos (inclusive, com uso de imagens), na parte 2 tenho espaço para deslindar sobre outros dados, sejam históricos, conceituais ou contextuais, que completam as informações da demonstração. A parte 2, por vezes, concentra-se numa explanação ou descrição acerca dos princípios, sem tanta ênfase na materialização que emerge da prática, seja em uma cena ou no corpo da atriz e do ator (lacunas que a parte 1 pretende sanar). Os espaços existentes na transposição entre experiência e texto, contudo, não podem ser totalmente preenchidos. Através do registro em vídeo (DVD), busquei diminuir a distância entre estas duas dimensões. Para aquelas e aqueles que tiverem a possibilidade, há ainda a própria apresentação da demonstração de trabalho que faz parte desta dissertação e que se tornou por si própria uma fonte criadora de outras experiências, que já extrapolam estes escritos.

PARTE 1

A DEMONSTRAÇÃO DE TRABALHO *O OPOSTO*

CENA 1: Apresentando a oposição

Em dezembro de 2015, quando estava na sede do Odin Teatret, Julia Varley me informou que trabalharíamos numa demonstração de trabalho, cujo título era *O oposto*. Isso foi uma surpresa e um desafio que tive de enfrentar, já que nunca havia feito uma e não cogitara sequer esta possibilidade, provavelmente por não me sentir preparada para tal. Para iniciarmos, Julia me deu uma tarefa simples e concreta: escolher um texto, uma poesia e, por exemplo, extrair os seus verbos e realizar as ações de cada verbo. “Depois você faz a ação oposta. Traga também uma música que fale sobre opostos. E ainda, encontre poesias que contenham oposições”, complementou. Além de me dar uma pedra, um papel e uma tesoura, pois pensara no jogo dos opostos, uma brincadeira infantil com a representação desses objetos, que se joga com as mãos. Ali, a pedra é a mão fechada e o contrário dela é o papel, onde temos a mão espalmada. Já a tesoura é uma ampliação das possibilidades de “confronto” dadas pelo jogo, diferindo tanto da primeira quanto da segunda imagem. No entanto, para a demonstração, detivemo-nos nas duas primeiras, pensando em suas possibilidades para a cena. Esta dualidade é a base mais clara da oposição, e fez-se presente na estrutura da demonstração, conforme pode ser vista na primeira cena:

Figura 01: A primeira cena, com a pedra e o papel



Fonte: Ed Wesley (2016)

Cena 1: Apresentação

(Em pé, no proscênio, olho para o público e falo):

TEXTO: O oposto: nesta demonstração, vou me aventurar no oposto.

(Com um papel em uma das mãos, onde está escrito a poesia, e a pedra na outra, leio):

TEXTO: Eu não me entrego por mais que me castigue a vida/ por mais que a dor me doa teimo em seguir meu rumo como um brigue/ que a cada onda mais alta ergue ainda mais a proa/ a balançar ou a soçobrar/ mas sem fugir jamais ao seu destino.⁶

Quando penso no papel e na pedra, vejo dois objetos diferentes. As diferenças podem ser evidenciadas por seu peso (um é pesado, outro é leve); por sua maleabilidade (um tem o formato rígido, outro pode mudar de forma, dobrar, curvar, engrunhir-se...). Então, pensar em termos de oposição significa exercitar um pensamento criativo que caminha ao encontro do diferente, e seus efeitos ocorrem em todo o material cênico, como se verá adiante.

O poema *Coragem*, escolhido para a primeira cena, é um dos meus textos de trabalho, ou seja, um texto que se tenha memorizado de forma a ser dito com fluência. Ele é utilizado em treinamentos vocais, quando é preciso trabalhar com diversas entonações, timbres e alturas sonoras, independentemente do significado léxico que carrega. Ele nada tem a ver, em sua estrutura lexical, com a oposição, mas foi nele que pensei quando tive a tarefa de trabalhar com a criação de uma partitura com verbos retirados de um texto. Por ser um texto de trabalho, a diretora não o aceitou prontamente, mas insisti em sua utilização. Creio que o motivo dele ter sido escolhido como texto de trabalho, há muitos anos e agora como parte da minha demonstração, é por lembrar-me de que devo lutar contra todas as minhas dificuldades. Para mim, as dificuldades são o agente oposto da ação, a sua ação contrária, o obstáculo que se deve superar. Elas foram as minhas primeiras mestras, pois me obrigaram a transpor os meus limites: quando ouvi sobre o grupo Odin Teatret, na adolescência, tive uma grande vontade de conhecê-lo. Isso era um sonho permeado pelas dificuldades que envolviam a distância entre os continentes, as condições econômicas favoráveis e a falta de relações pessoais com o grupo. Conseguir chegar até eles, na Dinamarca, compreendeu a materialização dos sonhos, um modo de transformar minhas imagens e desejos em ações reais.

⁶ Poema intitulado *Coragem*, do poeta J.G. de Araújo Jorge, com algumas alterações.

O treinamento obtido com o Odin Teatret me ensinou a “pensar com o meu corpo”. Como posso expressar cada palavra? Posso pensar em um som, em uma forma de dizer o texto, mas também posso pensar na transposição deste texto para o meu corpo. Isso aprendi nos exercícios de treinamento e também nas demonstrações que assisti, em que vi Roberta Carreri, Iben Rasmussen e Julia Varley trabalhando com textos (imagens, frases, verbos) e os transpondo para seus corpos. Desse modo, criei sete ações correspondentes aos verbos (fig. 2). Depois fiz o contrário, o oposto destes mesmos verbos:

Cena 1 (cont.): Os verbos

TEXTO: Esta poesia [*Coragem*] é feita de palavras. Como posso transformar palavras em seu oposto - ações? Escolho os verbos: entregar, castigar, doer, seguir, erguer, balançar e fugir (fig. 2).

(Guardo a pedra e o papel e começo a fazer as ações físicas correspondentes a cada verbo de ação):

Romper os automatismos que crio: esse é o objetivo que entendo no pedido de Julia Varley para que eu fizesse o oposto dos verbos. A realização do oposto pode ser explicada com palavras, considerando o oposto lexical de cada uma delas. Mas, em termos do trabalho atoral, inicio pelo oposto do que meu corpo realizou: se em uma ação eu curvo o meu corpo, o oposto disso seria esticá-lo; se numa ação caminho para frente, na próxima, tenho de caminhar para trás. A formulação verbal deve vir depois da elaboração física.

Cena 1 (cont.): Os verbos opostos

TEXTO: O oposto dos verbos: entregar- receber, castigar- abençoar, doer- regozijar, seguir- recuar, erguer- abaixar, balançar- reter, fugir- chegar (fig. 3).

A montagem destas duas sequências viria logo em seguida, no processo de escrita da cena, a fim de potencializar a oposição, através da justaposição das ações.

Figura 2: Verbos



De cima para baixo, da esquerda para a direita, temos: 1) Entregar; 2) castigar; 3) doer; 4) seguir; 5) erguer; 6) balançar; 7) fugir. Fonte: Ed Wesley (2016)

Figura 3: Verbos Opostos



De cima para baixo, da esquerda para a direita, temos: receber; 2) abençoar; 3) regozijar; 4) recuar; 5) abaixar; 6) reter; 7) chegar. Fonte: Ed Wesley (2016).

Cena 01 (cont.): Os dois verbos ao mesmo tempo

TEXTO: para sentir a oposição no meu corpo, faço os dois verbos ao mesmo tempo (fig. 4)

Quando junto ações físicas opostas, preciso de mais força para me mover; lutar contra o desequilíbrio; alterar o peso do corpo e contrapor suas partes; colocar resistência na ação, contrapor ações... Assim, o meu esforço é redobrado, exigindo que meu corpo assuma o controle, ao invés de estar subordinado a formulações puramente intelectuais, concebidas antes da experiência. Permito ao meu corpo agir por si mesmo, e descubro, deste modo, sua potência expressiva.

Enquanto testava as ações, a minha diretora me olhava, e eu podia ver em seus olhos as ações nas quais ela acreditava e nas quais não. Sempre escutei as atrizes e atores do Odin, e também seu diretor, falarem sobre uma ação ser crível ou não. Julia, quando não acreditava em uma ação que eu fazia, pedia para fazê-la de outro modo. Frequentemente, colocava suas mãos na parte inferior das minhas costas, para sentir os meus músculos, e dizia: “A ação tem que iniciar aqui, não dos seus braços, mas ela parte daqui”. Voltava, nesse momento, minha atenção para onde estavam suas mãos.

Ao realizar as ações opostas simultaneamente, foi justamente quando senti o meu corpo sendo mais estimulado. Era ali que se concentrava minha energia. Ao iniciar uma ação, este centro disparava energia, que reverberava nos braços e pernas, e quando a ação chegava ao fim, a ponto da energia diminuir, eu sentia que era a hora começar a próxima ação, mantendo, dessa forma, o fluxo de energia sempre ativo.

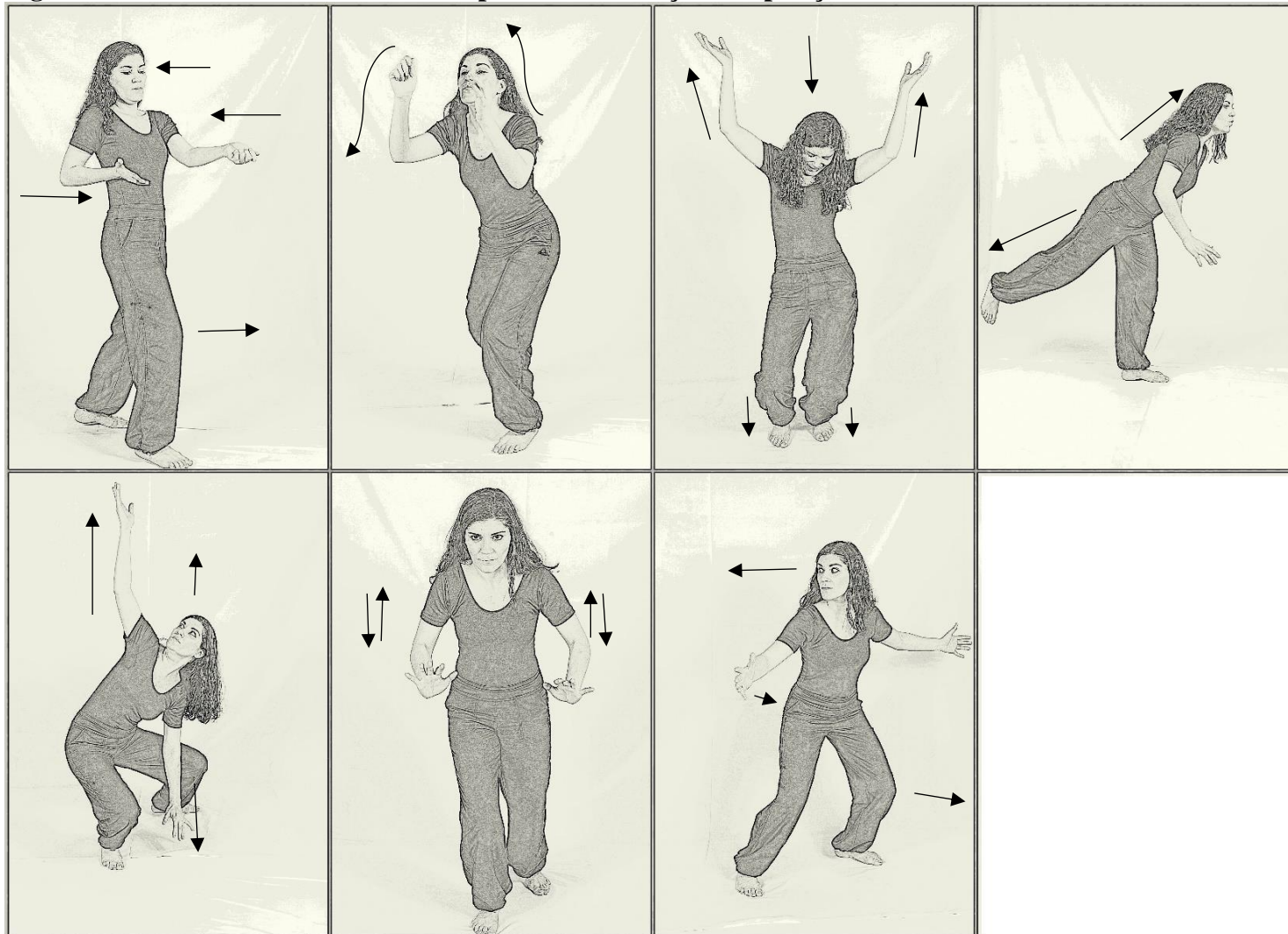
Quando Julia afirma que “mato uma ação”, é que deixo a energia acabar totalmente, antes de iniciar próxima ação. Ela informa que minha ação está morta quando não ativo este centro ao fazer uma ação. Para me recordar de criar esta tensão no centro do meu corpo, ela costuma dizer, enquanto faço uma ação, para que eu me mantenha em trabalho. Então, toda a primeira parte, voltada para criar um material, uma partitura física, é concentrada neste nível, na busca por uma fluidez de ações *equivalente* à da vida cotidiana.

Figura 4: Os dois verbos ao mesmo tempo



De cima para baixo, da esquerda para a direita, temos: entregar e receber; 2) castigar e abençoar; 3) doar e regozijar; 4) seguir e recuar; 5) erguer e abaixar; 6) balançar e reter; 7) fugir e chegar. Fonte: Ed Wesley (2016).

Figura 5: Os dois verbos ao mesmo tempo – com indicação de oposições



As setas indicam os movimentos opostos simultâneos. Fonte: Ed Wesley (2016). Montagem de imagem: Marilyn Nunes.

Segundo Marinis (2012, p. 214),

A fluidez ininterrupta da ação cênica constitui um equivalente, e não uma imitação, da fluidez e da continuidade da ação física da vida real. Essa fluidez só pode ser obtida passando por seu oposto, ou seja, pela segmentação e pela descontinuidade. Trata-se, para o ator, de aprender a pensar um *continuum* como uma sucessão de fases minúsculas e bem definidas.

Como exercício, esta forma de criar materiais é muito didática, pois ensina a atriz e o ator a saberem cada ação que compõe a cena.

Uma vez, durante um treino, Roberta Carreri contou ao grupo que estava treinando (do qual eu fazia parte) que, depois de ter apresentado uma demonstração de trabalho, uma moça perguntou-lhe como poderia fazer para iniciar um trabalho. Ela respondeu, enfurecida (tendo em vista que toda a sua demonstração fora voltada, justamente, para responder àquela pergunta): “dê o primeiro passo”. Então, virou as costas e saiu. Olhando-nos, Carreri comentou: “Se alguém me dissesse que, para começar um trabalho, eu teria de dar o primeiro passo, eu entraria na sala de trabalho e tentaria muitas maneiras de dar um passo. Provavelmente, encontraria uma sequência com diferentes passos. A que posso associar estes passos? Se dou um passo grande, onde caminho? Se dou um passo curto e lento, do que receio? Estou entrando em algum lugar? Talvez esteja entrando escondida em um jardim...”. Esse, para mim, é um exemplo do trabalho de criação da atriz e ao ator na tradição do Odin Teatret: ele concentra-se no que cada um pode fazer inteiramente, ou seja, com todo o seu corpo, que inclui, claro, imagens mentais e pensamentos.

Nesta cena da demonstração, tento mostrar uma possibilidade de criar uma sequência de ações, trazendo um texto como ponto de partida. Há muitas formas de se trabalhar com um texto. Neste caso, não penso em decorá-lo, em encontrar intenções, entonações, ou mesmo construir a personagem que “fala” o texto. Penso fisicamente, extraíndo verbos para transpô-los para o meu corpo. Conectando estes verbos, agora já transpostos em ações, componho uma sequência, uma partitura física. O mesmo faço com os verbos opostos, e, depois, realizo a partitura com os dois (o verbo e seu oposto) em simultâneo.

A seguir, Julia me pede para fazer esta partitura, porém com a pedra. Então, coloco em relação a este objeto cada “verbo físico” da minha cena: entrego a pedra; castigo com a pedra; doo com a pedra; sigo com a pedra; ergo a pedra; balanço e fujo com a pedra. No momento seguinte, repito ações com o papel. “Mas você deve encontrar diferentes razões para fazer as mesmas ações com o papel, porque agora é outro objeto, encontre outra lógica”,

Julia instrui. Recebo o papel, viro o corpo para ler, deixo-o cair... Sigo as ações, adaptando-as a fim de dialogar com este novo objeto, que modifica a cena.

Desse modo, apresento duas possibilidades de se moldar uma sequência de ações, com o papel e com a pedra. Isso evidencia que a partitura física não é rígida, mas serve de apoio para a construção cênica, dialogando com cada novo elemento que adentra a estrutura. A partir deste conjunto de ações, com objetos, textos, ritmos, pausas e entonações que surgem, é que vou encontrando a minha subpartitura, quer dizer, as minhas intenções. Assim, construo a cena.

Esta cena que apresento não está finalizada, tampouco possui caráter ficcional. É uma cena didática que funciona como exemplo do início de um trabalho criativo da atriz e do ator. A diretora atua enquanto pedagoga que indica, propõe e ajuda a encontrar este caminho criativo, partindo de suas próprias experiências, num processo de transmissão de conhecimento. Além disso, a criação desta cena não se trata de um modelo ou uma estrutura que se repete a cada processo criativo do grupo Odin Teatret, mas de uma das possibilidades de criação. Há muitas e sempre se pode inventar mais. O importante é mostrar que, nesta tradição, há esta fase de criação da atriz e do ator onde a atenção concentra-se na presença cênica e dinâmica de ações, independente do contexto cênico, ficcional.

Uma fase fundamental do trabalho formativo da atriz e do ator nesta tradição e que também me foi transmitido é constituída por um treinamento onde algumas chaves de acesso à potencialização da presença cênica são dadas. Ali, trabalham-se as partes do corpo: olhos, pés, mão, coluna... Também o corpo todo em deslocamento, imobilidade, ritmo... Geralmente, esta fase ocorre antes ou paralelamente ao trabalho de construção de cenas, o trabalho direcionado para um espetáculo.

CENA 2: As faces da oposição

Julia Varley chega com um papel nas mãos, com rabiscos de anotações que compartilha comigo. “Falei com Eugenio, ele me disse que a oposição significa refutar a obviedade”, comenta Julia. Então, indaga:

- O que é, para você, o oposto?
- É uma luta, são forças opostas. Respondo.
- Contra o que você luta, na sua vida? Ela insiste.

À medida que respondo suas perguntas, aparece o texto da segunda cena da demonstração:

Cena 2: Treinamento

TEXTO: Para cultivar a sua atenção [do público] preciso refutar a obviedade, o que é fácil, direto, que poupa energia. Eu preciso encontrar o difícil, o complexo, o oposto. O oposto, para mim, é o dentro e o fora. É a intenção e a ação. O espírito e o corpo. A oposição é uma luta: são duas forças que vão em direções contrárias. Enquanto atriz, eu luto contra as minhas limitações artísticas, contra as minhas crises financeiras, contra o lugar marginal da arte no mundo. Enquanto atriz e mulher, eu luto para ser ouvida e respeitada. Eu luto, sobretudo, para não desistir. Para isso preciso de treinamento e companhia: música.

(Coloco a música *Boi Luzeiro (ou A pega de Violento, Vaidoso e Avoador)* do Cordel do Fogo Encantado, e começo meu treinamento, improvisando).

Se, na primeira parte da minha demonstração, apresento o início do trabalho da atriz e do ator para a criação de uma cena, aqui exponho o meu treinamento individual, onde não preciso ter uma sequência. Trabalho de forma livre, improvisando saltos, corridas e olhares; tendo diversas reações. São cinco minutos de treinamento, com uma música ao fundo que me estimula, fornecendo ritmos, imagens e sensações.

Se analiso o treinamento apresentado, posso encontrar a utilização dos princípios incorporados no treino que fiz com as atrizes e atores do Odin Teatret⁷. Eles são quatro: a

⁷ O treinamento realizado com as atrizes e atores do Odin Teatret será apresentado em seus exercícios na parte 2, capítulo 4.

contraposição, a resistência, a pré-ação e a introversão e extroversão. Na demonstração, apresento estes quatro princípios de modo prático:

Cena 2 (cont.): Contraposição

TEXTO: No treinamento mostrado, trabalhei com a oposição através da **contraposição** de duas partes do corpo: o cotovelo e o joelho.

Figura 5: Contraposição



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Joelho esquerdo para cima e cotovelo direito para baixo, ambos apontando o centro do corpo;
- 2) Joelho esquerdo e cotovelo direito apontando para extremidades opostas;
- 3) Joelho esquerdo apontando para frente e cotovelo direito para trás.

A contraposição se dá através da oposição de diferentes partes do corpo. Varley, responsável por me guiar na exploração destas oposições em nível corpóreo, explica o que, segundo ela, é uma das facetas da oposição, chamado aqui de contraposição:

A oposição se revela através de tensões contrárias: levanto o braço para indicar o alto, enquanto abaixo o joelho para recolher um objeto no chão; dirijo o olhar no sentido inverso dos movimentos da cabeça; começo uma ação com um contra impulso na direção contrária à qual pretendo seguir. (VARLEY, 2010, p.63).

A contraposição é realizada na luta antagônica de duas ou mais partes do corpo. Nesta luta, tenho ao menos dois vetores de energia que se colocam em oposição e que me obrigam a empregar mais força para a execução das ações. Posso realizar a contraposição de uma forma muito evidente, expandindo as extremidades do meu corpo, como também de uma forma sutil:

Cena 2 (cont.): Contraposição sutil

TEXTO: Há também a contraposição mais sutil.

Figura 6: Contraposição sutil



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Membros superiores e inferiores em direções opostas, esticando a coluna;
- 2) Corpo inclinado, afetando o equilíbrio, que busca apoio na cabeça e nos pés: extremidades do corpo.
- 3) Perna esquerda estirada à esquerda, em oposição à cabeça, que está inclinada a direita.

Considero a oposição presente na sustentação da coluna como uma das mais sutis, pois a sua musculatura, quando ativada, age no corpo todo de forma potente, mesmo quando se está em imobilidade. Varley dá um exemplo dessa sutileza na contraposição:

São as oposições que me mantêm em pé: a vontade de olhar para cima contrasta com o peso inerte do meu corpo; a energia muscular mantém ereta a estrutura do esqueleto, atraída ao solo pela força da gravidade. (...) procuro manter uma base segura, sólida, também na ponta dos pés e, simultaneamente, continuar a me estender para lutar contra “o homem cansado”, com a coluna curvada e a cabeça pendente, tão bem descrito por Etienne Decroux.” (VARLEY, 2010, p. 61).

Assim, mesmo na aparente imobilidade, enquanto se está em pé, mantendo o corpo ereto, esticando a coluna vertebral ou inclinando-a suavemente, produz-se certa qualidade de presença cênica por meio da contraposição sutil. Outro modo de se trabalhar a presença cênica, conferindo-lhe outras qualidades e tónus musculares, é através da resistência:

Cena 2 (cont.): Resistência

TEXTO: Trabalhei a oposição através da **resistência**: quando faço uma ação colocando uma força contrária a ela. Eu resisto a minha perna que sobe, resisto a minha perna que vai a frente, resisto a minha perna que desce (fig. 7).

Figura 7: Resistência



Fonte: Ed Wesley (2016).

Varley (2010) explica que, na prática, a resistência pode ser impulsionada por imagens que detêm uma ação ou põem força contrária às elas. Portanto, é como se se sentisse uma força com a qual se deve lutar para prosseguir na realização da ação. Ela clarifica:

Obtenho oposição quando construo resistência. Ajoelho-me como se dirigisse a bacia para o alto: a trajetória da ação- os joelhos que se dobram para baixo-contraponho à resistência da bacia, que tende para cima. Ao final, meus joelhos tocam o chão sem barulho e sem me fazer mal. Caminhando, posso opor resistência ao avançar com os pés como se alguma coisa me impedisse e me empurrasse em direção contrária. (VARLEY, 2010, p. 62)

- 1) Coloco resistência nas ações de subir a perna, de levá-la para frente e de abaixá-la;
- 2) Ergo o braço esquerdo com resistência;
- 3) A minha cabeça vira para a direita, com resistência.

Pode-se empregar mais resistência que o necessário para mover o corpo, ou encontrar meios de usar o mínimo de resistência possível e, assim, alterar o tônus muscular e a energia do corpo. Há ainda, outro modo de se trabalhar com a oposição, através da pré-ação:

Cena 2 (cont.): Pré-ação

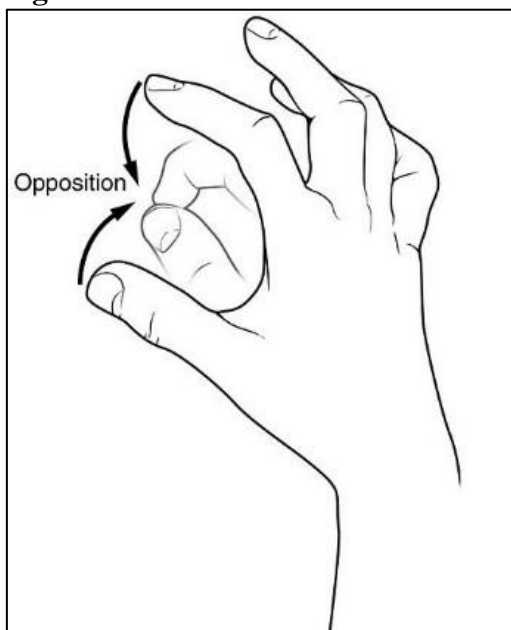
TEXTO: Trabalhei com a oposição através da **pré-ação**, ou seja, a preparação da ação, que ocorre em direção contrária à ela.

Quando Varley entrou na sala de trabalho, disse que, Eugenio Barba, para explicar-lhe o que era *sats*, respondeu que era isso (faz uma ação com o dedo indicador contra o polegar, pressionando e soltando) (fig. 11). Inicialmente, eu também fiz uso do termo *sats* para indicar este princípio, mas Varley me explicou ser uma palavra escandinava utilizada por Barba e, portanto, eu deveria encontrar a minha própria palavra.

- O que seria *sats* para você? Julia me indaga.
- Uma parte da ação, a sua preparação. Respondo.
- Uma preparação? Que nome seria? Ela insiste.
- Ante-ação? Prepara-ação? Pré-ação. ...Tento.
- Pré-ação⁸? Sim, pode ser, conclui Julia.

⁸ Apesar de surgir espontaneamente no desenvolvimento desta cena, diversos trabalhos sobre a biomecânica, ao menos nos textos em inglês, apresentam o termo *pré-ação*, (*pre-action*) e, é provável que, durante as minhas pesquisas, eu tenha cruzado com esta informação. Temos em McManus (2010, p.51, trad. nossa) o uso do termo e sua explanação: “Tecnicamente, ambos, Mímica corpórea e Biomecânica, são construídas entorno da

Figura 8: Sats



Fonte: online (2016⁹)

Quando denomino este princípio de pré-ação, não significa dizer que seja anterior à ação. Na verdade, eu tomo a ação como um todo e encontro suas partes, com finalidade didática. Uma das partes é o que chamo de pré-ação, um termo mais curto para **preparação da ação**. Se pensarmos na ação como uma estrutura dramática com início, peripécia, ápice e desfecho ou fim, a pré-ação seria o início, ou seja, a preparação da peripécia, que leva ao ápice da ação. Varley (2010) define o *sats*, que é o termo equivalente utilizado no Odin:

É fácil compreender o que é *sats*, quando se pensa no esporte: para lançar uma bola, o braço pega o impulso, indo para trás; para saltar, o joelho se dobra para encontrar o ímpeto; para dar um chute, a perna se retrai antes de golpear. O *sats* é mobilização muscular e nervosa, ação precisa e retida, energia modelada, pronta para agir. (VARLEY, 2010 p.63)

A pré-ação ajuda a modelar a ação, dando mais impulso, força e potência à ela, atingindo o espectador de modo cinético. Varley discorreu sobre vários exemplos nesta citação e, na demonstração, escolhemos alguns exemplos práticos do que seria esse princípio:

ideia de base preparatória do movimento. Em mímica, isto leva o nome de "toc", em Biomecânica é chamada de "pré-ação"

⁹ Disponível em: <<http://archive.cnx.org/contents/1a4a3bd1-f368-4827-985e-7fcfe1bac6ef@1/anatomical-terms>> Acessado em: 2 abr. 2016.

Figura 9: Pré-ação -lançamento



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) O peso está na perna direita e o braço recua, levando o centro do corpo para trás.
- 2) Momento de transição entre o ponto inicial e o final da ação.
- 3) O peso do corpo concentra-se na perna esquerda, o braço direito avança trazendo o centro do corpo para frente.

A primeira imagem da figura acima (à esquerda) é a pré-ação. Se quero realizar a ação de lançar algo à minha frente, para potencializar esta ação, inicio afastando o braço para atrás. Outros dois exemplos são o salto e o chute:

Figura 10: Pré-ação- salto



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Flexiono o joelho, abaixando levemente o corpo (pré-ação).
- 2) Salto, elevando todo o corpo.

Figura 11: Pré-ação - chute



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Perna para trás (pré-ação).
- 2) Perna para frente, finalizando o chute.

Há muitos outros exemplos possíveis. Pode-se encontrar a pré-ação de cada ação, entendendo o momento em que se faz a sua preparação. Normalmente, para dar impulso ou força a ação, a preparação da ação ocorre em direção contrária à ela.

Para se trabalhar com a composição corpórea e ampliação da presença cênica, pode-se pensar também em outro tipo de oposição: a introversão e a extroversão.

Cena 2 (cont.): Introversão e extroversão

TEXTO: Trabalhei a oposição com a **introversão e a extroversão**. Corpo extrovertido, introvertido, extrovertido... (fig. 12)

Apesar de Varley ser a minha mestra e trabalhar comigo a introversão e extroversão, foi no trabalho de Roberta Carreri que entendi este princípio com mais clareza. Sobre a introversão e extroversão, que relaciona as partes do corpo, Carreri (2011, p. 59) esclarece:

Seu ponto de partida é que posso introverter ou extroverter cada parte do corpo. Podemos também dizer “fechar” ou “abrir”. A cabeça, por exemplo, pode voltar-se para baixo (introvertida) ou para o alto (extrovertida); os ombros podem flexionar-se para frente (introvertidos) ou para trás (extrovertidos); o quadril pode fazer a báscula para frente (introvertido) ou para trás (extrovertido); (...) trabalhando este princípio, crio um diálogo entre as diversas partes do corpo.

A composição das aes e das imagens do meu corpo pode, com este princípio, alternar-se entre aberto e fechado, com aes para dentro e para fora; para mim e para o outro; ou seja, serem introvertidas e extrovertidas.

Figura 12: Introversão e extroversão



Fonte: Ed Wesley (2016)

Na figura 12, de cima para baixo, da esquerda para a direita, temos as imagens:

- 1) Introversão (corpo todo fechado);
- 2) Extroversão (todo o corpo aberto);
- 3) Introversão (o lado direito do corpo fechado);
- 4) Extroversão (perna direita);
- 5) Introversão (mão direita);
- 6) Extroversão (mão direita) e introversão (cabeça).

Identificar a manifestação dos princípios da **contraposição, resistência, pré-ação e introversão e extroversão** no meu treinamento é fruto de uma análise do que incorporei não apenas dos exercícios realizados com o Odin Teatret, como também de estudos do trabalho de outros precursores sobre a expressividade da atriz e do ator: Delsarte, Decroux e Meyerhold. Voltei o meu olhar para eles como atriz, salientando, de seus registros, o trabalho prático, em detrimento da conceituação teórica.

Figura 13: Oposição



Fonte: Ed Wesley (2016). Montagem: Marilyn Nunes

CENA 3: Inspirações

Há tempos vinha conversando com Julia Varley a respeito do que encontrava em minhas pesquisas sobre a oposição. Quando iniciamos a montagem da demonstração, ela enfatizou que deveria trazer, nos materiais, todas as influências e pesquisas que me fizeram caminhar mais profundamente para o entendimento deste princípio. Isso significava falar não apenas do Odin Teatret e de seus integrantes, mas envolver outras referências, inclusive anteriores ao grupo.

Isso significou trazer à tona a prática de Delsarte, Decroux e Meyerhold, que era algo novo pra mim. Eu revelava à Varley a minha insegurança, porque, ao contrário do treinamento feito junto ao Odin, não havia experienciado quase nada sobre estes diretores/atores e, portanto, não me sentia apropriada de suas técnicas para demonstrá-las. Varley me acalmava explicando a necessidade de eu deixar claro que se tratavam apenas de inspirações, afinal, não mencioná-los seria omitir uma parte importante da pesquisa. Tornou-se igualmente fundamental que eu conectasse a oposição com outros conhecimentos adquiridos e sem relação direta com a formação do artista da cena, embora trabalhassem a expressividade corporal. Assim, compuseram a pesquisa a Capoeira Angola e, posteriormente, o samba.

Cena 3: Inspirações: a oposição de Delsarte

Texto: “Muitos exemplos na história me inspiram no meu trabalho com a oposição. François Delsarte, francês, trabalha a oposição através da contraposição das partes do corpo, como a cabeça e braços”.

Sobre Delsarte

No período da minha pesquisa de levantamento de fontes bibliográficas, em que farejava a utilização da oposição por outras atrizes, atores e diretores ocidentais, em modo prático, encontrei o nome de François Delsarte nos livros de seus discípulos¹⁰, datados da

¹⁰ Livros tais como: *Delsarte System of Dramatic Expression*, de Stebbins; *Delsarte System of Oratory*, de Delaumosne; e, *Delsartean Physical Culture Principles*, de Favre.

segunda metade do século XIX. Tendo sido até agora o registro mais antigo que encontrei sobre a oposição em contexto de treinamento de atriz e ator. Foi onde vi a oposição sendo apresentada como um princípio, contendo imagens e descrições minuciosas das posições e movimentos do corpo. Isso foi fundamental para reconstituir, na prática, os exercícios desenvolvidos por ele.

Figura 14: A oposição em Delsarte



Fonte: Ed Wesley (2016)

1) Inclino a cabeça para trás, colocando o peso do corpo na perna de trás, enquanto estico os braços para frente;

- 2) Inclino a cabeça para frente, trazendo o peso do corpo para a perna da frente, enquanto os braços vão atrás;
- 3) Ergo os braços enquanto abaixo a cabeça;
- 4) Ergo a cabeça enquanto abaixo os braços;
- 5) Contraponho os braços com a cabeça, horizontalmente.

É possível identificar que a oposição, como utilizada por Delsarte, corresponde às ações de duas partes do corpo em contraposição, e que envolvem todo o corpo, especialmente a coluna. A cada exercício de oposição, o centro do corpo é ativado, produzindo força e energia à ação física.

Grotowski, logo no início de *Em busca do Teatro Pobre*, cita o trabalho de introversão e extroversão de Delsarte. No entanto, este último utiliza-se de outros termos: *concêntricos* e *excêntricos*. Sobre este princípio, apresentei vários exemplos à Varley, extraídos dos livros dos discípulos de Delsarte, entre eles: se a sobrancelha sobe, eu a extroverto; se a aproximo dos olhos, a introverto; se abro a boca, ela está extrovertida, mas se cerros os lábios, a introverto. Varley, no papel de diretora, escolheu alguns exemplos, pensando na experiência da transmissão.

Cena 3 (cont.): Inspirações - introversão e extroversão de Delsarte

TEXTO: Ele também trabalhou com o que, para mim, é introversão e extroversão (fig. 15).

Na figura 15 (abaixo deste texto) temos:

- 1) (à esquerda, acima): Corpo ativo, adiante, extrovertido (olhar para frente, mãos espalmadas, queixo erguido);
- 2) (à direita, acima): Corpo passivo, recuado, introvertido (palmas das mãos voltadas para o chão, olhar para baixo, queixo próximo ao peito);
- 3) (à esquerda, abaixo): Mão fechada, introvertida; mão aberta, extrovertida.
- 4) (à direita, abaixo): Mão espalmada com dedos flexionados: mão intro-extrovertida.

Seguindo a lógica deste princípio, posso ora voltar uma ação para mim, ora para o outro; construo ações ativas alternando-as com as passivas, deixo uma parte do corpo

aberta, outra fechada. Pensando na composição das ações de modo introvertido e extrovertido, rompo com o paralelismo tendo em vista que contribuo para o desenvolvimento da composição física tridimensional, dilatando e reduzindo as ações, bem como alternando o foco e a dinâmica destas.

Figura 15: a introversão e a extroversão de Delsarte



Fonte: Ed Wesley (2016)

Étienne Decroux

Outra inspiração que tive veio do trabalho de Étienne Decroux, a quem cheguei via Eugenio Barba, que, em seu livro (realizado com Nicola Savarese) *A arte Secreta do Ator*, cita Decroux para explicar sobre oposições. Transpus, com ajuda de vídeos, a prática do trabalho de Decroux. Assisti a muitos deles, escolhendo a série *O Homem do Esporte*¹¹, e, dentro desta, *O Levantador de Peso*, constituída de uma sequência de ações que utilizo na demonstração. Tomando uma parte desta série, consigo identificar o seu trabalho sobre a oposição:

Cena 3 (cont.): A oposição de Decroux

TEXTO: Étienne Decroux, francês, trabalhou a oposição dos membros inferiores e superiores do corpo (fig. 16).

Através da sequência de *O levantador* (fig. 16) sinto ativar os músculos mais internos e centrais do meu corpo, como se deles partissem todas as ações, porque, quando um braço desloca-se para um lado e o outro para o outro, ou, quando a perna desce enquanto a cabeça sobe, é como se se esticasse essa musculatura. Como a luta que Decroux¹² diz realizar o tempo todo, também lançar, puxar, soltar, descer e subir provocam lutas no meu corpo, em nível físico, muscular, o que gera energia e força.

¹¹ Decroux, para definir um estilo ou categoria de atuação, separava-as por nomes, tais como: *O Homem do Esporte*, *O Homem na Sociedade* e *O homem nos Sonhos*.

¹² Vemos a definição do trabalho de Decroux associado à luta, de forma física, muscular e também objetiva, em diversos autores. SOUM (2015) coloca essa luta em “*L’homme de sport* (Homem de Esporte): o ator mostra seu esforço, representa o esforço de modo muscular, mecânico, em suas relações com o espaço, com os outros, os objetos, a matéria imaginário, os sentimentos, consigo mesmo. Ele expõe sua luta objetiva ou subjetiva, suas impossibilidades”.

Figura 16: A oposição em Étienne Decroux



Fonte: Ed Wesley (2016)

Na figura 16, da esquerda para direita, de cima para baixo, temos:

1) e 2): Ação de preparação comum a todas sequências de Decroux: ergo os braços e abaixo os joelhos, contrapondo os membros superiores e inferiores do corpo.

3) e 4) Sequência de *O Levantador de Peso*- preparação: uma mão vai a frente enquanto a outra direciona-se para atrás.

5) Sequência de *O Levantador de Peso* – ação: a mão direita fecha e a esquerda abre; a coluna está curvada, sinto todo o peso do corpo; todo o meu peso está indo de encontro com a gravidade, com exceção da mão esquerda, que aponta para cima.

6) Sequência de *O Levantador de Peso* – finalização: a mão esquerda fecha descendo, enquanto a mão direita sobe abrindo. O tronco se eleva num forte impulso.

Deslocando meu corpo no espaço, luto contra a gravidade e o peso, o que faz com que tenha que me reposicionar o tempo todo, perdendo e recuperando o equilíbrio, e assim, me sinto viva e presente.

Meyerhold

Mas a oposição aparece em outro distinto trabalho, realizado por Meyerhold. Na verdade, Barba chama de *sats* exatamente o que Meyerhold denominava de *otkas*, ou seja, a preparação da ação. Na prática, experimentei com Maria Thais¹³, dentro das atividades do LAPCA (Laboratório de Processos de Criação Atoriais)¹⁴, uma sequência de ações que envolvia o *otkas*. Esta incorporação também se deu através da transposição de imagens e vídeos pesquisados sobre este princípio no trabalho do diretor russo.

¹³ Maria Thais, Professora Doutora, docente da ECA- USP, especialista no trabalho de Meyerhold e diretora da Cia Balagadan.

¹⁴ O LAPCA é coordenado pela Professora Doutora Lúcia Regina Vieira Romano, e funciona como um curso de extensão universitária voltado para o desenvolvimento prático da atriz e do ator, integrando as atividades do Instituto de Artes da UNESP.

Cena 3 (cont.): Inspirações: oposição de Meyerhold

TEXTO: Meyerhold, russo, trabalhou com o que ele chama de *Otkas*, que, para mim, é a pré-ação.

Figura 17: A oposição em Meyerhold



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Para atacar com o braço: levo-o atrás, antes de levá-lo à frente.
- 2) Posição para o salto: abaixo, antes de ir ao alto.
- 3) Posição para corrida: recuo antes de correr.

Além das inspirações históricas, Julia Varley pediu para que trouxesse aquelas inerentes à minha cultura. A capoeira é algo que, paulatinamente e com intervalos, venho desenvolvendo desde criança. Minha diretora, sabendo do meu conhecimento prático de capoeira, pediu para que lhe mostrasse uma sequência de movimentos. Para o meu desespero, ela também incumbiu-me de mostrar passos de samba, algo que, como brasileira, tenho acesso geral. Mas longe de ser uma passista, arrisco minha tradução pessoal dos meus passos convencionais de sambista.

Imagino que, para Julia, foi importante trazer para a demonstração a capoeira e o samba por duas razões: primeiro porque seria uma forma de evidenciar minha identidade e a pessoalização, a partir desta, dos princípios que aprendi. Segundo porque ambos, assim como todas as artes marciais e danças, apresentam uma dinâmica física composta por um

vocabulário definido de ações e movimentos que encontram correspondentes nas técnicas atorais.

Cena 3 (cont.): Oposição na Capoeira Angola e no samba

TEXTO: Eu também tomo inspiração na minha cultura, através da Capoeira Angola (fig. 18) e do samba. Ataco, defendo, resisto, vou para a direita, depois para a esquerda.

De cima para baixo, da esquerda para a direita, temos a sequência de fotos apresentada na figura 18:

- 1) Contraposição de ações de olhar e caminhar: caminho para trás, olhando para frente: estas são ações tomadas da *chamada de frente* (movimento de diálogo entre capoeiristas em que uma pessoa fica de frente para a outra, empurra e é empurrada continuamente).
- 2) Contraposição de ações de olhar e caminhar invertidas: caminho para frente, olhando para trás: estas são ações tomadas da *chamada de costas* (movimento de diálogo entre capoeiristas angoleiros em que, uma pessoa atrás da outra, empurra e é empurrada continuamente);
- 3) Contraposição de partes do corpo, a cabeça e os pés: este é um movimento de início de jogo, em que libero as pernas para que executem outros movimentos, ameaçando golpes;
- 4) Outra contraposição está nas ações da cabeça e dos pés que ocorre no *Au* (movimento em que levo as mãos no chão e faço um arco fechado com ambos os pés no ar, saindo de um lado e chegando ao lado oposto, tocando novamente os pés no chão);
- 5) Introversão: uma *esquiva* (esta *esquiva* é o movimento de defesa a certos tipos de golpes, onde se fecha o corpo como proteção);
- 6) Extroversão: outra *esquiva* (esta *esquiva* é o movimento de defesa a golpes geralmente de baixo para cima, exigindo que se levante o corpo, abrindo-o para escapar aos golpes).
- 7) Contraposição entre braços e pernas, na disposição frente e trás: *ginga* (movimento de base da capoeira) para a esquerda;

Figura 18: A oposição na Capoeira Angola



Fonte: Ed Wesley (2016).

8) A mesma contraposição da anterior, mas também se contrapondo por ser para o lado oposto: *ginga* para a direita; a *ginga* se faz, na verdade, desta alternância entre de base, com movimentos para a direita e esquerda.

Outras duas formas de oposição que encontrei na Capoeira Angola aparecem na figura 19 e podem ser descritas assim:

- 1) Pré-ação: *ginga* sem sair do lugar, movimentando apenas o tronco, que funciona como ameaça para confundir o adversário. Esta posição seria como uma constante pré-ação;
- 2) Pré-ação: movimento de ataque, chamado *chapa de frente*, em que se flexiona a perna, para depois esticá-la, atacando através de chute quem está na frente.

Figura 19: A oposição na Capoeira Angola (cont.)



Fonte: Ed Wesley (2016)

A palavra mais utilizada no treinamento de Capoeira Angola é “resistência”, usada para definir a resistência ao cansaço; resistência ao se realizar uma ação lenta, mas com força; uma caminhada em que se empurra ou é empurrado lentamente, determinando o ritmo do movimento; e resistência por se fazer uma atividade considerada “marginal”, realizada por poucos, sem apoio institucional.

Assim como no teatro oriental, em que uma atriz ou ator caminha primeiro para a direita para depois ir para a esquerda (BARBA; SAVARESE, 2012), na capoeira todo o movimento alterna-se entre ir para a direita e esquerda. Também, há alternância entre cima e baixo; entre caminhar com as mãos e os pés; entre fazer um movimento lento e outro rápido, entre atacar e defender.

Outra expressão corpórea em que a oposição faz-se presente, é no samba:

Figura 20: A oposição no samba



Fonte: Ed Wesley (2016)

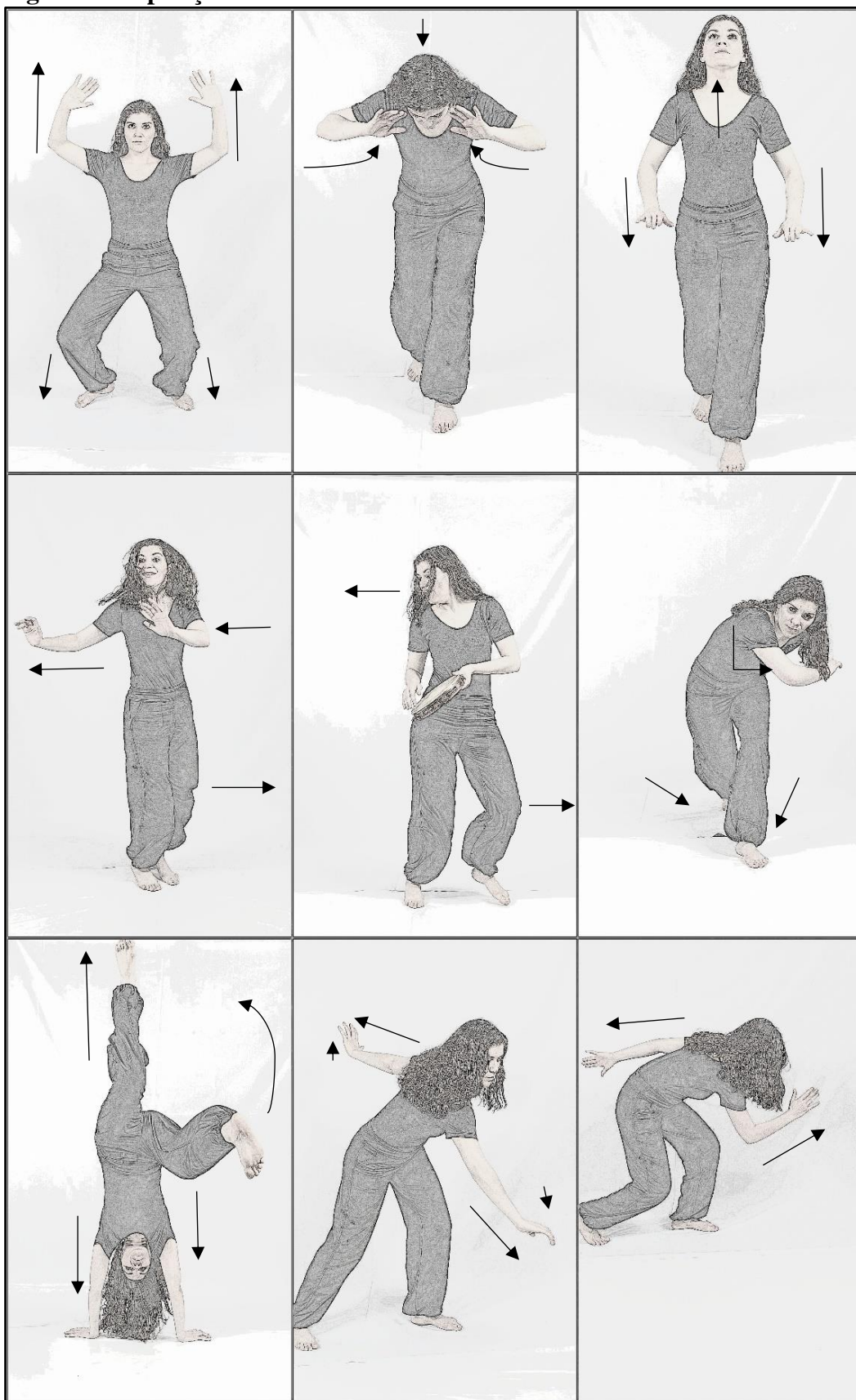
- 1) Contraposição: com os passos do samba, contraponho com pequenos saltos, o peso entre as pernas direita e esquerda, transformando peso em energia.
- 2) Contraponho as pernas com os braços, com movimentos para a direita e para a esquerda.
- 3) Contraponho os pés com as mãos.
- 4) Contraponho o peso do corpo: passando de uma perna a outra.

Através do samba, pode-se transformar o peso do corpo em energia utilizando-se saltos, elevação de pernas e todo tipo de movimento que cause um equilíbrio precário. Também pode-se notar a alternância do peso entre as pernas durante a realização base do samba, bem como em suas variações, que incluem giros, quedas e movimentação do quadril, com ações que vão de um lado para o outro.

Todas as inspirações aqui citadas, que envolvem o trabalho expressivo da atriz e do ator, poderiam ser estudadas sob outras perspectivas. Na demonstração, coloco a oposição como fio norteador, mas seria importante indagar: qual a efetividade deste princípio para o desenvolvimento de cada atriz e ator? Não estaria ele presente em todas as coisas, de forma que seria redundante pensar sobre ele isoladamente? A sobreposição de elementos diferentes, independente de estarem numa oposição dual, também não potencializaria a presença cênica? Estas perguntas são difíceis de serem respondidas. Ao mesmo tempo não posso ignorar que, na formação do Odin, é fundamental a perspectiva exposta aqui.

O treinamento recebido contempla muitas variáveis, mas, aqui, detenho-me em exercícios que trabalham com a oposição.

Figura 21: Oposições



Fonte: Ed Wesley (2016). Montagem de imagens: Marilyn Nunes.

CENA 4: A oposição no treinamento com o Odin Teatret

Comentei com Julia Varley que reconhecia a contraposição em exercícios aprendidos com as atrizes e atores do Odin Teatret. Mostrei-lhe a sequência, composta dos quatro princípios: contraposição, resistência, pré-ação e introversão e extroversão. Em cada um, demonstrava o que havia aprendido com ela, e também com Iben Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev. Pensei em colocar nesta lista Tage Larsen, com quem havia treinado muitíssimo em 2012, no entanto, o trabalho, em geral, era composto por jogos, que fugiriam da temática proposta para a pesquisa. Fato idêntico ocorreu com Else Marie Laukvik, já que minhas experiências de treinamento tinham sido pontuais, visto que há muitos anos ela não conduz *workshops*. Citar Tage e Else Marie é importante para mostrar que não há uma regra única que funcione para todos do Odin, e que (como apresentarei adiante) cada atriz e ator tem um modo diferente de trabalhar, singular, ainda que elas(es) façam parte do mesmo grupo por tantas décadas e tenham a mesma base de treinamento.

Na proposição desta cena para a demonstração de trabalho, apresentava cada exercício oralmente, falando sobre este enquanto olhava para o público. Depois, mostrava cada um, ou seja, a sua parte prática. Julia criticou que a cena ficava demasiada longa e que, no momento em que agia, estava viva, mas depois (quando parava e começava a explicar) perdia a ação e, portanto, estava morta cenicamente. A busca pela vida é o parâmetro fundamental do trabalho do Odin Teatret. Daí deriva a necessidade do treinamento físico da atriz e do ator, que se colocam em relação com o espectador, que deve ser atingido de modo sinestésico pela experiência teatral.

Dirigindo esta cena, pediu para que reduzisse a demonstração prática de cada exercício para duas a três ações. Além disso que, antes do término de cada fala, iniciasse a parte prática e quando esta terminasse, mantivesse a ação congelada, iniciando a próxima fala. Desse modo, surgia uma atmosfera de movimentos contínuos na cena, além de reduzir o tempo devido à justaposição das falas com as ações.

Cena 4: A contraposição de duas ações- exercício de Julia Varley

TEXTO: Mas, o treinamento atoral, realizei com as atrizes e atores do Odin Teatret.
Contraposição: aprendi com Julia Varley, contrapondo duas ações: a da cabeça e a da mão.

Figura 22: A contraposição de duas ações - exercício de Julia Varley



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Realizo duas ações concomitantemente, uma em contraposição à outra: faço a ação de olhar iniciando-a com a cabeça à direita, e a de empurrar, iniciando-a com a mão à esquerda.
- 2) Finalizo a ação do olhar levando a cabeça para a esquerda e mão para a direita.

Um modo de se trabalhar com a contraposição de ações é, como no exemplo demonstrado, criando ações e, a partir dessas, encontrar outras em oposição. Assim, se minhas pernas se abaixam, meus braços se elevam; se a minha perna vai para a direita, o braço deve fazer a ação para a esquerda, e se faço uma ação com o pé para frente, a cabeça deve ir atrás.

Já Iben Nagel Rasmussen trabalha a contraposição de outro modo:

Cena 4 (cont.): Contraposição na dança dos ventos- exercício de Iben Nagel Rasmussen

TEXTO: Com Iben Nagel Rasmussen aprendi a contrapor o peso do corpo para cima e para baixo.

Figura 23: A contraposição na dança dos ventos - exercício de Iben Rasmussen



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Estou com pé direito em contato com o chão e com o joelho semi-flexionado. É nesta parte que todo o peso do meu corpo se concentra.
- 2) Mudo a posição do corpo através de um impulso realizado pelo meu outro pé, fazendo com que faça um leve salto quando estico as pernas. Agora não sinto o peso do meu corpo, pois estou no ar.

A contraposição que encontro no treinamento chamado *Dança dos Ventos*, de Iben Nagel Rasmussen, está em alternar o peso do corpo para cima e para baixo, ou seja, ora o peso está “no chão”, ora “no ar”. Isso provoca uma constante mudança no centro do meu corpo, que

me faz encontrar outra forma de estar presente e de entender meu deslocamento a partir deste centro afetado pela alternância.

Já a contraposição que encontro num exercício de Roberta Carreri se dá assim:

Cena 4 (cont.): Contraposição no grande passo – exercício de Roberta Carreri

TEXTO: Com Roberta Carreri aprendi a contrapor o pé e a cabeça.

Figura 24: A contraposição no “grande passo” – exercício de Roberta Carreri



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Inclino o tronco para frente, enquanto uma das pernas está atrás.
- 2) Passo a perna lateralmente, como se estivesse vencendo um grande obstáculo: a cabeça e a perna vão em direções contrárias, cada qual para um lado.
- 3) Termino inclinando o tronco para trás enquanto a perna segue adiante, finalizando o passo.

Este exercício, que nomeio aqui de *o grande passo*, é realizado em câmera lenta, trabalhando-se com o extremo da abertura de movimentos, o que afeta o equilíbrio. A contraposição está na luta em manter o corpo em equilíbrio enquanto o grande passo é realizado.

Um último exemplo de contraposição apresentado é o de Jan Ferslev, que traz outra perspectiva prática desse princípio:

Cena 4 (cont.): Contraposição na queda e recuperação, exercício de Jan Ferslev

TEXTO: Com Jan Ferslev aprendi a contrapor a queda e a recuperação.

Figura 25: A contraposição na queda e recuperação – exercício de Jan Ferslev



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Coloco-me numa posição de desequilíbrio extremo, provocando uma queda.
- 2) Mas antes que a queda chegue ao seu final, reestabeleço o equilíbrio perdido.

Cena 4 (cont.): Resistência no corpo, exercício de Julia Varley

TEXTO: Trabalhei a resistência com Julia, colocando-a em todo o corpo.

Neste exercício que Jan Ferslev conduz, o corpo pode pender mais para a esquerda, para a direita, para frente ou para trás. Há o deslocamento do corpo em forma de queda. A sua recuperação se dá com a interrupção da queda por um novo ajustamento do corpo.

Um segundo princípio que trabalha com a oposição é a resistência:

Figura 26: A resistência dentro de uma pedra – exercício de Julia Varley



Fonte: Ed Wesley (2016)

Julia Varley trabalha a resistência através de exercícios com indicação de imagens: tenho de agir como se estivesse dentro da água, dentro de uma pedra, ou caminhando em um

lamaçal. Assim, coloco resistência em todo o meu corpo: pés, mãos, olhos, pernas, pescoço e sobrancelhas.

Já Iben Nagel Rasmussen trabalha a resistência de outro modo:

Cena 4 (cont.): Resistência com energia verde, exercício de Iben Nagel Rasmussen

TEXTO: Trabalhei a resistência com Iben através do que ela chama de *energia verde*.

Figura 27: A resistência com energia verde – exercício de Iben Nagel Rasmussen



Fonte: Ed Wesley (2016)

Rasmussen trabalhou comigo a *energia verde* através da resistência contínua na ação de caminhar. Caminho como se vencesse um obstáculo, superando a força contrária que me impede de seguir adiante. Para o início do trabalho, em duplas, pode-se usar um pano entorno da cintura, segurado por uma das pessoas da dupla, que retém levemente o movimento

da(o) parceira(o), ajudando-a(o) a sentir a força contrária. Em seguida, há a caminhada individual, buscando acionar a memória da resistência trabalhada.

Posso reconhecer a resistência no treino de Roberta Carreri de outro modo:

Cena 4 (cont.): Resistência de mover o mar – exercício de Roberta Carreri

TEXTO: Com Roberta Carreri, aprendi a resistência brincando com o mar.

Figura 28: A resistência no exercício de mover o mar – exercício de Roberta Carreri



Fonte: Ed Wesley (2016)

Carreri trabalhou comigo a resistência em um exercício em que devia mover o mar, como se brincasse com a água. Faço os movimentos indo e vindo com os braços, o que faz com

que toda a minha coluna se movimenta. As pernas, fixas no chão, ajudam a manter meu equilíbrio e me dão força para vencer o “peso da água”.

Mas no treinamento de Jan Ferslev a resistência toma outra forma:

Cena 4 (cont.): Resistência com a ação de empurra - exercício de Jan Ferslev

TEXTO: Com Jan Ferslev, aprendi a resistência empurrando com partes do corpo.

Figura 29: A resistência na ação de empurrar – exercício de Jan Ferslev



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Empurro adiante com a cabeça.
- 2) Empurro atrás com as costas.
- 3) Empurro com a mão.

Crio resistência, no exercício de Ferslev, colocando força às minhas ações. Se caminho, posso empurrar com os pés, empurrar com o peito, com os joelhos, ou com a testa. Enquanto focalizo a ação de empurrar em uma parte do meu corpo, o restante acompanha o movimento, sofrendo as reverberações da resistência gerada.

O terceiro princípio que apresento aqui é **a pré-ação**:

Cena 4 (cont.): A pré-ação com bastões – exercício de Julia Varley

TEXTO: Com Julia, aprendi a pré-ação trabalhando com os bastões.

Figura 30: A pré-ação com os bastões – exercício de Julia Varley



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Posso recuar com o bastão.
- 2) Posso atacar, deslocando o meu corpo para frente.
- 3) Posso saltar.

Com o bastão em mãos, posso me deslocar criando ações de ataque e de defesa. Posso tê-lo em uma das mãos, ou nas duas. Posso saltar ou agachar. Estar pronta para a realização destas ações é estar em pré-ação. Portanto, poder-se-ia pensar, no caso deste exercício de Varley, na pré-ação como um estado de “prontidão”.

No treinamento de Iben, identifico a pré-ação de outra maneira:

Cena 4 (cont.): A pré-ação nos lançamentos - exercício de Iben Nagel Rasmussen

TEXTO: Com Iben aprendi a pré-ação através dos lançamentos.

Figura 31: A pré-ação nos lançamentos – exercício de Iben Rasmussen



Fonte: Ed Wesley (2016)

Sequência das fotos: lançamentos em várias direções.

Iben Nagel Rasmussen, dentro da *Dança dos ventos*, trabalha com lançamentos. Para haver os lançamentos, que exigem uma determinada força, faz-se o que chamo de preparação da ação, ou seja, uma ação direcionada a uma direção oposta àquela que se pretende lançar. Assim, se o lançamento é para cima, o braço irá primeiro para baixo; ou, se é para a esquerda, irá primeiro para a direita.

No entanto, em Roberta Carreri, reconheço a pré-ação no exercício de salto:

Cena 4 (cont.): A pré-ação nos saltos - exercício de Roberta Carreri

TEXTO: Com Roberta Carreri, aprendi a pré-ação através dos saltos.

Neste exercício, que consiste de vários saltos sequenciais, Carreri indica que se deve manter uma posição tal que não haja ajustamentos para o próximo salto, mas sim uma continuidade ininterrupta. O momento entre um salto e outro, em que estou parada e no qual concentro toda a energia para realizar a próxima ação, é quando tenho a pré-ação. Esta posição exige que esteja num estado de prontidão, onde não posso decidir agir, mas permito ao meu corpo reagir.

Figura 32: Pré-ação no salto – exercício de Roberta Carreri



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Salto simples, na vertical.
- 2) Salto com giro.

Jan Ferslev, em seu treinamento, traz-me uma possibilidade completamente diferente de treinar a pré-ação:

Cena 4 (cont.): Pré-ação através da negação da ação- exercício de Jan Feslev

TEXTO: Com Jan Ferslev aprendi a pré-ação através da negação da ação.

O momento exato que antecede a execução da ação, ou seja, na sua preparação, é quando posso decidir realizá-la ou negá-la, desistindo de sua realização. Por exemplo, se estou sentada numa cadeira, de forma relaxada e decido me levantar, a primeira coisa que faço é ajustar meus pés, para ter equilíbrio e força para subir. É provável que, se a cadeira tiver braços, apoie neles as minhas mãos. Contudo, ainda não realizei a ação totalmente, mas a iniciei, o que chamo de preparação. Nesse momento, posso desistir e voltar a relaxar o corpo, ou posso, de fato, levantar-me. No exercício de Ferslev, através da negação da ação, encontro e entendo como se dá, em variadas ações, a pré-ação.

Figura 33: Pré-ação através da negação da ação – exercício de Jan Ferslev



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Preparo a ação;
- 2) Faço o percurso para a realização da ação;
- 3) Mas retorno, não a finalizo (negação da ação).

O quarto e último princípio conectado à oposição, que aqui é apresentado, é a introversão e a extroversão:

Cena 4 (cont.): Introversão e extroversão nas ações abertas e fechadas - exercício de Julia Varley

TEXTO: O princípio da introversão e extroversão, aprendi com Julia, fazendo ações para dentro e para fora.

Figura 34: Introversão e extroversão nas ações abertas e fechadas – exercício de Julia Varley



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Todo o corpo introvertido: ações para dentro.
- 2) Todo o corpo extrovertido: ações para fora.

No exercício de Varley, posso trabalhar as ações pensando em realizá-las para mim, bem como para fora. Cada ação pode ser realizada de ambos os modos, alternando-se, ainda na sequência, ações para dentro e para fora.

Um exercício diferente para o mesmo princípio está presente na *Dança dos ventos*, de Rasmussen:

Cena 4 (cont.): Introversão e extroversão na Dança dos Ventos - exercício de Iben Rasmussen

TEXTO: Com Iben, aprendi a introversão e extroversão através dos movimentos da dança dos ventos, para dentro e para fora.

Figura 35: Introversão e extroversão na Dança dos Ventos – exercício de Iben Rasmussen



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Ação das mãos voltadas para mim;
- 2) Ação das mãos voltadas para o outro;

Na sequência de passos da *Dança dos Ventos*, Rasmussen indica que as ações sejam realizadas para mim mesma, como se tivesse brincando com uma bola. O olhar, as mãos e a

disposição do meu corpo, dialogam com este objeto invisível que está próximo. Depois, há a indicação do trabalho do objeto em relação ao outro, através de lançamentos que fazem com que a minha atenção não esteja nele, mas na pessoa para quem lançarei.

A introversão e extroversão faz parte do treinamento de Roberta Carreri, de um modo particular:

Cena 4 (cont.): Introversão e extroversão no apontar e chamar- exercício de Roberta Carreri

TEXTO: Com Roberta Carreri aprendi a introversão e a extroversão através das ações de apontar e chamar.

Figura 36: Introversão nas ações de apontar e chamar - exercício de Roberta Carreri



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Chamando (ação para dentro);
- 2) Apontando (ação para fora).

As variações para as ações de chamar e apontar estão na sua dilatação ou redução: se chamo alguém que esteja perto, reduzo, ou alguém que esteja longe, dilato. Também é possível apontar para diversas direções (cima, baixo, atrás, alto, frente, perto, longe).

Entretanto, encontro no trabalho de Jan Ferslev uma outra forma de trabalhar com este princípio:

Cena 4 (cont.): Introversão e extroversão com as ações dos olhos- exercício de Jan Ferslev

TEXTO: Com Jan Ferslev, aprendi a introversão e a extroversão através das ações com olhos. Eu olho para dentro e para fora.

Figura 37: Introversão e extroversão com as ações dos olhos – exercício de Jan Ferslev



Fonte: Ed Wesley (2016)

- 1) Olhar voltado para mim;
- 2) Olhar voltado para fora.

Ferslev propõe o exercício de olhar, indicando para alternar a ação dos olhos durante a execução da sequência de ações físicas. Não devo demorar muito tempo em uma

posição, mas escolher alguns momentos em que olho para mim ou para algo que realizo, ou seja, em alguns momentos olho o que está próximo a mim e em outro, coloco a minha atenção não no que faço, mas no que o outro faz, no que está fora ou longe de mim.

Nos ensaios para criação desta demonstração, fui mostrando estes exercícios para Julia Varley, que me pedia para realizar a passagem entre as ações da maneira mais direta possível, de forma a serem precisas e claras. Esta cena da demonstração é um exemplo do ensinamento que tive ao trabalhar minha presença cênica.

É importante lembrar que esta foi uma análise que fiz sobre o princípio da oposição desdobrado nestes quatro princípios. Contudo, as atrizes e atores do Odin não necessariamente olham para seus exercícios sob a mesma perspectiva. O mesmo ocorre no treinamento vocal, que é uma parte integrante do corpo, ao qual se destina um tópico separado, por conta de suas especificidades, já que abrange exercícios que potencializam o som produzido pelo corpo.

A oposição no trabalho vocal

Varley indagava no que eu mais via a oposição. Enquanto lançava perguntas, vendo e ouvindo as minhas respostas, colocava-se ao meu lado, ajudando-me a caminhar sobre as minhas próprias questões e a reconhecer o percurso realizado. Eu respondia as suas perguntas também com o som que produzia com meu corpo.

O trabalho vocal do grupo Odin Teatret, dos espetáculos aos exercícios, sempre se apresentou como uma experiência nova para mim, como espectadora e aluna. Isso porque, nestas experiências, eu era apresentada a um mundo vocal cheio de riquezas minuciosas que incluíam as caixas de ressonância, musicalidade, variação de timbres, tonalidades e melodias, volume do som, a relação da voz com o espaço, o preenchimento do espaço todo pela voz ou apenas algumas partes. O som era livre: ia para cima, embaixo, atrás, frente, lados ou para um ponto específico.

Para mim, sempre foi muito difícil, e ainda é, trabalhar a minha voz, pois ela envolve um conjunto de musculaturas que utilizo, cotidianamente, sempre de um mesmo modo. Já, quando quero utilizá-la cenicamente, preciso ampliar o repertório vocal.

Nesse trabalho vocal também posso encontrar o princípio da oposição:

Cena 4 (cont.): A respiração e a resistência

TEXTO: A respiração é, para mim, o exemplo mais claro da oposição. Inspiro e expiro. Sem um o outro não existe. A voz é embasada na respiração. Para haver voz, preciso de resistência¹⁵. As caixas de ressonância estão dentro, no meu corpo, mas elas permitem que a minha voz vá para fora. Vou descobrindo estas caixas.

Julia Varley me deixa livre para apresentar meu trabalho com as caixas de ressonância. Então, aponto as partes do corpo enquanto trabalho com elas a produção de som (como está na sequência de fotos abaixo, fig. 38). Depois, ela me pede para não apontar as partes com as mãos, mas apenas realizar a passagem de uma para a outra, primeiro em um ritmo normal e, numa segunda vez, mais rapidamente.

Passo pelas caixas de ressonância (ver fig. 38, de cima para baixo, da esquerda para a direita):

- 1) Da barriga, subindo depois para o peito;
- 2) Laringe; e depois para a boca;
- 3) Do peito para o nariz;
- 4) Da testa para o topo da cabeça, depois para nuca e costas.

Sempre é um desafio realizar esta sequência. No treinamento, tenho tempo para explorar o meu corpo até chegar a um resultado que considero satisfatório, enquanto que na apresentação devo atingir apenas o resultado, diretamente.

Ainda explorando a utilização da oposição na voz, pensando numa didática de transmissão, categorizei o trabalho vocal em algumas oposições que chamei de **para dentro e para fora, de forma limpa e suja, e, para baixo e para cima**. Primeiramente, mostrei este trabalho no formato que, para mim, seria mais evidente e fácil de se realizar: através da emissão de um som contínuo, como a sustentação de uma nota. Varley, entretanto, solicitou que fizesse a mesma coisa, mas com palavras e canto: tive de resgatar as poesias sobre o oposto que havia

¹⁵ Fonologicamente pode-se explicar a resistência como o ar que sai dos pulmões e faz pressão na glote, resultando, durante a passagem de ar pelas cordas vocais, em sua vibração.

memorizado no início do trabalho da demonstração, repartir a poesia e misturá-las com a música com a temática de oposição escolhida, que foi *A Flor e o Espinho*, de Nelson do Cavaquinho.

Figura 38: Oposição na voz através das caixas de ressonância



Fonte: Ed Wesley (2016)

Cena 4 (cont.): A oposição na voz- dentro e fora

TEXTO: A oposição, para mim, está na mudança de timbre, altura e volume da voz. Eu também posso dizer, didaticamente, que utilizo a voz no espaço, para dentro ou para fora.
[Direcionando a voz para dentro, digo]: *Era uma noite apressada/ depois de um dia tão lento./*
[direcionando a voz para fora, continuo] *Era uma rosa encarnada/ aberta neste momento./*
[para dentro] *Era uma boca fechada/ sob a mordaça de um lenço./ Era* [para fora] *afinal quase nada,/ e tudo parecia* [para mim] *imenso*¹⁶. [Também canto, para dentro]: *Tire seu sorriso do caminho, que eu quero passar com a minha dor/ Hoje pra você eu sou espinho/* [cantando para fora]: *E espinho não machuca a flor/ Eu só errei quando juntei minha alma à sua...*¹⁷

Figura 39: A oposição voz - dentro e fora



Fonte: Ed Wesley (2016)

¹⁶ Poesia *Noite Apressada*, de David Mourão-Ferreira.

¹⁷ Trecho de *A flor e o espinho*, de Nelson do Cavaquinho.

Vou explorando minhas possibilidades de composição vocal partindo de uma voz voltada para mim (1), deixando-a tomar mais espaço (2), até levá-la para fora de mim (3).

Cena 4 (cont.): A oposição na voz - limpa e suja

TEXTO: Eu uso a minha voz de forma limpa, com luz, ou de forma suja, escura.

[Usando a voz de forma limpa] *Quanto mais eu fecho os olhos, melhor eu vejo. / O meu dia é noite se* [de forma suja] *estás ausente/ e à noite vejo o sol se estás presente.*¹⁸ [De forma limpa] *Uma árvore em flor* [de forma suja] *fica despida no outono. /* [de forma limpa] *A beleza transforma-se em feiura,* / [de forma suja] *a juventude em velhice, e o erro* [de forma suja] *em virtude.* [Canto de forma limpa]: *É no espelho que eu vejo a minha mágoa/, a minha dor, os meus olhos rasos d'água/* (canto de forma suja): *Eu na sua vida, já fui uma flor/ hoje sou espinho em seu amor*¹⁹.

TEXTO: Eu posso direcionar a minha voz no espaço, para baixo ou para cima. [direcionando a voz para baixo] *Agir pelo não agir. Sede ativos* [direcionando a voz para cima] *na inatividade. Achai gosto* [para baixo] *no desgosto. Vede no muito o* [para cima] *pouco. Enfrentai o ódio com amor.* [para cima] *Todo o grande nasce pequeno. / Todo complicado no* [para baixo] *mundo começa simples.* [cantando e com a voz para cima] *“O sol não pode viver perto da lua/* [cantando com a voz para baixo] *O sol não pode viver perto da lua”*²⁰.

Eu me perguntava porquê Julia Varley me pedia para cantar, sabendo que isto não era fácil para mim: cantar sem acompanhamento, sem uma nota de referência, além de estar com a respiração afetada pelos exercícios físicos seria desafiador. Além de cantar, pensando na demonstração da voz no espaço, alternar o canto com a fala tornou a tarefa ainda mais difícil.

Quando penso no canto, sei que é feito de variações de notas que compõem a melodia, e que para esta variação acontecer, diferentes caixas de ressonância são acionadas.

¹⁸ Um verso de William Shakespeare

¹⁹ Trecho de *A Flor e o espinho*, de Nelson do Cavaquinho.

²⁰ Trecho de *A flor e o espinho*, de Nelson do Cavaquinho.

Como trazer esta gama de informações, ao mesmo tempo em que evidencio o trabalho vocal com a oposição? A demonstração torna-se uma tentativa de responder estas perguntas.

Ainda outra oposição no trabalho vocal que apresentei foi sobre a relação do texto com o subtexto:

Cena 4 (cont.): A oposição entre texto e subtexto

TEXTO: Eu posso contrapor o texto e o subtexto. Um exemplo é o texto: “Eu acho que nunca fui tão feliz na vida”.²¹ Posso dizer assim [feliz]: “Eu acho que nunca fui tão feliz na vida”. Ou o oposto [triste]: “Eu acho que nunca fui tão feliz na vida”. [Canto no ritmo original, alegre]: *Um tico-tico só, um tico-tico lá, está comendo todo todo o meu fubá/ Olha seu Nicolau, que o fubá se vai, pego no meu pica-pau e o tiro sai*²². [E num ritmo lento, triste]: *Um tico-tico só, um tico-tico lá, está comendo todo todo o meu fubá.*

A frase “eu acho que nunca fui tão feliz na vida”, surgiu de um texto que faz parte do espetáculo *Estrelas*²³. Eu tinha de falar este texto e lembrei-me da emoção que as pessoas sentem nos momentos mais felizes, quando choram. Pensando nesta oposição, durante o processo de montagem do *Estrelas*, trabalhei com este texto voltando o registro vocal para a tristeza. Para contrapor este registro, evitando o estereótipo, mantinha o rosto parado, lutando contra a vontade de ceder à tristeza remetida pela voz.

Com esta frase, começava a trazer para a demonstração não apenas exercícios, mas todo o treinamento, que envolve também a criação de espetáculos. Essa amplitude do termo *treinamento* foi fruto do processo de pesquisa do mestrado, visto que na entrevista realizada com as atrizes e os atores do Odin Teatret, estas(es) foram unânimes em identificar o treinamento como um processo que parte do trabalho sobre a presença, passando pela criação de materiais, até a criação de um espetáculo. Esta última fase é considerada pelas atrizes e atores como a que exige mais precisão, empenho e dedicação em sua realização, o que a torna a mais importante dentro do processo de desenvolvimento da atriz e do ator.

²¹ Trecho de Clarice Lispector, na novela *A Hora da Estrela*.

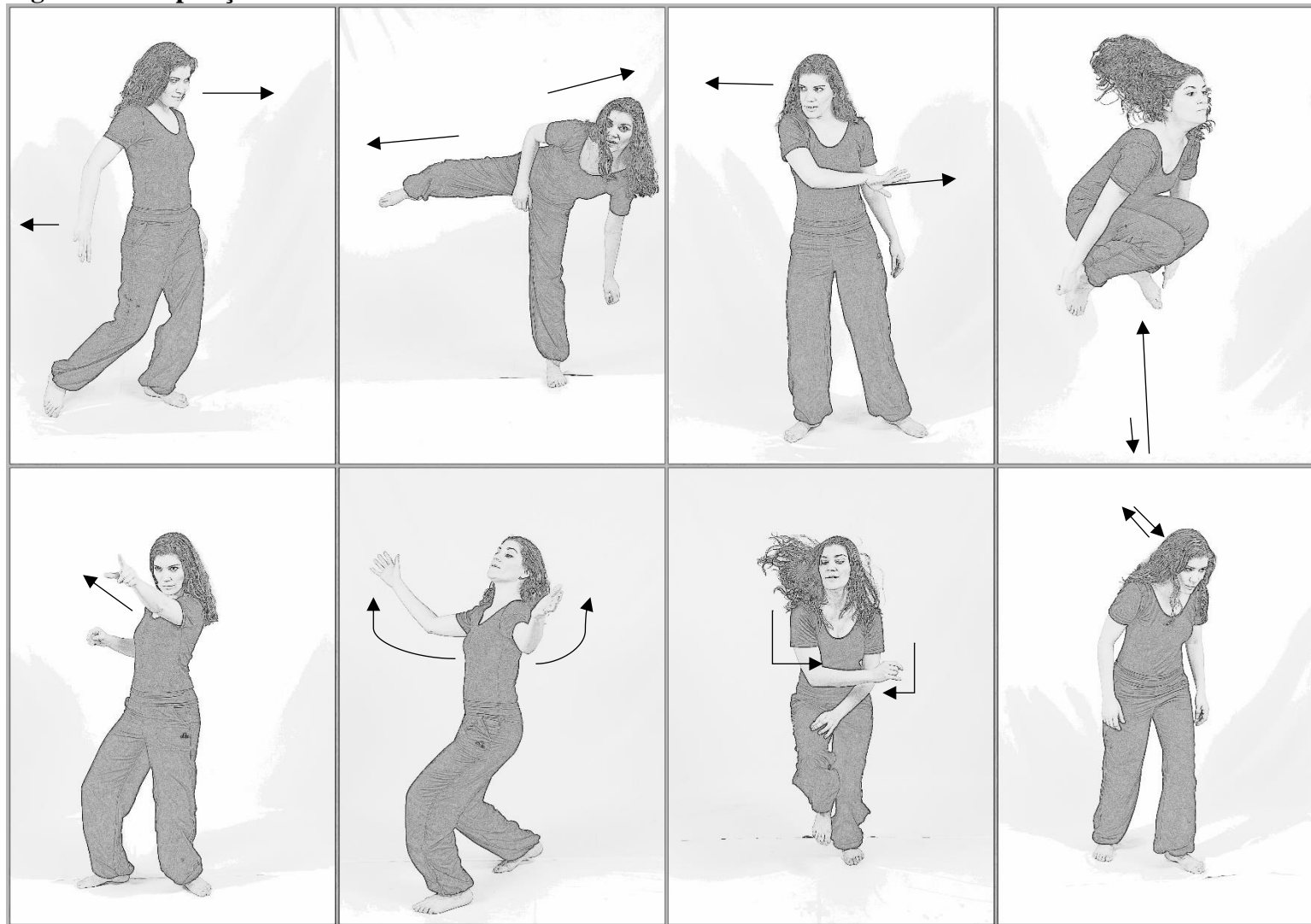
²² Trecho do choro *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu.

²³ Espetáculo solo criado/atuado por Marilyn Nunes e dirigido por Julia Varley. Sua estreia deu-se em 2013, e já foi apresentado Dinamarca, Brasil, Índia e México.

Este trabalho vocal não estaria mais pautado em variações do que em oposições? Provavelmente, as imagens opostas contribuem não só para o entendimento destas variações, bem como para quebrar a repetição de um padrão estabelecido involuntariamente.

Esta cena, talvez, seja o momento máximo de confronto com as minhas limitações, isto me causa frustração, mas também me impulsiona a continuar treinando, descobrindo novas possibilidades e rompendo meus limites. Para mim, entender que uma demonstração não é um momento final, nem a simples exposição de resultados ou efeitos, mas um processo de desenvolvimento pessoal contínuo, ajudou-me a compreender que a transmissão a outrem não apenas colabora com a formação deste(a) mas, principalmente, para a minha própria formação.

Figura 40: A oposição nos treinamentos



Ed Wesley (2016). Montagem de imagens: Marilyn Nunes

CENA 5: A oposição em cena

Meu aprendizado junto ao Odin Teatret ocorreu por meio de exercícios físicos e se estendeu em montagem de espetáculos. Julia Varley foi a tutora responsável pela segunda parte da minha formação, considerada pelas atrizes e atores do Odin Teatret como fundamental para o artista da cena. O treinamento é constituído, portanto, de exercícios e de criação para um espetáculo.

Estrelas, meu primeiro espetáculo solo dirigido por Julia Varley, carrega muitos dos princípios incorporados nos exercícios de treinamento praticados com o Odin Teatret. Para apresentar a presença deste trabalho sobre os princípios em nível cênico, Varley, durante a montagem desta demonstração de trabalho, pediu para que encontrasse as oposições no espetáculo.

Cena 5: A oposição no trabalho vocal da cena da escritora²⁴

TEXTO: Para dar outros exemplos de como trabalho com a oposição, apresentarei algumas cenas do meu espetáculo *Estrelas*, inspirado na obra *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e, dirigido por Julia Varley. Uma cena da personagem escritora: “tudo no mundo começou com um sim. Tudo no mundo começou com um sim. Eu acho que quando eu não escrevo, estou morta, sou escritora. Só consigo a simplicidade através de muito trabalho! Enquanto houver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever! Estou acabando uma novela de uma moça que de tão pobre só comia cachorro-quente. Eu sou pobre, pobre, pobre de marré, marré, marré. Eu sou pobre, pobre, pobre de marré deci. Mas ela não era só isso não. Era de uma inocência pisada, de uma miséria anônima. Eu sou rica, rica, rica de marré deci. Eu sou rica, rica, rica de marré deci. Com esta história vou me sensibilizar. Bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Não sou uma intelectual, escrevo com o corpo! Tenho nas minhas mãos um destino e, no entanto, não consigo ter o direito de inventar. Sigo uma linha oculta fatal.”²⁵

²⁴ A personagem escritora é a personificação de Clarice Lispector, ou pode ser vista como a versão feminina do personagem Rodrigo S.M., um escritor, na novela *A Hora da Estrela*, criada pela autora.

²⁵ Texto do espetáculo *Estrelas*, organizado por Marilyn Nunes e Julia Varley a partir de montagem de textos e entrevistas de Clarice Lispector.

Faço a cena, sem os objetos originais e a sequência física de deslocamento no espaço, apenas reproduzo ações vocais. Explico o trabalho vocal que realizei, pensando na oposição, e repito as falas, dessa forma:

Cena 5 (cont.): Explicação técnica do trabalho vocal da personagem escritora

TEXTO: Falo o texto embaixo: *Tudo no mundo começou com um sim.*

Falo o texto para mim: *Tudo no mundo começou com um sim.*

Para fora: *Eu acho que quando eu não escrevo*

Para baixo: *estou morta,*

Para mim: *sou uma escritora.*

Da direita para a esquerda: *Só consigo a simplicidade através de muito trabalho!*

Trazendo a voz para mim: *Enquanto houver perguntas e não houver respostas,*

Para o fora: *continuarei a escrever! Estou acabando uma novela de uma moça que de tão pobre só comia*

Para mim: *cachorro-quente.*

Lembro que não pensava nesta categorização de oposição enquanto criava o espetáculo. Contudo, sei que a oposição estava muito presente no meu treinamento e reverberou nas cenas. Julia Varley também fazia escolhas durante o trabalho de direção, e ainda que não as explicasse, percebia que ela trilhava a linha da oposição. Ela instigava: “preciso de uma cena com uma energia diferente”. Eu trazia mais materiais e recebia novas instruções: “está muito parecido com os outros, preciso de algo diferente”. Pensar no diferente me evocava o oposto e, ainda que não atingisse exatamente o oposto, a busca por este me fazia encontrar outras coisas no caminho e a romper com os clichês. Outras vezes ela indicava diretamente: “fale para o objeto próximo de você... Agora olhe para o público e fale”. Se o primeiro material havia sido proposto por mim, através da oposição, multiplicava-se e adquiria outro formato.

Em face disso, a primeira cena que fiz como Macabéa²⁶, do espetáculo *Estrelas*, manteve-se intocada pela diretora, e, apesar disso, consigo encontrar a oposição incorporada no treinamento:

²⁶ Macabéa é uma das personagens centrais do romance *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector.

Cena 5 (cont.): Oposição em Macabéa

TEXTO: Se analiso algumas cenas do espetáculo, posso reconhecer a oposição incorporada no treinamento. A personagem Macabéa:

Nesta cena da demonstração, meu ponto de partida residiu na fala “Desculpa” e uma imagem de lugar: um quarto. Início-a com o olhar distante, retraio-me e digo para alguém: “desculpa”. Abaixo-me, olhando para cima. Meus olhos querem ver muito ao alto, enquanto o meu corpo desce, levando minhas mãos a tocarem o cenário, constituído de duas caixas. Empurro-as, para criar um espaço entre elas. Quero ver o que está adiante. Talvez esteja próximo da janela do quarto. Olho pela janela. Desequilíbrio-me e me recupero antes da queda; dou um passo para trás (de joelhos). Olho para um lado, certificando-me de que estou sozinha. Olho para outro, encontro um objeto. Hesito em pegá-lo. Olho novamente para me sentir segura. Não há mais ninguém, então pego este objeto rapidamente. Ele guarda uma surpresa: é um espelho. Começo, através do espelho, a olhar o meu corpo: os meus pés, as minhas pernas, as minhas nádegas. Encolho-me e, tentando olhar as minhas costas, levanto. O espelho está à minha frente: olho o meu colo, o meu pescoço, a minha boca e os meus olhos. Assusto-me. Quase caio, mas retomo o equilíbrio e, tentando segurar o som que sai pela boca, caminho lentamente e com resistência até uma caixa, que agora se configura em um banco. Sem resistência, a mão deixa cair o espelho. Reajo ao barulho de sua queda e, voltando a mim, pergunto-me: “Quem sou eu?”. O corpo todo vai relaxando, pendendo. Olho para frente, mas levando o olhar para dentro de mim. Viro-me para o lado, alegre: “Macabéa, béa!”.

Utilizo esta cena na demonstração de trabalho. Faço a cena duas vezes, na primeira sem parar, e, na segunda vez, com algumas pausas para indicação da oposição em cada ação (como segue escrito abaixo de cada figura):

Figura 41: Oposição em Macabéa



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) e 2) Contraposição entre mãos e cabeça: a cabeça desce enquanto as mãos sobem/as mãos descem enquanto a cabeça sobe.
- 3) O corpo vai ao plano baixo, enquanto o olhar sobe.

Figura 42: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Contraposição entre as duas mãos, que se movem em direções opostas e com resistência.
- 2) Risco de queda, seguido de recuperação.

Figura 43: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) O corpo (mãos e olhos) direciona-se para a esquerda;
- 2) Em oposição à ação anterior, o corpo direciona-se para a direita;
- 3) E, depois a ação dos olhos é dirigida para esquerda, enquanto a das mãos para a direita, ao mesmo tempo.

Figura 44: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley

- 1) Corpo introvertido.
- 2) Contraposição entre cabeça e pés.

Figura 45: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Introvertido, no plano baixo.
- 2) Subo, ainda tendo os braços introvertidos.
- 3) Termino a ação com os braços extrovertidos.

Figura 46: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Peito introvertido.
- 2) Pescoço extrovertido.

Figura 47: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Boca introvertida;
- 2) Olhos extrovertidos.

Figura 48: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Queda e recuperação;
- 2) Caminhada com resistência.

Figura 49: Oposição em Macabéa (cont.)



Foto: Ed Wesley (2016)

- 1) Sem resistência, olhar para baixo;
- 2) Extroverto na sequência todo o corpo, girando os joelhos e erguendo o pescoço.

Além disso, posso analisar minha cena com o personagem Olímpico²⁷ pelo viés da oposição. Ao criar a cena, tinha textualmente as falas de Olímpico como estrutura a ser seguida, mas nenhuma indicação de ação. Na cena, dialogo com outra personagem (embora esteja sozinha em cena), por isso, tenho de criar uma dinâmica de ações que amplie o espaço para proporcionar a sensação de mudança: vou da esquerda para a direita, fico em pé e depois me abaixo, subo e desço do cenário, aumento e diminuo o volume da voz. Esta sequência, com as ações opostas, difere da abordagem da oposição existente na cena de Macabéa.

²⁷ Outro personagem na novela *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Olímpico aparece como um metalúrgico que sonha ser deputado. Ele conhece Macabéa, com quem tem um breve namoro, pois Olímpico logo começa a se relacionar com uma colega de trabalho de Macabéa.

Cena 5: Oposição em Olímpico(cont.)

TEXTO: Uma cena com o personagem Olímpico. “Você só sabe mesmo é fazer chover. Meu nome? Olímpico de Jesus Moreira Chaves. Sei o que Olímpico significa, mas não quero dizer. Sou muito inteligente, um dia ainda vou ser deputado. Pois é... só disse pois é! Melhor mudar de assunto que você não me entende. Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente! Mas todo mundo é gente meu Deus. Não se habitou com o quê? Olhe, eu vou embora porque você é impossível! Pare de falar que você só diz besteira!”.

Figura 50: Oposição em Olímpico



Foto: Ed Wesley (2016)

Refaço as ações enquanto explico como vejo a oposição na cena:

- 1) Afasto-me para ir adiante;
- 2) Estou fazendo a ação acima, então me abaixo;
- 3) Estava na direita do palco, agora vou para a esquerda;
- 4) Fico na ponta dos pés erguendo todo o corpo, enquanto abaixo as mãos;
- 5) Extroverto o corpo e tenho a voz com altura e volume altos;
- 6) Enrijeço a ação e tenho a voz com altura e volume baixos.

Enquanto na cena de Macabéa a oposição foi identificada dentro da composição do corpo e da sequência de ações que movimentavam a imagem corpórea, esta cena de Olímpico apresenta a perspectiva da oposição em relação ao espaço: movimento cênico para a direita, esquerda, plano alto e baixo.

Mas, a oposição também pode ser vista entre dois personagens. Aqui, apresento uma sequência composta de oposição entre Olímpico e Macabéa, entre Glória²⁸ e Macabéa, e entre a Madame Carlota²⁹ e Macabéa. Como protagonista, Macabéa é o ponto de referência da história, sendo a partir dela que as outras personagens aparecem, assim como seu confronto com elas. Nestas cenas, desdobro-me no jogo entre uma personagem e outra, perguntando e respondendo.

Cena 5: Oposição entre Macabéa e Olímpico (cont.)

TEXTO: Reconheço a oposição entre homem e mulher.

(Mostro a cena de Olímpico e Macabéa)

TEXTO: Olímpico: Posso convidar a senhoria para passear?

Macabéa: Sim.

Olímpico: E qual é a vossa graça?

Macabéa: Macabéa. Béa. Você sabe se a gente pode comprar um buraco?

Olímpico: É, você não tem solução, quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu.

²⁸ Glória é colega de trabalho de Macabéa, na novela *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Ela atende um telefonema que era para esta e, assim, conhece Olímpico, com quem viria a namorar.

²⁹ Madame Carlota é outra personagem de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e recebe Macabéa para uma consulta, indicada por Glória.

Figura 51: Oposição entre Macabéa e Olímpico



Foto: Ed. Wesley (2016)

Cena 5: Oposição entre Macabéa e Glória (cont.)

TEXTO: Em entre duas mulheres: Macabéa e Glória.

Glória: Você endoidou criatura, enfeitar-se como uma endemoniada? Até parece mulher de soldado.

Macabéa: Sou moça virgem. Não sou mulher de soldado e marinheiro.

Glória: Desculpa eu perguntar, mas ser feia dói?

Macabéa: Nunca pensei nisso, acho que dói um pouquinho.

Glória: Por que é que você toma tanta aspirina?

Macabéa: É para eu não me doer. Mas eu lhe pergunto se você que é feia sente dor?

Glória: Eu não sou feia!

Figura 52: Oposição entre Macabéa e Glória



Foto: Ed. Wesley (2016)

Cena 5: Oposição entre Macabéa e Madame Carlota (cont.)

TEXTO: E a oposição entre outras duas personagens: Macabéa e Madame Carlota.

Madame Carlota: Meu guia já tinha me avisado que você vinha me ver, queridinha. Qual é meu seu nome?

Macabéa: Macabéa.

Madame Carlota: Ah, pois é muito lindo. Entre meu benzinho. Não tenha medo de mim, sua coisinha engraadinha, pois quem está ao meu lado, está ao mesmo instante ao lado de Jesus.

Figura 53: Oposição entre Macabéa e Madame Carlota



Fonte: Ed. Wesley (2016)

Também posso identificar a oposição no trabalho com um objeto, onde o faço voar e ficar parado, o estico e o encolho. Com ele, caminho para frente e para trás, fazendo ações introvertidas e extrovertidas, de frente e de costas, posso moldá-lo para ficar pequeno ou grande, leve ou pesado.

Entretanto, de forma oposta em relação às outras cenas desta demonstração de trabalho, começo explicando a cena, do seguinte modo:

- 1) Trabalho com os planos alto, baixo e alto.
- 2) Caminho para trás, para depois caminhar para frente.
- 3) Alterno entre introvertido e extrovertido.
- 4) Alto e baixo
- 5) Braço introvertido e extrovertido
- 6) Resistência.

Só então coloco a música e começo a fazer a cena com o objeto:

Figura 54: Oposição com objetos



Foto: Ed. Wesley (2016)

Esta é uma cena da personagem Macabéa. Como uma namorada apaixonada, sonhando em se casar, beijo o pano; brinco com ele, fazendo dele uma saia, e caminho como se estivesse entrando numa igreja no dia do meu casamento. Digo: “Ah, mês de maio, não me largues nunca mais”. O pano envolve o meu braço como um anel a envolver o dedo. Digo: “Sim”. Por fim recuo, apertando o pano vermelho contra meu peito.

Porém, a oposição pode se dar de outras maneiras, como na criação de um novo espetáculo em oposição ao anterior. Foi Julia Varley quem pediu que, nesta cena da demonstração, elencasse a oposição que encontrava entre meu primeiro espetáculo solo, o *Estrelas*, e o segundo, *O Pesadelo da Borboleta*. Lembro-me de que depois da estreia do *Estrelas*, Julia alertou que eu devia começar a pensar no próximo: “O segundo é mais difícil, você não pode se repetir, então, pense em fazer o oposto do que fez neste”. Por isso, não foi difícil encontrar estas oposições:

Cena 5(cont.): A oposição entre espetáculos

TEXTO: O meu segundo espetáculo partiu da sua oposição em relação ao primeiro.

No primeiro, parti de uma história, de Clarice Lispector, no segundo, apenas de ações físicas, sem nenhum texto ou história;

No primeiro, fiz muitas personagens; no segundo, apenas um;

No primeiro, a composição física era pautada em pessoas, no segundo em ações de animais;

No primeiro o cenário e figurino entraram para o espetáculo no final do processo, no segundo começamos com o figurino e o cenário, criando o espetáculo a partir deles;

No primeiro, aprendi a sincronizar as ações com a música, no segundo tive de desaprender isso;

No primeiro, estava livre e o cenário movia-se e modificava-se, no segundo o cenário era fixo ao qual eu estava presa por uma corrente.

No primeiro, eu trabalhei sozinha com os materiais e nos personagens, no segundo recebi a colaboração de outras pessoas.

Eu farei um extrato da primeira cena:

(Agachada, falo o texto da cena):

TEXTO: você caiu do céu, você caiu do céu, você caiu... Todas as manhãs, quando a gazela quando acorda, ela sabe que tem de correr mais veloz do que o leão, ou será morta. Todas as manhãs, quando o leão acorda, ele sabe que deve correr mais rápido do que a gazela, senão morrerá de fome (sons de animais). Não importa se é um leão ou uma gazela, quando o sol desponta, o melhor é começar a correr.

Figura 55: Oposição entre espetáculos



Foto: Ed Wesley (2016)

Julia questionou o porquê de fazer esta demonstração. Qual era o meu intuito? O que significa para mim o papel e a pedra? Para responder a estas perguntas, criamos as falas

finais da demonstração. Ela corrigia o texto com a preocupação de que eu fosse concisa e clara. Lembro que a imagem que achava ser necessária para finalizarmos esta demonstração só chegou depois. Recordo-me dela pedir para utilizar os objetos com os quais começamos a demonstração; nós devíamos reutilizá-los na cena final, de outra maneira, e construindo a imagem da minha fala.

Pesquisei por horas imagens de pedras e de papel na internet. Ainda não estava definido o tipo de pedra e de papel. Pensava que poderia ser uma folha colorida de tamanho A3, ao invés de A4. Imprimi a imagem de uma pedra nesta folha. Talvez o papel pudesse transformar-se em pedra? E se a pedra pudesse se esfarelar no final, mudando sua forma? Fui a lojas de jardinagem em busca de pedras pequenas, grandes, lisas e rústicas... Lembrei-me de uma pedra que vi na feira da Praça da República, em São Paulo que, cortada ao meio, fazia ver os seus lindos cristais. Mas nada funcionava. De uma forma e outra, não conseguia dar materialidade às minhas ideias, ou porque não encontrava um modo de fazê-lo, nem objetos adequados, ou porque, depois de testado, o efeito não funcionava como pensado. Então, me veio à memória que sempre me impressiono com plantas, árvores, arbustos e flores que nascem no concreto, asfalto ou paredes. Para mim, este é o maior ato de protesto, a maior rebeldia, é uma luta pela sobrevivência, contra o instaurado. Então, fui ao quintal do Odin, onde encontrei uma pedra de tamanho médio. Peguei flores de plástico na sala de costura: nem muito grandes nem demasiado pequenas, mas com cores fortes e que, quando amassadas, voltassem ao formato original rapidamente.

Julia adotou a ideia e passou horas dirigindo minhas pequenas ações: como segurar a pedra para a flor não ser vista; como colocar o papel sobre a pedra, enrolando-a; como virar o papel com a pedra dentro, de forma que a flor ficasse para o alto, como abrir o papel; como apoiar a pedra para fazer ser vista a flor. As ações deviam ser poucas, claras e precisas. Como eu não conseguia ter a perspectiva de visão do público do objeto em minhas mãos, Júlia me ajudava neste sentido. Muitas vezes a flor caía, ou aparecia antes de eu colocar o papel, estragando a surpresa; ou o papel não cobria a flor e, quando o virava, por vezes, parava na posição errada, fazendo com que a flor, ao ser revelada, estivesse torta ou amassada. Demorou muito para descobrirmos os segredos desses objetos! A elaboração de uma cena muito simples demandou um trabalho árduo.

Cena 5: Cena final (cont.)

TEXTO: (Com a pedra e o papel na mão): Escolhi falar sobre a oposição porque, para mim, ela se refere a princípios fundamentais no meu treinamento. A oposição pode ser útil para o início de um trabalho sobre presença e criação cênicas. Depois de incorporada, pode-se seguir o caminho oposto da oposição. E depois fazer o oposto do oposto, e o oposto do oposto do oposto, infinitamente. A pedra é como os princípios do meu treinamento. O papel representa as diferentes formas de se moldar um princípio. Entretanto, os resultados chegam quando não os espero.

(Desembrulho a pedra, e ela está com flores).

Figura 56: Cena final

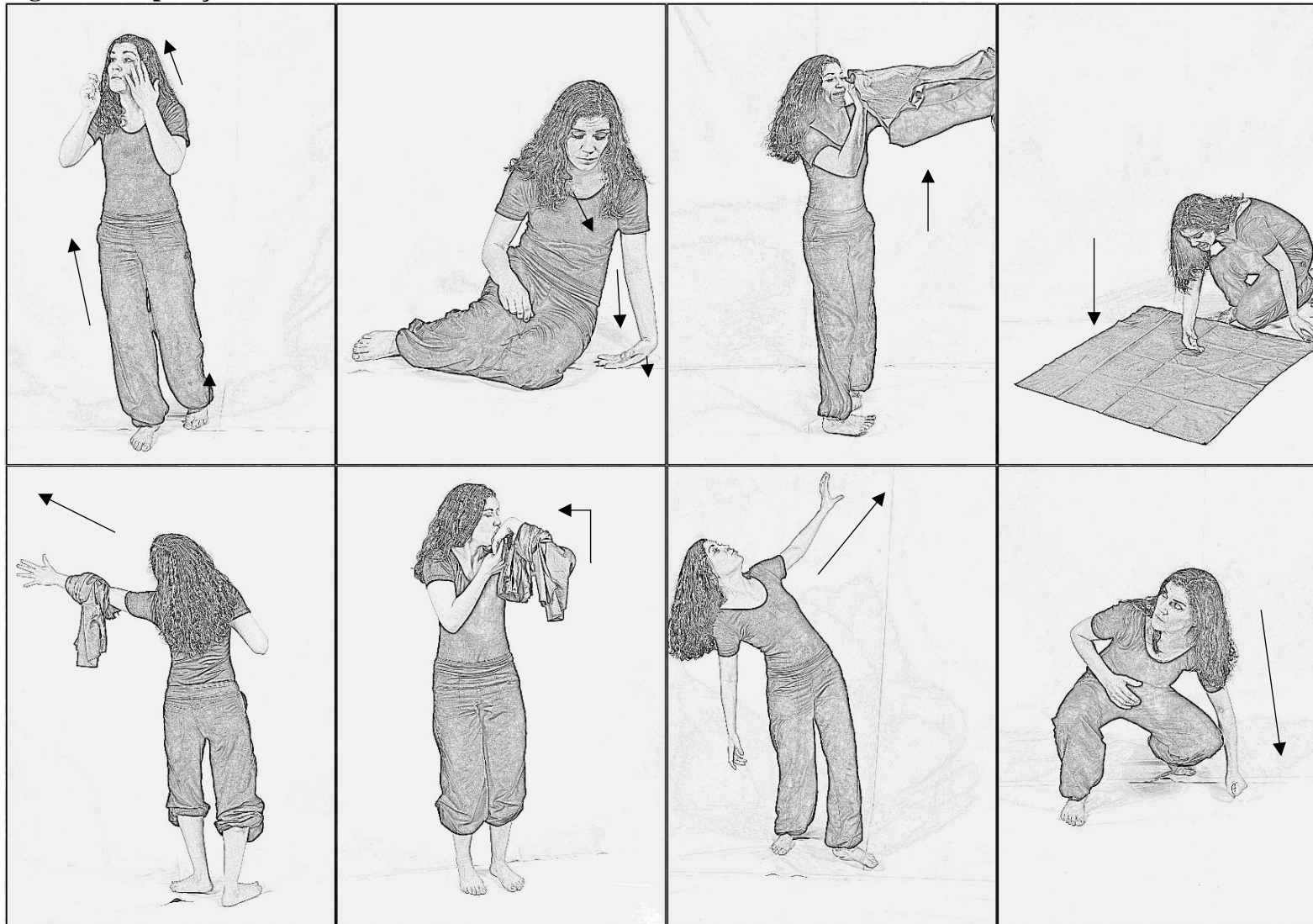


Foto: Ed Wesley (2016)

Quando apresento estas várias formas de trabalhar com a oposição, ou quando consigo identificar nas cenas as oposições que foram incorporadas, penso ser a oposição um ponto de partida. Isto me inspira a trabalhar com as energias do corpo e o tônus muscular, a

compor as imagens corpóreas, a criar ações e cenas, a caminhar pelo espaço, a trabalhar com objetos, a encontrar variações vocais e a construir espetáculos.

Figura 57: Oposição nas cenas



Ed. Wesley (2016). Montagem: Marilyn Nunes

PARTE 2

O PRINCÍPIO DA OPOSIÇÃO: A PARTE SUBMERSA

CAPÍTULO 1: o princípio da oposição

O princípio da *oposição* aparece em diferentes metodologias de trabalho da atriz e do ator. Segundo Marinis (2012), os reformadores do novo teatro debruçaram-se na elaboração do trabalho da atriz e do ator por meio da disciplina, da técnica e do trabalho sobre a forma, entendendo quão infrutífero e superficial para o trabalho atoral era o “espontaneísmo”, ou seja, uma espontaneidade falsa que empobrece a construção cênica. Para atingir uma camada mais profunda, na busca pela ação verdadeira, ou seja, precisa, orgânica e sincera, iniciou-se uma série de investigações nos laboratórios atorais, surgidos na segunda metade do século XIX e que se desenvolveram no século seguinte. Estas pesquisas práticas formularam-se em princípios, isto é, em formas de conduzir, de agir, de pensar, tendo coerência com a própria proposta de trabalho. Marinis (2012) cita três sistematizadores: Delsarte, Meyerhold e Decroux. Ao apresentar Delsarte:

François Delsarte, um especialista do movimento cênico, foi o primeiro a indicar a primeira articulação [trabalho de segmentação do corpo da atriz e do ator] ao segmentar todo o corpo humano e cada um de seus membros, segundo a Lei da Trindade³⁰ (introversão, extroversão e neutral) e o “acorde de nona” (gestos que partem de nove regiões do corpo e se repartem em três focos). (MARINIS, 2012, p. 212).

Como a referência mais antiga, Delsarte configura-se como pai dos laboratórios atorais³¹, apresentando em seus estudos este princípio com o nome de *Lei da Oposição*, termo cuja divulgação deve-se também à publicação em livro organizado por seus discípulos³², na segunda metade do século XIX, influenciando estudiosos, atrizes, atores, diretoras e diretores do século seguinte³³. Um exemplo são os estudos de Jerzy Grotowski relacionado a outro princípio desenvolvido por Delsarte, o *excêntrico, concêntrico e neutro*, voltado para a composição corpórea, que o diretor polonês traduziu, para a reutilização em seu grupo, por

³⁰ As leis de Delsarte e suas articulações estão descritas no subcapítulo “Oposição em Delsarte”.

³¹ Stebbins (1886, p. 05, trad. nossa) acerca de Delsarte e seu período (a segunda metade do século XIX): “Este é um tempo para formulações. O que Comte tem feito pelas ciências exatas, Buckle e Mill para a história, Spencer para a cultura e Ruskin para a pintura, Delsarte tem tentado fazer para a ação, para a expressão”. Kurits (1988) demarca que este foi o tempo, com Albert Einstein e todos os estudos científicos, em que os artistas iniciaram o desenvolvimento do seu treinamento, pautados em princípio “universais” de atuação. Portanto, os laboratórios atorais surgiram, sistemicamente, naquele período, tendo Delsarte como principal expoente.

³² A *Lei da Oposição (Opposition Law)* aparece em livros tais como: *Delsarte System of Dramatic Expression*, de Stebbins; *Delsarte System of Oratory*, de Delaumosne; e, *Delsartean Physical Culture Principles*, de Favre.

³³ Segundo Taylor e Whyman (2005), em 1913 o Prince Sergei Volkonsky, diretor da Ballet da Rússia Imperial, publica dois livros sobre os princípios de Delsarte, o que impactou o teatro russo moderno, cujas reverberações foram notadas no trabalho de Stanislavky, Meyerhold e Vakhtangov.

*introvertido e extrovertido*³⁴, figurando uma indicação de composição corpórea pela oposição dos dois elementos. De maneira semelhante a Grotowski, Barba e Savarese (2012) revisitam estudos do início do século XX para encontrar princípios de atuação, apontando, entre eles, o princípio das *oposições*, que aparece sob o título de *a dança das oposições*. Para sua conceituação, citam estudos asiáticos (teatro japonês, balinês e indiano), bem como estudos de Dalcroze (um continuador dos estudos de Delsarte), Meyerhold e Decroux.

A *biomecânica*, de Meyerhold, abarca conceitos como o *Otkas* (recusa) e *Tormoz* (freio), explorando o conceito de oposição na dramaturgia de ações. Enquanto Decroux, em sua *Mímica Moderna*, investiga intensamente o aspecto da *luta* contra a gravidade e a *resistência* dos movimentos, criando um vocabulário que se opõe às ações cotidianas. A *resistência* toma lugar, nesta dissertação, de um princípio que se associa à *oposição*, já que se constitui no ato de realizar uma ação e, ao mesmo tempo, opor-se a esta.

Apresento neste capítulo a *oposição* no trabalho de Delsarte, Meyerhold e Decroux, na tentativa de entender e demonstrar sua funcionalidade em seus diferentes modos de operar. O desenvolvimento deste pensamento sobre a expressão corpórea está conectado à fisicalidade, portanto, é importante apresentar esta dimensão de trabalho corporal a partir da dança e das artes marciais, cujas técnicas e filosofias, certamente, inspiraram o treinamento físico da atriz e do ator. Para tanto, abordo, como parte do capítulo, a possibilidade de pensar as ações através da *oposição* dentro da cultura brasileira, por meio da Capoeira Angola³⁵.

1.1 A oposição em Delsarte

François Delsarte (1811-1871), filho de um físico, músico compositor por formação e orador, estruturou minuciosamente a expressão do movimento humano criando leis que se pautam em seus estudos na tríade: mente, vida e espírito. As suas influências foram a música,

³⁴ Grotowski aponta a introversão e a extroversão como uma de suas influências de metodologia de treinamento de atriz e ator: “Eu tenho estudado todas as mais importantes metodologias de treinamentos de ator da Europa e de outros continentes. As mais importantes para o meu uso são: os exercícios de ritmo de Dullin, **a investigação sobre as reações de introversão e extroversão de Delsarte**, o trabalho nas “ações físicas” de Stanislavski, o treinamento da biomecânica de Meyerhold, e a síntese de Vakhtangov (GROTOWSKI, 1969, p. 16, tradução e grifo nosso).

³⁵ Na demonstração de trabalho *O oposto*, não apenas a Capoeira Angola é apresentada em relação a esse princípio, como também o samba. Contudo, se na primeira há pesquisas que ajudaram a entender o seu funcionamento, o mesmo não ocorre com o samba. Faz-se interessante a sua presença na demonstração para salientar a diversidade e modos amplos de se pensar a oposição, presente inclusive na subjetividade da dança, apesar de não conseguirmos trazer as raízes e estudos aprofundados sobre esta no contexto de treinamento da atriz e do ator.

a observação do ser humano (crianças, velhos, mulheres, homens, de várias etnias e classes sociais) e provavelmente o conhecimento das Leis de Newton³⁶ (tão revisitadas pelos cientistas daquele período).

Um dos princípios fundamentais do seu trabalho é a *oposição*, visto considerar a complementariedade como essência da vida, e esta, da arte. Assim, o mundo (e a arte) existiria graças a um jogo de viva tensão, ou seja, a um jogo de oposição (WAILLE, 2012). Este jogo é explanado na sua *Lei da Trindade*³⁷, inspirada no conceito homônimo tomasiano em que as relações que definem as pessoas estão configuradas numa relação de oposição: para Tomás de Aquino “O Filho é assim distinguido do Pai por uma relação de oposição, e o Espírito Santo é igualmente distinguido do Filho e do Pai por uma relação de origem que o opõe a um e a outro” (WAILLE, 2012, p.310). Todas as coisas teriam portanto, para sua existência, a sua complementariedade.

No campo da atuação, Delaumosne (1893), em relação ao trabalho de Delsarte, salienta a oposição como geradora de tensões que agem sobre o equilíbrio do corpo, sendo responsável pela harmonia, pelo contraste e pela noção de complementariedade de uma obra. Inerente ao ser humano, a oposição seria, portanto, necessária para a organicidade da arte. Ele explica este princípio na prática:

Nós colocamos isso numa caminhada; e, quando carregamos peso em uma mão, a outra se ergue. A lei consiste em colocar as alavancas de atuação na oposição, e então, realizar o equilíbrio. Tudo isso é equilíbrio harmonizado. Todas as artes antigas

³⁶ A Mecânica de Newton também foi utilizada como forma de se entender a natureza do movimento do corpo. Ela se constitui em três leis: 1) Lei da inércia: que estuda a tendência dos corpos em manterem-se em equilíbrio; 2) Lei do princípio fundamental da dinâmica: que se estuda produção da força e seus vetores; 3) Lei da ação e reação: cuja força é estudada por sua complementariedade. A possível relação de Delsarte com as leis de Newton também são levantadas por MARSELLA, CARNICKE, GRATCH, OKHMATOVSKAIA e RIZZO (2015).

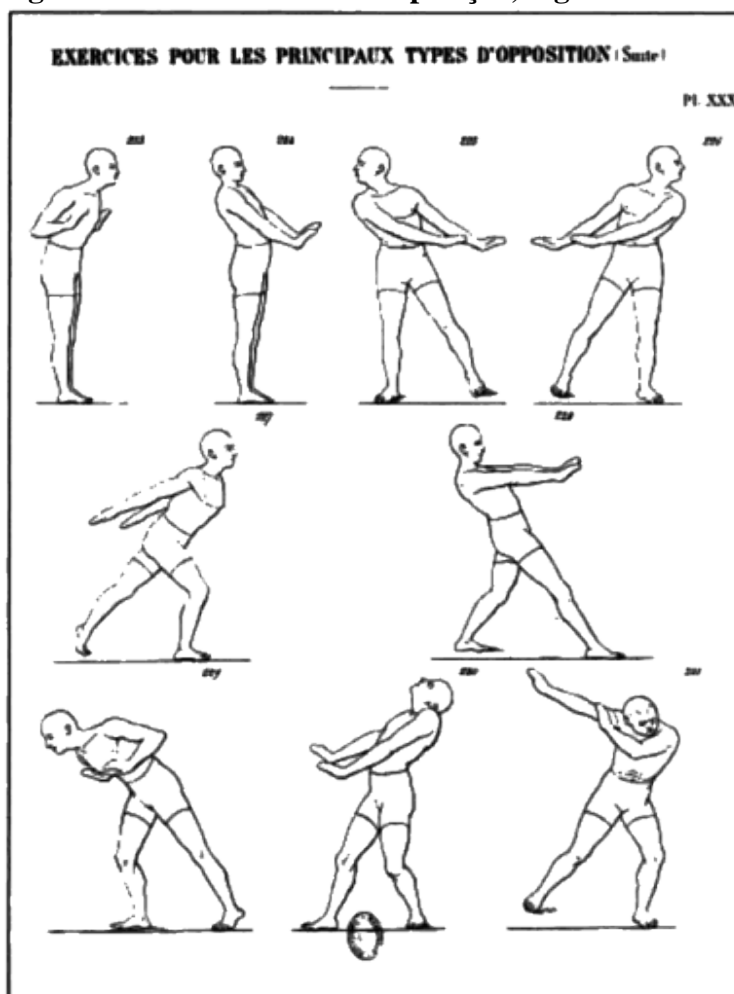
³⁷ Delsarte organizou seu trabalho de atuação sob o nome de *Lei da Trindade*. Para ele, um artista deve ter três objetos de trabalho: mover, interessar e persuadir. Ele interessa através da linguagem, move através do pensamento, e através do gesto, move, interessa e persuade. O gesto corresponde à alma, ao coração, sendo a linguagem da vida, do pensamento. Delsarte (1893, p. 466- 467) afirma que “o gesto é agente direto do coração. Ele é a manifestação do sentimento. Ele é revelador do pensamento e comentador para além da fala. O gesto tem sua fundação em três bases nas quais elevam-se estudos de três ordens, isto é, três ciências, chamadas: a estática, a dinâmica e a semiótica. O que são estas três ciências, e, primeiro de tudo, quais são suas relações com o gesto? A semiótica é a mente; a dinâmica é o espírito; a estática é fundada nos agentes mútuos de equilíbrio ou contrapeso”. Para Delsarte (1893, p. 467-468), a semiótica estuda os atos produzidos pela estática e pela dinâmica, relevando os significados dos objetos que formam o sistema. A dinâmica é composta por: rítmica, flexão e harmônica. A dinâmica rítmica consiste na lei da imobilidade, que inversamente proporciona o movimento de massas; a dinâmica da flexão é produzida por três movimentos: diretos, rotatórios e de flexão em arco ou círculo. Por sua vez, a dinâmica harmônica é relacionada com os agentes dos gestos, sendo estes constituídos de três estados: excêntricos, concêntrico ou tônico e normal. A estática é a sua relação com planos cênicos, sendo estes três: a relação da personagem com o centro cênico ou para quem se dirige, a sua situação e, a condição indicada que modifica o corpo. O campo da harmonia trata das oposições dos movimentos das superfícies.

baseiam-se na oposição de alavancas. Na Arte Moderna, com poucas exceções, geralmente é o contrário. (DELAUMOSNE, 1893 p.56, trad. nossa).

Delaumosne (1893), versando sobre o trabalho de Delsarte, conclui que a utilização do princípio da oposição é importante para fortalecer uma ação, através da relação de oposição entre partes do corpo contíguas, especialmente as extremidades. Em seus termos: “Se a cabeça e o braço estão em ação, a cabeça deve se mover em oposição aos braços e mãos. Se ambos se movem na mesma direção, há uma falha no equilíbrio, e, resultados enfraquecidos” (DELAUMOSNE, 1893, p.56, trad. nossa).

As figuras que as discípulas e os discípulos de Delsarte colocam em seus livros, ilustram a aplicação de seu conceito em nível prático:

Figura 58: Exercício sobre a oposição, segundo Delsarte



Fonte: Alfonse Giraudet³⁸

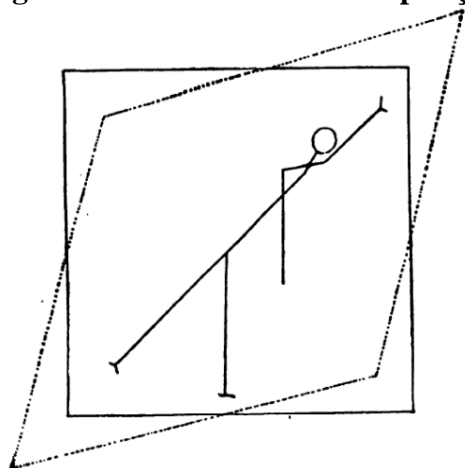
³⁸ Disponível em: < <http://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo03.htm> > Acessado em: 14 jul. 2016.

Delaumosne (1893, p.26, trad. nossa), traduz em palavras o funcionamento do exercício representado na figura 58:

Quando o braço se eleva à cabeça, a cabeça curva-se para frente e eles se encontram no meio do caminho. O contrário também é verdade. Cada movimento das mãos tem seu movimento responsivo na cabeça. Se a cabeça avança, as mãos se retiram. Os movimentos devem se equilibrar, então o corpo pode estar em equilíbrio e continuar balanceado.

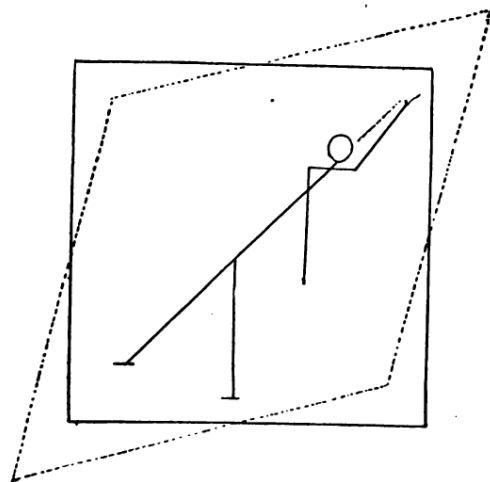
As figuras 59 e 60 exibem outros exemplos de exercícios em que a oposição é trabalhada através da contraposição entre a perna direita e o braço esquerdo, bem como entre o braço direito e a perna esquerda, fazendo movimentos pendulares ora para dentro, ora para fora:

Figura 59: Exercício de contraposição de Delsarte (a)



Fonte: Frave (1891, p.24)

Figura 60: Exercício de contraposição de Delsarte (b)



Fonte: Frave (1891, p.26)

Delamouse (1893, p.55-56, trad. nossa), a respeito do trabalho da oposição de Delsarte, também discute sua aplicabilidade:

A oposição de agentes é a harmonia do gesto. Harmonia nasce de contrastes. Da oposição surge, por sua vez, o equilíbrio. Equilíbrio é a grande lei do gesto, e, condena o paralelismo; e estas são as leis do equilíbrio:

- 1- A inclinação para frente do torso corresponde ao movimento da perna em direção oposta.
2. Quando um braço é adicionado ao peso do corpo já inclinado, o outro braço deve subir numa forma de contraposição.
3. Olhando para um poço, os dois braços devem ser puxados para trás, no caso de o corpo estar igualmente suportado pelas duas pernas.

Outra vertente da mesma investigação, que aqui figura como um agente da oposição sob o título de ação *introvertida* e *extrovertida*, reside no trabalho de Delsarte referente ao gesto *excêntrico*, *concêntrico* e *normal*. Favre (1891, p. 33-34, trad. nossa, grifo original) o ilumina como se segue:

Numa linha de ser ou fazer, todos os pensamentos curvados ou ações (tais como os centros relacionados a isso) são de ordem SUBJETIVA e CONTRATIVA, e são chamados de *concêntricos*.

Todos os pensamentos e ações que desdobram (tais como ir afora ou relativos ao mundo) são de ordem OBJETIVA ou EXPANSIVA, e são chamados de *excêntricos*.

Todos os pensamentos e ações, seres ou fazeres entre os dois extremos é EQUILIBRADO, e são chamados de *normais*.

O subjetivo, que é contrativo, é mental;

O objetivo, que é expansivo, é físico.

O entre, que é balanceado, é moral.

Assim, o *concêntrico* também significa, em outras palavras, que as ações são realizadas de forma curva, *introvertida*, ou seja, voltada para dentro (tendo o centro do corpo como referência). Ela é muito utilizada para expressões de reflexão, introspecção ou retenção. Já o *excêntrico* busca lançar afora, em ações tais como levantar a cabeça, abrir os braços, apontar o peito ou os pés, olhos e queixos para seus extremos (frente, cima, lados), isto é, realizando uma ação de qualidade *extrovertida*. Uma ação complexa, forte e equilibrada deve ter em sua composição ambos: o concêntrico e o excêntrico.

Por fim, Delsarte (*sine data* apud WAILLE, 2012, p. 310) esclarece: “Se na expressão de um princípio não se compreendeu seu oposto, nada se compreendeu - cada expressão elementar traz em si seu oposto”. Esta fala contribui para o entendimento da oposição como um grande princípio que abarca outros sob si.

1.2 A oposição em Meyerhold

Meyerhold (1992) acreditava que a arte devia utilizar bases científicas em que a atriz e o ator estariam à frente da criação, organizando seu próprio material. Para tanto, deviam dominar a expressividade de seus próprios corpos. A pesquisa sobre essas leis, a qual sistematizou sob o nome de *Biomecânica*, é constituída de princípios estruturados na força motriz do corpo, entre eles, o *otkas*. Utilizando a definição de Picon-vallin (2013, p.78):

O *otkaz* (literalmente “recusa”) é a indicação plástica e dinâmica de uma separação entre o movimento imediatamente anterior e a preparação do exercício seguinte, é um ímpeto, uma impulsão, um trampolim, ao mesmo tempo que um sinal ao(s) parceiro(s). No conjunto da atuação, é um momento de curta duração, em sentido contrário, que se opõe ao movimento geral ou à direção desse movimento: recuo antes de ir para frente, impulso da mão que se eleva antes de dar um golpe, flexão antes de se levantar.

O trabalho de Meyerhold (1992) sobre as *études* de ações compreende uma dramaturgia de ação física constituída de *otkas* (preparação da ação), de *Posyl* (execução da ação) e de *Stoika* (a finalização da ação e início da próxima ação - reação). O *otkas*, seria correspondente ao *sats*, termo utilizado para definir o momento da preparação da ação no trabalho de Barba e ao *toc*, da mímica corpórea. McManus (2010, p. 51, trad. nossa) apresenta essa correlação:

Tecnicamente, ambos, Mímica corpórea e Biomecânica, são construídas em torno da ideia de base preparatória do movimento. Em mímica isto leva o nome de "toc", em Biomecânica é chamada de "pré-ação". Em Biomecânica o "dátilo" é a pose física básica que pode ser dominada antes de todos os movimentos ocorrerem. Pré-ação é aprendida pelo golpe da pose "dátilo" e visualização do movimento da próxima frase antes de executá-la. Isto ajuda ambos, atores e espectadores, a "ler" o movimento em relação ao texto ou situação dramática.

A pré-ação torna-se central na Biomecânica justamente por ser uma ação de transição, a finalização de uma e início da outra. Nas figuras 61 e 62, é possível verificar este momento:

Figura 61: A punhalada- exercício de Meyerhold sobre o Otkas



Fonte: Arquivos do Museu Meyerhold, Penza³⁹

Figura 62: A punhalada (continuação)



Fonte: Arquivos do Museu Meyerhold, Penza⁴⁰

³⁹ Imagem citada por Picon-Vallin (2013).

⁴⁰ Idem.

No *otkas*, a oposição ocorre de forma sequencial, com um movimento em uma direção, seguido de outro na direção oposta. Nesta lógica, os joelhos se flexionam antes de um salto, ou seja, o corpo desce antes de subir, um braço vai para trás antes ir para frente, para golpear, por exemplo. No ritmo das ações também há oposição, como na corrida, que é seguida de imobilidade, a qual Meyerhold denominou de *tormoz* (frenagem), cuja definição é o “abrandamento da ação antes de uma explosão suscitada ou não por um obstáculo exterior no trajeto de um fluxo de energia ou de um movimento orientado” (PICON-VALLIN, 2013, p.78).

A ação, nesta tradição, pode ser explicada em suas partes. A primeira é sua preparação, enquanto a segunda é sua execução⁴¹. A primeira é contrária à segunda e evidencia a força motriz necessária para a ação, enquanto a segunda, é a sua própria realização. Dessa forma, a oposição atribui às ações físicas da atriz e do ator sua própria dramaturgia na medida em que esta é composta de ações que carregam um núcleo dramático, isto é, um conflito, obstáculo ou peripécia emergente do próprio corpo que as realiza.

1.3 A oposição em Decroux

A Mímica Corporal de Decroux é marcada pelo jogo de tensões musculares que operam como se estivessem numa grande luta contra a gravidade, realizando um esforço maior do que aquele da vida cotidiana.

Leabhart (2007, p.90) externa que “Decroux concordaria com Lecoq de que toda atuação torna-se puxar e empurrar (eu puxo você para mim; eu empurro você de mim); o Carpinteiro empurra e puxa contra um grande peso físico e espiritual”. No entanto, estas oposições podem ser também sutis, quase imperceptível ao olhar do espectador, atuando na musculatura mais interna, na região do tronco, que pode deslocar-se lateralmente, realizando uma curva com a coluna. Barba define esta composição física como *afirmação, confirmação e contradição*, fazendo uma comparação desta com a arquitetura do *tribhangi* indiano, que compõe figuras triangulares no corpo, sendo que em Decroux, a cabeça, a coluna e os membros inferiores do corpo corresponderiam às pontas de um triângulo. Essa forma também foi

⁴¹ O sistema da biomecânica é um sistema no qual se inclui: a preparação da ação (*otkas*), a execução da ação (*posyl*), a finalização da ação para início de outra (*stoika*), entre outros.

interpretada por escultores como um “S” na coluna, conhecida como *a linha da beleza* (BARBA; SAVARESE, 2012, p.200- 205).

Figura 63: Fotos das sessões de "A Meditação" de Decroux



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Biblioteca Nacional da França⁴²

Assim, os músculos do corpo que lutam contra o seu peso, a gravidade e o desequilíbrio, a fim de manter o corpo vivo e atuante, assumem posições compostas por oposições. Sklar (2002, p. 131, trad. nossa) as apresenta em nível prático, explicando suas dimensões metafórica e filosófica:

Como o Prometeu acorrentado no penhasco ou a "borboleta pregada viva no quadro" (Decroux, 1963), o ator da Mímica Corporal expressa a contradição entre o que somos e o que gostaríamos de ser. Esta oposição entre aspiração e limitação é exemplificada na técnica física. O pé, "proletariado da estética," fica enraizado no chão enquanto a parte superior do corpo luta contra o puxar da gravidade para performar atitudes

⁴² Disponível em:< <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8539740v/f9.item>> Acesso em: 14 jul. 2016.

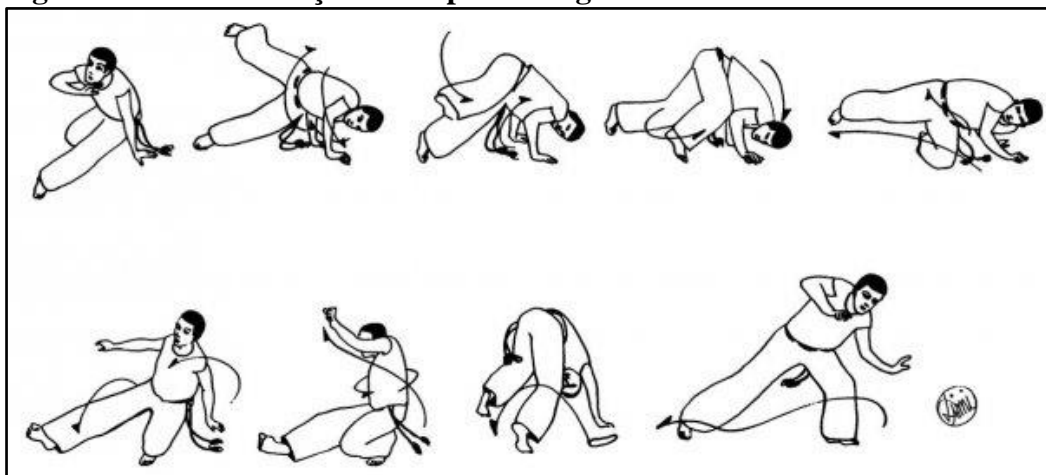
expressivas. Ao contrário do dançarino que, de acordo com Decroux, “está livre e altivo”, o ator da Mímica Corporal está “lutando e preso à terra”. (...) Além da oposição mantida entre as partes do corpo, a luta é expressa na Mímica Corporal através da tensão muscular geral. Tensão e relaxamento criam a dinâmica de movimento.

Portanto, as oposições musculares constituem-se enquanto tensões que têm pontos de fuga opostos, gerando o empreendimento de um esforço para a realização das ações. Portanto, todo o conflito pertinente a um espetáculo está, nos jogos de tensão determinados por Decroux, dentro do próprio corpo.

1.4 A oposição na Capoeira Angola⁴³

A exemplo das danças e artes marciais de origem asiáticas, também na Capoeira Angola a oposição pode ser vista enquanto um princípio que gera movimentos, numa cadeia de ações e reações, de ataques e defesas. Isto porque uma ação está sempre em contraposição à outra: se um golpe vem da direita, a defesa deve ser para a esquerda, e vice-versa, num jogo de perguntas e respostas.

Figura 64: Movimentação da Capoeira angola



Fonte: sítio eletrônico⁴⁴

⁴³ Há dois tipos de capoeira: a Capoeira Angola e a Capoeira Regional. A primeira é mais antiga e tem como um de seus principais divulgadores, o mestre Pastinha. Esta capoeira trabalha muito com a resistência e estratégia dos jogares, com jogos que podem ter longa duração, como 15, 20 ou mais de 30 minutos. Já a Capoeira Regional é um desdobramento da Angola, tendo sido difundida principalmente pelo mestre Bimba. Seus movimentos são mais explosivos e por vezes acrobáticos, tornando seus jogos mais rápidos. Por estas características, há certa diferença entre os tipos de movimentação, bem como na organização da roda: disposição de instrumentos, modos de se iniciar e terminar um jogo, utilização das músicas e mudança de ritmos.

⁴⁴ Disponível em: < http://www.mitellus.com/Dimi/?page_id=25 >. Acessado em: 14 jul. 2016.

O jogo da capoeira acontece sempre com a música cantada e tocada, onde os principais instrumentos são: o berimbau, agogô, reco-reco, pandeiro e atabaque. Com a finalidade de compor e narrar o jogo, acompanhando sua movimentação, a Capoeira Angola também traz o tema da oposição em muitas de suas cantigas, tais como: “Oi sim, sim, sim, oi não, não, não/ Mas hoje tem e amanhã não, hoje tem e amanhã não”; “Jogo de dentro, jogo de fora/ jogo bonito é o jogo de Angola”; “A maré subiu, sobe maré, a maré desceu, desce maré!”⁴⁵

A Capoeira Angola é, ainda, pautada nos princípios de abertura e fechamento dos movimentos. Na *chamada*, movimento de diálogo entre os dois jogadores, há uma caminhada para frente, alternada com uma caminhada para trás, também por conta do espaço, que é reduzido (um círculo pequeno composto de instrumentos e pessoas, chamado de *roda*). Nesta caminhada, há sempre pontos de tensão, como puxar e empurrar, que ditam o ritmo dos passos e quem está no comando da ação.

Nesta arte, as defesas e ataques podem acontecer no plano baixo, muito próximos ao chão, ou no plano alto, com a coluna ereta; pode-se estar de pé, fazendo a movimentação, e também o contrário, ou seja, fazer uma parada de mão ou de cabeça, deixando as pernas no ar.

A Capoeira, como coloca Miranda (2012), pode ser utilizada para o trabalho prático da atriz e do ator, sendo que seu jogo é realizado corporalmente entre os jogadores, portanto, há um “diálogo físico”, que abre possibilidades para o desenvolvimento da comunicação corporal da atriz e do ator. Lima (2002), adentrando em uma das especificidades desse jogo, reconhece que a capoeira se constitui de *oposição*, sendo de grande valia para o treinamento da atriz e do ator:

Recuar e avançar, esconder e mostrar, descer para subir, fechar e explodir, ir e não ir. São muitas as operações realizadas pelo capoeirista. *O princípio da oposição*⁴⁶ integra as ações do capoeirista em sua totalidade, nenhuma movimentação ou golpe é executado de forma direta, todos pressupõem uma ação que contesta a outra. Esta premissa pode ser observada já em sua estratégia de ataque: surpreender o outro. Toda sua movimentação é organizada de forma que direção, foco, energia e força encontrem-se sempre em uma situação de *oposição*. Manter-se em movimentação constante, alternando o eixo do corpo ora num ponto, ora noutro, esta é a rotina do capoeirista. (LIMA, 2002 p.111-112)

Assim, a oposição apresenta-se como um princípio presente no movimento da Capoeira Angola, como também pertinente à vida, através de opostos complementares que criam harmonia, equilíbrio e força motriz necessários para que haja o jogo.

⁴⁵ Cantos da tradição da capoeira angola - autores desconhecidos.

⁴⁶ Lima refere-se ao princípio apresentado pela Antropologia Teatral.

A oposição como utilizada por Delsarte, Meyerhold, Decroux e apresentada na Capoeira amplia a percepção dos modos de materialização desse princípio. Enquanto Delsarte destaca a contraposição de partes do corpo, Decroux trabalha com sua forma internalizada, acarretando, por meio da resistência, certa qualidade aos movimentos. Já em Meyerhold, a oposição opera-se numa concatenação de ações, num jogo de ação e reação. Na capoeira, a negação consiste em um princípio de resistência cultural dos negros, trata-se de uma luta que se “disfarçou” para resistir à repressão que marca o escravismo no Brasil. Seus movimentos são de uma ludicidade despreziosa carregada de malícia de vida e da luta pela sobrevivência.

Presenciei a minha primeira roda de capoeira por volta dos nove anos de idade, e, lembro-me da energia contagiante que me hipnotizava, seguida de uma vontade de fazer parte daquele evento. Logo depois, iniciaria minhas aulas de capoeira, onde me confrontava com meus medos e minhas limitações. No entanto, o pensar sobre o princípio da *oposição*, no contexto direto de formação da atriz e do ator, foi despertado somente através do treinamento com o Odin Teatret. Para entender como se dá a aplicabilidade e desenvolvimento desse princípio, é fundamental apresentar detalhadamente estas práticas. Antes, porém, abordo, no próximo capítulo, o contexto que me conectou a esta tradição e como aconteceram esses encontros, ampliando os contornos do espaço-tempo de aprendizagem. Depois, no capítulo 3, retomo a aplicabilidade específica da oposição no treinamento do grupo dinamarquês.

CAPÍTULO 2: encontros com o Odin

A experiência é a única fonte de conhecimento.

Albert Einstein

Apesar de ter ouvido falar e de ler artigos e livros sobre o Odin Teatret desde muito cedo, apenas em 2008 conheci o grupo pessoalmente, aqui no Brasil. Depois, seguiram-se vários encontros com todos ou parte de seus integrantes.

Em 2009, participei do *Odin Week*, na Dinamarca, e em 2010, do seminário com o Ponte dos Ventos, grupo de treinamento dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret, na Colômbia. Em 2012 iniciei minha primeira longa residência com o grupo, em sua sede, na Dinamarca, como participante do seminário *Misty road to a performance*. No segundo semestre daquele ano, até meados de janeiro do ano seguinte, desenvolvi um espetáculo solo com direção de Julia Varley, chamado *Estrelas*. Naquele ano participei das atividades que aconteciam na sede, como o seminário de direção do espetáculo *Ave Maria*, realizado por Barba, e um longo treinamento conduzido por Tage Larsen e Donald Kitt, atores do Odin Teatret. Em 2013, de volta ao Brasil, elaborei a produção e a operação técnica de espetáculos e demonstrações do grupo, bem como de alguns *workshops*. Lembro-me de ter viajado com o Odin Teatret para: Presidente Prudente, São Paulo, Santos, Londrina, Curitiba, Rio de Janeiro e Brasília. Já em 2014, foi a vez de ir às cidades de Goiânia, São Paulo, Suzano e Cuiabá. Apesar de estar no Brasil, meu contato com o grupo manteve-se muito forte. Em muitos de seus eventos, apresentava também *Estrelas*. Retornando à sede do grupo, no final de 2014, onde fiquei até o início de 2015, continuei a trabalhar com Julia Varley num segundo espetáculo solo. Trabalhamos, assim, nos três anos seguintes, encontrando-nos uma vez ao ano, por um período que variava de um a quatro meses. No final de 2016, lancei um livro inédito de Julia Varley aqui no Brasil, intitulado *Uma atriz e suas personagens: histórias submersas do Odin Teatret*. Esta obra, durante os três anos anteriores, exigira grande pesquisa iconográfica e textual, sendo também motivo de diálogo contínuo entre Varley e eu.

Reconheço nesses encontros dois diferentes momentos: o primeiro, relacionado ao desenvolvimento amplo do trabalho do Odin Teatret e minha introdução neste universo teatral (de 2008 até a metade de 2012), e o segundo, voltado para o aprofundamento e incorporação de técnicas e criação de um trabalho próprio, sob a tutela de Julia Varley (da segunda metade de 2012 até 2017). Neste último período, criei dois espetáculos solos e uma demonstração de

trabalho, aprendi a produzir espetáculos, meus e também do Odin, além de traduzir artigos, lançar livros, formular meu aprendizado técnico e artístico, pesquisar academicamente, enfim, aprendi como adentrar o universo profissional de uma atriz-pesquisadora independente e como sobreviver neste.

O que hoje reverbera no meu modo de criar e existir, enquanto artista, foi marcado por uma história pessoal iniciada na tenra idade, sendo quase impossível precisar as primeiras influências. Na tentativa de esboçar essas forças, que o próprio tempo tende a dissolver e recriar, nesse capítulo relato minha história em conexão com o Odin Teatret e todos os encontros tidos com o grupo.

2.1 Memórias da minha história com o teatro e sua conexão com o Odin Teatret

Com cinco anos de idade, entrei no Teatro Municipal da minha cidade, o Procópio Ferreira, com minha mãe e irmã, e me sentei em uma fileira do meio. Recordo-me do escuro ao meu redor, contrastando com a luz do palco onde as atrizes e os atores apareciam e desapareciam, apresentando a peça *O Teatro de Oz*. As crianças da primeira fileira tiveram a chance de subir ao palco. Ah, como eu gostaria de estar lá na frente! Aquele mundo colorido me fascinava. Anos depois, minha mãe me contou o contexto daquele evento: o dia das crianças se aproximara e ela estava trabalhando há pouco tempo, depois de um período de desemprego. Passando uma pilha de roupas na casa em que trabalhava como empregada doméstica, ela pensava, quase em prece, no que daria para nós, suas filhas, já que não havia dinheiro para presentes ou outras regalias. Ligou a rádio e ouviu o anúncio de um espetáculo infantil, ofereciam um par de ingressos e bonecas para o primeiro que ligasse, o que ela fez sem titubear. Foi essa circunstância que nos levou ao teatro, pela primeira vez, e para ela, foi ali que o meu laço indissolúvel com esta arte se iniciou.

Tempos depois, na escola, tive minha primeira experiência teatral. Foi em 1998, no anfiteatro da Escola Estadual Arlindo Fantini, em Presidente Prudente, onde criei um esquete com minhas amigas e meus amigos. Apresentamos para uma sala por vez, totalizando oito apresentações para um público de quarenta alunas e alunos em cada sessão. Não tínhamos cenário ou figurino nem havia palco elevado. As cadeiras do público estavam muito próximas de nós, e, sem iluminação, esforçávamo-nos ao máximo para manter a atenção de todas e todos. Recordo-me da cena em que minha amiga Iza Nascimento me chamava e eu a olhava assustada,

trocando, em seguida, olhares com o público, que, por sua vez, esperava também com olhos arregalados pela minha reação. Eu sorri, depois fitei o público com olhos lacrimejantes, como se segurasse o choro que queria sair. Estávamos tão próximos que podia ouvir a respiração interrompida da plateia e ver uns pares de olhos que não piscavam e se comoviam com os meus. Sorri novamente para o público e, assim, todos relaxaram e voltaram a respirar. Acho que foi esse jogo que me impressionou. Naquele momento, éramos um só corpo e estávamos em êxtase. Ali, no palco (e ainda hoje sinto isso, sempre que me apresento) senti uma estranha completude.

Logo após esta experiência, iniciei um curso de teatro oferecido gratuitamente pela Secretaria de Cultura local. Por intermédio dos participantes desse curso que, aos treze anos, ouvi falar do Odin Teatret, e creio ter ficado impressionada com a notícia de que eles treinavam com afinco. Hoje, penso que a palavra treinamento significou para mim um umbral de acesso, porque o entendi como possibilidade de desenvolvimento, de transformação. Isto foi o suficiente para que decidisse, antes de imaginar que seria uma atriz profissional, em absoluto segredo, que um dia iria para a Dinamarca. Era um segredo porque, naquela idade, o projeto de viagem ao estrangeiro parecia um sonho tolo, algo ridículo de ser realizado por uma menina de uma cidade pequena e sem recursos financeiros. Mas, de alguma forma, tinha a convicção de que isso aconteceria. Ainda hoje, pergunto a mim mesma se isso foi um acaso, destino ou loucura da minha cabeça, sem obter resposta. O que desejava, de fato? Acho que queria repetir minha primeira experiência de atuação, na qual me conectava com a plateia como se fôssemos um só corpo, algo que não consegui por muitos anos, durante as minhas aventuras juvenis no mundo do teatro, ainda que frequentando diversos cursos, *workshops*, festivais e seminários.

Foi no Festival Internacional de São José do Rio Preto (FIT) que vi pela primeira vez, em 2008, o Odin Teatret, no espetáculo *O sonho de Andersen* e, depois, numa demonstração de trabalho do grupo. A primeira impressão que tive daquele espetáculo foi de perplexidade com todas aquelas imagens belas, complexas, grandiosas e contraditórias: o véu da cama que abaixava sozinho; a vela que se apagava em sincronia com a ação final de uma personagem; a cortina que se fechava sem vacilar, encerrando a cena; a neve branca que caía e o preto que surgia em seguida; uma atriz e um ator que voavam e uma churrasqueira em brasas, que oferecia carnes que eram comidas pelo elenco, quebrando a atmosfera poética da cena anterior... Eu buscava incessantemente pelos rostos das atrizes, por seus corpos e microexpressões, mas encontrava burcas, máscaras e bonecos. Saí extremamente impressionada com a cenotécnica da peça e com uma sensação dúbia: não entendia bem a fama daquele grupo em relação ao treinamento atoral. Conversei com integrantes do Odin após a

demonstração de trabalho que realizaram, sem ter travado nenhuma relação com elas e eles. Meses depois me mudei para outro país, os Estados Unidos.

Na primeira semana da minha estadia na América do Norte, enquanto me esforçava para compreender um idioma que não dominava, a família Neubert, que me contratou e hospedou, perguntou: “Qual o seu sonho?”. Naquele instante me lembrei das minhas pesquisas sobre o Odin Teatret e do *Odin Week*⁴⁷ e do desejo que havia abortado anos atrás, por conta da falta de recursos econômicos e de limitações com a língua estrangeira (era preciso a fluência em inglês). De repente aqueles dois impedimentos dissolviam-se a minha frente. Corri para o computador e, coincidentemente, estavam abertas as inscrições para a próxima edição do festival. Se juntasse todos os salários dos próximos cinco meses, poderia custear a viagem. A família Neubert entendeu, mesmo sem que eu falasse muito, como isso era crucial para a minha vida. Então, prontificaram-se a adiantar as minhas férias, ainda que não fosse vantajoso para ela, pois ficaria sem alguém para tomar conta das filhas. A família sorria, contente, incentivando-me, e através dela, entendi que aquela era uma oportunidade imperdível.

Em fins de março de 2009 desembarcaria em Holstebro, Dinamarca, e veria meus desejos materializando-se. Eu olhava com os meus olhos, tocava com as minhas mãos, ouvia com os meus ouvidos e vivia com todo meu corpo tudo aquilo que, até então, era apenas imaginação. Os sonhos tornados realidade, as palavras mudadas em ações. Naqueles nove dias aprenderia sobre a história do teatro ocidental e sobre a história do grupo, veria seus mais de vinte espetáculos e demonstrações técnicas, participaria de oficinas e bate-papos, numa imersão que me impactou profundamente.

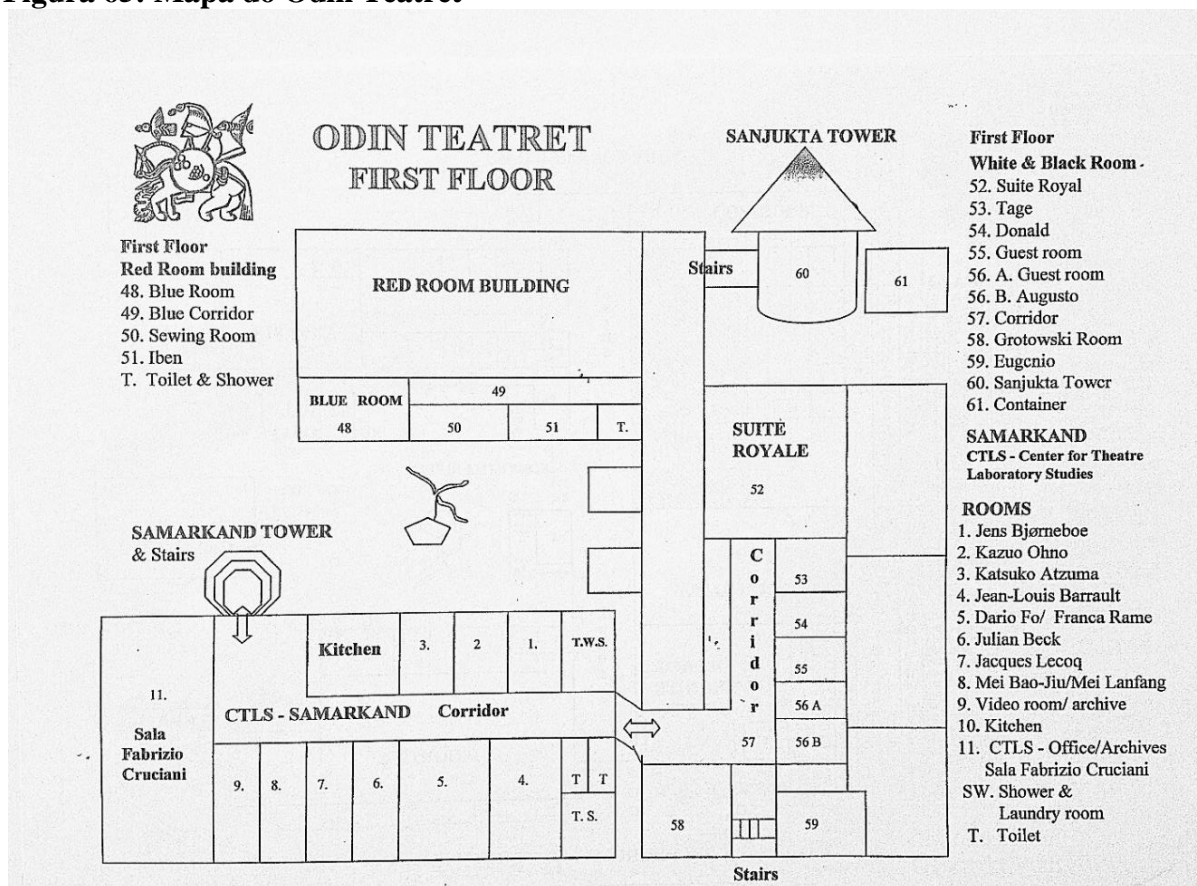
2.2 Odin Week 2009

Cheguei a Holstebro, Dinamarca, na tarde do dia 24 de março. Na entrada do Odin fui recebida por uma senhora que informou que eu ficaria na *Suíte Royal*. O nome chique era referente ao maior quarto do teatro, que abriga até oito pessoas, enquanto os outros são individuais ou compartilhados entre duas ou três pessoas. Recebi, ainda, uma pasta contendo

⁴⁷ *Odin Week*, em português “Semana do Odin”, é um festival organizado e realizado pelo Odin Teatret, geralmente com sessões anuais, que duram nove dias cada.

todos os programas dos espetáculos e demonstrações que seriam apresentados no evento, além do mapa da sede:

Figura 65: Mapa do Odin Teatret



Fonte: Nordisk Teaterlaboratorium (2009)

Às 17h, na Sala Branca⁴⁸ e em círculo, tivemos uma reunião de abertura com Eugenio Barba, como é tradição deste evento. Ele iniciou apresentando o ofício da atriz e do ator, traçando um panorama histórico da profissão até chegar à fundação e ao desenvolvimento do seu próprio grupo. Lembro-me da passagem em que falava sobre as atrizes e os atores que aprendiam o ofício com os veteranos, como se fossem estagiários. Além da prática de atuação, eles também limpavam, passavam os figurinos e ajudavam na bilheteria, aprendendo através da vivência como um todo, pela transmissão direta. Barba elucidou, ainda, que as escolas de teatro surgiram no final do século XIX com a pretensão de proteger os estudantes da exploração contida nesse tipo de relação. Na escola, os estudantes pagavam pelas aulas e o ensino-aprendizagem resumia-se a encontros com essa finalidade, restritos a um cronograma limitado

⁴⁸ A Sala Branca faz parte, juntamente com a Sala Preta, a Sala Vermelha e a Sala Azul, do conjunto de salas de trabalho e de apresentações do Odin Teatret. Cada qual leva o nome de acordo com a pintura das paredes.

e a um espaço diverso da relação de extrema intimidade, que caracteriza, por exemplo, uma vida em família⁴⁹. Barba apontou, por fim, que o Odin não era uma escola, porque não oferecia cursos regulares e nem o grupo recebia novas atrizes e atores em seu *ensemble* desde o final da década de 1970⁵⁰. Senti uma forte vontade de voltar ao tempo em que se aprendia com as mestras e mestres, aquelas(es) que dedicaram suas vidas ao ofício e que poderiam transmitir o conhecimento adquirido durante décadas de trabalho. Mas, quem seria a minha mestra ou mestre, já que o Odin não recebia mais atrizes e atores? Essa pergunta rondou minha chegada ao Odin, em 2009.

Depois da sua fala, Barba abriu para cada participante dizer seu nome, de onde era e como soube sobre o Odin Teatret. Em poucas palavras, contei ser brasileira, mas que morava nos Estados Unidos; que tinha o sonho de visitá-los desde muito nova, mas não havia tido condições para fazê-lo antes e que estar ali significava realizar este sonho. Acho que falei de forma emocionante, porque, depois, as(os) outras(os) brasileiras(os)⁵¹ presentes me cumprimentaram e expressaram a sua alegria em me ouvir. A maioria dos presentes, de diferentes nacionalidades e continentes, conheciam o Odin da universidade, através dos livros de Barba indicados pelas(os) professoras(es).

Após o encontro do primeiro dia, assistimos ao espetáculo *O sonho de Andersen*. Conhecemo-nos e descansamos da viagem para, no dia seguinte pela manhã, termos uma reunião com Roberta Carreri, a coordenadora do evento, que seria a responsável por explicar as regras do teatro, bem como mostrar as dependências da sede, que, para mim, parecia um

⁴⁹ As escolas também tiveram grande importância na democratização do conhecimento, ampliando o número de alunas(os) que recebiam a formação artística. Antes de seu surgimento, o *know how* estava nos mestres que transmitiam seus conhecimentos a algumas discípulas ou discípulos, e, muitas vezes, tais conhecimentos se limitavam à sua transmissão familiar.

⁵⁰ Na verdade, como Roberta Carreri (2016) revela em sua entrevista (no apêndice C), o Odin Teatret, a partir de certo ponto (década de 80), sempre recebeu atrizes e atores novatos. Um exemplo é a jovem atriz Mia Theil Have, que esteve no grupo por alguns anos, e, depois dela, veio Sofia Monsalve, que conheci neste *Odin Week*, quando Barba anunciou, durante o evento, a sua participação em um espetáculo do grupo. Nos anos seguintes, durante as residências que fiz no grupo, vi esta jovem atriz passar a fazer parte do grupo, substituindo atrizes e atores como o brasileiro Augusto Omolú, que deixaram de atuar em alguns dos espetáculos. Ela criou, com o grupo, em 2011, *A Vida Crônica*. Em 2015, Monsalve foi substituída por outra atriz novata, chamada Carolina Pizarro, que aprendeu todas as suas ações para poder substituí-la nos espetáculos. Pizarro surpreendentemente estreou mais de três espetáculos em duas semanas. Ela também estava no elenco da criação do espetáculo *A Árvore*, estreado em 2016. Ainda para este espetáculo, um outro ator novato, Luis Alonso, adentrou ao grupo. Assim, ainda que haja atrizes e atores que estão no grupo há 30, 40 e 50 anos, também há uma gama de jovens atrizes e atores que permanecem um punhado de anos apenas. Fonte: <<http://www.odinteatret.dk/about-us/actors.aspx>>. Acessado em: 11/03/2017.

⁵¹ Entre outros(as) brasileiras(os) presentes, recordo-me de ter conhecido Alicio Amaral e Juliana Pardo, da Cia. Mundu Rodá, e, Luciana Martuchelli, da Cia. Tao Filmes.

labirinto. Uma das regras mais importantes versava sobre a limpeza: cada um(a) tinha de limpar uma parte do teatro. Fiquei responsável por dois banheiros.

Durante os nove dias do evento tivemos uma rotina de trabalho que se iniciava às oito horas e terminava entre às 21 e 22 horas. Muitos participantes, exaustos, pulavam certas programações; sempre havia gente no quarto, dormindo, porque as atividades eram realmente intensas. Havia ainda atividades extras, como a corrida com Kai Bredhold pelos gramados de Holstebro e a dança dos orixás, na Sala Branca, com Augusto Omolú, iniciadas diariamente às sete horas. Participei de ambas alternando-as no decorrer dos dias. Às nove horas diariamente, havia as sessões da *Odin Tradition* (tradição Odin), que consistiam em treinamentos práticos com as atrizes, atores e músicos do grupo. No período da tarde, assistíamos aos filmes e às apresentações de demonstrações de trabalho. Às dezessete horas, Barba nos esperava para um bate-papo em que discorria sobre temas a partir de perguntas levantadas pelas(os) participantes. Depois seguíamos para o restaurante, onde tínhamos o jantar, e, retornávamos para o teatro a fim de assistir ao espetáculo da noite. Muitos espetáculos existiam há dez, vinte anos ou mais; outros, como *O sonho de Andersen*, eram mais recentes. Foi a última vez em que vi este espetáculo, já que pouco tempo depois, este seria suspenso, dando lugar ao espetáculo *A vida crônica*. Dentro da programação, ainda tivemos uma manhã para conhecer a cidade de Holstebro e para uma ida ao mar.

Durante o *tour* pelas dependências do teatro, Carreri nos mostrou o escritório de Barba e o quarto de Grotowski, um aposento em que o encenador polonês costumava ficar quando se hospedava ali. O seu nome oficial é *Grotowski's room*. Há também uma torre chamada de Sanjukta, em homenagem à dançarina indiana que colaborou com o Odin Teatret em muitas das sessões da ISTA. Sobre o pavilhão (uma parte dos aposentos do teatro), Carreri comentou ter sido construído por um grupo de cinco pessoas que residiram durante seis meses no Odin, realizando treinamentos com o grupo em troca do trabalho.

Julia Varley também propôs uma atividade extra, durante a pausa para o almoço, numa sessão única na qual ela apresentou o *Magdalena Project*, uma rede de mulheres que se dedicavam ao teatro. Naqueles quarenta minutos tirados do horário do almoço, Varley falou também sobre as crises e dificuldades enfrentadas pelas mulheres, pedindo que apenas nós, mulheres, compartilhássemos nossos sonhos de forma bem concreta. Eu contei sobre o meu desejo de criar um espetáculo solo. Não sabíamos mas, anos depois, trabalharíamos juntas para a realização deste projeto.

No último dia, houve um encontro com as atrizes, atores do grupo e seu diretor, momento em que podíamos tirar nossas dúvidas finais. Muitos agradeciam ao grupo pelo aprendizado conquistado naquela vivência e, aproveitei para fazer uma pergunta: se na primeira vez em que vi uma apresentação do grupo o espetáculo parecia incrivelmente perfeito, neste *Odin Week* eu tive a oportunidade de assistir *O sonho de Andersen* pela segunda vez e notei algumas diferenças, incluindo erros na sincronização das ações e na manipulação dos adereços. Então a minha questão foi “O que fazer quando se erra? Ou melhor, como o Odin trabalha com a energia e a presença no momento do erro, daquilo que não estava planejado?” Torgeir Wethal foi quem primeiro tomou a palavra, supondo que, talvez, eu não tivesse notado outros erros na primeira vez em que assisti ao espetáculo. Julia Varley completou: “Houve uma vez em que fizemos uma apresentação tão ruim que, ao final dela, devolvemos os ingressos ao público”. Esta passagem revelou-se muito importante, pois quebrou o estereótipo de perfeição que eu vinculara à técnica e à estética do grupo, e diminuiu o meu medo de errar.

Outra coisa que aprendi, além de lutar contra o medo do erro, foi a ser ousada, entendendo que há muitas possibilidades dentro de um processo criativo. Isto ficou evidente, para mim, pela diversidade da linguagem dos espetáculos da programação do *Odin Week*: dos que usavam burcas e máscaras aos em que a atriz está com um figurino simples, evidenciando sua expressividade corpórea; de espetáculos com oito atrizes e atores a espetáculos solos; de espetáculos com maquinarias e cenários grandiosos a espetáculos com apenas uma caixa e papéis picados em cena; de espetáculos com música ao vivo aos com música gravada; uns em que a atriz quase dançava, outros em que apenas cantava; uso de diversos - frontais, laterais, circulares, com corredores etc.; uns para um público numeroso e outros para um público reduzido; alguns tristes, outros engraçados...

Naquele *Odin Week* dediquei minha atenção sobretudo para a criação de materiais. Muitos exercícios que aprendi nos *workshops* das atrizes e atores, bem como aqueles apresentados nas demonstrações (em especial, os que faziam alusão ao processo de criação de um espetáculo) me serviram como base para continuar meu próprio treinamento, de forma individual. Dispunha agora de muitas ferramentas e vontade de testá-las, de me surpreender com minhas potencialidades e de encontrar modos de superar minhas limitações. Foi durante esta experiência de nove dias que ganhei energia e diretrizes de trabalho que me acompanhariam nos anos seguintes.

Um dos últimos momentos marcantes nesse encontro foi compartilhado com um participante brasileiro, que admirava os cartazes dos espetáculos fixados nas paredes do *foyer*. Ele chorava intensamente, enquanto me dizia: “é uma coisa muito mágica estar aqui, sei que nunca retornarei, então estou me despedindo”. Eu, ao contrário, não me emocionei tanto. É que, embora tenha aprendido muito, também estava tomada pela intensa vontade de colocar em prática todo o ensinamento recebido, além de carregar muitas dúvidas e inquietações que me estimulavam a um possível retorno àquele lugar.

2.2.1 Diário do *Odin Week*

O *Odin Week* é um festival muito intenso, com uma gama variada de modos de compartilhamento em níveis artístico, técnico, estético e histórico. Quando penso no que aprendi naquele evento e o quanto isso me foi útil no decorrer dos anos, não posso deixar de destacar as notas no diário iniciado ali. Foi nele que registrei o que aprendia, e, ao qual recorri nos momentos de dúvidas ou busca de inspirações. Sem dúvida, quando se ouve tanta coisa ao mesmo tempo, e eu queria não apenas ouvir, mas “ver” o que se dizia, emanando diretamente dos corpos dos integrantes daquele grupo, não é possível escrever tudo. Então, as anotações não resumiram, mas se tornaram palavras-chave, que evocavam os lampejos da experiência vivida.

Aqui, apresento minhas anotações do diário, da forma como as escrevi, compostas de frases soltas, retiradas das falas, palestras e demonstrações, algumas paráfrases das considerações das atrizes, dos atores e do diretor, assim como sínteses pessoais, frutos do meu entendimento das atividades vistas e das quais participei. Ao observá-las hoje, entendo que algumas se voltam para a construção da presença cênica e princípios de desenvolvimento de exercícios, outras estão configuradas como indicações de criação e de modalidades de manipulação de materiais para um espetáculo. Posso atestar, seguramente, que esses excertos serviram de base do treinamento desenvolvido individualmente nos anos seguintes. Algumas frases dignas de nota são:

“O ator deve expressar através do corpo, é o corpo que pensa e realiza/ concretiza, sem que haja um pensamento intelectual”. (Julia Varley)

Roberta diz que o nosso corpo muda a cada ano, então, sempre é preciso buscar novos exercícios. Alguns exercícios trabalham uma parte do corpo, mas ele deve envolvê-lo como um todo.

“O Odin Teatret trabalha com mínimas ações que chegam ao público de forma sensorial, não racional”. (Eugenio Barba)

“A linguagem verbal não é a coisa mais importante na comunicação, é apenas um tipo”. (Eugenio Barba)

“Você pode saber as possibilidades na cabeça, mas precisa passar para o corpo, para tornar possível a sua realização em nível físico”. (Eugenio Barba)

As notas destacadas são exemplos de uma solidificação da minha formação que, desde o início, voltou-se para as expressividades do corpo. Eu tinha de aprender a deixar o meu corpo pensar por si mesmo, retirando as amarras culturais que me impunham modos de comportamento. O processo de rompimento dessas limitações culturais do corpo gera cansaço mental, mas que parecem cansaços puramente físicos, por isso a importância da persistência:

“Quando você treina, você muda sua forma de pensar. Nós somos prisioneiros de algumas formas de expressão, que nos deixam seguros, que estão em nossa cultura. (...) Você deve tentar diferentes ritmos, espaços e dinâmicas. Quando você precisa expressar algo, inicie pelo oposto. Aí está o conflito, isto é drama. Se você precisa ir para baixo, pensa: quero ir para cima, mas algo me puxa para baixo. Isso é dramaturgia orgânica” (Eugenio Barba)

“Há todo um território para além do cansaço”. (Eugenio Barba)

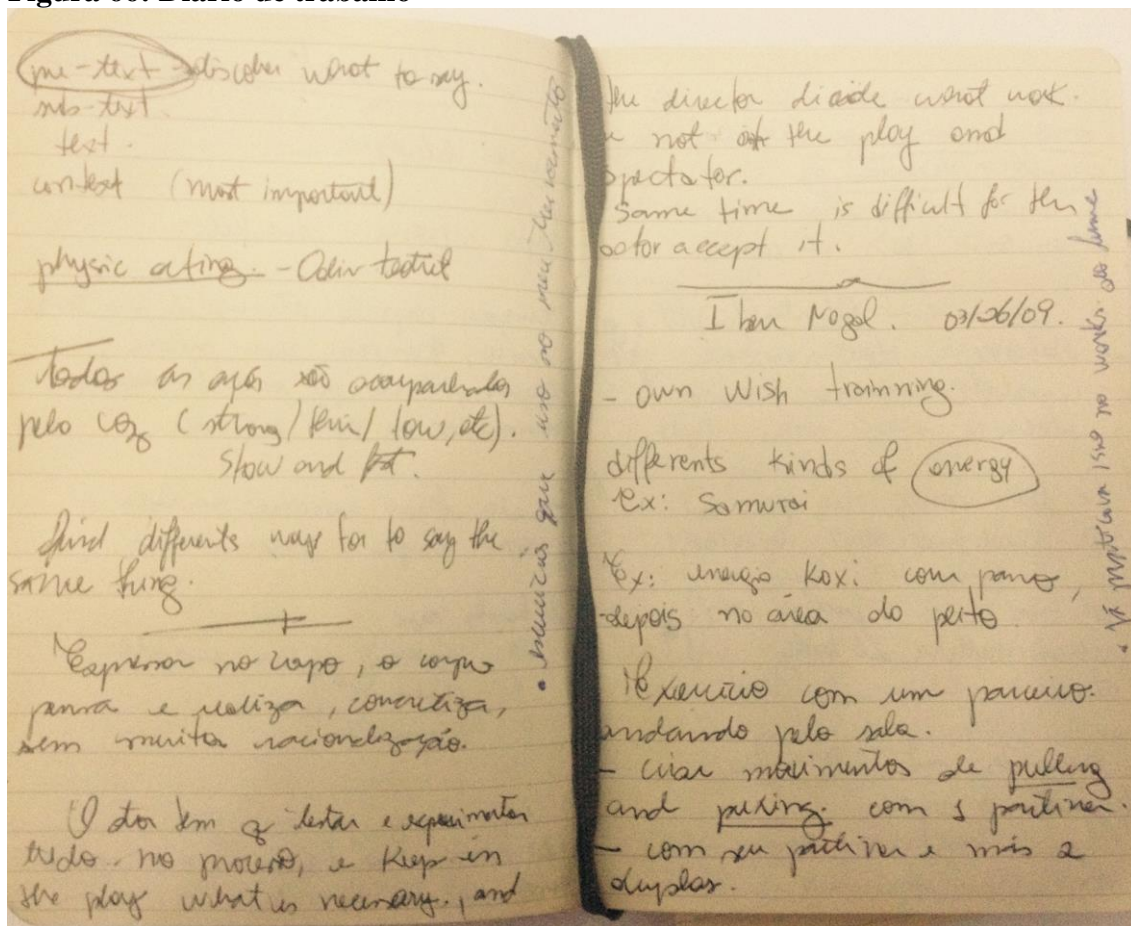
Roberta cria seus exercícios, e pergunta-nos: quando estamos cansados, é o nosso corpo que cansa ou é a nossa mente? Ela acha que é a mente que cansa primeiro.

Ao adentrar o universo do treinamento, a nossa inteligência física aflora, e é possível descobrir muitas coisas que pertencem à capacidade de expressão do corpo, como as suas qualidades de energia:

Eugenio diz que é preciso construir ações de modo que elas produzam energia, para que haja o efeito no público. As ações não precisam necessariamente serem grandes, mas

devem existir o tempo todo. Ele lembra que o mais importante é a coluna, ao invés dos braços. Todo o movimento deve se originar na coluna.

Figura 66: Diário de trabalho



Fonte: Autora (2015)⁵²

A expressão corporal também compreende a voz. Por isso, os exercícios físicos e vocais estão atrelados:

Nos exercícios, todas as ações físicas são acompanhadas pela voz. É preciso encontrar diferentes modos de dizer a mesma coisa.

Roberta trabalha com oposições no corpo e na voz como uma forma de quebrar clichês e automatismos. “Use uma voz suave para um movimento forte”. (Roberta Carreri)

⁵² Como o *Odin Week* era realizado em inglês, idioma de comum entendimento para pessoas provenientes de diferentes continentes, muitas vezes eu anotava em inglês porque havia acabado de ouvir uma expressão, sem tempo de tradução. Outras vezes, quando podia sintetizar do meu modo, escrevia em português.

Roberta diz que pesquisa vozes através de CDs de vários países, imitando-as. Ela pesquisa a voz partindo de várias partes do corpo e sua ação vocal sempre acompanha a ação física.

O que produzo com o meu corpo surge efeito direto no público. Então aprendo a utilizar a composição e dar foco a partes do meu corpo para direcionar o olhar do espectador, o que aprendi com as atrizes e atores do Odin:

“Os olhos do ator funcionam como foco. Eu foco onde eu quero que o público olhe”. (Roberta Carreri)

“No teatro ocidental, o ator não surpreende porque está sempre frontal, em uma dimensão e não faz ações tridimensionais”. (Eugenio Barba)

Estas frases, evocativas da experiência, reverberaram no meu treinamento, em que passei a considerar mais conscientemente: o trabalho expressivo do corpo, através de exercícios que me permitiam criar. Nesta criação, que sucedeu ao evento no Odin, a voz passou a acompanhar os movimentos corpóreos, como parte integrante e presente deste. Eu também buscava por variações que me ajudassem a encontrar energias diferentes. Então, quando estava cansada, buscava trabalhar com o cansaço, fazendo ações pequenas e leves, como também buscava me surpreender, fazendo uma ação forte e rápida, que modificava minha energia. Em treinamentos que duravam horas, ia vencendo o meu cansaço e descobrindo outro mundo, para além do que conhecia. Trabalhava partes do corpo, movimentando uma de cada vez, ou mobilizando duas partes simultaneamente, em direções opostas, buscando terminar a ação numa direção diferente daquela na qual havia iniciado.

Além disso, visitei muitos museus para observar a composição tridimensional das estátuas gregas. A transposição de suas imagens para o meu corpo ajudava a encontrar outros modos de estar em cena e a perceber a sutileza da composição, desde a posição de cada dedo das mãos até onde o peso se apoiava, nos pés. Trazia para a sala de trabalho músicas diferentes, com vozes que tentava imitar, e procurava sentir a voz movendo-se no espaço, variando seu timbre, altura e volume.

Quando percebi, havia desenvolvido uma sequência de ações com as quais passei a trabalhar. Era instigante criar os materiais, pois eu entrava na sala de trabalho com nada, sem saber o que aquele dia me traria. Depois, quando descobria a minha criação, era uma surpresa.

Para a manipulação desses materiais em cena, também segui minhas anotações do *Odin Week* 2009:

O trabalho do Odin inicia-se geralmente pelo material da atriz e do ator. Eugenio dá um tempo para que elaborem seus materiais, antes de começar a dirigi-los.

Julia Varley disse que o corpo e a poesia estão conectados. Pode-se realizar uma criação corpórea partindo-se de um texto escrito; fazendo ações sem usar palavras; depois, trocar palavras por sons ou melodias. Para ela, é importante realizar os exercícios vocais ouvindo o próprio corpo e suas necessidades. Ambos, corpo e voz, precisam estar sincronizados. Sobre o texto: trabalha-se no pretexto, no subtexto, no texto e no contexto de seu texto. O contexto é o que ela acredita ser o mais importante de todos.

No Odin Teatret, as atrizes e atores não começam a trabalhar partindo do texto, mas com um contexto, fazendo improvisações. Quando há um texto, como uma poesia, um trecho de uma música ou de uma crônica, por exemplo, o importante é conseguir transformar as palavras escritas em ações físicas.

Das anotações passei a produzir meus materiais: criado a partir de poesias, imagens, improvisações ao som de músicas, da natureza. O meu desafio era sempre transpor as minhas ideias para o corpo. Em seguida, fui aprendendo a deixar que o meu corpo desenvolvesse suas próprias ideias, aprendendo a construir cenas de um modo físico. Depois disso, havia a minha seleção, uma edição desses materiais para formar uma cena:

“O ator deve testar e experimentar tudo no decorrer do processo e manter nos materiais do espetáculo apenas o que necessário e, por fim, o diretor decide o que funciona e o que não funciona para o espetáculo e para o espectador” (Julia Varley).

Julia disse que aceitar os cortes é uma das coisas mais difíceis do ofício da atriz e do ator, em seu grupo.

Eu costumava, na tentativa de tornar uma cena mais interessante em nível de complexidade e surpresa, criá-la pensando em um contexto e, depois, adicionar textos ou músicas de um contexto diferente. Eu buscava criar minha própria dramaturgia, rompendo os clichês. Esse modo de agir vem dos relatos de criação do grupo:

Roberta comenta que o Odin Teatret usa improvisações oriundas de um contexto e as coloca em outro. As ações criadas nestas improvisações são materiais, recursos das atrizes

e atores e podem vir a ser utilizados em uma cena futura, ainda que em contexto diferente do qual foi criado.

“Há três coisas necessárias para uma cena. Primeira: ter a presença cênica; segunda: ter a quebra de clichês; e, a terceira: é a dramaturgia do ator”. (Roberta Carreri)

“Você nunca coloca manteiga na gordura” (Roberta Carreri, parafraseando Eugenio).

Nessas notas, evidencia-se a constante presença do princípio da oposição: não colocar “manteiga na gordura” é uma frase simbólica da oposição, também a busca pela quebra de clichês, a troca de contextos de um material criado, a utilização de uma ação suave para uma palavra forte... Isso eu entenderia por meio de estudos teóricos, seguindo, ainda, as indicações de Barba descritas em meu diário:

Eugenio Barba cita os exercícios de Stanislavski e nos diz “vocês, atores, devem saber teoria e prática”.

Ao mesmo tempo em que fazia a parte prática, lia muitos livros de teatro, assistia aos DVDs comprados no Odin Teatret, sobre seu treinamento, e escrevia a respeito do processo de aprendizado. Colocava-me perguntas e, na sala de trabalho, tentava encontrar respostas. Pensando nas necessidades do meu corpo, tentava identificar quais posições ou ações me estimulavam. Eram essas que eu coletava, no final de uma etapa de exploração. Além disso, levava músicas e as repetia inúmeras vezes até que tivesse memorizado, a partir do estímulo sonoro, uma partitura física. As sequências eram realizadas com músicas, objetos, figurinos e textos para, depois, trocar a ordem e buscar criar uma sequência de ações, colocando-a, por fim, num certo contexto. Por vezes, eliminava ações de que gostava, deixando muitos materiais fora da minha seleção. Creio que isso me ajudou a quebrar meus clichês e a descobrir a minha expressividade enquanto atriz criadora.

Contudo, também havia dúvidas. Porque não havia um olhar “especializado” que assegurasse que minha prática estava sendo produtiva e coerente com o que me propunha a fazer. Havia muita coisa que gostaria de explorar; limites que gostaria de romper e sentia não conseguir transpô-los sozinha. Precisava me confrontar com outros; necessitava de uma mestra ou mestre que me ajudasse a avançar.

2.3 Ponte dos Ventos⁵³

Após alguns anos de treinamento pessoal, sozinha, desenvolvendo minha presença cênica, tinha a necessidade não só de aprofundar o treinamento, como também de entender como este se dava em grupo, na tradição do Odin Teatret. Quando vi abertas as inscrições para participação de um *workshop* intensivo⁵⁴ com o Ponte dos Ventos, grupo internacional de treinamento dirigido por Iben Nagel Rasmussen, uma das atrizes do Odin Teatret, me inscrevi e, no início de dezembro, estava em Villa de Leyva, um vilarejo próximo a Bogotá, na Colômbia.

As atividades eram realizadas no cerrado, onde havia uma grande oca que servia de sala de treinamento. Fiquei, com os demais participantes, hospedada em uma casa de campo próxima a este local. Acordávamos às seis da manhã e fazíamos uma caminhada de quinze minutos numa trilha de terra, até chegar à tenda improvisada onde era servido o café da manhã. A nossa primeira tarefa era limpar árvores espinhentas cheias de pragas e, depois, comparecer à sessão matinal de Tai Chi, iniciada às sete horas, ao ar livre. Lembro-me de que o maior desafio era a concentração nos exercícios, que exigiam uma quase imobilidade, enquanto os insetos, grudados em nossas pernas, picavam-nos a ponto de sangrar.

Depois, tínhamos o treinamento com bastões. O meu era pesado, de uma madeira maciça encontrada em lojas de materiais de construção, própria para cabo de enxada. Os movimentos eram inspirados nos samurais e seguiam um roteiro, como o descrito a seguir:

- 1) Manter o bastão na altura dos ombros, segurando-o com as duas mãos. Com o bastão, deslocar-se adiante, em linha reta, abrindo e fechando as pernas enquanto desliza os pés na transição dos passos.
- 2) Com o bastão na mesma posição, avançar, levando uma das pernas e deixá-la ir ao chão, com força; a outra perna assume a posição da primeira, ergue-se e continua o ciclo. O percurso do deslocamento traça o desenho de um leve zigue-zague.

⁵³ O grupo Ponte dos Ventos foi fundado por Iben Nagel Rasmussen, em 1989, em um seminário homônimo. Com encontros anuais, que variam entre duas semanas e um mês de duração, o grupo, com participantes de diversos países, desenvolve continuamente o seu treinamento. Ele conta com exercícios provenientes de Rasmussen, baseado em seu trabalho junto ao Odin Teatret, e sua reelaboração junto aos integrantes do grupo.

⁵⁴ Este *workshop*, chamado *A herança dos ventos: workshop para atores dirigido por Iben Nagel Rasmussen*, que ocorreu em 2010, foi o início de uma série de projetos que se desdobrou nos anos seguintes, em diversos países. No Brasil foi realizada uma sessão em Parati, em dezembro de 2016. Fonte: <<http://www.odinteatret.dk/workshops/the-bridge-of-winds.aspx>>. Acessado em: 16 mar. 2017.

3) Trabalhar em duplas, com ataques e defesas com os bastões. Neste momento, várias formas de atacar e defender são criadas, agindo e reagindo às ações da(o) parceira(o).

4) Trabalhar individualmente com ataques e defesas com os bastões. Nesta parte, os ataques e defesas trabalhados em dupla são recuperados, mas toda a sequência é realizada individualmente.

Na pausa do almoço, comíamos sempre em pé ou sentados em tocos de madeira, segurando o prato nas mãos por não haver mesas, e, tínhamos um cardápio invariavelmente vegetariano. Cada pessoa lavava o próprio prato e revezávamo-nos na limpeza das panelas.

Na parte da tarde, o treinamento físico era liderado quase sempre por Guillermo Angelelli e Carlos Simioni, ambos atores veteranos do grupo. Para o treinamento vocal, os exercícios variavam, conforme descrito:

1) Diferentes entonações, que deveriam ser sustentadas em tempos diferentes: curtos e longos.

2) Pensar o som da voz dentro do corpo, liberando apenas uma parte no espaço. Aumentar e diminuir a altura e o volume.

3) Cantoria com músicas, que aprendíamos na hora, como a canção *A mi palomita*, de Quilapayun, ensinada por Guillermo:

*A mi palomita se la han robado
cuatro forasteros,
a ver si puedo rescatarla
con cuatro rifles.
Fuerza sí, fuerza no,
Kichakirillaway, vidita,
para fuerza basto yo.
waway kanay kitay.
Charquita, káspita con su chillawita
Lónkoto, káspita, con su chullita
Saima kita motu tumallasketa
Y esa es la vidita.*

E, após o trabalho vocal havia outros exercícios, tais como:

1) Trabalho com partes do corpo, partindo das articulações, em movimentos circulares ou lineares, alternando o ritmo, de lento a rápido.

Contração de todos os músculos do corpo.

2) Caminhada lenta pelo espaço.

Ainda na parte da tarde, fazíamos a dança dos ventos, conduzida por diferentes membros do grupo. A dança consistia em:

1) Passos ternários, que trabalham o peso do corpo no ar e no chão, através de saltos e amortecimento do peso. Iniciam-se os passos com os participantes dispostos em círculo.

2) Quebra do círculo: os participantes dançam pelo espaço.

3) Pausas e lançamentos: os participantes, individualmente, podem suspender a dança e retomá-la, poucos segundos depois. Pode-se lançar um objeto imaginário no espaço, numa ação que envolve todo o corpo. Ambas as ações devem estar sincronizadas com o tempo da dança.

4) Formam-se duas fileiras e os participantes ocupam, em duplas, o centro do espaço.

5) Aumento e diminuição da dança: a dança pode ter seus movimentos aumentados ou diminuídos, com indicações de porcentagens (50%, 100%, 1%, etc.).

6) A *energia verde*: no final da dança, ajusta-se a postura (ereta), e inicia-se uma caminhada lenta pela sala.

Tanto ao final da manhã quanto no período da tarde, Rasmussen acompanhava o treinamento, falando pouco e apenas pontuando algumas correções, mas com o olhar atento. A última atividade do dia era dedicada à montagem de cenas, organizada por Tatiana Cardoso, uma das atrizes do grupo.

Esta rotina se repetiu todos os dias, com a retomada dos mesmos exercícios, sendo que, a cada dia, apropriávamo-nos mais deles. As cenas foram organizadas de modo que pudéssemos apresentar para o público local, junto com o Ponte dos Ventos.

Figura 67: Apresentação na praça da cidade Villa de Leyva



Fonte: Jonathan Anders (2010)

A formação entremeada pelo treinamento intenso e pela criação de materiais adquiriria ainda mais força no próximo encontro que participaria, dessa vez na própria sede do Odin Teatret.

2.4 Misty road to a performance

Na busca por uma atividade de formação ainda mais longa, prossegui no acompanhamento da programação oferecida pelo Odin Teatret, sempre esperando por uma boa oportunidade de voltar à Dinamarca. No final de 2011, recebi um *e-mail* de divulgação dos cursos e seminários, entre os quais havia o *Misty road to a performance*, organizado por Pierangelo Pompa, com supervisão de Eugenio Barba. Pompa era, naquele período, assistente de direção de Barba, e sua proposta era oferecer o treinamento e a montagem de um espetáculo num período de três meses, com uma jornada de trabalho de, no mínimo, oito horas diárias, seis dias por semana. Trabalhar com treinamento por um longo período e ver a sua aplicabilidade em um contexto teatral me interessava. Eu não pensei muito: vendi meu carro, encerrei minhas

atividades empregatícias, desocupeí o imóvel em que morava, deixando meus pertences na casa da minha mãe e, no dia 14 de fevereiro de 2012, retornei a Holstebro.

Éramos oito participantes, de diversas nacionalidades: eu, do Brasil, uma moça dos Estados Unidos, outra da França, outra da Turquia, um jovem ator da Espanha e, o restante, incluindo nosso coordenador, da Itália. A língua oficial era o inglês, mas meus ouvidos se habituaram ao italiano rapidamente, visto seu constante uso. Nossa rotina diária incluía uma corrida e exercícios físicos pela manhã e, a elaboração de materiais e cenas para a construção de um espetáculo no período da tarde.

A corrida

Chegávamos ao *foyer* do teatro pouco antes das seis e meia da manhã, para um alongamento individual, seguido de aquecimento coletivo, que nos preparava para a corrida. Esta era iniciada com um trote, aumentando o ritmo gradativamente. Dentro do tempo da corrida havia a inserção de pulos, saltos, corrida em ziguezague, corrida de costas, polichinelos e agachamentos. Passávamos por campos, trilhas e praças que ainda continham o resto da neve do inverno, com o orvalho da noite cristalizado por conta da baixa temperatura.

Em certo ponto, algumas(uns) participantes corriam em disparada, distanciando-se do grupo. Elas(es) cantavam em cima de bancos das praças, recepcionando o restante do grupo que os alcançava. O canto ajudava quem corria a continuar com mais ânimo. Já quem cantava, recuperava-se da disparada. Era um momento mágico: a voz no espaço antes do sol nascer.

Em uma determinada praça, a fila de corredores dividia-se em duas, separadas por um canteiro central. Ao final, de braços dados, formávamos duplas, continuando a corrida. Pouco depois, as duplas transformavam-se em quartetos e cantávamos uma música aprendida de ouvido: “Camaludo, camaludo ludo, camaludo anda e si, Matulefa, matulefa efa, matulefa anda e si...”. Para entrarmos numa trilha de terra, desmanchávamos os quartetos e dávamos lugar a uma fila indiana, onde a(o) última(o) da fila tinha de correr mais velozmente para chegar a ser a(o) primeira(o) e, assim, os lugares na fila eram alternados. Algumas(uns) que se distanciavam do grupo eram resgatadas(os) por Pierangelo ou por seu ajudante Roberto, um músico e ator italiano que participava do seminário. De qualquer forma, não podíamos parar até chegarmos ao topo de um monte, onde fazíamos um alongamento e cantávamos.

Já no topo do monte, dispostas(os) em um grande círculo, alongávamo-nos e iniciávamos, seguidamente, um jogo que consistia em correr cruzando o círculo. Nesse momento, o sol nascia colorindo todo o céu e os pássaros, com a sua força e suavidade, voavam animando a nossa corrida, que continuava permeada por rolamentos até chegarmos ao *Pavillion* do teatro, onde se localizavam os nossos quartos.

Às sete e quarenta e cinco, ao chegar ao quarto, eu trocava a roupa, encharcada de suor, e me deitava na cama com as pernas para cima, pois queimavam de dor. Minha colega de quarto, Sara, emprestava-me um creme contra dores musculares, que ela também usava. Eram quinze minutos de pausa, dos quais gastava exatamente dez, com as pernas suspensas e, depois, trocava rapidamente de roupa, tomava água e entrava na Sala Branca, o espaço reservado para o treinamento do nosso grupo.

Havia uma sequência de exercícios para este horário da manhã que, às vezes, continuávamos de tarde, quando éramos liderados pelas atrizes e atores do Odin. Fomos favorecidos com a presença do grupo pela sorte de estarmos num período em que a turnê do Odin Teatret contava com muitas quebras de viagens. Foram experiências diversas, desde dias de treinamento sobre presença cênica, com Jan Ferslev, até duas semanas sobre a *Dança dos Ventos*, com Sofia Monsalve⁵⁵ (atriz do grupo naquele período) e Iben Rasmussen.

Sobre o treinamento físico:

A *Dança dos Ventos* foi incorporada a nossa rotina de treino durante o seminário. Depois de mais de um mês de repetição deste treinamento, recordo do dia em que senti meu corpo mover-se como que por si só. Era como se eu não tivesse os membros inferiores e superiores, apenas o centro do corpo, que subia e descia, avançava e recuava, dançando no ar. Outros exercícios também compunham a nossa rotina diária, como se segue:

- 1) Corrida pela sala, diminuindo progressivamente o espaço físico desta, de forma que, no início, tínhamos muito espaço e, no final, corríamos espremidas(os) numa pequena área.
- 2) Em círculo, fazíamos atividades como cruzar o círculo evitando o percurso retilíneo e cruzar o círculo tocando ou escapando do toque de um(a) parceiro(a), que poderia ser dado nas costas.

⁵⁵ Sofia Monsalve liderava aquele treinamento, próprio do grupo Ponte dos Ventos, pois era membro do grupo e pupila de Iben Nagel Rasmussen.

- 3) Trabalho com bastões: em duplas, criávamos três ataques e três defesas com os bastões. Trabalhávamos com a(o) parceira(o) e depois sozinha(o), atacando e defendendo, fixando as ações encontradas na interação.
- 4) Puxar, empurrar: realizávamos ações de puxar e empurrar com as mãos, seguindo uma linha imaginária em torno do corpo.
- 5) Trabalho com partes do corpo (por exemplo, com os cotovelos): desenhávamos no ar, com o cotovelo, a imagem de natureza (montanhas, riachos, pedras, pássaros etc.). O restante do corpo devia seguir o movimento dos cotovelos, erguendo, abaixando ou se inclinando.
- 6) Formas de andar: cada participante elaborava uma forma de andar, que deveria ser fixada pelas(os) demais. Ao final, cada um(a) compunha várias formas de andar, improvisando passos com este “repertório”.
- 7) Quebrando o ar: fazíamos movimentos bruscos, liderados(as) por partes específicas do corpo, como os ombros, cotovelos, quadris e mãos. As ações podiam ser circulares ou em linha reta.
- 8) Lançamentos: lançávamos algo no ar, partindo de distintas partes do corpo, como a cabeça, peito, quadril, pés e mãos, quando interagimos uns(umas) com os(as) outros(as), alternando as ações de lançar e receber.
- 9) Suzuki: o corpo deveria estar na posição neutra (1) que consiste em estar sentado(a) no chão e abraçando o joelho, com a cabeça voltada para baixo. Depois deixávamos a coluna ereta e os olhos fixos (2). Então, assumíamos posições distintas, sem mover os quadris do chão, apenas com diferentes aberturas de braços e pernas (3). Também trabalhamos a voz nestas posições, adicionando o canto ou a fala.
- 10) Caminhamos em câmera lenta; sentamo-nos no chão sem o apoio das mãos e nos levantamos novamente.
- 11) Ataque e defesa em duplas: em duplas, tentávamos atacar a(o) outra(o) nas costas ou tornozelo, sem sermos atacada(o) nestes mesmos pontos. A instrução era usarmos o máximo de concentração e o mínimo de movimentos.
- 12) Ataque e defesa com bastões: em duplas, as(os) participantes alternavam-se entre os que atacam e os que defendem. Os ataques podiam ser realizados com os bastões, nos calcanhares ou nuca, passando-os horizontalmente, da direita para a esquerda. As defesas consistiam em saltar ou abaixar, esquivando-se dos golpes.

O final da manhã era destinado ao trabalho vocal, pautado em exercícios de respiração, de dicção e, principalmente, composto por cantos. Lamentava que não fosse dedicada à exploração da voz a mesma quantidade de tempo dos outros exercícios físicos, que não envolviam diretamente o aparelho vocal.

O almoço era realizado na cozinha do Centro de Estudo de Teatro Laboratório (CTLS). Tínhamos uma hora e meia para preparar a comida, almoçar e realizar a limpeza.

Figura 68: Treinamento vocal na praia de Holstebro



Fonte: Pierangelo Pompa (2012)

Sobre o trabalho com materiais cênicos

Na primeira parte da tarde, fazíamos outro tipo de treinamento, voltado para a criação e a elaboração de materiais atorais. Os procedimentos eram criados a partir do trabalho com poemas, objetos, danças e sequências físicas individuais. Aprendemos a trabalhar com as ações, de forma a numerá-las, reduzi-las no espaço, dilatá-las, sincronizá-las e executá-las com precisão.

Fazíamos esses exercícios individualmente, dividindo o mesmo espaço. No entanto, havia também um momento em que Pompa conduzia o trabalho com uma atriz ou ator, enquanto os outros assistiam. Depois, dedicávamo-nos à estrutura do espetáculo, criando materiais para a formação de cenas, de acordo com indicações do diretor. Terminávamos nosso dia entre seis da tarde e sete e meia da noite, morrendo de cansaço e fome. Jantávamos; tomávamos banho; limpávamos nossa parte do teatro; organizávamos as tarefas técnicas do espetáculo; limpávamos a Sala Branca para o dia seguinte, e dormíamos. Ao menos uma vez por semana havia, às oito horas, um espetáculo no teatro, por isso, organizávamos os nossos horários para atender à programação. No dia livre, lavávamos roupa e comprávamos mantimentos. Mas, geralmente, esse era também o dia em que havia outras atividades que contavam com a nossa ajuda, desde a montagem de cenários até a criação de cenas.

Num desses dias livres, para o lançamento de um livro, Barba solicitou que preparássemos a abertura. Roberto, o assistente de Pierangelo, foi quem organizou, ensinando uma música e apresentando a proposta de marcar o tempo desta com palmas sincopadas. Ao mesmo tempo, tínhamos de decorar o espaço com faixas coloridas provenientes de vários países asiáticos. Para esmiuçar essa experiência, compartilho o registro do meu diário:

Do diário de 01/03/2012

“Hoje tivemos uma lição prática sobre teatro. Depois de ensaiar os mínimos detalhes da música coreografada, mostramos para Eugenio Barba. Quando terminamos, ele falou: ‘Sim, isto foi o primeiro vômito. Vamos ver o que surgirá agora’”. Então, pediu para que nos aproximássemos uns dos outros (éramos oito, no palco, de frente para a plateia, ombro a ombro), mas que desfizéssemos a simetria que estava em nossas ações. “Vocês são todos amigos, conversem uns com os outros, mas verdadeiramente. Fale com as pessoas que estão aqui, olhe nos olhos de seu colega, não finja. Compartilhe a sua atenção também com os espectadores, não os esqueça”, disse Eugenio.

Subitamente, a porta da sala se abriu e a produtora do grupo entrou carregando uma caixa com garrafas de vinho e taças. Barba começou a distribuí-las entre nós, dando duas taças para cada pessoa. Quando chegou a minha vez, ele me olhou nos olhos, chamou-me pelo nome e me deu apenas uma taça. Com a outra, que estava em sua mão, brindou comigo, fazendo as taças soarem.

“Vocês vão brindar no lugar de bater palmas, cada vez de um modo diferente, mas sejam verdadeiros. Que som tem a sua taça? Que sons ela pode ter? Como se pode segurá-la? E, assim, ele foi ampliando as nossas possibilidades de criação. Começamos a experimentar, cantando e, no momento de marcar o ritmo com as palmas, soávamos as taças, fazendo um brinde, cada vez segurando de uma forma diferente, com altura diferente, de forma suave ou forte. Havia uma tensão, pela presença de Eugenio e, pelo medo de quebrar as taças. Duas se quebraram, sendo rapidamente substituídas. Após alguns minutos, ele exclamou: “Parem! Para quem vocês estão olhando, com quem estão brindando? No teatro não se pode olhar para o geral, nada é geral, sejam específicos em suas ações. Troquem o olhar com o seu parceiro, com o público, com o seu objeto, mas não seja “geral”, o “geral” não é verdadeiro”. E continuou: “quando você brindar, esteja aberto, estabeleça relações com a plateia, com o seu companheiro, incline seu corpo para onde você vai brindar, é assim que fazemos na vida. Construam relações, mas sem se esquecerem da plateia”.

Repetimos a música com os brindes e os olhares, como indicado. Eugenio nos interrompeu novamente, advertindo: “não acabem com a surpresa! Vocês já estão brindando, assim destroem a teatralidade! Guardem a surpresa para depois.”. Iniciamos novamente enquanto ele admoestava: “dancem, mas dancem dentro de vocês, isso não precisa ser grande e, não se esqueça do seu objeto, a taça é uma taça. Você pode usá-la de diferentes formas, mas ela terá vinho dentro, então, não tem lógica virá-la de ponta cabeça. Vocês podem encontrar diferentes formas de usá-la, mas sem fazer algo bizarro”.

Após fazermos toda a música, ele explicou: “ok, nesta parte vocês soam as taças com brindes, então, na próxima parte têm que fazer algo diferente. Mudem o ritmo e não hesitem”.

Cada um de nós tinha duas taças, uma em cada mão. Eugenio colocou vinho em uma de nossas taças, deixando a outra vazia. E nos explicou que, no final da música, cada um se encaminharia para alguém do público, oferecendo-lhe a taça vazia e dividindo com ela ou ele o próprio vinho, finalizando a cena com um brinde.

No mesmo dia, trabalhamos na decoração do espaço. Lembro-me de passar parte do dia subindo e descendo a escada para pregar as faixas coloridas no teto da alta e enorme sala. Eugenio, após examinar a nossa proposta, sugeria algumas alterações. Passamos o dia todo refazendo a decoração, mudando as faixas de lugar. No final da tarde, ele retornou à sala e aprovou a decoração. Sorrímos alegres com o seu contentamento, pois finalmente

terminaríamos a longa e exaustiva tarefa. Contudo, ele acrescentou: “agora vocês devem retirar tudo, passar os tecidos e depois colocar tudo de volta, no mesmo lugar em que estão.”. Assim, prosseguimos o trabalho por mais algumas horas.

Muito do aprendido no Odin está relacionado com experiências como esta, da festa de lançamento do livro, que nos exigiu toda a nossa energia quando já estávamos extenuados. Ali, tivemos de aprender a superar as dificuldades para realizar as tarefas que estavam, por sua vez, frequentemente associadas ao ofício do teatro. Cada encontro com uma das atrizes e atores, ou com o diretor, era como um pequeno projeto teatral, uma oportunidade de aprendermos um exercício, de realizarmos uma cena e, sobretudo, de adquirirmos uma postura em face do trabalho diário.

Figura 69: Esquete criada no treinamento conduzido por Tage Larsen e Donald Kitt.



Fonte: Desconhecido (2012)

As últimas semanas foram muito concentradas na finalização e apresentação do espetáculo que criamos, chamado *A última noite*. Ao término do dia, após os ensaios gerais, conversamos sobre os problemas técnicos e as dificuldades de cada um(a). Uma das participantes sentia medo pois, numa cena, eu passava com uma vela acesa rente ao seu cabelo, sendo que ela deveria permanecer imóvel. Outra atriz receava que uma maçã, atirada em um

espaço vazio do palco, atingisse-a. Um ator reclamava não haver nenhuma motivação pessoal para realizar as ações, enquanto outros se queixavam de problemas nas relações interpessoais.

Um dia, Barba reuniu-se conosco, uma vez que um participante decidira deixar o grupo e ele, como supervisor artístico, sentiu o dever de fazer parte daquele difícil momento. Começou a reunião tecendo comentários a respeito de seu primeiro espetáculo, em que a atriz principal abandonara o grupo logo após a estreia. “Continuamos com o espetáculo, adaptando-o”, informou. Então, acrescentou algo que me marcou profundamente: no processo de criação de um espetáculo, as atrizes e atores contribuem com seus materiais, fazem propostas, expõem seus desejos particulares e preferências, exercendo sua autonomia. Entretanto, há o momento em que o espetáculo toma corpo, deixando de ser de cada atriz, ator e do diretor, para se tornar como uma criança que precisa nascer.

Apesar do seminário ter sido focalizado na criação de um espetáculo, fui extremamente afetada pela experiência dos exercícios físicos, os quais assumiram outra perspectiva, muito mais profunda, que infiro estar relacionada com o longo período de prática. Barba participou de todo o processo, ministrando aulas informais relacionadas ao que seria o treinamento, um ou outro exercício e um espetáculo teatral. As atrizes e atores, como Iben Nagel Rasmussen, Julia Varley, Jan Ferslev, Tage Larsen, Donald Kitt e Roberta Carreri, estiveram sempre presentes, conduzindo o treinamento. Através delas e deles percebi que meu corpo, inclusive nos exercícios mais distintos, era atingido de forma similar. Isso me ajudou não apenas a entender o exercício e sentir seus efeitos em meu corpo. Essa percepção só se completou ao cabo dos três meses e me levou a refletir sobre os princípios existentes por detrás dos exercícios.

CAPÍTULO 3: a oposição nos exercícios do Odin Teatret

O treinamento foi instaurado no Odin Teatret desde sua fundação, em 1964, constituindo-se enquanto atividade formativa das atrizes e atores que, muito jovens, não haviam estudado atuação e seguiam orientações do diretor Eugenio Barba, que assumiu a posição de diretor-pedagogo. Inicialmente, o treinamento era constituído de exercícios provenientes da pantomima, rítmica, da plástica, da ginástica e do esporte, muitos dos quais, eram uma reprodução daqueles que Barba havia aprendido com o Teatro das 13 Fileiras (RASMUSSEN, 2006). Os exercícios foram reproduzidos no grupo, sofrendo, inevitavelmente, alterações ao longo dos anos: o treino passa de coletivo à individual; assim como os exercícios vão diferindo em duração e ritmo de execução para cada atriz e ator, de acordo com sua motivação pessoal. Com esta mudança, Barba exime-se da posição de mentor dos exercícios, atribuindo essa tarefa às atrizes e aos atores veteranos, que passam a conduzir seus próprios treinamentos e a transmiti-los aos atrizes e atores mais jovens. O treino, de modo geral, também passa a englobar as etapas de criação e montagem de materiais para o espetáculo.

No decorrer de mais de cinquenta anos, muitos exercícios e procedimentos devem, naturalmente, ter sido descartados. Outros foram adaptados, transformados e, assim, permanecem, ainda que revestidos da personalidade daquela(e) que os incorporou. Este treinamento é apresentado, segundo as atrizes e os atores do grupo (informação verbal⁵⁶), sob duas fundamentações: o desenvolvimento da presença cênica e o desenvolvimento de modos de criação da atriz e do ator, entendidos enquanto dramaturgos da cena. Notoriamente, o princípio da oposição, escopo desta pesquisa, aparece nos dois pilares.

A presença cênica

A presença cênica, nesta tradição, percorre um caminho físico, vinculado à composição e às modulações de energia do corpo. Para Julia Varley (informação verbal⁵⁷) a presença cênica trata de:

como uma atriz ou ator está presente em cena, que é algo básico, e não tem relação com interpretação da personagem, do texto ou com emoções... Não. É sobre como

⁵⁶ De acordo com as entrevistas, transcritas nos apêndices A, B, C e D.

⁵⁷ Entrevista concedida por VARLEY, Julia. *Entrevista com Julia Varley*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov. (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

uma pessoa é capaz de ficar em pé, de caminhar, sentar-se sem se desequilibrar. (...) O treinamento também ensina a modular a própria energia.

O deslocamento no espaço, as simples ações de olhar, tocar ou reagir a algo, inerentes ao ser humano e presentes em nosso cotidiano, são abordados pelo grupo de modo específico. A presença cênica, entretanto, figura em distinção àquela do dia-a-dia, como aponta Roberta Carreri (informação verbal⁵⁸):

Para mim, o treinamento sempre foi importante porque me permitiu descobrir outro modo de estar presente, um modo de encontrar uma forma de presença que não é cotidiana, mas cênica. Não apenas isso, mas também através de todo o *training* com acrobacias, consegui conquistar uma grande confiança em meu corpo.

O trabalho com a corporeidade, na exploração de suas potências e sensações, desde o esgotamento à irradiação de energia, apresenta grande impacto experiencial no desenvolvimento formativo da atriz e do ator. Contudo, recorrentemente, a validade ou aplicabilidade de tais explorações físicas é questionada em relação ao resultado cênico espetacular. Roose-Evans (1984, p.167, trad. nossa) lança: “a questão é: quais são os modos de um ator orgânico (um ator que deve criar seu próprio material) ser sua própria matriz e, ao mesmo tempo, modular os resultados em significados subjetivos cujas origens estão na própria subjetividade?”. Na mesma direção, Wangh (2000) assinala a existência de uma lacuna entre os exercícios de treinamento e o espetáculo, sobre a qual se devia construir uma “ponte”. Será que existe esta ponte, no treinamento das atrizes e atores do Odin Teatret?

Jan Feslev (informação verbal⁵⁹) materializa essa subjetividade descrevendo o desenvolvido nos exercícios e o que utiliza diretamente para potencializar sua presença em cena:

Para mim são meus olhos que enviam a força do corpo. Se um corpo é forte, mas os olhos são fracos, o que se está fazendo não funciona. Como é possível enviar estas ações com os olhos? Os olhos podem não fazer muito, mas são estes músculos aqui [em torno dos olhos] que podem ser trabalhados. Depois fecho as mãos, e com isso tenho mais força nos olhos... Mas tudo parte dos pés. O contato dos pés com o chão é fundamental, lá encontro a força necessária para empurrar, para saltar.

⁵⁸ Entrevista concedida por CARRERI, Roberta. *Entrevista com Roberta Carreri* [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (20 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta monografia.

⁵⁹ Entrevista concedida por FERSLEV, Jan. *Entrevista com Jan Ferslev*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia.

Há, portanto, toda uma codificação do que, para Ferslev, seria a potencialização de sua presença cênica, em consonância com o trabalho do peso do corpo, das posições das mãos, braços e olhos. Esta elaboração surgiu a partir de sua exploração pessoal em contexto de treinamento e que é singular. Temos outro exemplo em Carreri (informação verbal⁶⁰) ao explicar conscientemente o processo que realiza para qualificar seu “estar em cena”:

Eu tenho esta teoria de que existe esta “cobra”, este músculo invisível que corre paralelamente à espinha dorsal, que não é a espinha dorsal, mas um músculo invisível que parte dos olhos e termina no cóccix. Quando eu trabalho com a cobra, começo por perceber as diversas partes da cobra, a cauda da cobra, o ventre da cobra, o peito da cobra, a nuca da cobra, os olhos, que são a testa da cobra, e, a língua da cobra, que é o olhar, e que pode ser forte ou pode ser doce. Se estou sentada, não olho apenas com os olhos, mas com toda a cobra: a cauda vai para a esquerda, ou vai a frente, e isso reverbera sobre o resto da cobra. Assim posso olhar de um modo ativo. Para mim, esta é a base da presença. Posso também escolher estar completamente relaxada, mas é uma escolha. Então, nesse caso, eu parto daquilo que chamo de cobra.

Na descrição desta “teoria da cobra”, elaborada por Carreri, há também indicações objetivas referentes à composição física, à qualidade de deslocamento, ao modo de olhar ativamente e perceber seu corpo no espaço. A presença, para Ferslev e Carreri, portanto, encontra um lugar de reflexão, elaboração e explanação, passível de ser deslocado para o contexto cênico, configurando-se como um aparato para a ativação da presença cênica.

A dramaturgia da atriz e do ator

Iben Nagel Rasmussen, que entrou no grupo 1968, relaciona o treinamento ao trabalho da atriz e do ator enquanto dramaturgos da cena, demonstrando já uma transição para uma segunda fundamentação do treinamento no Odin. Em suas palavras:

Para mim, o treinamento tem sido muito importante porque alguns grupos, algumas pessoas, dizem “oh, o treinamento, eu tenho treinado por cinco anos... Eu tenho pesquisado isso e aquilo...” Mas a questão é que você deve ser capaz de inventar, de encontrar, de estar presente, de criar, já desde o início. Isso é uma das lições que guardo dos meus primeiros anos no Odin, porque eu pensei, ok, Eugenio Barba, o diretor, ele vai começar a explicar tudo e, talvez, dentro de alguns meses, iniciaremos o espetáculo. Mas não, nós fazíamos o treinamento e ele não explicava nada, à tarde fazíamos improvisações e, depois de algumas semanas, o espetáculo já havia sido iniciado (RASMUSSEN, informação verbal⁶¹).

⁶⁰ Entrevista concedida por CARRERI, Roberta. *Entrevista com Roberta Carreri* [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (20 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta monografia.

⁶¹ Entrevista concedida por RASMUSSEN, Iben Nagel. *Entrevista com Iben Nagel Rasmussen*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (35 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

Rasmussen ainda explica o surgimento dos materiais que servem para compor um espetáculo, caracterizado por diversas partituras, ou seja, materiais elaborados e passíveis de repetição, o que significa uma autonomia nascida da elaboração dos elementos de treinamento:

Então, você descobre que é possível, e que, se fizer um simples exercício, pode trabalhar a sua presença; se fizer inúmeras formas de puxar e empurrar, diferentes formas de abraçar, de juntar, então, surpreendentemente, você terá uma partitura física. Assim, você pode colocar diferentes princípios nela, mas não deve ser uma ginástica, não é ir de um princípio a outro, mas tentar encontrar a fluidez de um exercício a outro, na relação com seu parceiro... E pode-se colocar um texto, um objeto... Então creio que este exercício, muito simples, seja muito importante para o ator aprender: “eu posso fazer”, ou “eu posso inventar”. (RASMUSSEN, informação verbal⁶²).

Julia Varley (informação verbal⁶³) também reforça o conceito de treinamento como preparação e capacitação da potência criativa da atriz e do ator:

O treinamento também ensina a modular a própria energia [da atriz e do ator] e a fazer uma montagem. Você pode fazer uma montagem do comportamento físico com texto; do comportamento físico com o canto; do comportamento físico com a música; do comportamento físico com os objetos; do comportamento físico com o espaço... Então, toda essa capacidade de entrar em relação com o contexto no qual você está, vem do treinamento.

Não poderíamos dizer que, no treinamento do Odin Teatret, exista uma ponte evidente entre o exercício e o espetáculo. Antes, há a construção progressiva de uma formação, que se inicia em um e termina no outro, constituindo o que se pode denominar de processo de treinamento como um todo. Este treinamento, composto de diversos exercícios, tem seu apogeu no desenvolvimento do espetáculo, concebido em organicidade com o que vinha sendo denominado apenas por “treinar”. Assim, o espetáculo torna-se formativo e é esta abrangência do fazer teatral que irá definir também a figura do diretor como pedagogo. Portanto, a criação visa não apenas preparar algo *para* o público, como também manter em desenvolvimento (sendo esta a parte mais importante da metodologia e da poética do Odin) o trabalho incessante da atriz e do ator sobre si mesma(o). Varley (informação verbal⁶⁴) apresenta esta ideia:

Tem essa zona que é entre o treinamento e o espetáculo, que agora [no Odin Teatret] é muito feito em grupo, mas que cada atriz e ator trabalha individualmente, isto porque

⁶² Idem.

⁶³ Entrevista concedida por VARLEY, Julia. *Entrevista com Julia Varley*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

⁶⁴ Idem.

me empenho na minha personagem, nas tarefas que tenho para o espetáculo, nas coisas que quero desenvolver. Há um momento em que se cria para o espetáculo, em que criamos em grupo mas, paralelamente, sempre tivemos o desenvolvimento individual, pessoal...

Eu sempre falo, quando ensino outras pessoas, que criar para um espetáculo é fundamental para o seu desenvolvimento, para o seu crescimento.

Carreri (informação verbal⁶⁵) enfatiza a perspectiva pedagógica presente no fazer do grupo:

Sempre que Eugenio faz espetáculos pela primeira vez com um ator, gasta muito tempo com ele, porque é na criação de um espetáculo que o processo pedagógico continua a se aprofundar. [...] É estimulante, seja para os atores seja para o diretor, ter esse momento de trabalhar a atuação, este crescimento individual que chega quando o espetáculo também cresce.

No processo de transmissão, eu conduzo seminários curtos nos quais trabalho no treinamento e, depois, conduzo seminários mais longos, de duas, três semanas. Nestes seminários eu trabalho com a criação e direção de materiais. [...] começamos a trabalhar com o texto, com as cenas, com as composições e, ao final, chegamos a criar um espetáculo, que é a consequência direta de um processo pedagógico, porque o momento, como posso dizer, último, o momento final, o resultado de um processo pedagógico, é o espetáculo, já que estas pessoas devem tornar-se atores ou atrizes.

Ou seja, a apresentação de um espetáculo é uma parte resultante de todo o processo de treinamento. Enquanto atriz, sei que o desenvolvimento formativo continua a cada apresentação e a cada nova peça, visto a necessidade de aprimoramento da atriz e do ator em seu próprio trabalho, bem como os efeitos de cada acontecimento teatral, ou seja, do encontro da obra com o espectador e no desafio que cada novo processo de criação propõe.

O princípio da oposição

Eugenio Barba, diretor do grupo e pesquisador teatral, elenca sob o nome de Antropologia Teatral uma série de princípios de trabalho da atriz e do ator, baseado em seus estudos teóricos e práticos, oriundos de experiências com mestras e mestres de diversos países. Barba os(as) conheceu durante a sua formação artística e passou a promover condições de troca artística, já no território criativo do Odin, especialmente durante os seminários de teatro por ele organizados, que depois se transformaram nas ISTAs, apurando a descrição e a efetividade dos

⁶⁵ Entrevista concedida por CARRERI, Roberta. *Entrevista com Roberta Carreri* [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (20 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta monografia.

princípios. Esse aprofundamento deu-se também no próprio trabalho junto às atrizes e aos atores do Odin Teatret. Inquiridas(os) sobre o reconhecimento dos princípios presentes em seu treinamento e sobre algum exercício que fosse fundamental para a transmissão de seus conhecimentos, as atrizes e os atores foram unânimes em citar o princípio da *oposição*:

Julia Varley (informação verbal⁶⁶) concentra-se em explicar a oposição enquanto *contraposição* de ações:

Todos os princípios são fundamentais. Por exemplo, as direções opostas. Mas eu não ensino um exercício de direções opostas, eu vejo o que a atriz faz. Se, por exemplo, no exercício com os bastões, ela faz tudo em uma só direção, eu digo “depois de uma ação com o bastão, olhe para a direção oposta”. Mas eu não explico o que são direções opostas, ou que é um princípio da Antropologia Teatral. O importante é a descoberta que se dá através do que ocorre no seu corpo... Na percepção de que há uma nova tensão... Procuo fazer com que se sinta mais viva. Isto porque [fazer oposição com o corpo] é mais difícil, têm [as atrizes e atores] que [ao] trabalharem mais, começam a suar... Então não ensino, deixo que descubram o princípio.

Iben Nagel Rasmussen (informação verbal⁶⁷) discorre acerca da oposição por meio da *resistência*:

Com a *energia verde*, eles trabalham em pares e é um exercício tão simples, em que se trabalha com a resistência e, quando se trabalha com a resistência, existe esta energia que vem do lugar certo do corpo, da pélvis. Então, eu acho o exercício mais simples e o melhor, porque para fazê-lo, você deve flexionar levemente os joelhos e pensar "quero ir adiante, quero ir adiante" e, ao mesmo tempo, estar conectado com o outro. Quando você se livra da faixa verde, ainda pode trabalhar com a mesma resistência e, assim, chega-se ao início do que é o trabalho sobre a presença cênica.

Roberta Carreri (informação verbal⁶⁸) cita a câmera lenta, que apresenta como característica a *resistência*, para tratar da oposição. Além de enumerar a investigação em torno da *contraposição* de ações:

O princípio da câmera lenta, por exemplo, claramente. Mas também todos os princípios das contraposições (...). Você faz uma contraposição, quer ir numa direção e outra parte do corpo que ir na direção oposta, e luta para ver qual parte vencerá... Isto é parte de toda a primeira estação do meu treinamento.

⁶⁶ Entrevista concedida por VARLEY, Julia. *Entrevista com Julia Varley*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

⁶⁷ Entrevista concedida por RASMUSSEN, Iben Nagel. *Entrevista com Iben Nagel Rasmussen*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (35 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

⁶⁸ Entrevista concedida por CARRERI, Roberta. *Entrevista com Roberta Carreri* [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (20 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta monografia.

Jan Ferslev (informação verbal⁶⁹) também menciona a *contraposição* e inclui a propriedade dos exercícios em torno da *introversão e extroversão* (em suas palavras, o *abrir e fechar* das ações):

Sempre é difícil quebrar o automatismo: as pessoas estão fazendo uma coisa com a mão e estão olhando para a mão. Mas as mãos sabem o que fazer, então é preciso criar linhas de energia no espaço, sendo que algumas ações criam algumas linhas e os olhos focam em outras linhas. Se você faz o treinamento com as oposições, onde as linhas de energia e de direções são diferentes, torna-se interessante. Se está fechado, olhando para o chão, pode usar isso, mas também tem que saber como abrir, como encher o espaço com estas linhas de energia.

Portanto, a oposição está associada com o desenvolvimento da presença e da criação cênicas, pilares do treinamento da atriz e do ator nesta tradição. Como princípio, ela não possui uma estrutura rígida, mas encontra possibilidades de formulação em variados procedimentos, de acordo com quem a utiliza. A fim de contribuir com o entendimento prático do trabalho com a oposição na tradição do Odin Teatret, bem como as diversidades em seu trato, apresentamos neste capítulo alguns exercícios em que esta figura como elemento central. Quanto ao desenvolvimento do treinamento dentro de um contexto de criação de espetáculos, este será abordado no próximo capítulo.

O princípio da oposição será subdividido em outros quatro princípios: contraposição, resistência, pré-ação, introversão e extroversão. Para cada um deles, descreveremos um exercício conduzido por atrizes e atores do Odin Teatret, seguindo a ordem: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Roberta Carreri e Jan Ferslev.

3.1 Contraposição

3.1.1 Um exercício de contraposição de Julia Varley

O exercício da contraposição de ações, conduzido por Julia Varley, consiste em: criar sequências de ações diversas, realizar uma montagem com estas sequências e, só então, colocá-las em contraposição:

⁶⁹ Entrevista concedida por FERSLEV, Jan. *Entrevista com Jan Ferslev*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia.

I- Criação de ações com os bastões

- 1) As(os) participantes formam duplas e recebem um bastão.
- 2) Em pé, um membro da dupla segura uma das pontas do bastão, enquanto a(o) outra(o) segura a ponta oposta, mantendo o bastão posicionado horizontalmente.
- 3) Um(a) das(os) participantes estimula o movimento de deslocamento do bastão, empurrando-o para trás, para um dos lados, para cima ou para baixo.
- 4) O outro membro permite o movimento do bastão, e, com isso, o seu corpo também é deslocado.

Isto é repetido várias vezes, alternando-se também quem provoca a ação e quem a sofre, por um tempo que varia entre três a cinco minutos.

Esta etapa corresponde ao início do trabalho de criação de partitura, começando pela criação de materiais de nível físico. Para apresentar aqui, o mais próximo possível da experiência direta, a forma com que o exercício é conduzido por Julia Varley, reproduz-se as palavras que a atriz utiliza:

Quero que vocês façam uma aventura. Eu realizo uma ação que faz com que a outra pessoa reaja, e ela faz uma ação que me faz reagir e assim por diante. Você precisa se concentrar no que faz a mudança na outra pessoa. Não tanto no que você faz, e sim no que faz a outra pessoa reagir. Aventurem-se um pouco nisso. (VARLEY, informação verbal⁷⁰)

Utilizando a palavra “aventura”, Varley traz para o treinamento um estímulo de prazer, de jogo, de descobertas. Isso ajuda as(os) participantes a se envolverem no exercício e não se prenderem ao esforço do corpo, nem a fadiga que o conjunto de exercícios causa.

Outra parte do exercício é a seleção e a memorização de ações:

- 1) Cada dupla deve escolher três ações e reações dentre aquelas que surgiram no exercício anterior, fixando-as primeiro com o bastão e, depois, sem ele.
- 2) Deve-se memorizar as ações e reações escolhidas, repetindo-as de forma a memorizá-las numa dada sequência.

Varley justifica a utilização do bastão para criar ações, esmiuçando suas razões enquanto as(os) participantes trabalham no exercício:

⁷⁰ VARLEY, J. Odin Tradition: Julia Varley. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

O que acontece se temos que manter a posição que o bastão dá ao corpo? Nós temos uma posição que nos dá força. Quando você tem que fazer uma ação que muda a posição do outro, você tem algo rico que te ajuda a encontrar a vida no seu corpo. Quando você tira o bastão, a necessidade desaparece e o seu corpo fica diferente porque você perde a razão pela qual está fazendo aquilo. Você deve recuperar, sem o bastão, a intenção de ter que mudar a outra pessoa. (VARLEY, informação verbal⁷¹).

É preciso, portanto, a mesma força e precisão que era oferecida pela presença do objeto real, lembrando a motivação pessoal de cada um(a) que fora convocada na etapa anterior.

A partir desse ponto, o exercício torna-se individual:

1) Cada participante deve realizar, longe de sua(seu) parceira(o) e sem o bastão, as três ações e três reações que selecionou. Caso não consiga se lembrar, pode pedir à(o) parceira(o) ajuda para realizar a sequência novamente com o objeto e, por fim, retomá-la de modo individual.

2) Com a sequência memorizada, cada participante deve repeti-la modificando o tempo das ações: muito lento, lento, normal e rápido. Também deve-se realizá-la com passos, deslocando-se no espaço. Assim, é possível explorar uma ação realizando-a para um lado, depois virar o corpo e realizar a próxima ação para o outro lado, ou dar passos curtos alternando-os com passos longos enquanto realiza-se a sequência.

Varley (informação verbal)⁷² conclui a instrução: “Trabalhe dentro da sua sequência, que é a sua identidade. Você não pode mudá-la, mas encontre uma forma de dialogar com o que tem”.

Ou seja, a partir de uma sequência fixa, rígida, cada participante encontra uma liberdade de criação que lhe permite explorar possibilidades e encontrar sua forma singular de realizar tais ações. A “sua forma” é o que Varley chama de identidade: a identidade é o modo pelo qual cada um(a) se expressa, sendo as escolhas características de sua individualidade.

Prosseguindo no exercício, após fixar uma sequência de ações, Varley pede para que se memorize este material e o deixe de lado, para que outros materiais sejam criados.

II- Criação de ações com as mãos

⁷¹ Idem.

⁷² Ibidem.

Varley⁷³ explica para as(os) participantes:

Vocês trabalharão com as mãos. Com elas, vocês me contarão a história de como chegaram aqui. As mãos podem ser o caminho, a porta, a pessoa que entra... Vocês podem fazer tudo com as mãos. Outra vez: eu preciso que fixem, que saibam exatamente o que precisam fazer com as mãos. Para tanto, devem repetir, para aprendê-las muito bem.

Quando Julia apresenta esta série de possibilidades, entre elas, não apenas fazer as ações da mão como se esta fosse uma parte do corpo (abrir, fechar, acenar, indicar), mas também como se fosse algo (um objeto, uma pessoa), ampliam-se os recursos expressivos. Quando ela propõe a transposição de ambas as possibilidades em sua temporalidade (a mão pode lançar um objeto e, no momento seguinte, pode ser o objeto que é lançado), rompem-se os limites de um campo conhecido de criação, objetivo fundamental deste treinamento

III- Montagem: com a contraposição de ações

Tendo criado ações distintas em dois grupos de exercícios, Varley parte para uma terceira etapa, em que realiza uma montagem de ações. A coordenadora (VARLEY, informação verbal)⁷⁴ introduz o exercício do seguinte modo:

Agora vocês farão a primeira montagem. Alguns de vocês já ouviram falar em dramaturgia do ator. Vocês têm a partitura do bastão e também a das mãos. Agora irão juntá-las. Vocês podem [1] fazê-las ao mesmo tempo, ou [2] uma parte da primeira e outra da segunda, ou [3] vice-versa. Vocês têm três possibilidades, façam uma montagem. E então, para cada ação, encontrem uma forma de olhar para a direção oposta.

Dentro deste exercício prático, Varley introduz alguns conceitos utilizados pelo grupo, tais como partitura e dramaturgia do ator (e da atriz). A partitura é vinculada aos materiais criados nos exercícios I e II, enquanto a dramaturgia da atriz e do ator é a montagem, que envolve os materiais criados. Estes, são colocados em justaposição com as ações dos olhos e operados pelo princípio da oposição, através, especificamente, da contraposição das ações. Cada participante deve encontrar uma ação com os olhos que seja em direção oposta àquela que o restante do corpo realiza: se as mãos sobem, os olhos descem. Se o tronco gira para a esquerda,

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

os olhos fitam a direita. Se os pés se direcionam adiante, os olhos guardam atrás. As(os) participantes devem dedicar-se a esta tarefa por um longo período de tempo, buscando realizar a composição resultante com fluidez.

3.1.2 Um exercício de contraposição de Iben Rasmussen

I- O passo da Dança dos Ventos, por Iben Rasmussen⁷⁵

Em círculo, as(os) participantes balançam levemente o tronco de um lado para o outro, sentindo o peso que passa de uma perna à outra. Seguidamente, os passos são iniciados: uma perna é flexionada para impulsionar o corpo para cima. Ao descer, o outro pé toca o chão, iniciando dois pequenos passos que preparam um novo impulso para elevar o corpo novamente. Ora é a perna direita que dá o impulso, ora a esquerda, constituindo a dança em passos ternários. Burnier (2009, p. 131) detalha este exercício, complementando nossa descrição:

a dança dos ventos consiste em um passo ternário, harmonizando com a respiração – que é binária- da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte no início, que deve coincidir com a expiração. (...) Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia.

Aqui, a contraposição está na transformação de peso em energia. Isso pode ser entendido também no processo de sentir o peso do corpo no contato com o chão e, em não sentir o seu peso, por estar no ar. Outras partes desta dança, como o *stop* e o lançamento, serão explicadas mais adiante, nos exercícios de pré-ação.

3.1.3 Um exercício de contraposição de Roberta Carreri

I- O exercício *O grande passo*, conduzido por Roberta Carreri:

⁷⁵ Este exercício quase nunca é introduzido por Rasmussen, mas nas diversas ocasiões em que treinei a dança (com o seu grupo Ponte dos Ventos, na Colômbia, na sede do Odin Teatret, na Dinamarca, ou no Brasil, dentro das atividades formativas do Odin Teatret) foram sempre seus pupilos quem introduziam os passos, enquanto ela participava em partes do processo, sempre de forma silenciosa e observadora, realizando apenas algumas intervenções.

Carreri introduz o exercício fazendo uma apresentação prática dele. Primeiro, toma uma cadeira, sobre a qual dá um passo. Ela realiza as ações enquanto descreve o processo:

Olhem! Primeira coisa: se eu quero ir adiante, a minha perna deve ir primeiro para trás. Não para frente, mas para trás. Então meu corpo vai para a esquerda e minha perna para a direita. Quando eu toco o chão, troco o peso dos meus pés. O equilíbrio é criado por duas ações diferentes em direções opostas (CARRERI, informação verbal)⁷⁶.

Fundamentado na contraposição entre pé e cabeça em ritmo lento, este exercício exige precisão e concentração para manter o equilíbrio do corpo. A contraposição ocorre na tentativa de harmonizar o equilíbrio precário, engajando todo o grupo muscular entre o pé e a cabeça. Espalhadas(os) pela sala, as(os) participantes fazem a movimentação necessária para dar um grande passo, seguido por outro e, assim continuamente, realizando um deslocamento de um lado para o outro da sala. Também se pode usar um objeto, como uma cadeira, à guisa de obstáculo, facilitando o entendimento do posicionamento do corpo implicado na realização do movimento.

3.1.4 Um exercício de contraposição de Jan Ferslev

I- O desequilíbrio: queda e recuperação

Jan Ferslev, em sua condução de treinamento, a exemplo de Julia Varley, parte primeiro da criação de uma sequência simples de ações com três ações feitas com as mãos e três ações com os pés, que são realizadas durante uma caminhada. Depois, quando esta sequência está fixada, adiciona uma queda e uma recuperação. Em suas palavras:

Cada um de vocês tem que encontrar uma forma de desequilíbrio: se antes trabalhamos o corpo em equilíbrio, passível de ser parado a qualquer segundo, agora vocês têm que encontrar uma forma de sair deste equilíbrio, perdendo o controle e retomando-o. Não ilustre. Não tente fingir que está fora de equilíbrio. Você deve sentir seu corpo caindo, caindo, caindo e, depois, retomar o equilíbrio novamente. (FERSLEV, informação verbal)⁷⁷

A queda e a recuperação, ou, o equilíbrio e o desequilíbrio, é uma forma de contraposição que ajuda a desenvolver habilidades do trabalho corpóreo da atriz e do ator.

⁷⁶ CARRERI, R. Odin Tradition: Roberta Carreri. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

⁷⁷ FERSLEV, J. Odin Tradition: Jan Ferslev. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

Deixar o corpo cair ajuda no encontro da verdade cênica, porque não se pode fingir uma queda. Durante o seu percurso, esta pode ser interrompida no início e, depois, deve-se aumentar gradativamente o risco envolvido. Mas o descontrole deste momento, do percurso da queda até a recuperação, é preenchido pela incerteza se, de fato, a recuperação será alcançada. A interrupção é um ato de decisão do corpo, que reage a uma situação de aparente descontrole.

Espalhadas(os) pela sala, as(os) participantes experimentam diferentes direções - frente, lado direito e esquerdo e costas-, numa sucessão de quedas e recuperação.

3.2 Resistência

3.2.1 Um exercício de resistência de Julia Varley

I- Movendo com o corpo

Neste exercício, Julia Varley, partindo de um trabalho de materiais fixados previamente, indica enquanto as(os) participantes ouvem e seguem:

Você está movendo rochas. Agora não está no ar, mas dentro de rochas, você precisa de muita resistência para se mover no meio de rochas. Sinta a pressão das rochas no seu corpo, nos joelhos, mãos, cotovelos, ombros. Você tem que trabalhar muito duramente para se mover. (VARLEY, informação verbal)⁷⁸.

As(os) participantes realizam a ação do corpo, cada qual a sua maneira, mas sempre seguindo a voz de Varley, que insiste que se deve colocar muita resistência em cada ação. Depois, Varley trabalha com diferentes qualidades de resistência corpórea, através da indicação de imagens que devem ser realizadas em nível físico pelas(os) participantes, tais como mover-se como se estivesse na água e mover-se como se em um lamaçal, ou numa ventania. Quando se trabalha com o máximo da resistência, é possível realizar variações, mudar uma ação de forte para delicada, ou de intensa para suave, ampliando as qualidades de energia das ações.

⁷⁸ VARLEY, J. workshop. In: MISTY ROAD TO A PERFORMANCE, 2012, Holstebro, Dinamarca. *Seminário*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2012.

3.2.2 Um exercício de resistência de Iben Nagel Rasmussen

Rasmussen apresenta um exercício voltado para a resistência no deslocamento da atriz e do ator, intitulado de *Energia Verde*⁷⁹.

I- Faixas de resistência

- 1) Em duplas, dispostos um atrás do outro e conectados por uma faixa, as(os) participantes posicionam-se para o início do exercício. A faixa, que circunda o ventre da pessoa da frente, é segurada pela pessoa de trás, com ambas as mãos.
- 2) As(os) participantes deslocam-se com passos curtos, pernas levemente flexionadas, buscando não variar a altura enquanto realizam o deslocamento, além de estabelecerem um ritmo contínuo.

Rasmussen, no início do exercício, mostra a posição das pernas, dos olhos e corrige as(os) participantes. Neste exercício, o tronco é a parte que move o restante do corpo, acompanhado de passos curtos e constantes, sendo que a transposição de peso de um pé para o outro não deve alterar o ritmo do deslocamento, as pernas não devem cruzar uma na frente da outra, mas manter-se paralelas, o rosto e outros membros (especialmente os superiores) devem estar relaxados, assim como o cóccix deve ficar “encaixado” (com leve correção da bácia dos quadris) e a coluna vertical ereta, sem projeção ou introjeção.

A faixa segurada pela(o) participante que se encontra atrás causa a resistência em quem está na frente. Para caminhar, deve-se, portanto, empregar um pouco mais de força para vencer a resistência provocada pela faixa.

- 3) Após o exercício com a faixa, Rasmussen pede a todos que continuem caminhando individualmente, sem a faixa, mas mantendo no corpo o efeito da resistência obtida com o objeto real.
- 4) As variações do exercício de resistência ocorrem quando a faixa é empregada em partes diferentes do corpo, tais como peito e calcanhares; outra possibilidade é a

⁷⁹ Sobre a origem deste exercício, Iben Nagel Rasmussen (2001) afirma que o criou sobre o princípio de resistência inspirado por um livro de teatro *Nô*, em que o mestre tomava seu aluno pela cintura, fazendo-o caminhar lentamente e soltando-o subitamente depois. Trabalhando com o *Ponte do Ventos*, colocou os integrantes do grupo em pares, com uma faixa de pano de cerca de um metro de comprimento na cintura. Como a cor da faixa era verde, batizou o exercício de Verde, daí a propagação do exercício “energia verde”.

realização do mesmo exercício sem a faixa. Neste caso, as(os) participantes utilizam as mãos para criar resistência ao movimento das partes do corpo de sua(seu) parceira(o), tais como: cabeça, cotovelos, mãos, joelhos e pés.

5) Num último estágio, as(os) participantes realizam seu deslocamento de forma individual, caminhando sozinhas(os) pela sala, enquanto ativam a memória de resistência conseguida com a faixa.

3.2.3 Um exercício de resistência de Roberta Carreri

Carreri, em seus workshops, conduz dois exercícios em sequência:

1) As(os) participantes movem-se por todo o espaço, em todos os níveis (alto, baixo e médio), num ritmo muito lento. É importante que não haja quedas abruptas ou quebras de ritmo durante o percurso.

2) Com os dois pés fixos no chão e joelhos flexionados, as(os) participantes deslocam horizontalmente seus braços, como se estivesse brincando de mover as águas do mar. A coluna é movida junto aos braços, como se desenhasse ondas verticais.

Assim, ela desenvolveu o trabalho sobre a resistência, tanto no exercício da realização de ações em câmera lenta, quanto no de brincar com as águas do mar. Na passagem entre os dois exercícios, Carreri (informação verbal)⁸⁰, explica: “Quando digo câmera lenta, eu tiro todos os impulsos típicos do cotidiano, por exemplo, quando sentamos, tem esse momento de "cheguei", mas aqui não, você nunca chega”. Ela usa esta mesma qualidade de energia no segundo exercício, problematizado do seguinte modo:

Em câmera lenta eu nunca sei aonde a pessoa quer ir, porque é um fluxo contínuo. Isto é como um estar no mar e ir empurrando as águas. É a mesma resistência. Eu tenho esta teoria de que se você fizer uma autópsia em um ator, vai encontrar um músculo a mais, é um músculo invisível que vai dos olhos até o cóccix. É um músculo que está localizado paralelamente à sua espinha dorsal e se você mover a sua espinha, você começa a empurrar as ondas, como fizeram... Se lembre de quando você fez isso com sua irmã ou irmão e aí você caiu dentro da água e percebeu que devia estar enraizado no chão para poder empurrar a água e, então, colocou tensão em seus dedos para movê-la. (CARRERI, informação verbal)⁸¹.

⁸⁰CARRERI, R. Odin Tradition: Roberta Carreri. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

⁸¹ Idem.

A resistência é trabalhada neste exercício de mover algo, como a água. A qualidade da ação é densa, portanto, seu ritmo é também mais lento. Para obter a força necessária para mover algo, todo o corpo deve estar engajado, assim como os pés que buscam o fundo da areia para se manterem firmes. Espalhadas(os) pela sala, as(os) participantes fazem a movimentação das ondas do mar, variando o ritmo (rápido e lento), a altura (alta ou baixa) e o tamanho (pequena ou grande).

3.2.4 Um exercício de resistência de Jan Ferslev

I- Exercício de Puxar e Empurrar

Ferslev trabalha as ações de puxar e empurrar com partes do corpo enquanto caminha explorando as oposições. Eugenio Barba (informação verbal)⁸², em uma de suas palestras, comenta que “o ator possui duas ações fundamentais: a de empurrar e a de puxar”. Empurrar e puxar significa colocar resistência na ação, porque, em ambos os casos, há que se colocar uma força oposta à direção em que a ação é inicialmente realizada. O treinamento da resistência de Ferslev parte destas ações, segundo o desenrolar abaixo:

- 1) As(os) participantes movem-se pelo espaço com suas partituras.
- 2) A cada vez em que passam pelas mesmas ações da partitura, devem concentrar-se em diferentes partes do corpo.
- 3) Elas(es) são convidadas(os) a puxarem ou empurrarem com as partes do corpo, por exemplo, com a cabeça, os braços, as pernas, o tronco, as costas, os peitos, os joelhos, os olhos etc.

Ferslev (informação verbal)⁸³ conduz cada etapa: “Dê um passo para um lado, puxe o pé de trás pra frente, sempre com as pernas flexionadas, há sempre uma perna que empurra o corpo e que muda o corpo para uma direção. Agora tente empurrar com a sua testa. É uma sensação completamente diferente”. A atitude investigativa é convocada de modo direto e simples.

⁸² BARBA, E. Palestra aberta. In: ODIN WEEK, 2012, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2012.

⁸³ FERSLEV, J. Odin Tradition: Jan Ferslev. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

Ferslev associa as ações de puxar e empurrar com a resistência, em suas palavras (FERSLEV, informação verbal)⁸⁴: “Não perca esta qualidade de puxar, isto quer dizer que temos de trabalhar com esta resistência”. Esta outra forma de criar resistência com o corpo ampliou minhas possibilidades de tornar conscientes e manipuláveis a força e a intenção da ação.

3.3 Pré-ação

3.3.1 Um exercício de pré-ação de Julia Varley

O bastão representa um objeto recorrente no treinamento das atrizes e atores do grupo, proporcionando a descoberta de estados de energia e, sobretudo, da pré-ação. O exercício I corresponde a um procedimento tradicional no grupo. Já o exercício II faz parte do treinamento específico de Julia Varley:

I- Exercício com bastões:

- 1) Em duplas, as(os) participantes têm, cada um, um pequeno bastão. Com pernas paralelas, devem se posicionar uma(um) de frente para a(o) outra(o).
- 2) Inicia-se os ataques e defesas realizados por ambas(os) participantes. O ataque pode ser feito de duas formas: deslocando o bastão horizontalmente, na altura dos tornozelos da(o) parceiro(a) que está a sua frente, ou deslocando-se o bastão horizontalmente, na altura do pescoço. Há duas formas de defesa: para o ataque no pescoço, é preciso flexionar as pernas, quase numa posição de agachamento. Já para o ataque nos tornozelos, é preciso saltar com os dois pés.

A pré-ação ocorre permanentemente nesse exercício: a proposta faz com que se deixe os joelhos semi-flexionados e dobrados, enquanto a variação da posição do bastão e o risco do contato gera prontidão, uma vez que o corpo deve estar preparado para saltar ou agachar repentinamente.

⁸⁴ Ibidem.

II- Exercício com o bastão, por Julia Varley

- 1) Individualmente, espalhadas(os) pela sala, cada participante, com seu bastão, deve criar três ações de ataque e três de defesa.
- 2) Deve-se improvisar com estas ações, caminhando pelo espaço, mudando seu ritmo e intensidade.
- 3) As(os) participantes devem interagir entre si com estas mesmas ações.

3.3.2 Um exercício de pré-ação de Iben Nagel Rasmussen

A dança dos ventos é iniciada com as(os) participantes em círculo. Depois há a quebra do desenho em círculo, a partir da qual todo o espaço da sala é ocupado. Após um tempo de dança no espaço, os lançamentos têm início enquanto ações individuais. Os lançamentos consistem em:

- 1) *Stop* da dança;
- 2) Preparação da ação, inclinando o tronco e trazendo o braço para uma direção;
- 3) Realização do lançamento, para a direção escolhida;
- 4) Retorno à dança, no mesmo ritmo do restante do grupo.

O lançamento é uma pré-ação, pois necessita da preparação da ação para ocorrer. Se o lançamento é para cima, o braço, na preparação, irá para baixo; se é para a esquerda, o braço vai para a direita. O braço é um ponto de referência, embora a ação envolva todo o corpo.

3.3.3 Um exercício de pré-ação de Roberta Carreri

I- Exercício de saltar

- 1) As(os) participantes caminham pela sala; depois correm e devem parar, seguindo as recomendações de Carreri.
- 2) Espalhados(as) pela sala, Carreri pede que fiquem agachados, mas em uma posição que lhes permita saltar prontamente, ao seu sinal.
- 3) Ela bate uma palma, para dar o estímulo do salto.

4) Depois, os saltos passam a ser para direções distintas, através da rotação do tronco.

A coordenadora comenta (CARRERI, informação verbal)⁸⁵: “É como algo que está encolhido e, quando eu bater as minhas mãos, vocês saltam. Então, primeiro vocês ouvem o som do silêncio. Depois veem o espaço. Quando eu bato palmas, vocês pulam olhando outra direção”. Carreri também explica às(aos) participantes que não se deve ajustar o corpo tomando impulso para o salto, mas encontrar a posição necessária para o salto enquanto se está agachado(a). Esta posição é a da prontidão, ou seja, da pré-ação.

3.3.4 Um exercício de pré-ação de Jan Ferslev

Na tradição do Odin Teatret, a ação ou a negação da ação é a finalização de um conjunto de elementos que compõe uma célula dramática da atriz e do ator. Jan Ferslev explica estes elementos, dentro de uma sequência de ações do material produzido previamente pelas(os) participantes:

Quando passar pela sua sequência, encontre o elemento fundamental desta sequência. É importante que seja uma ação. A ação tem que ter uma preparação, de modo que lhe permita saber exatamente o que está fazendo. Se não for uma ação, o movimento torna-se decoração e perde a sua força, não tendo o mesmo efeito. Então, analise o que está fazendo. Ações com os pés tem o mesmo formato: preparação, sats, ação e finalização (FERSLEV, informação verbal)⁸⁶

Ferslev apresenta nesta passagem, tirada de um contexto de condução do exercício, os elementos que compõem a dramaturgia da ação. Conhecida no vocabulário do grupo como *sats* e aqui intitulada como pré-ação, a parte que antecede a própria ação e abre a possibilidade da realização. Quando não a realizo, o que se chama de negação da ação, rompo com a sequência natural estabelecida, mantenho-me em estado de pré-ação. A negação da ação é, pois, uma acentuação da pré-ação, um jogo no qual eu indetermino a próxima ação, ao mesmo tempo em que aumento a tensão sobre a sua execução. Este é um jogo sinestésico com o espectador, que ajuda a potencializar a vida da sequência de ações.

⁸⁵ CARRERI, R. Odin Tradition: Roberta Carreri. In: ODIN WEEK, 2012, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2012.

⁸⁶ FERSLEV, J. workshop. In: MISTY ROAD TO A PERFORMANCE, 2012, Holstebro, Dinamarca. *Seminário*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2012.

3.4 Introversão e Extroversão

3.4.1 Um exercício de introversão e extroversão de Julia Varley

I- Exercício “Medeia”

Neste exercício, Varley trabalha em cima de uma partitura, conforme apresenta:

Início pedindo para a repetirem muitas e muitas vezes, sem nunca pararem.... Eu não quero que parem nem para arrumar o cabelo, mas que continuem a repetir até chegar o momento em que o corpo começar a pensar sozinho. Dou tarefas diferentes, eu digo, por exemplo, para pensar onde está o peso nos pés, se é em frente ou de lado. E digo para não distribuírem o peso no centro, mas levá-lo numa direção ou em outra, concentrarem-se nos olhos, para onde estão olhando, o que veem... (VARLEY, informação verbal)⁸⁷.

Assim, a coordenadora desenvolve nas(os) participantes a consciência sobre as partes do corpo. Como em um mantra, em que a repetição ocorre sem pausa entre o fim e o início, a partitura é revisitada inúmeras vezes, fornecendo, através das indicações de Varley, um olhar para aspectos diferentes a cada repetição. A ênfase na introversão e extroversão chega em seguida, quando Varley pede para que se faça toda a partitura para si mesmo(a), como se contasse para si mesmo uma história. Depois, faz-se para fora, como se esta história estivesse sendo contada para outras pessoas. Por fim, as ações são mescladas, constituindo uma sequência composta de ações que foram introvertidas ou extrovertidas.

3.4.2 Um exercício de introversão e extroversão de Iben Nagel Rasmussen

I- Exercício da bola:

1) Na dança dos ventos, há tanto o momento em que as(os) participantes dançam individualmente, espalhadas(os) pela sala, quanto o momento em que podem dançar sozinhas(os) ou com outras(os).

⁸⁷ Entrevista concedida por VARLEY, Julia. *Entrevista com Julia Varley*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

2) Rasmussen pede para imaginarem uma bola que está à sua frente. Ela está em constante mudança: pequena, grande, leve, pesada; vai de uma mão para outra, ou é segurada por ambas as mãos; pode estar em frente ao peito ou circulando pelo espaço envolta do corpo todo. Nesse momento há uma concentração sobre esta bola, tornando as ações mais introvertidas, voltadas para o centro do corpo.

3) Depois, pede que as bolas sejam lançadas para outra pessoa, numa sucessão de lançamentos. As ações com as bolas imaginárias tornam-se extrovertidas, voltadas para o espaço afora e para o outro. O corpo todo se abre para lançar estas bolas, assim como se fecha para recebê-las.

3.4.3 Um exercício de introversão e extroversão de Roberta Carreri

As ações de chamar e apontar, trabalhados pela atriz, apesar de simples, possuem uma gama de variações muito grande, permitindo não pensar no exercício em si, mas entender como cada ação interfere na posição do corpo, especialmente da coluna vertebral. Carreri orienta o exercício:

I- Exercício de chamar

1) Espalhados pela sala, as(os) participantes devem chamar alguém utilizando as mãos. Essa ação de chamar pode ser realizada com os dedos da mão, com a mão toda, ou com o braço; é possível criar formas diferentes de chamar, mas sempre envolvendo todo o corpo.

II- Exercício de apontar

1) Com o dedo indicador, as(os) participantes apontam para diferentes direções. O olhar é dirigido para onde o dedo indica.

Em ambos os exercícios, é importante que não haja pausas entre as ações. Deve-se realizar uma série de ações sem intervalos, deixando o impulso decidir a direção da ação e seu ritmo. Deve-se tentar, portanto, romper com o hábito de separar a ação da decisão, hábito mental

que atrasa a realização da ação. A precisão da execução está em saber aonde olhar; para onde apontar; a quem chamar; realizando a ação até seu fim, sem titubear.

Em suas indicações, Carreri apresenta como trabalhar com todo o corpo que se introverte e extroverte. Segunda ela, este é o lugar onde mora a intenção da ação:

Muitos de vocês estavam fazendo assim [chama com a mão, mantendo o restante do corpo parado], mas o que eu movo? [ela faz a ação de chamar, utilizando todo o corpo]. Eu movo as minhas costas, movo o meu pescoço, movo a minha cabeça... A primeira coisa que as pessoas fazem quando querem ter presença, é parar, ter força e manter tudo parado. Não! É o pescoço que te faz vivo. [ela balança a cabeça]. Os indianos sabem muito bem disto. Não congelem os pescoços, não façam tensões em seus corpos, mas encontre intensões. (CARRERI, informação verbal)⁸⁸

Desse modo, os exercícios de chamar e apontar trabalham com todo o corpo, revelando através da introversão e da extroversão, o jogo das intenções.

3.4.4 Um exercício de introversão e extroversão de Jan Ferslev

Assim como a ação do corpo todo, bem como das mãos e dos braços, citados nos exercícios anteriores, a introversão e a extroversão são empregadas aqui como ferramentas de trabalho em que o campo de concentração alterna-se entre fazer para si e para o outro, ou seja, em focar a ação para dentro ou para fora. No entanto, Ferslev utiliza uma parte específica, que são os olhos, pois, para ele (informação verbal⁸⁹), os olhos possuem grande importância para a presença cênica. Pode-se olhar para si, como se estivesse pensando, ou pode-se olhar para fora, reagindo a algo.

- 1) As(os) participantes repetem uma sequência de ações criada.
- 2) Após um tempo de exploração individual com ações diversas, Ferslev pede para que voltem sua atenção para os olhos. Em suas palavras:

Lembre-se de focar. Os olhos são muito importantes, olhe para fora. Seus olhos estão enviando a energia que dá força ao que está fazendo. Se você olhar para o que faz,

⁸⁸ CARRERI, R. Odin Tradition: Roberta Carreri. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

⁸⁹ Entrevista concedida por FERSLEV, Jan. *Entrevista com Jan Ferslev*. [mar. 2016]. Entrevistadora: Marilyn Clara Nunes. Holstebro, Dinamarca, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta monografia.

então você estará dentro de si mesmo, mas se focar os olhos para o que acontece ao seu redor estará enviando esta energia. (FERSLEV, informação verbal⁹⁰)

- 3) Depois, Jan pede para que olhem para dentro, para si mesmos ou para as suas ações.
- 4) Por fim, as(os) participantes podem combinar os dois tipos de olhares dentro de sua sequência, e fixá-los.

3.5 Exercícios vocais do Odin Teatret

O Odin Teatret trabalha a voz enquanto extensão do corpo, considerando em seu trato as possibilidades de variação de timbre, altura, projeção, espacialidade e ritmo, assim como a espacialidade do som e o emprego dos ressonadores. A voz cria movimentos; ordena; dirige e interrompe (BARBA, 2010), desenvolve o percurso espacial da ação, isto é, figura como um corpo invisível que age no espaço. Por isso, a produção de sonoridades não é trabalhada de forma isolada, mas em sincronia com todo o corpo, existindo enquanto ação, provocando reações naquele(a) sobre a(o) qual age, também reagindo, de acordo com estímulos exteriores. A ênfase não está em se trabalhar o que está dentro, no corpo (mais especificamente, no aparelho fonador), mas dar importância ao que está fora, o que move a ação vocal. Sobre isso, Grotowski (1969, p.185, trad. nossa) resume:

Por meio de certas associações, não intelectuais ou cerebrais, porém simples, no nível do corpo, vocês podem descobrir uma voz-espada, uma voz-tubo, uma voz-funil, a voz está então afiada como uma espada, larga e longa como um tubo, é realmente uma força material. E por fim observei que se querem fazer exercícios vocais, vocês criam somente dificuldades;(...) vocês devem comportar-se como camponeses que cantam. Quando fazem trabalhos domésticos, deveriam cantar, quando se divertem, deveriam cantar. Devem também brincar com os vários sons; devem procurar como criar espaços diferentes com o seu canto, como criar uma catedral, um corredor, um deserto, uma floresta.

O treinamento vocal está, portanto, na libertação das barreiras que impedem a voz de agir e reagir organicamente, com força e precisão necessárias. Haja vista a conexão entre corpo e voz, pode-se pressupor que os mesmos princípios utilizados no trato do corpo também

⁹⁰ FERSLEV, J. Odin Tradition: Jan Ferslev. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

operam no trato vocal⁹¹. Quanto à oposição na voz, Roberta Carreri (informação verbal⁹²) aconselha: “As oposições no corpo e na voz são uma forma de quebrar clichês e automatismos. Use uma voz suave para um movimento forte”. Desse modo, uma frase que seria, convencionalmente, expressa de forma alegre, leve e em tempo rápido, pode ser explorada seguindo a lógica da oposição, a saber, pronunciada de forma triste, pesada e lenta. Ademais, o trabalho de produzir sons direcionando-os para certas partes do corpo (ressonadores) e o seu alcance para o espaço fora do corpo pode ser visto sob a perspectiva da oposição. Geralmente, os exercícios do Odin Teatret visam a variação vocal e seu trabalho integrado ao restante do corpo.

A seguir alguns exemplos de exercícios vocais trabalhados pelas atrizes e atores do Odin Teatret.

Exercícios vocais com resistência, de Julia Varley

Em círculo, as(os) participantes começam movendo os dedos dos pés, como se cavassem o chão. Depois, iniciam os exercícios, seguindo indicação de Varley, do seguinte modo:

- 1) Respirar nasalmente e soltar o ar pela boca realizando uma pressão bilabial.

Julia Varley (informação verbal)⁹³ acrescenta uma imagem na ação:

Escolha alguém que está o mais distante de você e ataque-o através do ar que sai de sua boca. É preciso muita força, mas não levantem o queixo para ganhar esta força. Mas sintam o peso do corpo no chão e toda a resistência que vem daqui [ela aponta para o diafragma].

- 2) Levantar os braços rapidamente, enquanto os pulmões enchem de ar. Depois, com as mãos espalmadas, descer os braços lentamente e com resistência enquanto solta-se o ar pela boca com o som de “ch”.
- 3) O mesmo exercício é repetido em duplas. As duas pessoas, uma de frente para a outra, devem erguer os braços com as mãos espalmadas, e, no alto, encostar as

⁹¹ O corpo e voz são apontados separadamente, apesar do primeiro englobar o segundo, visto a necessidade de especificar esta parte em seu trato, já que toda a produção vocal é realizada pelo corpo, mas nem toda a ação de partes do corpo (como caminhar, levantar o braço, virar a cabeça) produz uma ação vocal.

⁹² CARRERI, R. Odin Tradition: Roberta Carreri. In: ODIN WEEK, 2009, Holstebro, Dinamarca. *Odin Week Festival*, Holstebro: Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret, 2009.

⁹³ VARLEY, J. Eco do Silêncio. São Paulo, 2013. *Curso de curta duração*. São Paulo: Cia. Mundu Rodá, 2013.

palmas de suas mãos, baixando-as lentamente enquanto emitem o som de “ch” e sentem a pressão dos dois corpos em oposição, empurrando um ao outro.

Exercícios com ressonadores, de Julia Varley

Em seus workshops, Julia Varley trabalha com os ressonadores através de estímulos imagéticos:

1) Em círculo, as(os) participantes emitem um som de acordo com o estímulo dado. São estímulos empregados: “um hipopótamo tomando banho de chuva na lama”, “uma italiana napolitana vendendo peixe na feira”, “um político russo fazendo um discurso”, “a neve que cai em na montanha do Evereste”, “um gato sendo acariciado”, entre outros. O corpo deve também movimentar-se, ajudando na produção do som que surge da imagem. Após registrar o som produzido, deve-se utilizar a mesma qualidade vocal no texto de trabalho.

As imagens determinam diferentes atuações dos ressonadores: a voz do hipopótamo ajuda a pensar a voz mais dentro do corpo, na barriga, enquanto os pés conectam-se mais com o chão; ao passo que a italiana ajuda a encontrar a voz de testa, aquela que usamos para falar muito alto sem arruinar a garganta, enquanto os pés elevam-se e os braços gesticulam. O político russo sugere uma voz mais de peito, misturada com a de laringe e boca; enquanto a neve caindo estimula uma produção sonora com alternância entre sons altos e baixos, atuando nos ressonadores do topo da cabeça até o do peito. Por fim, a do gato estimula os ressonadores do peito ou do som que vai do nasal até a laringe.

Varley, em inúmeros exercícios, emprega as imagens, sem que isso seja uma regra do Odin Teatret. Um exemplo oposto é o de Roberta Carreri, que exercita o uso dos ressonadores de forma mais objetiva, investindo na consciência da produção sonora e na percepção da corporeidade, enquanto se emprega a voz.

Exercício com ressonadores, de Roberta Carreri

As(os) participantes deitam de costas para chão, flexionando as pernas e mantendo a planta dos pés em contato com o chão. Nesta posição, deve-se inspirar pelo nariz e:

- 1) Expirar produzindo som com a boca fechada (mmmm), ou seja, abaixando-se a laringe;
- 2) Expirar emitindo som com o ressonador do peito, mantendo a boca relaxada e semiaberta;
- 3) Expirar visualizando os ressonares primeiro da barriga, depois o do peito e boca, até chegar ao da testa.
- 4) Em pé, cada participante deve explorar individualmente os mesmos ressonadores.

Exercícios de ritmo e variações vocais, de Julia Varley

Julia Varley também faz uso de músicas em seus workshops de voz, abordando a percepção do ritmo e a melodia vocal. Compartilho aqui um de seus exercícios:

I- Cantando com diferentes ritmos e ressonadores

- 1) Em grupo, cada participante deve cantar o trecho de uma música, que formará uma sequência a ser repetida por todas(os). Esta sequência deve ser cantada sem intervalos, passando-se de um trecho de música a outra sem perder a melodia e ritmo característicos de cada uma.

Volta-se ao exercício com ressonadores, utilizando imagens de animais. (Ver exercício com ressonadores, de Julia Varley).

- 2) Depois há a mistura dos dois exercícios, ou seja, as(os) participantes cantam a sequência com trechos de músicas utilizando diferentes qualidades vocais (hipopótamo, neve, político...).

II- Lançando a voz no espaço

- 1) Em círculo, as(os) participantes jogam objetos (como uma bola ou outro objeto semelhante) uns para os outros. Durante o percurso do objeto até chegar às mãos da(o) outra(o) participante, quem lançou deve emitir, ao mesmo tempo, um som, que acompanha o deslocamento do objeto no espaço. Continuamente há o lançamento do objeto e da voz. A sincronização entre ação de lançamento e voz é fundamental.
- 2) Numa progressão, o exercício anterior é repetido, porém, sem o objeto. Toda a ação física acontece igualmente, sendo que o deslocamento vocal no espaço indica quando o objeto chega até a(o) outra(o) participante.
- 3) Ainda sem objeto real, mas ativando o imaginário, deve-se realizar os lançamentos como se fossem ora pedra ora pena, ou seja, uma voz que acompanhe um objeto muito pesado, ou seu oposto, um objeto muito leve.
- 4) Quebrando a formação em círculo e trabalhando em duplas espalhadas pela sala, a instrução é de se caminhar e correr pelo espaço falando um texto de trabalho. Todo o trabalho realizado com os lançamentos e sua qualidade vocal (leve, pesado) deve permanecer, porém, o som emitido deve ser substituído pelo texto de trabalho.
- 5) Espalhadas(os) pela sala, caminha-se falando o texto de trabalho sem inflexionar as palavras. Apenas caminha-se sincronizando o texto com o caminhar, que deve ser contínuo.
- 6) Depois, as(os) participantes respondem com o corpo-voz, aos estímulos: de caminhar, correr, caminhar lentamente, saltar ou marchar, nomeados pela coordenadora. O texto acompanha o ritmo do corpo, que varia conforme os estímulos dados.

3.6 A oposição na criação cênica

A oposição emerge como um elemento imprescindível para a criação da dramaturgia teatral, desde a montagem de materiais da atriz e do ator até a sua configuração em cenas, que formarão o espetáculo. A prática deste pensamento no Odin Teatret foi originada por intermédio de Grotowski, que se inspirou na Ópera de Pequim. Segundo Masgrau (2015, p. 15), “Grotowski foi o primeiro diretor europeu a ir para a Ásia e ver *in situ* os espetáculos

tradicionais chineses”, em 1962⁹⁴, aplicando ao seu treinamento o conhecimento aprendido, que intitulou de “princípio chinês”. Barba (2006, p. 48) sobre a adoção desse princípio, menciona a oposição: “Ele [Grotowski] tinha reparado que o ator chinês começa uma ação dirigindo-se para a direção oposta ao lugar para onde deve ir. Se quer ir para esquerda, dá um passo para direita antes de ir em direção ao seu objetivo, à esquerda”.

O *princípio chinês* também alcança outros níveis de aplicabilidade. Grotowski justifica que “(...) daí deriva o atuar com os opostos: expor coisas sublimes de modo bufonesco e, ao contrário, coisas vulgares de modo elevado” (GROTOWSKI, 2010, p. 59). Sua funcionalidade, portanto, reverbera na dimensão íntima do fenômeno teatral, em sua dialética interna: “Para isso serve no espetáculo o choque dos opostos, dos aspectos contraditórios, das associações e convenções contraditórias, a dialética da teatralidade, ou - como definiu Kudlinski - ‘a dialética da derrisão e da apoteose’” (GROTOWSKI, 2010, p. 53).

Coelho (2009, p. 84), esclarece esta dialética em Grotowski: “dialética da apoteose e da derrisão seria assim, uma espécie de fusão antitética da profanação do sagrado com a sacralização do profano, de forma a desestabilizar dogmas para vivificá-los”. Seria, portanto, dentro desta contradição, que um jogo de confrontações e enfrentamentos apareceria. De acordo com a autora, “O intuito é o de enfrentar o mito através de sua ambivalência, promovendo simultaneamente identificação e rejeição, aceitação e negação, celebração e profanação, respeito e transgressão” (COELHO, 2009, p. 85). Isto é, a oposição pode existir em um nível muito profundo e numa rede de relações diversas. Em termos de criação artística do Teatro Laboratório, a autora evidencia este jogo de oposição “na confrontação entre texto e os atores; entre o ator e o diretor; entre o ator e o que ele profere; entre o espetáculo e os espectadores (...)” (COELHO, 2009, p. 85).

Desse modo, é amplo o campo de atuação que a oposição pode atingir no trabalho criativo, na perspectiva de uma criação que irá converter-se em montagem teatral. Na tradição do Odin Teatret, esta criação parte sempre de uma construção realizada pela atriz e pelo ator, ainda que a partir da provocação do diretor em relação a um tema. A função artística é a de

⁹⁴ Apesar do vanguardismo de Grotowski em assistir *in loco* aos espetáculos, Masgrau (2015), reconhece que, entre 1900 e 1907, Craig, Stanislavski e Meyerhold foram apresentados ao teatro asiático com as apresentações das dançarinas/gueixas Sada Yacco e Hanako, que traziam em cena a mistura da dança *buyo* (originada do *kabuki*) com artes marciais. A Ópera de Pequim, da companhia de Mei Lanfang, foi assistida também por Brecht, Meyerhold, Tairov, Eisenstein, Craig, Stanislavski, entre outros. Além de espetáculos, os mesmos diretores tiveram acesso a uma demonstração de trabalho de Mei Lanfang, em 1935, no Congresso de Teatro, em Moscou, ou seja, as danças e teatros asiáticos e suas técnicas já eram conhecidos na Europa tendo em vista as turnês que as companhias faziam por aquele continente.

montagem, que se funda na dramaturgia da atriz e do ator sobre seus próprios materiais, conferindo ao espetáculo algumas camadas. São elas a da composição corpórea, que indica imagens e personagens ou figuras; a da musicalidade, através de ritmos das ações, da fala e canto; a das imagens, através objetos, figurinos e cenários; e a das histórias, através dos seus textos e sequência de ações. A organização destes materiais, em busca de atingir-se a complexidade inerente à obra cênica, deve valer-se desta oposição. Nessa esteira, Barba (informação verbal)⁹⁵ discorre:

Você tem uma personagem, tem uma situação... Como encontrar componentes que são opostos uns aos outros? Na vida nunca algo é apenas verde, preto, amarelo, vermelho... Nós só podemos existir, ou melhor, a vida só pode existir, por conta da complementariedade. Complementariedade significa forças opostas, como dia e noite. Não se pode ter dia se não há noite; não se pode ter homem sem ter mulher; ter doce sem ter amargo; ter vida sem ter morte. Tecnicamente, do ponto de vista profissional, ter a capacidade de construir a complementariedade é considerar um tipo de equilíbrio que leva a uma complexidade. Complexidade não é algo de onde se começa, é aonde se chega: você começa a pensar algo muito simples, e, então, adiciona a esta simplicidade uma camada, depois outra camada, e outra, e, então, lentamente o resultado torna-se muito denso.

Tal quais os exercícios de contraposição, em que a atriz e o ator criam ações simples, e, somam outras a estas, contrapondo-as, os espetáculos também são formados por camadas simples em justaposição, que têm níveis de complexidade conforme a quantidade de elementos contrastantes que carregam.

Como exemplo prático do trabalho com a oposição na criação cênica, apresento sucintamente a criação de três espetáculos de minha autoria com direção de Julia Varley: *Estrelas*, *O Pesadelo da Borboleta* e *O oposto*. Eles aparecem em oposição: o segundo emergiu da necessidade em ser o oposto do primeiro, enquanto o terceiro é uma demonstração de trabalho, contrastando com os outros dois.

3.6.1 O espetáculo *Estrelas*

O espetáculo *Estrelas* surgiu de uma pergunta pessoal: que história quero contar no palco? A resposta veio com a leitura da novela *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, que narra a saga de Macabéa. Mas, mantive esta informação de lado, enquanto trabalhava no

⁹⁵ BARBA, E. Palestra aberta. In: 9º ENCONTRO DE ATORES CRIADORES, 2014, Goiânia. *Festival de teatro*, Goiânia: Grupo Sonhus Teatro Ritual, 2014.

treinamento e na criação de materiais, após a Odin Week 2009, que me inspirou a iniciar uma imersão criativa de anos, sozinha numa sala de ensaio.

Quando, em 2012, Varley passou a dirigir estes materiais, eles já constavam com mais de uma hora de duração e havia elementos de linguagem delineados: sabia que eu mesma faria várias personagens, trocando de uma para outra em cena; que teria poucos objetos e o texto seria inspirado na novela de Lispector. Contudo, faltava ainda uma direção desses materiais, a fim de transformá-los e unificá-los.

Varley não apenas dirigiu o espetáculo, dando-lhe uma forma artística, como também fez do processo de direção um contexto formativo, transmitindo-me o que havia incorporado durante sua longa jornada como atriz. Nestes ensinamentos, posso identificar a presença da oposição por meio da forma de montagem empregada para tecer as cenas e ações, que ocorre por justaposição ou concatenação, questão a ser tratada após descrever o contexto de criação do espetáculo.

Início do trabalho

Durante minha estada no Seminário *Misty road to a performance*, na sede do Odin Teatret, em Holstebro, Dinamarca, iniciado em fevereiro de 2012, reencontrei Julia Varley. A atriz do Odin estava dirigindo Patrício Álvares, um ator chileno que ficara apenas um mês na sede e nunca chegara a terminar o trabalho em parceria com Varley. Até então, não sabia que as atrizes e atores do Odin Teatret também eram diretoras e diretores, e a notícia me fez vislumbrar uma nova possibilidade de intercâmbio.

Um dia, estava no *foyer* do teatro conversando com Selene Agostinho sobre o meu desejo de mostrar os materiais que criara para Julia Varley. Selene era pesquisadora e trabalhava com os escritos de Varley, sendo-lhe muito próxima. Naquele momento, Julia desceu as escadas que vão da sala azul para o *foyer* e Selene me empurrou em sua direção, que me olhava com um sorriso acolhedor. Venci minha timidez e pedi para marcar uma data para nos encontrarmos. Quando o dia chegou, contei que há muitos anos vinha trabalhando nos materiais de um espetáculo e não conseguia parceiros para finalizá-lo. Ela se mostrou muito atenta e receptiva, esclarecendo que indicaria pessoas no Brasil com quem pudesse dialogar, mas que poderia também ver os materiais, sem compromisso.

Durante duas semanas, nas brechas entre as atividades do *Misty road to a performance*, ensaiei os materiais cênicos com a ajuda de Pol Batista, um argentino voluntário no Odin por um programa de intercâmbio, que operava as músicas. Todos do seminário assistiram, juntamente com Julia, e ficaram muito felizes com o que viram. De fato, aquele foi um encontro muito mágico. Depois, quando fiquei sozinha com Julia na sala, ela informou que poderia trabalhar comigo um dia, durante a Páscoa.

No dia nove de abril, às cinco em ponto da tarde, encontramos-nos na Sala Azul. Ela me perguntou o que eu gostaria de trabalhar. Respondi que tudo, mas que poderíamos iniciar pela primeira cena. Então, trabalhamos esta cena, adicionando detalhes, cortando pequenas ações, trocando as direções das ações... Eu anotava cada mudança em meu caderno de trabalho. Ao final do encontro, Julia me deu um abraço muito forte e demorado e sorriu para mim. Percebi que ela estava emocionada, mesmo que tentasse ainda me encaminhar para trabalhar com alguém no Brasil. Um tempo depois, houve um novo encontro uma vez mais em seu escritório, e Julia, diante da minha persistência, disse que se eu quisesse, teria de voltar para o Brasil após encerrar o Seminário, e logo retornar à Dinamarca, no início de agosto. A condição era que eu custearia todas as despesas, das passagens à estadia e alimentação, e que ela se comprometeria a trabalhar comigo, mas não assumiria a direção do espetáculo, pois “isto exigiria muito tempo. Uma diretora deve saber cada ação do espetáculo melhor que a própria atriz e eu não tenho tempo”, explicava Julia.

Quando voltei ao Brasil, sem nenhum dinheiro (havia gasto tudo no primeiro semestre, frequentando o Seminário), encontrei um edital de intercâmbio aberto. Recebi o fomento, que me possibilitou o retorno ao Odin Teatret, onde permaneci do início de agosto até metade de janeiro de 2013, trabalhando com afinco. Na estreia da peça, Varley imprimiu um informativo do espetáculo, em que constava como diretora. De fato, ela conhecia melhor as ações realizadas em cena do que eu mesma, isso sempre tornava a apresentação do trabalho muito difícil tendo ela na plateia, pois sabia que poderia esquecer uma microação, porém ela não.

Deste espetáculo, seleciono algumas passagens em que hoje reconheço a presença da oposição em sua configuração. Esta se dá de vários modos: pela transformação do material nas mãos da direção; pela composição de personagens ou ações; e pela relação de oposição entre um espetáculo e outro. Para exemplificar como a oposição ocorre através dentro de uma sequência de cenas, ou seja, uma cena se opõe à outra, apresento as três primeiras cenas do

espetáculo: a cena da escritora, que apresenta a história numa narrativa; a cena da Macabéa, sozinha em seu quarto, num contexto privado; e a cena do diálogo entre Olímpico e Macabéa, em que há o meu desdobramento, enquanto atriz, nas duas personagens.

Cena 1

A cena 1 constitui-se de introdução à história da peça, em que a personagem Escritora narra o seu trabalho criativo para uma novela, apresentando as personagens e tema a ser abordado. Seguindo a própria estrutura da novela *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, que, originalmente era narrada pelo escritor Rodrigo S. M., tínhamos um longo texto que deveria estar nesta cena. Julia pediu-me ainda que trouxesse textos que Lispector havia falado sobre esta obra, o que fiz a partir de uma entrevista da autora. Esses textos constituíam um dos elementos fundamentais da cena. O outro era a partitura física.

Para a partitura, Julia propôs uma criação através de um exercício de improvisação: estávamos na Sala Preta, do Odin Teatret, quando ela conversou comigo a respeito do que me motivara a trabalhar a partir desta novela. Eu disse que, quando pensei em uma história que gostaria de compartilhar com o público, lembrei-me de *A Hora da Estrela*. Macabéa trazia elementos com os quais eu me identificava e, mais que isso, percebia que isso era pertinente a muitas pessoas. Paraphraseando Lispector, disse: “há milhares de moças espalhadas por cortiços, em vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa...”. Para mim, era importante falar sobre essas pessoas, dessa classe social, da qual eu também fazia parte. E, falei um pouco da minha infância, dos meus pais, das minhas experiências. Lembro que nesse episódio, muito íntimo, de confiança, eu tive coragem de dizer algumas coisas muito profundas e pessoais que não revelo abertamente a outras pessoas, e isso fez com que surgisse um elo de confiança entre nós. Ainda por estarmos sozinhas, e, no Odin Teatret, termos indicado na porta a proibição da entrada de pessoas (como regra do recinto, há em frente as portas, um cartão, com um lado vermelho e outro verde. O lado vermelho indica que não se pode entrar, em hipótese nenhuma, enquanto o verde permite a entrada), criou-se uma atmosfera propícia ao que viria em seguida: Julia me explicou que a improvisação, no Odin, era algo que só era realizado após o estabelecimento de uma confiança muito grande entre as pessoas envolvidas, pois era muito delicado. Quem faz a improvisação deve sentir liberdade e confiança total para realizar tudo sem medo de julgamentos, sem receios ou travas. E acrescentou: na improvisação você pode fazer tudo: pode ser uma pedra que é jogada, pode ser a pessoa que joga a pedra, ou,

o chão que recebe esta pedra. Pode fazer um de cada vez, um deles, ou todos ao mesmo tempo. Então, vou te dar um tema e você, quando estiver pronta, pode iniciar, sem se preocupar com a sua duração. O tema era: “a primeira vez que fui ao mar”.

Eu fui para o fundo da sala, busquei na memória esta experiência, que havia sido, inclusive na Dinamarca, durante o Odin Week 2009, quando, no último dia, fomos a uma praia numa cidade próxima a Holstebro. Após alguns minutos de concentração, iniciei, seguindo um filme interno e sem pronunciar nenhuma palavra: o caminhar na areia, as ondas do mar, os pássaros que voavam, as pessoas caminhando, as pedras que pulava com cuidado, o outro lado do mar, tão infinito, onde se localizava a Inglaterra (segundo me disseram), um grito ouvido, o sol que batia nos meus olhos, a água em gelo, o encontro de uma estrela do mar nas pedras viva, onde pude ver o seu movimento de respiração, antes de morrer...

Quando terminei, exausta, pois, de fato, havia colocado muita atenção naquele exercício, que não sei quanto tempo durou, mas me pareceu extenso, Julia indicou: “agora repita tudo novamente, mas busque o ritmo original, como se fosse, novamente, pela primeira vez”. A primeira coisa que me ocorreu: “impossível”. Contudo, sem discutir, retomei o mesmo lugar de onde partira, utilizei os mesmos minutos de concentração que antecederam o improviso original, trouxe à lembrança as mesmas imagens que haviam me conduzido à improvisação e, surpreendentemente, consegui reconstituir muito mais do que acreditava ser possível. Em alguns momentos, Julia mencionava: “o salto”, “olhar para trás”, “passos”, palavras-chave que me faziam ativar toda uma sequência de ações. Julia sabia a sequência, porque durante a elaboração, além de tentar memorizá-la, socorreu-se de anotações em seu caderno. Repetimos outras vezes, até que eu também peguei o meu caderno e passei a realizar as ações e anotá-las. O registro era importante para saber a sequência, mas, a realização, lembrar o tempo, a respiração, a sensação, e, como Varley sempre frisava, fazer como se fosse a primeira vez, representou um exercício longo.

Passei duas semanas trabalhando nisso diariamente, e, ao encontrar Julia novamente, trabalhamos na junção do texto de Lispector com as ações da improvisação. Revelou-me ser bastante difícil sincronizar cada ação com cada frase, dizendo para “as pedras que eu via”, e “para o outro lado do mar”, ao início, não pensava no significado das palavras, apenas em trabalhar a voz no espaço, com seus volumes, alturas... Julia queria sentir que a voz estava no meu corpo, contendo, na qualidade vocal, a qualidade de cada ação: leve, com resistência, rápido, lento, pesado... Trabalhei outra uma semana sozinha para tornar orgânico

tudo o que havíamos sincronizado. Para mim, isso era essencial, pois eu acreditava que esta seria a versão final que entraria no espetáculo, fato que caiu por terra no outro encontro, em que Varley trocou de ordem e cortou várias ações, modificou a ordem do texto e o cortou. Diante disso, a maior dificuldade passou a ser a recuperação das ações originais, com seu ritmo, mas numa ordem diferente. Era frequente que, na continuidade de uma ação eu fosse para a outra que havia sido recentemente cortada. Isso ocorria automaticamente, então, este foi um trabalho árduo de reaprender. Julia alertava-me, ao me ver neste processo, que eu estava sendo artificial pensando nas ações, que deveria buscar a organicidade. No entanto, sempre que eu conseguia chegar até a organicidade, ela modificava a estrutura da cena.

Figura 70: Escritora



Fonte: Tommy Bay (2013)

Nesta cena, constituída de uma fala direta, eu olhava nos olhos do público e compartilhava, por meio da personagem Escritora, o processo de criação das personagens que fariam parte da história, onde, seguindo as orientações da diretora, eu não devia interpretar, mas buscar a verdade da comunicação com a plateia, falando para ela. Esta abordagem era oposta à cena 2, em que eu interpretava a própria Macabéa. De uma cena narrativa, passávamos para

uma em que o drama acontece no momento presente, através das ações que vemos concretizar-se em cena.

Cena 2

A cena 2 é constituída de uma parte dos materiais elaborada no contexto de Macabéa: uma pessoa que escuta a Rádio –Relógio, que lê revistas de moda e coleciona imagens das atrizes de Hollywood; ela não tem coragem de se olhar no espelho, faz tudo em câmera lenta e acorda muito cedo no dia de folga para não fazer nada, apenas ver o dia passar; alguém que um dia escutou a música *Una furtiva lacrima*, de Caruso e se pôs a chorar; que repete frases escutadas na rádio, sem pensar sobre elas; que sorri para as pessoas desconhecidas nas ruas; e que compra um mimo para si todo mês, já que ninguém nunca havia lhe comprado nada.

Como criar uma cena em que não se faz nada? Como estar em cena com poucos objetos? Como criar uma cena sem nenhuma fala? Estas foram as perguntas que engatilharam o processo criativo dos materiais desta personagem.

Esse contexto me ajudou profundamente a pensar com o meu corpo, e os materiais emergiram diretamente do contexto de treinamento. Eu caminho: caminho lentamente, depois rápido; alterno o passo lento com o rápido; caminho arrastando os pés, curvando os dedos apoiando o peso do corpo neles; faço um andar aberto, depois fechado; cruzo um pé na frente do outro. Trabalho com alturas: abaixo-me, fico de cócoras, subo. Isso pode ser feito devagar, com resistência, rápido, leve... Trabalho a partitura do corpo pensando em suas partes: olho, relaxo a boca deixando-a semiaberta, depois fecho; aperto os olhos, olho para algo longe de mim, depois, introverto o olhar, pisco os olhos, levanto a sobrancelha, mordo os lábios; mexo os dedos das mãos, direcionando-as para um lado, alterno, realizo a ação de tocar com cada dedo da mão, aperto a mão contra minha testa, passo no meu rosto, coloco-a contra o meu peito; as minhas costas se encurvam, o braço balança, fecho os dedos da mão, colocando força, depois relaxo; na expiração produzo um som, depois rio. Assim, vou brincando com o meu corpo, construindo um jogo nele mesmo. O importante, para a utilização cênica dessas pequenas ações, é a possibilidade de repetição, assim como a improvisação que Julia trabalhou comigo, Ao repetir, cria-se uma sequência que serve de base do trabalho para a construção de uma cena.

Nesta cena, que também faz parte da demonstração de trabalho *O oposto*, trabalho a oposição através da introversão e extroversão do corpo. A personagem da Cena 2, com seu ritmo e ações muito delicadas e detalhadas, evidencia uma ruptura com a personagem e a cena

anterior. Enquanto a escritora fala para o público, olhando-o diretamente, rompendo com a *quarta parede*, Macabéa olha apenas para si e para o que está no palco, ignorando a presença do que esteja além da área de atuação. A voz fica restrita ao espaço do palco, em tom baixo, por vezes sussurrado. Quando se olha no espelho, Macabéa o faz apenas porque imagina estar só. Se o público é cúmplice da escritora, que povoa a Cena 1, com Macabéa ele torna-se um espião a olhar pela fresta de uma janela.

Figura 71: Macabéa



Fonte: Zaba Zantcher (2014)

Cena 3

Antes de trabalhar na criação deste espetáculo, criei, com Cláudio Dolcimásculo, o espetáculo *Meu Tio o Iauaretê*, inspirado no conto homônimo de Guimarães Rosa. Neste, há dois personagens em cena: um é caçador de onças, o outro, é um ex-caçador que vive agora junto com as onças e, que por diversas razões, acaba por matar os novos caçadores que ali chegam. No conto, que ocorre através de um diálogo entre as personagens, Rosa dá voz apenas a uma delas: o caçador que se juntou às onças. Na sua narrativa, mesmo sem ter acesso à outra voz, é possível compreender toda a trama. Isto porque, na resposta que aparece, pode-se subtender a pergunta feita.

Quando tive de pensar em como criar a cena de diálogo entre Olímpico e Macabéa, estando sozinha em cena, esta estrutura me veio: algumas cenas fiz apenas com as falas de uma das personagens, depois só de outra. Assim, mantinha a fluência de ritmo de “pergunta e resposta” criada por Lispector, ao mesmo tempo em que dava vida à personagem que não estava em cena. Trabalhei em separado com as ações físicas, especialmente no trato com o objeto e o espaço: da posição alta, em pé, chegava ao chão, fazia as ações iniciadas da direita para a esquerda, esticava os braços e depois os encolhia; transformava um pano numa gravata, toalha, embrulho, sangue e lenço; dava a dois objetos de metais a função de faca, coroa, microfone e caixinha de música. Depois criei uma sequência fixa em que misturava esses elementos, sobrepostos aos textos, e, desse modo, o esboço da criação de uma cena surgiu.

Figura 72: Olímpico e Macabéa



Fonte: Tommy Bay (2013)

Julia, ao dirigir estes materiais, também fez intervenções, adicionando figurinos, outros objetos e modificando o espaço cênico por meio de adereços. A cena 3 é um exemplo do diálogo entre as personagens Olímpico e Macabéa. Aqui, ambos ignoram a presença do público, e a cena é marcada pela oposição em relação às precedentes: ao invés de uma personagem em cena, há duas, que dialogam entre si e que devem se contrastar, para distinguirem-se uma da

outra. Assim, Olímpico se distingue por ser homem, enquanto Macabéa, por ser mulher. Essa mudança de gênero dá-se através do registro vocal: Macabéa fala suavemente, com a voz aguda, mas com pouco volume. Por sua vez, Olímpico fala com voz gritada, usando volume alto e assertividade nas palavras. Macabéa tem os gestos delicados; seu olhar caminha para baixo e para cima, piscando às vezes. Ela encosta o queixo no peito; tem os ombros levemente curvados e caminha como se estivesse andando sobre ovos. Enquanto Olímpico caminha sentindo o peso de todo o seu corpo contra o chão; tem o olhar focado, queixo erguido, braços extrovertidos e punhos semicerrados. Macabéa tem o cabelo partido ao meio, com presilhas ao lado e veste saias, enquanto Olímpico tem cabelos curtos, usa boné e calças. Eles desenham duas polaridades, extremidades colocadas em choque.

Com estas três cenas, temos: uma cena narrativa, em que a fala é direcionada para o público; outra introspectiva, quase sem nenhuma fala e com uma qualidade de energia sutil; e, a terceira, uma cena de diálogo entre duas personagens.

Além da Escritora, de Olímpico e Macabéa, ainda temos as personagens Glória e Madame Carlota. A configuração dessas também acontece no nível de oposição. Macabéa e Glória: se a primeira é introvertida, fala baixo, caminha devagar e delicadamente, a outra é extrovertida, fala alto e caminha com pés firmes. Macabéa é órfã, tendo sido criada por uma tia que não lhe queria bem, já Glória, como coloca Lispector: “tinha pai, mãe, e comida quente em hora certa”.

O mesmo se dá na oposição entre Macabéa e Madame Carlota: Madame Carlota é uma cartomante e cafetina aposentada, com uma diferença, portanto, de experiência e idade, comparada à Macabéa, de dezenove anos. Ela é corcunda, tem voz rouca, é extrovertida e fala alto. Já Macabéa é inocente e inexperiente. O conhecimento de mundo que Madame Carlota carrega facilita sua compreensão sobre Macabéa, enquanto que, as suposições acertadas da cartomante, parecem adivinhações milagrosas à consulente.

Figura 73: Glória e Madame Carlota



Tommy Bay (2013).

Busquei trazer a diferença entre estas personagens através da sua composição física: modos de caminhar, timbre de voz, modos de olhar, de sentar, de agir e reagir. Depois, houve também a caracterização destas personagens: Olímpico utiliza calça e boné, enquanto Macabéa veste saia e tem presilhas no cabelo; Glória tem um lenço amarrado na cintura e cabelo jogado ao lado, e, Madame Carlota usa um xale e cabelos presos para cima, o que lhe cobre um pouco os olhos. A relação de oposição, nestes exemplos, está no mesmo lugar da “dialética da derrição e apoteose” apresentada por Coelho (2010) no trabalho de Grotowski. Para a autora, ela ocorre numa relação de alteridade entre personagens, além da alteridade entre público e espectador, diretor e atrizes (e atores), entre outros. No *Estrelas*, por ser um espetáculo solo, isto é, enquanto atriz, desdobrei-me nessas personagens, há uma grande importância em se construir a alteridade entre elas, na busca por sua distinção para o espectador.

Outro exemplo de oposição dentro do espetáculo encontra-se na montagem da própria cena. Julia Varley montou uma cena partindo de outras duas que eu havia criado sozinha. Numa delas, eu enquanto Macabéa, danço ao som de *Una Furtiva Lacrima*, música eternizada pela interpretação de Caruso. A cena seguia o ritmo da música, muito contida. Já a

outra cena, também como Macabéa, era construída com ações muito extrovertidas e alegres: ela caminhava pelas ruas; via lojas e corria. Julia cortou ambas as cenas em quatro partes cada, colando a parte 1 de uma cena com a parte 1 da outra, a parte 2 com a 2 e assim por diante. Ao final, tínhamos uma cena que mudava de ritmo o tempo todo. A música de *Una Furtiva Lacrima* foi mantida, mas como uma sobreposição sonora de chuva. A duração total da cena diminuiu, pois algumas ações saíram e outras foram condensadas ou justapostas. As duas cenas tornaram-se uma só, com quebras inesperadas de ritmo, de energia (ora mais introspectiva, ora mais aberta), apresentando, desse modo, maior complexidade em sua estrutura.

Estrelas, um espetáculo com várias personagens, com inspiração na literatura brasileira ficcional, difere muito do segundo espetáculo solo que fizemos em parceria, surgido da proposta declarada de ser uma oposição ao primeiro.

3.6.2 Criação do espetáculo *O pesadelo da Borboleta*⁹⁶

Logo quando terminamos *Estrelas*, Julia estabeleceu um desafio: o que fazer para o seu próximo solo? Sabe-se que o segundo trabalho é muito mais difícil que o primeiro, porque há a prerrogativa de não se repetir. Julia comentava que no primeiro espetáculo solo, tudo o que um(a) artista possui costuma ser oferecido e neste precisaria se reinventar, encontrando coisas novas. Então, em maio de 2014, iniciei minha nova tarefa. Não parti daquilo que conhecia e gostava, mas do que desconhecia. Tinha a ideia de fazer algo impulsionada por materiais de outra cultura, para contrapor com a primeira obra.

Lispector, autora da obra *A Hora da Estrela*, através da trajetória de uma imigrante nordestina marginalizada, e também das outras personagens, que se caracterizam devido às condições socioeconômicas em que vivem, apresenta a crise de identidade dos sujeitos e indica o panorama da classe trabalhadora do país. Este contexto, do qual também sou fruto, permeia minha criação artística, daí a empatia com a novela e o desejo de inspirar-me nela e, ali reside,

⁹⁶ O *Pesadelo da Borboleta* teve sua criação finalizada na Dinamarca no final de janeiro de 2017. Apesar das apresentações, que figuraram como *work in progress*, não houve uma estreia oficial deste, estando previsto apresentações por diversas cidades no Brasil no segundo semestre deste mesmo ano. Em razão de sua finalização recente, não há, no presente momento, registros fotográficos ou textos de programas que possam ser adicionados a esta dissertação. A importância de citá-lo, neste trabalho, está na relação de oposição ao espetáculo anterior, especialmente pensando-se em seu ponto de partida, relacionado à alteridade entre as obras.

também, toda a dificuldade de sair desse cenário arraigado na minha personalidade, haja vista esta ser a fonte da qual emana meu processo criativo.

Uma ideia foi, como já havia feito anteriormente, proporcionar-me um choque cultural, um confronto com a alteridade de espaços, língua, gostos, cheiros, músicas e cores. Em face disso, em junho, eu desembarcava na Cidade do México para uma estadia de trinta dias. A escolha deste país veio da lembrança de um filme sobre a biografia de Frida Kahlo, que me emocionara profundamente. Visto que no *Estrelas* a construção dos materiais iniciais não consideravam figurino e maquiagem, pensei que poderia fazer agora o oposto, partindo da composição de uma personagem inspirada nesta pintora mexicana.

Ali chegando, visitei a Casa Azul, de Kahlo, e foi estranho ver aquela casa toda mobiliada; os pincéis organizados em frente ao cavalete, como se alguém estivesse ainda morando ali. Em uma das camas da pintora mexicana, uma cabeça de manequim repousava sobre um travesseiro, como se alguém dormisse. Visitei muitos museus e fiquei encantada com as ruínas. Subindo as pirâmides, repetiu-se a sensação que tive ao conhecer a casa de Kahlo: eram lugares que há pouco haviam sido habitados. Seriam estes os restos daqueles viventes? Seriam sinais de vida ou de morte? Hoje creio que as visitas realizadas a esta pintora e à civilização asteca, já mortas, provocou um processo de revisitação aos meus mortos, como se tornaria explícito no processo criativo tempos depois, pela introdução, em sua estrutura, da morte do meu pai.

Hoje, vejo que esta nova peça surgiu exatamente da dialética entre vida e morte. Pode-se permanecer vivo mesmo estando morto, através das memórias dos outros, dos objetos e casas que possuímos, das cidades construídas e deixadas após nossa passagem. Assim como é igualmente possível estar vivos e nos sentirmos mortos. Este também era o tema da obra que encontraria depois, *Antes da Descoberta do Mundo*, de Mia Couto, um autor moçambicano, outra referência estrangeira que segui.

Ainda no México, na terceira semana de viagem, travei contato com Julia Varley por *skype*, que me dissuadia de falar sobre Frida Kahlo, tendo em vista os inúmeros espetáculos já criados sobre ela. E, ali, pensava comigo mesma: como pesquisar sobre Kahlo sem falar sobre ela? Como fazer o oposto do oposto? Buscava inspiração nas danças presenciadas nas praças da Cidade do México, nas músicas, nas roupas e nos panos expostos nas lojas... No entanto, sempre voltava para casa com a sensação de vazio. Talvez seja exatamente o encontro com o vazio que esta viagem tenha me proporcionado.

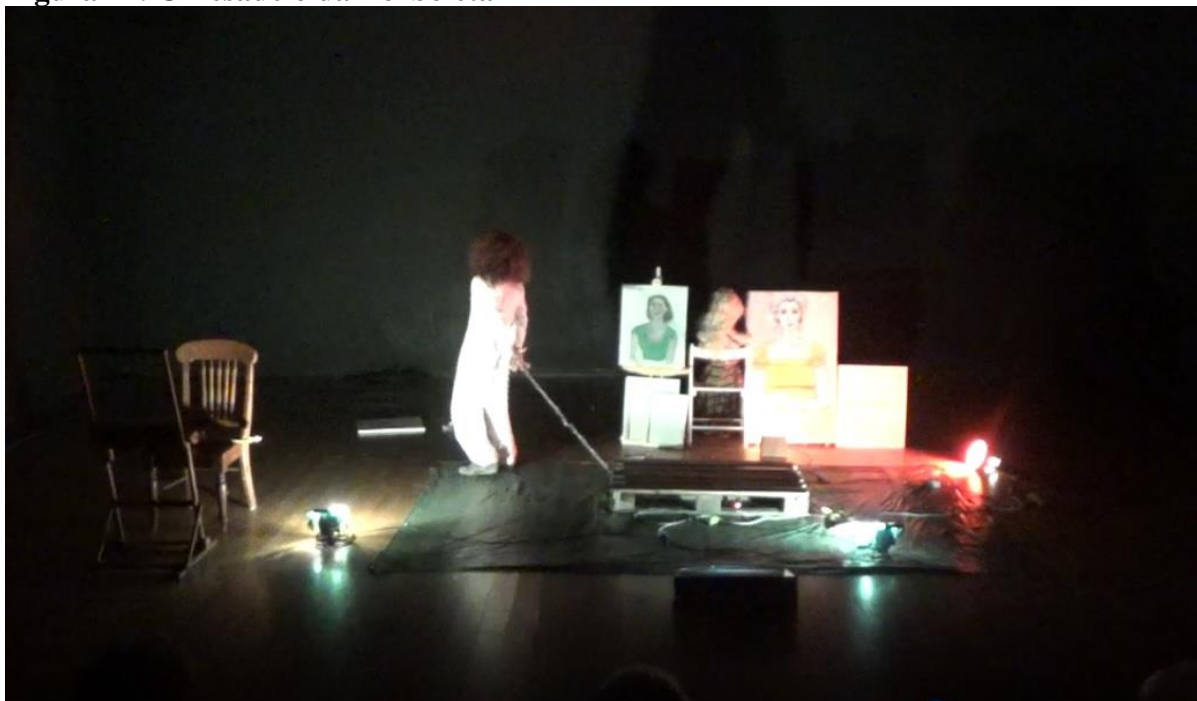
De volta ao Brasil, trabalhei sozinha durante três meses na construção de materiais, que duravam quinze minutos, se postos em sequência. Apresentei-o na *Mostra Rubro Obscena*, em novembro do mesmo ano, e depois, para Varley. O que havia criado constituía-se de: uma mulher com um vestido rodado, sapatos de salto, unhas pintadas, cabelos escovados e batom, uma figura muito feminina; trechos de *Antes da Descoberta do Mundo*, além de um texto de minha autoria, referente à morte de meu pai; uma cadeira, uma manequim e uma boneca bebê como objetos; e, sonoplastia composta de músicas de Eric Satie, Pink Floyd e Juçara Marçal. Julia, contudo, após assistir, pediu-me o contrário: solicitou uma roupa que não fosse feminina, como um macacão de mecânico ou de pintor; incluindo no cenário coisas que remetessem a um universo considerado como masculino, como uma construção ou uma marcenaria. Também sugeri que eu poderia tocar algum instrumento e, provavelmente, cantar. Este foi apenas o início de um processo de trabalho virado e revirado, em que todas as minhas propostas foram sendo reconstruídas. Julia tinha razão: agora ficara mais difícil. Ao contrário do acontecido em *Estrelas*, sentia durante todo o processo uma grande frustração.

No final daquele ano, viajei a Dinamarca levando comigo duas colaboradoras, Laís Taufic e Flávia Coelho. A ideia era que elas conhecessem o grupo, enquanto continuaria a realizar o treino que vinha fazendo com elas, no Brasil. Elas teriam o contato com aquela cultura, observando os ensaios. Contudo, Julia acreditava ser interessante que eu fizesse exercícios com elas voltados para a criação de materiais. De fato, elas criaram elementos para uma cena na qual as dirigi; mas, também incorporei muito dos seus materiais no novo espetáculo. Além disso, Julia pedia-lhes ideias, textos e músicas. Portanto, a criação para este espetáculo, um solo, passou a ser criada por “muitas mãos”. Era uma forma encontrada por Julia para fazer com que eu me confrontasse com o diferente, fazendo coisas de um modo diverso ao meu de escolher, de acordo com minha personalidade e conhecimento de mundo. A dificuldade era imensa, trabalhávamos com Varley do final da manhã até a metade da tarde, e eu tinha de incorporar todas as mudanças desse trabalho. Nesse período, ela se debruçava também sobre o trabalho textual, organizando-o a partir de trechos de poemas, contos, notícias de jornal e relatos, que constantemente sofriam cortes, invertendo-se a ordem ou a partitura física. Do final da tarde até o final da noite, trabalhava com as colaboradoras, propondo exercícios capazes de estimular a criação, sendo realizados por nós três. Em seguida, tinha de memorizar os materiais criados por mim e por cada uma delas e pensar nas possibilidades de sequenciá-los. E tudo devia estar muito bem fixado a fim ser mostrado repetidamente na manhã do dia seguinte, para ser logo alterado pela diretora.

Durante a criação desta obra, fizemos três intercâmbios anuais para a Dinamarca: no primeiro, fui com as duas colaboradoras com duração de trinta dias; no segundo, fui sozinha, ficando quatro meses; Flávia Coelho chegou na metade do trabalho, assumindo a assistência de direção, permanecendo um mês. No terceiro, Flávia chegou antes de mim, ficando quarenta e cinco dias e eu trinta. Julia só chegou depois, então, trabalhamos, as três juntas, por volta de vinte dias.

Lembro-me de, no segundo encontro, buscar por uma motivação pessoal e um fio condutor que desse sentido a tudo aquilo, da minha viagem ao México àquele monte de ações que tinha de memorizar sem saber por qual motivo o realizava. Diante disso, conversei com a minha mãe, pedindo para contar sobre meu nascimento e a morte de meu pai e o ocorrido no curto período que abarcava os dois eventos. Nascimento e morte, talvez esse fosse o mote da dramaturgia. Fiz uma primeira seleção do relato, separando suas falas, que haviam sido gravadas. Mostrei a Julia e, como ela também buscava por uma linearidade dentro daquele caos, recebeu a minha proposta, fazendo adentrar à estrutura dramática do espetáculo uma parte da minha biografia.

Figura 74: O Pesadelo da Borboleta



Fonte: do vídeo do espetáculo, gravado pela autora (2017)

A dialética de morte e vida, bem como a ficção e não ficção, permearam a obra. A oposição também se fez presente na junção das ações: eu devia discorrer sobre a morte e a dor,

com um grande sorriso estampado na face e nos olhos ao verem algo maravilhoso; quando falava um trecho de Graciliano Ramos, do livro *Infância*, que versava a respeito das maravilhas da natureza sob a perspectiva da criança, tinha de falar com desdém e frieza, enquanto tocava ukulele (um instrumento de cordas muito difundido no Havaí) em um determinado ritmo, Julia solicitava que falasse o texto em outro, completamente diferente. Durante todo o espetáculo, apareço despenteada, vestindo um macacão branco e um par de tênis velhos. Trago no calcanhar uma corrente que me prende ao palete, elemento fundamental do cenário. O ápice da dramaturgia ocorre na inversão desses elementos: liberto-me da corrente; mudo o figurino para um conjunto mexicano elegante e cor alegre, composto de jaqueta e saia; calço sapatos de salto alto; arrumo os cabelos e uso um batom forte. O palete, então, converte-se num grande quadro, pintado com a imagem de uma borboleta, colorindo o cenário. O espetáculo é uma metamorfose, e que tudo o que está, figurativamente, morto, volta viver. Assim foi se conformando *O Pesadelo da Borboleta*, com a complexidade da justaposição de coisas completamente diversas e contraditórias.

3.6.3 Criação da demonstração de trabalho *O oposto*

O espetáculo *O oposto* surgiu em 2016 e, de modo oposto aos outros espetáculos, foi montado muito rapidamente, em apenas algumas semanas. Ao invés de aprender coisas novas, dediquei-me a coletar tudo o que já sabia e a organizar uma ordem de exposição, sob a direção de Varley. Ele não partiu de uma ideia originalmente minha, como *Estrelas*, nem de uma mistura de caos e vazio, com materiais provenientes de outras pessoas, como *O Pesadelo da Borboleta*. Surgiu exatamente de uma interação de Varley comigo, tematizando o que eu havia acumulado em nossos anos de convivência.

O processo começou quando, durante o *Multicidades*, um festival que ocorreu no Rio de Janeiro, conectado à Rede *Magdalena Project*, em novembro de 2015, apresentei à Julia algumas ideias referentes ao que vinha pesquisando no mestrado. No final de dezembro daquele ano, após apresentar *O Pesadelo da Borboleta* (ainda em construção), ela havia me informado que eu deveria preparar materiais para uma demonstração de trabalho, com o título de *O oposto*.

Até então, não cogitava elaborar uma demonstração, porque não sentia que seria capaz de fazê-lo com sucesso. Ao contrário dos outros espetáculos, em que a criação inicial partia dos materiais que apresentava à Julia, sem nem sabermos o nome que teria, a ideia da

demonstração era uma espécie de “missão”, partindo de um título e de uma proposta de Varley. Além disso, ao contrário dos espetáculos artísticos, a demonstração deveria ter um caráter pedagógico, não-ficcional. O desenvolvimento da demonstração está esmiuçado na parte 1 deste trabalho. Finalizado, passou a integrar este mestrado, oferecendo a estrutura da dissertação.

Estes espetáculos, que fazem parte do processo de treinamento e, ao mesmo tempo, resultam deste, são complexos e amplos, possibilitando uma rede de conexões e reflexões relevantes para o estudo do fazer teatro. Entretanto, a discussão acerca dos processos de criação, como: construção de partitura, exercícios para elaboração de materiais da atriz e do ator, organização, reelaboração, incorporação dessas partituras e sua aplicabilidade em contexto cênico, a relação entre obra e espaço, obra e espectador, criação entre diretora e atriz, bem como outros princípios: organicidade, pontuação, tridimensionalidade, ritmo e equivalência (apresentados também pela Antropologia Teatral), não são abarcados neste trabalho, visto o escopo e natureza deste. Tais questões, espero que sejam abordadas em pesquisas futuras, mais amplas e longas, o que possibilitará fazer jus à riqueza cultural, artística e técnica que permeia estas obras.

Já a sua descrição, nessa dissertação, pretendeu apresentar a funcionalidade do princípio da oposição para a composição das ações, cenas, personagens e obras, como um todo, e, em relação entre si. No espetáculo *Estrelas*, através da apresentação da sequência das três primeiras cenas, é possível identificar suas distinções: a primeira é uma narrativa direta, a segunda é realizada em “quarta-parede”, enquanto a terceira consiste em um diálogo entre dois personagens; também há a alteridade entre as personagens Macabéa, Olímpico, Glória e Madame Carlota, fazendo ver a alteridade em sua composição. No espetáculo *O Pesadelo da Borboleta*, a oposição é ponto de partida, em relação ao espetáculo criado anteriormente a este, afetando toda a sua estrutura. Possivelmente esta oposição esteja mais ligada ao estímulo criativo do que à obra finalizada, o que apresenta outra faceta de abordagem deste princípio. A demonstração de trabalho, por sua vez, é distinta em sua elaboração e caráter. Sendo uma obra não-ficcional, de caráter pedagógico, carrega, portanto, características próprias. Esta demonstração, *O oposto*, materialização desta pesquisa, em nível prático, trata exatamente de evidenciar a utilização da oposição em seus diversos modos de operar.

CONCLUSÃO

O ponto de partida deste projeto foi estudar o treinamento da atriz e do ator do Odin Teatret, analisando os exercícios desenvolvidos pelos membros deste com referência aos princípios discorridos por Barba na Antropologia Teatral. A descrição dos exercícios e da identificação dos princípios, presentes nestes, abriria portas para reconhecer as bases estruturais do desenvolvimento prático da atriz e do ator do grupo. Contudo, durante a análise de dados, a oposição apontou indícios, por conta de sua recorrência e funcionalidade, de ser um elemento estruturante no desenvolvimento da presença e criação cênicas, levando-me a fazer dele o escopo da pesquisa.

Ao voltar-me para os exercícios que compunham o treinamento das atrizes e atores do Odin Teatret, observei a recorrência da oposição, passando a estudá-la por intermédio de sua conceituação e relevância na história do teatro, pela utilização do termo por outros estudiosos. Assim, cheguei até Delsarte, quem primeiro utilizou objetivamente a oposição para o aprimoramento das competências expressivas do corpo, no final do século XIX, sendo que seus estudos inspiraram estudiosos do século seguinte. Nestas teorizações, a oposição mostrou-se como um jogo de contrastes e de contraposições que, quando correlacionado aos exercícios desenvolvidos pelo Odin Teatret, evidenciou formatos e características variadas. Nas práticas e conceituações do grupo, tais características eram atribuídas não à oposição, mas apareciam com outras denominações. Então, passei a tratar a oposição não enquanto um princípio isolado, mas enquanto um grupo, no qual se encontram a contraposição, a resistência, a pré-ação e a introversão e extroversão. Com formas diferentes de atuação, são operadores que seguem uma mesma ordem fundamental: pautar-se no jogo dos opostos.

A contraposição refere-se a dois ou mais elementos em oposição, que podem ser as partes do corpo, ritmos ou ações. Já a resistência, que chamo de princípio, ainda que não haja na literatura teatral um princípio com esta denominação, aparece com recorrência na prática das atrizes e atores do Odin Teatret, sempre indicando a realização de uma ação que enfrenta uma força oposta à ela. A pré-ação, uma nomenclatura adotada a partir da definição de *tormoz*, termo russo que pode ser traduzido como “pré-ação”, (além de “recusa”, o termo mais conhecido no Brasil), corresponde ao início de uma ação, ou seja, o momento de sua preparação que, para dar impulso à ação, inicia-a em direção oposta à qual pretende finalizar. Já a introversão e extroversão, citada nos estudos de Delsarte como extrovertido e introvertido e revisitada por Grotowski com a nomenclatura que tomo de empréstimo, corresponde a ações abertas ou fechadas, que parecem funcionar sempre numa relação de oposição entre uma e outra:

se faço uma ação aberta, depois virá uma ação fechada, ou fecho uma parte do meu corpo, enquanto abro outra.

Tomando por base esses quatro princípios, destaquei que a oposição está presente em grande parte dos exercícios do Odin Teatret, tornando necessário não apenas entender sua constituição, como também sua finalidade. Isto consiste, conseqüentemente, em entender-se o conceito de treinamento para grupo, o foi realizado através da coleta de entrevistas, descrição de exercícios e contextualização destes, que teve por base a minha vivência pessoal formativa junto ao Odin. Com base nesses dados, foi possível compreender que o treinamento tem por alvo a questão da presença cênica. Todas as atrizes e atores foram unânimes em dizer que esta é a principal virtude de uma atriz ou ator: ser capaz de estar presente em cena, com toda a sua potência. Em suas falas, além disso, o princípio da oposição (pensando nos quatro princípios que a compõe) esteve sempre em voga.

Mediante entrevistas e descrição do percurso de formação que tive junto ao grupo, a serviço da composição de mais dados para a análise, pude inferir que se entende por treinamento não apenas exercícios, bem como todo o processo de formação da atriz e do ator. Nesta tradição, o treinamento atoral inicia-se com exercícios, evoluindo para a criação de materiais, ocasião em que as atrizes e atores devem adquirir a capacidade de criar e, por fim, experimentar a própria criação de espetáculos. Foi possível averiguar que a formação no grupo não se restringe à situação de ensaio ou à sala de trabalho, mas envolve assistir espetáculos, demonstrações de trabalho, vídeos e palestras, além de um modo particular de se viver, sendo importante entender a eficácia do treinamento nesse contexto.

A descrição dos exercícios, que inclui as formas de condução, além de servirem como registros da prática de treinamento do grupo, relevam que, mesmo um exercício muito simples possui, em sua estrutura, uma célula dramática. Desde os primeiros exercícios, as(os) participantes são levados a pensar o corpo, a se sentirem presentes e a criarem algo, ainda que com duas ou três ações. Elas(es) são estimuladas(os) a criarem associações com as ações e a escolherem sua ordem, seu ritmo, tamanho e forma, ou seja, a agirem criativamente. Assim, pode-se concluir que há um processo interligado entre os exercícios, os materiais e o espetáculo, e que a formação da atriz e do ator ocorre de forma progressiva. O princípio da oposição migra do contexto de exercícios ao de criação de espetáculo: no deslocamento pelo espaço, na contraposição entre texto e fala, ação e texto, ou ainda, entre a sequência de uma cena oposta à cena seguinte. A oposição, desse modo, torna-se o núcleo dramático de um espetáculo, existindo na ação e reação; vontade e obstáculo; no protagonista e no antagonista; ou seja, nos opostos que coexistem em complementaridade.

Entretanto, a pesquisa aqui apresentada não abarca todos os aspectos desta experiência, tendo enfatizado, por uma questão de recorte, os elementos primeiros da formação, ou seja, os exercícios para o desenvolvimento da presença cênica. Apesar desta fase estar intrinsecamente relacionada com a criação da atriz e do ator, daí nossos apontamentos acerca desta, não foi possível contemplar outros elementos do processo criativo de um espetáculo, tais como: criação de materiais e sua transposição para o contexto cênico; a personalidade da atriz e do ator em relação à ficção; o trabalho sobre a partitura e as suas mutações ao longo do processo criativo; elementos da composição da partitura: pontuação, sincronização, organicidade, concatenação de ações e cenas, justaposição de ações, ritmo e tridimensionalidade); as intervenções da(o) diretor(a) nos materiais atoriais; as relações entre a atriz e o ator, diretor(a), espectador(a) e obra. Espero, contudo, poder abordar estes elementos numa próxima pesquisa, cujo objeto será a criação de espetáculos.

Para atualizar e reconstruir a experiência, realizei uma demonstração de trabalho que sintetiza esta pesquisa e é, ao mesmo tempo, resultado desta. Na demonstração, a oposição pode ser vista como uma possibilidade de desenvolvimento técnico e artístico, constituindo-se, ainda, como um modo de atualizar e organizar corporalmente o conhecimento encarnado, experienciado com finalidade de transmissão. No momento exato de seu acontecimento, ela cria uma nova experiência, sendo, portanto, um modo de transmissão da prática através de si mesma.

Por fim, a partir destes estudos e experiências, é possível deduzir que o princípio da oposição pode ser útil para aquelas(es) que sentem a necessidade de desenvolver sua qualidade de estar em cena e a habilidade de criação cênica. Muito utilizado ao longo da história, o princípio mantém-se vivo em diferentes tradições e condiz com as leis do movimento, às quais nosso corpo responde. Visto ser um princípio versátil, pode ser remodelado em consonância com as necessidades de cada um(a). Sua aplicabilidade, portanto, não pode ser reconhecida por meio da imitação simples de alguns fundamentos ou formalidades, mas se desenha através de exemplos de seu trato, nos planos dos exercícios e da criação de materiais compositivos e espetáculos.

Cabe ainda, entender que este princípio, em contexto de treinamento da atriz e do ator, ou seja, na sua utilização consciente para aplicação cênica, foi desenvolvido e difundido na Europa, inspirado por sua prática milenar na Ásia (há registros de seu uso no Teatro Nô, Ópera de Pequim, danças balinesas e indianas, entre outros), enquanto no Brasil, o pensamento sobre este princípio para uso cênico não é evidente (não se encontrou, nesta pesquisa, registros significantes sobre seu trato em contexto de formação teatral), embora haja práticas tradicionais em que a oposição está incorporada (como apresenta a Capoeira e do samba brasileiro). Assim, espera-se que este trabalho seja uma contribuição para a

ampliação das ferramentas atoriais e vocabulário teatral brasileiros, sem deixar, contudo, de fazer uso da nossa própria cultura e tradição para a expressão de nossa identidade artística.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, E. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Teatro: Solidão, Ofício e Revolta*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. 2ª. ed. São Paulo. Ed. Unicamp, 2009.

CARRERI, R. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Entrevista com Roberta Carreri* [mar. 2016]. Entrevistadora: NUNES, Marilyn. Holstebro, Dinamarca: Nordisk Teaterlaboratorium, 2016. 1 arquivo mov (20 min.). Entrevista concedida à pesquisa de mestrado desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp- SP.

COELHO, P. A. B. *A experiência da alteridade em Grotowski*. 2009. Tese (Doutorado em 2009). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DELAUMOSNE, A. Delaumosne on Delsarte. In: DELAUMOSNE, A. (Org.) *Delsarte System of Oratory*. 4ª. ed. New York: Edgar Werner Publisher, 1893.

DELSARTE, F. Literary Remains of François Delsarte. In: DELAUMOSNE, A. (Org.) *Delsarte System of Oratory*. 4ª. ed. New York: Edgar Werner Publisher, 1893.

FERSLEV, J. *Entrevista com Jan Ferslev* [mar. 2016]. Entrevistadora: NUNES, Marilyn. Holstebro, Dinamarca: Nordisk Teaterlaboratorium, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). Entrevista concedida à pesquisa de mestrado desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp- SP.

FRAVE, C. *Delsartean physical Culture Principles*. New York: Fowler & Wells Co., 1891.

GROTOWSKI, J. *Towards a Poor Theatre*. New York: Clarion Book, 1969.

_____. A possibilidade do Teatro. In: *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e SESC 2010.

KURITS, P. The Realistic Theatre. In: _____. *The making of Theatre History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall College, 1988.

LEABHART, T. *Etienne Decroux*. New York; London: Routledge, 2007.

LIMA, E. T. *A capoeira de Angola no treinamento corporal do ator*. 2002. Dissertação (Mestrado em 2002) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade da Bahia, Salvador, 2002.

MARCELL, S.; CARNICKE, S.; GRATCH, J.; OKHMATOVKAIA, A.; RIZZO, A. *An exploration of Delsarte's structural acting system*. Disponível em: <http://www.ccs.neu.edu/home/marsella/publications/Delsarte_CameraReady.pdf>. Acesso em: 5, mar. 2015.

MARINIS, M. Trabalhar sobre as ações físicas: a dupla articulação. In: *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

MASGRAU, L. Eugenio Barba and traditional Asian theatres. In: *The Moon Rises from the Ganges: my Journey thought Asian Acting Techniques*. Holstebro, Malta, Wroclaw, London, New York: Icarus e Routledge, 2015.

MCMANUS, D. *No Kidding! Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre*. Newark; London: University of Delaware Press; Associated University Presses, 2010.

MEYERHOLD, V. Declaración sobre la biomecánica. In: HORMIGÓN, J. A. (Org.) *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid: ADEE, 1992.

PICON-VALLIN, B. *A arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

RASMUSSEN, I. *Il cavallo ciego: dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*. Roma. Editora Bulzoni, 2006.

_____. *Il ponte dei venti: un' esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Copenhagen: I quaderni del battello ebbro, 2001.

_____. *Entrevista com Iben Nagel Rasmussen* [mar. 2016]. Entrevistadora: NUNES, Marilyn. Holstebro, Dinamarca: Nordisk Teaterlaboratorium, 2016. 1 arquivo mov (35 min.). Entrevista concedida à pesquisa de mestrado desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp- SP.

ROMANO, L. *A escrita da atriz: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri*. Urdimento, Santa Catarina, v.2, n. 21, p. 98-110, dez/2013.

ROOSE- EVANS, J. *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*. New

York: Universe Book, 1984.

SKLAR, D. *Etienne Decroux's Promethean Mime*. In: ZARRILLI, F. (Coord.) *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*. London e New York: Routledge, 2002.

SOUM, C. *Etienne Decroux e a mímica corporal dramática*. *Mimus Revista online de mímica e teatro físico*, [s.l.], v. 1, n. 1, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/corinne2.pdf>>. Acesso em: 9 ago. 2015.

STEBBINS, G. *Delsarte System of Dramatic Expression*. New York: University Place, 1886.

TAYLOR, G.; WHYMAN, R. François Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov. *Essays on François Delsarte*. *Mime Journal*, Claremont, 2004/2005, p. 96-111, 2005.

VARLEY, J. *Pedras d'agua: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

_____. *Entrevista com Julia Varley* [mar. 2016]. Entrevistadora: NUNES, Marilyn. Holstebro, Dinamarca: Nordisk Teaterlaboratorium, 2016. 1 arquivo mov (25 min.). Entrevista concedida à pesquisa de mestrado desenvolvido no Instituto de Artes da Unesp- SP.

WAILLE, F. As Duas Fontes dos Ensinos de Delsarte: observações e metafísica. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 294-328, 2012.

WANG, S. *An acrobat of the heart: a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowsky*. Toronto: Vintage book, 2000.

APÊNDICE A- ENTREVISTA COM JULIA VARLEY⁹⁷

Julia, o trabalho do Odin Teatret é muito conhecido pelo seu treinamento da atriz e do ator. Para você, qual a importância do treinamento?

Uma parte tem essa presença, de como uma atriz ou um ator está presente em cena, que é algo básico, e não tem relação com interpretação da personagem, do texto ou com emoções... Não. É sobre como uma pessoa ser capaz de ficar em pé, de caminhar, sentar-se sem desequilibrar-se... Ou seja, é a capacidade de estar presente em cena antes mesmo de se pensar sobre a personagem, texto, cena, expressão, antes... Depois disso vem a capacidade de saber repetir. Ao realizar algo, fisicamente, tenho de saber como repeti-lo. Isso se relaciona não só com a presença física, como também com a capacidade de pensar com o corpo... Não pensar somente através da expressão, "eu quero repetir que estou apaixonado", mas também nas ações: se eu abri os braços, tenho de saber como repetir a ação de abrir os braços, da mesma maneira. Pois, se faço a ação de outro modo, a percepção do espectador será outra, dependendo de como abro o braço.

O treinamento também ensina a modular a própria energia [da atriz e do ator], e a fazer uma montagem. Você pode fazer uma montagem do comportamento físico com texto; do comportamento físico com o canto; do comportamento físico com a música; do comportamento físico com objetos; do comportamento físico com o espaço... Então, toda essa capacidade de entrar em relação com o contexto no qual você está, vem do treinamento.

Tem atrizes e atores que têm uma capacidade intuitiva de saber como modular a energia do seu corpo, mas, a maioria delas e deles, inclusive eu, teve de aprender. Isso é uma coisa que vem com o tempo, com o treinamento.

Você inicia dizendo que o treinamento é para encontrar a presença cênica. Se você pudesse descrever, na prática, quando está em cena, como se dá ou como você percebe o trabalho basilar da sua presença cênica, como seria?

Eu sempre falo muito da respiração, da energia, da energia que vai de fora para dentro. No período em que trabalhei muito com a imobilidade, *me* concentrava em reter a energia. É como se alguém encontrasse essa força sem mover o corpo, mas enviando energia para fora, e depois, sente o espaço adentrar o seu corpo. É uma sensação de respiração... O respirar do corpo inteiro. Mas não é o ar, é como se a minha perna pudesse respirar e enviar energia, sinais, reter e tomar sinais do mundo ao redor.

Julia, quando você chegou, aprendeu com as atrizes e atores veteranos, depois desenvolveu o seu próprio treino. Como se deu esta passagem do treinamento coletivo para o seu treinamento individual?

No grupo, se pensamos historicamente, existiu a acrobacia, que treinávamos em grupo, houve ainda esse momento de luta, com o pé e o bastão pequeno... Acho que foi Iben quem começou o trabalho individual, mas já no início de 1970. Quando cheguei, já estava instaurado a consciência de que o ritmo individual é importante, assim como o espaço individual.

E, ao chegar, eu já tinha elementos do treinamento que eu havia feito na Itália, com o meu grupo. Alguns desses elementos eram originários do Odin Teatret, mas eu sabia pouco sobre isso. Havia esses exercícios que chamamos de exercícios suíços. Os exercícios suíços são os que a Iben [Nagel Rasmussen] e Jens [Christensen] inventaram, quando estiveram em turnê. Eu os aprendi quando estava em Santa Marta... Lembro, na Sala Branca, que trabalhava com os exercícios sozinha, e depois, com Tage [Larsen]... Desenvolvemos um treinamento um pouco diferente porque Tage estava muito interessado nas pernas de pau, nas bandeiras, mas também em elementos com os pés... Ele queria fazer *tap dance*, então começamos a fazer outras coisas que não eram o treinamento, como diria, "tradicional" do Odin. E, quando Tage foi para a ISTA, na Itália, em Vonterra, em 1981, *me* lembro [de] que os [atrizes/atores] jovens tinham de trabalhar com Ingemar Lindh aqui [em Holstebro], porque Eugenio acordou isso... Mas eu também tinha muito tempo livre e comecei a trabalhar com o bastão e a desenvolver uma personagem com a ideia de fazer coisas na rua. A partir disso, comecei a desenvolver um treinamento que eu mostrei a Tage, quando ele retornou. Também mostrava a Eugenio [Barba] quando ele passou a acompanhar, mas desde o começo eu tive de treinar muito sozinha.

⁹⁷ Entrevista concedida em português, com transcrição por Marilyn Clara Nunes.

Desde quando o grupo se mudou para a Dinamarca, foi iniciado os seminários em que os mestres e as mestras de diversos países e culturas, muitos(as) diretores(as) e atrizes e atores importantes faziam parte. Isto continuou através das sessões da ISTA⁹⁸, que contribuiu fundamentalmente para a elaboração da Antropologia Teatral. Vocês participavam destes seminários, assim como este que você citou, onde Tage Larsen esteve presente. Você consegue identificar os princípios da Antropologia Teatral no seu treinamento?

Agora, depois de tantos anos, 52, muitas coisas podem ser explicadas teoricamente, mas quando comecei, não havia todas estas conceituações, não havia os livros [que Barba publicou], não havia as teorias, não havia o termo *pré-expressivo*. Não. Eu tive de aprender fazendo. Fazendo exercícios, repetindo, sem saber o porquê. O porquê veio muito depois. Agora, pode-se explicar: você tem de ter a resistência no corpo; a oposição em duas direções; mas entender com a cabeça não significa que você entende com o corpo. Para entender com o corpo você tem de treinar.

E sobre os princípios?

Todos os princípios são fundamentais. Por exemplo, as direções opostas. Mas eu não ensino um exercício de direções opostas, eu vejo o que a atriz faz. Se, por exemplo, no exercício com os bastões, ela faz tudo em uma só direção, eu digo “depois de uma ação com o bastão, olhe para a direção oposta”. Mas eu não explico o que são direções opostas ou que é um princípio da Antropologia Teatral. O importante é a descoberta que se dá através do que ocorre no seu corpo... Na percepção de que há uma nova tensão... Procuo fazer com que se sintam mais viva. Isto porque [fazer oposição com o corpo] é mais difícil, têm [as atrizes e os atores] que trabalham mais, começam a suar... Então não ensino, deixo que descubram o princípio.

[pausa]

Não serve dizer "tem o princípio da Antropologia Teatral", ou "transformem peso em energia", se eles(as) não têm a percepção de peso e nem sabem o que é energia... Pode-se dizer o quanto quiser “transforme peso em energia” que não funcionará. Mas se os(as) coloco para fazerem dez saltos diferentes, eles(as) transformam o peso em energia.

Hoje, se você tivesse de trabalhar a presença cênica com atrizes e atores jovens, através de um exercício fundamental, qual seria?

Tem um exercício que eu faço sempre quando conduzo uma oficina ou dirijo um espetáculo, é o exercício que eu chamo de “sequência de Medeia”, mas que não tem relação com a personagem grega. Trata-se de uma sequência onde peço aos(as) participantes, quando eles(as) já têm uma partitura, ou seja, uma sequência física que trabalhamos antes, para a repetirem muitas e muitas vezes, sem nunca pararem... Eu não quero que eles parem nem para arrumar o cabelo, mas que continuem a repetir até chegar o momento em que o corpo começa a pensar sozinho. A partir deste ponto, dou diferentes tarefas, como: pensar onde está o peso nos pés, se é em frente, de lado; para não distribuir o peso no centro do corpo, pendê-lo numa direção ou outra; concentrar-se nos olhos, para onde estão olhando, o que vêem...; pergunto o que fazem as mãos, os diferentes dedos, pois cada dedo tem de ter uma tensão diferente. Indico: "vocês podem fazer como se estivessem dentro de uma pedra, quer dizer que não tem ar ao redor, mas pedra... Assim, para fazer o movimento, tem de usar muita força, porque tem de mover a pedra"; depois peço para fazerem as ações como se estivessem na água, portanto, a resistência deve ser diferente; Seguidamente instruo que todo o movimento advém do vento. Não é para fazerem o movimento, mas o movimento deve ser provocado pelo vento... Pode ser um vento forte ou suave... A cada vez que alterno o exercício, passando pela pedra, água e vento, explico: “vocês estão trabalhando com a modulação da energia de suas ações”.

Depois trabalho a variação do volume, e eles(as) têm de fazer como se fossem gigantes, devem invadir o espaço, cruzar a sala um ou dois passos e, em seguida, fazer a sequência de modo reduzido: primeiro só a metade, se a sequência tem uma ação onde estão de pé, e depois, ajoelham-se, peço para não tocarem o chão, mas abaixarem o corpo apenas até metade da ação, se viram completamente, agora devem virar só a metade, se levantam o braço, só a metade. O exercício evolui para 10%, onde eles devem fazer no espaço apenas 10% de cada ação, e, por fim, eles(as) devem pensar com o corpo, mas não fazer nada no espaço, só dentro do corpo.

Trabalho com a variação do ritmo, então, primeiro devem fazer muito devagar, onde eu indico: "vocês podem aventurar no ritmo devagar como se estivessem fazendo uma viagem a pé e não no avião”. Após fazerem a sequência toda de ações neste ritmo, peço para fazerem muito rápido, depois, a mesma sequência dançando um samba, uma valsa, um *rock in roll* ou *heavy metal*.

⁹⁸ Escola Internacional de Antropologia Teatral.

E acrescento: "podem fazer como se você fossem Medeia que se aproxima dos filhos; como se fossem Ofélia que vai para colher flores; como se fossem um guerreiro; como se fossem Hamlet, que faz perguntas sobre a vida do intelectual. Não indico isto porque eles(as) têm de ser as personagens, mas porque, buscando a energia dessas personagens, eles(as) concentram a sua atenção nos detalhes do que estão fazendo. Também peço, no exercício, para fazerem, sempre seguindo a sua sequência, um diálogo entre Hamlet e Ofélia: os pés podem ser o Hamlet e as mãos Ofélia; uma mão Hamlet e outra mão Ofélia. Assim, experimentam ter no mesmo corpo energias diferentes.

Para mim, isso se torna importante para se pensar a precisão da sequência de ações, ainda que com modulações. Você tem uma sequência, que é fixa, e depois tem de ter a capacidade de modular a sequência à situação, e pensar a precisão não em si, mas saber que a precisão depende da relação que você estabelece com o seu corpo e o espaço, com em relação aos(às) outros(as) atores/atrizes, objetos, som, texto... Assim, a precisão é a capacidade de criar um diálogo através da presença física do corpo, da sequência fixada. É preciso entender a partitura física não como uma prisão, mas a entender como uma grande liberdade de ter uma identidade e poder dialogar com ela.

Você fala das ações, de se criar uma sequência, uma partitura física no treinamento, e, a modular numa situação. Para mim, este é o ponto de conexão entre os exercícios e o espetáculo.

Tem essa zona que é entre o treinamento e o espetáculo, que agora [no Odin Teatret] é muito feito em grupo, mas que cada atriz e ator trabalha individualmente, isto porque eu trabalho no meu personagem, nas tarefas que tenho para o espetáculo, nas coisas que quero desenvolver. Há um momento em que se trabalha para o espetáculo, em que trabalhamos em grupo mas, paralelamente, sempre tivemos o desenvolvimento individual, pessoal...

Eu sempre falo, quando trabalho com outras pessoas, que o trabalho para um espetáculo é fundamental para o desenvolvimento, para o crescimento.

APÊNDICE B- ENTREVISTA COM IBEN NAGEL RASMUSSEN⁹⁹

Iben, o trabalho do Odin Teatret é muito conhecido pelo seu treinamento da atriz e do ator. Para você, qual a importância do treinamento?

Quando eu fui para o sul da Itália, pensamos em fazer a preparação do espetáculo *Venha! E o dia será nosso*. Inicialmente não iríamos fazer isso lá, mas decidimos por realizar algumas improvisações. E hoje, posso ver tão claramente como o meu treinamento, naquele período, era muito poderoso, e, posso ver exatamente a mesma forma de energia na personagem xamã, que interpretei também naquele período. Então, descobri que o treinamento colore o modo de atuação. Você pode dizer “ah, eu não quero fazer isso”, mas acontece, e não há nada que se possa fazer para evitar... É como pedir para um bailarino atravessar a sala caminhando: ele caminhará automaticamente, sem fazer nenhum passo de *ballet*, mas a sua caminhada terá um modo particular de ser. As artes marciais ou outras práticas físicas produzem o mesmo efeito... Então, o modo que se treina colore automaticamente o modo de se atuar. Por isso, quando você é um ator jovem, deve dar o máximo de si, absolutamente o máximo, para saber o que é capaz de fazer e, depois, você pode reduzir. Quanto mais você tiver ido saído, forçando-se a atingir o máximo, com acrobacias... Não para se manter em forma, não é isso, mas para ser capaz de fazer este treinamento de um modo vivo, criativo, só então você pode reduzir, fazer menor. E assim, mesmo que você não se mova, você estará vivo quando estiver no palco. [silêncio] É horrível ver espetáculos em que os artistas entram no palco e toda a energia está baixa, quando se tem uma presença sem energia.

Esse modo de colorir a energia da atriz e do ator foi muito estudado pela Antropologia Teatral. Você consegue identificar se há semelhanças de sua prática com os princípios ali apontados?

Quando Eugenio começou a fazer esse tipo de pesquisa [da Antropologia Teatral] também iniciei o meu trabalho com o Farfa, e, fui para a ISTA apenas para apresentar a minha demonstração de trabalho. Era como se fizéssemos duas coisas completamente diferentes. Ele [Eugenio Barba] estava

estudando, já eu, não estava estudando, e sim trabalhando com os meus atores, transmitindo informações com o meu corpo e com o meu conhecimento enquanto atriz. Eugenio não tem nenhum conhecimento enquanto ator, do lado de dentro... Ele sabe muito, têm estudado muito, tem visto muito, mas nunca esteve dentro, como ator. Não que um seja melhor que o outro, mas são coisas muito distintas e eu não penso em “Antropologia Teatral”. Claro, se eu pensar sobre, eu posso achar os mesmos princípios, se eu procurar por isso... Mas isso não é importante ou interessante para a minha pesquisa.

Os seus exercícios derivaram destas experiências: dos aprendidos com o grupo, o seu treinamento individual, e também daqueles desenvolvidos junto à suas alunas e seus alunos, atrizes e atores. Me lembro de uma entrevista em que você fala que modificou um exercício (o da queda), porque poderia machucar o joelho dos seus alunos. O exercício foi se transformando, e, creio, que foi a célula para o seu exercício de lançamentos, integrante do treinamento do Ponto dos Ventos. Os exercícios se modificam ao longo do tempo, com diferentes propósitos. Hoje, se você tivesse de trabalhar a presença cênica com atrizes e atores jovens, através de um exercício, qual seria?

Um exercício fundamental é aquele faço nas *Odin Weeks*, onde ensino a *energia verde*, porque há cinquenta participantes, algumas vezes menos, mas são muitas pessoas, de qualquer maneira. Então, eu não posso trabalhar exercícios como o *desequilíbrio* com elas, porque não seria possível de se realizar, já eu teria que acompanhar cada uma. Mas com a *energia verde*, elas trabalham em pares, e, é um exercício tão simples onde se trabalha com a resistência e, quando se trabalha com a resistência, existe esta energia que vem do lugar certo do corpo, da pélvis. Então, eu o considero o exercício mais simples e o melhor porque para fazê-lo você deve flexionar levemente os joelhos e pensar "quero ir adiante, quero ir adiante" e, ao mesmo tempo, está conectado com o outro. Quando você se livra da faixa verde, ainda pode trabalhar com a mesma resistência e, assim, se chega ao início do que é o trabalho sobre a presença cênica.

Iben, você trabalha intensamente na transmissão do conhecimento que tem acerca do fazer teatral: apresenta espetáculos no Odin Teatret, conduz *workshops* na Odin Week, realizada um trabalho contínuo no Ponto dos Ventos, além de apresentar demonstrações técnicas e publicar os livros, vídeos... Qual a importância do processo de transmissão?

⁹⁹ Entrevista concedida em inglês, com tradução e transcrição de Marilyn Clara Nunes.

Quando a ideia de teatro de grupo estava explodindo na Europa, havia muitos grupos e eles estavam crescendo, multiplicando-se, e muitas coisas interessantes aconteciam. Havia, por exemplo, os seminários, que eram criados pelos organizadores, e nos quais alguém era convidado não apenas para ensinar a técnica, bem como para conduzir um grupo de atores; no mesmo evento, outra pessoa era responsável por outro grupo de atores (atrizes), outra por outro. Escolhia-se uma cidade pequena e se ficava lá por uma semana, desenvolvia-se algo e, no final, nos últimos dias, fazia-se uma festa cultural, um espetáculo ou algo que era apresentado para as pessoas da cidade. Eu vivi muitas experiências dessas, que eu achava muito interessante, mas o cerne do evento é que você iria para um lugar, e eles sempre pediam por um *workshop*, às vezes de dois, três dias... E, eu fiquei muito cansada disso, porque estava fazendo a mesma coisa, que não era mais interessante para mim e, se eu acho que algo não é interessante para mim, não pode ser interessante para os(as) pupilos(as), para quem estou ensinando.

Por isso, disse a Eugenio que eu preferia deixar estas atividades para os(as) meus(minhas) colegas, enquanto trabalharia com um grupo reduzido. Eu estava trabalhando com Richardelli, Toni Cots e mais outras duas pessoas... No início éramos um grupo pequeno e com ele eu consegui desenvolver um treinamento, algo que era interessante para mim também, como isso de dançar, de poder fixar algo, diferentes formas de juntar coisas... Isto foi muito inspirador para mim.

Com eles, Richardelli e Toni, você fundou o grupo Farfa, onde desenvolviam o treinamento, apresentavam espetáculos, depois veio o Ponte dos Ventos, que tem uma estrutura semelhante. Também a sua própria formação no Odin é marcada por estas duas coisas: exercícios e espetáculos. O processo de desenvolvimento destes ocorre paralelamente?

No início no Odin o treinamento e o espetáculo eram duas coisas completamente diferentes. Tínhamos o treinamento, que era para preparar o ator, e era proibido usar qualquer exercício no espetáculo; no espetáculo devia ser usado improvisações ou conversas, mas tudo novo, nada tirado do treinamento. A primeira vez que fizemos [a junção] foi quando fomos para o sul da Itália, em 1974, e, pela primeira vez, usamos o espetáculo de dança porque estávamos nessa circunstância especial em que nos encontrávamos: numa cidade pequena, e eles não sabiam o que teatro era, e nós chegamos para fazer um novo espetáculo, mas eles continuavam a perguntar o que estávamos fazendo. Eles viam que fazíamos estas coisas estranhas e não entendiam o que era um(a) ator(atriz), a não ser aqueles da televisão ou filmes, nunca haviam visto um(a) ator(atriz) ao vivo... Enfim, num espetáculo normalmente

não usamos diretamente o treinamento, mas, agora, que estamos tão velhos... Não que eu esteja nos palcos fazendo exercícios tais como a parada de cabeça ou desequilíbrio, mas o treinamento pode significar outras coisas, como: eu posso fazer partituras físicas pequenas ou quero confrontar-me com o texto de outra forma, quero... Então, apresento para Eugenio, dentro do trabalho para um novo espetáculo ou ele dá uma tarefa como um tema, então tenho coisas para preparar. Mas, como disse antes, isso é uma independência do ator, você deve ter algo que é seu, e no início é a vida, um modo vivo de treinamento, e depois, surgem outras coisas.

Para mim tem sido muito importante porque alguns grupos, algumas pessoas, dizem “oh, o treinamento, eu tenho treinado por cinco anos... eu tenho pesquisado isso e aquilo...”, mas a questão é que você deve ser capaz de inventar, de encontrar, de estar presente, de criar, já desde o início. Isso é uma das lições que guardo dos meus primeiros anos no Odin, porque eu pensei, ok, Eugenio Barba, o diretor, ele vai começar a explicar tudo e, talvez, dentro de alguns meses, iniciaremos o espetáculo. Mas não, nós fazíamos o treinamento e ele não explicava nada, à tarde fazíamos improvisações e, depois de algumas semanas, o espetáculo já havia sido iniciado.

Então, você descobre que é possível, e que, se fizer um simples exercício, pode trabalhar a sua presença; se fizer inúmeras formas de puxar e empurrar, diferentes formas de abraçar, de juntar, então, surpreendentemente, você terá uma partitura física. Assim, você pode colocar diferentes princípios nela, mas não deve ser uma ginástica, não é ir de um princípio a outro, mas tentar encontrar a fluidez de um exercício a outro, na relação com seu(sua) parceiro(a)... E pode-se colocar um texto, um objeto... Creio que este exercício, muito simples, seja muito importante para o ator, para aprender: "eu posso fazer", ou "eu posso inventar". Não que seja preciso anos e anos para entender isso, -ainda que o meu próprio treinamento me tomou anos para eu pudesse de fato entender, mas tem relação com esta coragem que *te dá dentro* no processo da busca.

É o mesmo que Eugenio costumava dizer sobre a acrobacia: que não é a prática da acrobacia que é importante em si, talvez, para mim, fosse, porque me jogava em algo audacioso, mas a sensação, para o ator, de que ele pode. Então, ele pensa: "Uau, em uma semana eu pude saltar, pude fazer uma parada de cabeça". Eu fiz um salto incrível, exercícios que imaginei que levariam muito tempo para aprender, mas em uma, duas, três semanas aprendi! Ok, algumas pessoas dirão: não! Torgeir [Wethal] levou dois anos para fazer a parada de cabeça. Mas ele era fisicamente muito frágil e, depois, tornou-se fantástico.

APÊNDICE C- ENTREVISTA COM ROBERTA CARRERI¹⁰⁰

Roberta, o Odin Teatret é muito conhecido pelo seu trabalho voltado para o treinamento da atriz e do ator. Para você, qual a importância do treinamento?

Para mim, o treinamento sempre foi importante, porque me permitiu descobrir outro modo de estar presente, um modo de encontrar uma presença que não é cotidiana, mas cênica. Não apenas isso, como também através de todo o *training* com acrobacias, consegui conquistar uma grande confiança em meu corpo.

No primeiro momento foi como se o treinamento fosse um modo de romper barreiras, para romper limites e fazer adentrar novas possibilidades. Mas isto de romper limites, que no início era para encontrar esta presença cênica, da qual falei, continua a ser válido no decorrer dos anos, mas para conseguir romper os próprios automatismos e os próprios clichês, e, encontrar novas formas de expressão. (...).

Eu falo, frequentemente, do treinamento enquanto um jardim privado do ator, onde ele pode cultivar todas as suas ideias, as próprias obsessões, os próprios sonhos. E isto é extremamente importante quando se trabalha há muitos anos com o mesmo diretor, porque se deve continuar a surpreender e estimular o diretor, para ser também surpreendido e estimulado por ele; também para continuar a fazer espetáculos que o permitam crescer e não repetir o mesmo padrão, a cada vez. Neste sentido, o treinamento sempre foi muito importante para mim.

Você inicia dizendo que o treinamento é para encontrar a presença cênica. Se você pudesse descrever, na prática, como ocorre para você, como trabalha com a sua postura, com o caminhar... O trabalho basilar da sua presença cênica, como seria?

Em cena, nem sempre eu estou sentada como estou agora. Mas é claro que estar sentada assim [relaxada] envia uma mensagem muito diferente de estar sentada assim [colocando-se ereta]. Eu tenho esta teoria de que existe esta “cobra”, este músculo invisível que corre paralelamente à espinha

dorsal, que não é a espinha dorsal, mas um músculo invisível que parte dos olhos e termina no cóccix. Quando eu trabalho com a cobra, começo por perceber as diversas partes da cobra, a cauda da cobra, o ventre da cobra, o peito da cobra, a nuca da cobra, os olhos, que são a testa da cobra, e, a língua da cobra, que é o olhar, e que pode ser forte ou pode ser doce. Se estou sentada, não olho apenas com os olhos, mas com toda a cobra: a cauda vai para a esquerda, ou vai a frente, e isso reverbera sobre o resto da cobra. Assim posso olhar de um modo ativo. Para mim, esta é a base da presença. Posso também escolher estar completamente relaxada, mas é uma escolha. Então, nesse caso, eu parto daquilo que chamo de cobra. Esta é uma linguagem que eu desenvolvi buscando transmitir o que, para mim, é a essência do que aprendi com os mestres japoneses.

Quando você entrou no grupo, você participou do treinamento coletivo, onde os atores e atrizes veteranos transmitiam aos mais jovens o conhecimento de modo prático, através dos exercícios. Também havia os seminários, com mestres e mestras provenientes de muitos países, e que foram a base da Antropologia Teatral. No seu livro *Rastros*, você relata essa transmissão e como essa experiência influenciou o seu treinamento pessoal, a elaboração de seus próprios exercícios. Você se lembra de quais exercícios e princípios foram apreendidos do treinamento coletivo e se mantiveram no seu treinamento pessoal?

O princípio da câmera lenta, por exemplo, claramente e também todos os princípios das contraposições, que resultaram no trabalho da Iben, quando ela vai ao chão, e sobe novamente. Você faz uma contraposição, quer ir numa direção e outra parte do corpo que ir na direção oposta, e luta para ver qual parte vencerá... Isto é parte de toda a primeira estação do meu treinamento: trabalhar com contraposições, trabalhar em câmera lenta, acrobacia, exercícios físicos que desenvolvi em câmera lenta, como a parada de mão, a parada de mão com apoio no ombro, na cabeça, as pontes... Todos estes exercícios que originalmente vieram do ioga, e que, depois, nós utilizamos no nosso treinamento e, que havíamos chamado de exercícios físicos. Tudo isto foi a base fundamental para eu encontrar a minha inteligência física. Apenas quando alguém faz a vertical sobre os ombros, em câmera lenta, é que se dá conta das microtensões que provoca em seu corpo durante o percurso até chegar à posição final. E este é um modo de aprender a pensar com o corpo. Esta é a minha base e claramente manteve-se em mim,

¹⁰⁰ Entrevista concedida em italiano, com tradução e transcrição de Marilyn Clara Nunes.

permanecendo na minha experiência física, no meu *tacit knowledge*. E muito importante era que, por exemplo, no trabalho com acrobacia, eu não estava sozinha, mas Torgeir¹⁰¹ guiava, e éramos tantos... Então havia o ritmo, que não parava, porque era o ritmo com os outros. *Te* atiravam e cada um devia superar o seu medo. Isto foi extremamente positivo, a acrobacia me ajudou muito.

O que faz parte do treinamento que desenvolvi, um princípio, foi o *leading points*, pontos que conduzem, resultados de situações que me fizeram refletir, por exemplo, em: de onde começa um passo? A “cobra” agora começa dos olhos e chega até o calcanhar, estico-me imaginando ser dois centímetros mais alta e desta posição começo a mover-me no espaço. Um passo pode iniciar da cabeça, das costas, dos quadris, do coração, de dentro, da frente...

Depois, há todas as inspirações que recebi dos mestres asiáticos, como Sanjukta Panigrahi e I Made Pasek Tempo e, sobretudo, dos mestres japoneses: Katzuko Azuma, Natsu Nakajima, Kazuo Ohno... Estes foram grandes mestres para mim, eles me ensinaram a sentir o meu corpo por dentro. E nestes encontros eu tive a oportunidade de prosseguir desenvolvendo o meu treinamento. [pausa] Se você, como espectador(a), vê em cena algo que *te* fascina, a partir dela você dança dentro de si. No dia seguinte, na sala de treinamento, pode começar a explorar o que viu. Então os meus mestres têm sido também os meus olhos, que me fazem ver coisas que depois busquei reproduzir ou simplesmente tomei como ideia, como ponto de partida, para começar uma pesquisa. [pausa] Se eu sei me colocar em cena é graças aos primeiros anos de ensinamento da parte do Eugenio e dos atores mais velhos. Os primeiros anos me permitiram, usando uma fala de Eugenio, a “aprender a aprender”. E com aquela base, consegui compreender como outra pessoa trabalha em cena e tento usar o seu trabalho como uma inspiração para o meu e, continuar...

Eu também quando vejo o trabalho de vocês.

[Risos mútuos]

Os seus exercícios derivaram destas experiências: dos aprendidos com o grupo e aqueles aprendidos com os mestres asiáticos. Depois tem as fases do treinamento, que mudam com o passar do tempo... Hoje, se você tivesse de trabalhar a presença cênica com atrizes e atores jovens, através de um exercício, qual seria?

Todos os exercícios, todos os diversos princípios, são portas de entrada. Porém, não há apenas uma porta para encontrar a presença. Mas se eu devo falar do exercício que mais pertence a mim, e que, se eu tivesse meia hora para ensinar algo a alguém, sobre o qual me concentraria seria no da “cobra”. Os pontos me ajudam a encontrar aquilo que chamo de “a casa da intenção”, o ponto do qual parte a intenção que fica na origem da ação. Quando eu trabalho, concentro-me muito no conceito de ação. Ao invés de movimento, a ação, para mim, envolve uma escolha mental. Uma ação tem um objetivo: quer mudar algo no espaço. O movimento pode ser belo, mas não quer mudar nada, exceto talvez estimular, enquanto uma ação tem o objetivo de mudar algo no espaço. E numa ação há uma intenção.

E a intenção contida na ação também é tema de um *workshop* seu: *A dança das intenções*. Você frequentemente oferece atividades pedagógicas, como *workshops* e demonstrações de trabalho. Você também transmite seu conhecimento através dos livros... Qual a importância do processo de transmissão?

Na primeira vez que ofereci um *workshop*, experienciei que, transmitindo aquilo que eu sabia, dei-me conta de que sabia mais do que aquilo que acreditava saber. Não sabia quanto eu havia efetivamente assimilado do ensinamento dos atores mais antigos do Odin Teatret. Naquele momento, lembro-me, havia apenas seis meses que eu estava no Odin, eu tinha um medo terrível de ensinar porque acreditava que os alunos sabiam fazer muito melhor do que eu. Mas isso me traz à cabeça outra coisa: foi o próprio ato de formular a minha experiência que me permitiu a sua apropriação.

Para mim, sempre foi muito importante o diário de trabalho. Eu escrevo o tempo todo aquilo que faço, o que fazemos e as minhas reflexões. Mas neste momento de transformar em palavras a experiência e colocá-la no papel, este momento é como fazer uma fotografia da experiência e isto me ajuda a recordar. O momento é passageiro. Como fixar o momento? Agora se pode fixar o momento com uma câmera de vídeo, mas depois não se vai ver todas estas horas de vida gravadas, enquanto no momento em que se escreve há uma síntese que permite o seu retorno veloz, para se confirmar, ou simplesmente porque escrever *te* ajuda a lembrar.

¹⁰¹ Ela refere-se a Torgeir Wethal, um dos atores fundadores do Odin Teatret.

Assim, o momento em que eu transmito a experiência, não é tanto um processo mecânico, no qual eu me lembro de fazer isso e aquilo. O ensinamento é um momento de osmose de energia e presença, entre mestres e alunos; é uma viagem, diferente de aluno a aluno... Eles me obrigam a encontrar a resposta dentro de mim para os seus problemas e isso me faz descobrir novas possibilidades. O momento de ensinar é um momento muito importante para mim e, nisso, invisto muita energia. Quando conduzo um *workshop* realmente uso muita energia para ver. É um grande trabalho do olhar que, para mim, não é apenas ver, é ver ativamente. Isso significa estar todo o tempo a olhar o aluno e a sentir no meu próprio corpo que coisa ela ou ele está fazendo, e a encontrar a palavra certa para ajudá-lo a encontrar aquilo que eu gostaria de encontrar.

Este processo de transmissão que você realiza inicia-se com exercícios físicos e chega à criação de espetáculos. Como isso ocorre?

Quando eu cheguei ao Odin Teatret, trabalhei com o treinamento, no qual Eugenio¹⁰² me dirigia, e, através do qual, ela criava uma linguagem comum de trabalho. Sempre quando Eugenio faz espetáculos pela primeira vez com um ator, gasta muito tempo com ele, porque é na criação de um espetáculo que o processo pedagógico continua a se aprofundar. [...] É estimulante, seja para os atores seja para o diretor, ter esse momento de trabalhar a atuação, este crescimento individual que chega quando o espetáculo também cresce. Depois, com o passar dos anos, o treinamento torna-se importante para encontrar novas ideias, novas inspirações para novos personagens... Agora, durante a preparação de um novo espetáculo, reservamos um espaço de tempo no qual os atores possam, individualmente, trabalhar fisicamente para poder apresentar materiais para Eugenio. (...)

No processo de transmissão eu conduzo seminários curtos nos quais trabalho no treinamento e, depois, conduzo seminários mais longos, de duas, três semanas. Nestes seminários eu trabalho com a criação e direção de materiais. Um exemplo é o *Ninho Vazio*¹⁰³, você viu? [faço sinal positivo com a cabeça]. O *Ninho Vazio* é a consequência direta de trabalhos de diversos seminários que fiz com duas alunas: começamos com seminários breves, nos quais trabalhei com exercícios de treinamento, e no qual construímos uma forma de linguagem de trabalho comum. Depois, nos seminários mais longos, começamos a trabalhar com o texto, com as cenas, com as composições e, ao final, chegamos a criar o espetáculo, que é uma consequência direta de um processo pedagógico, porque o momento, como posso

dizer, último, o momento final, o resultado de um processo pedagógico, é o espetáculo, já que estas pessoas devem se tornar atores ou atrizes.

¹⁰² Ela refere-se a Eugenio Barba, diretor e fundador do grupo Odin Teatret.

¹⁰³ Espetáculo com as atrizes Carolina Pizarro e Gúlia Varotto, dirigido por Roberta Carreri, que estreou em janeiro de 2016, na sede do Odin Teatret, na Dinamarca.

APÊNDICE D- ENTREVISTA COM JAN FERSLEV¹⁰⁴

Jan, o trabalho do Odin Teatret é muito conhecido pelo seu treinamento de atriz e ator. Para você, qual a importância do treinamento?

Eu acho fundamental o treinamento para se conhecer o corpo, conhecer as suas possibilidades, para se ter presença, o que, inclusive, é o título da minha oficina: *A presença do performer*¹⁰⁵, o *performer* pode ser um músico, ator, cantor... Em uma oficina, em Paris, trabalhei com cantores de ópera, e foi muito interessante, pois, eles, normalmente, só cantam, então, eles tornaram-se conscientes destas pequenas coisas como as ações com os olhos e a posição do corpo, e passaram a fazer ações, um tipo de partitura física, enquanto cantavam. O treinamento é voltado para se dar atenção a todas as partes do corpo: os dedos do pé, pernas, torso, quadril, a posição do corpo, e braços, mãos, dedos, olhos, boca, cabeça... Se você trabalha com cada parte ou com todo o corpo, é uma escolha, é só fazendo treinamento é que se pode aprender isso. É preciso fazer por muito tempo para incorporar, ter experiência... Depois de treinar não sei quanto, talvez um ano, você já começa a manter no corpo, então se torna incorporado, automático, de modo que não precisa mais pensar nisso.

Também nos espetáculos se faz a partitura fixada e, dentro dessa partitura, há muita liberdade, porque uma noite você pensa: “ah como é este detalhe com a mão, dos dedos?”, no outro dia a atenção está em como você trabalha com a voz, como você respira, como você olha... E tudo isso é muito técnico, mas isto cria emoções, sentimentos em você. E então, você não trabalha com sentimentos, mas você usa-os, desfruta dos sentimentos que cria e, fazendo outra coisa você cria outra, então, isto funciona bem. Cada noite é uma história diferente, a base é a mesma, mas é possível encontrar nos detalhes muita liberdade.

Jan, quando você chegou, aprendeu com as atrizes e atores veteranos, depois desenvolveu o seu próprio treino. Como se deu esta passagem do treinamento coletivo para o desenvolvimento individual com você?

Alguns momentos o treinamento era com o grupo, mas outros eram individuais. Eu não tinha a mesma base das outras as pessoas do Odin, então, no primeiro espetáculo, quando fomos para Yucatán, no México, por dois meses, Eugenio observava o meu treinamento. Ele falou coisas, corrigiu e, em outros momentos cantei com Iben. Estava muito acostumado a cantar, mas cantar com uma posição, com os pés no chão, enviando a voz mais forte... [era diferente]. Outras vezes trabalhei com Torgeir [Wethal] nos exercícios de equilíbrio... Assim aprendi coisas e, claro, olhando o que os outros estavam fazendo, entendia e repetia.

Já do começo estava imitando o que eles faziam, mas, ao mesmo tempo, fazia à minha maneira. Eu assisti as oficinas de Iben, de Torgeir, sempre estou procurando inspiração, via os outros treinarem e, depois, fazia à minha maneira. Trabalhei como assistente de Roberta, acho que por mais de um mês, talvez três, e ali havia muitos momentos em que ela indicava uma coisa para eles e eu queria trabalhar outras, foi nesse momento que percebi que tinha de criar o meu próprio *workshop*.

No treinamento que teve com as atrizes e atores veteranos e que, depois, individualizou, você consegue identificar se há a presença de princípios da Antropologia Teatral?

Uso tudo, mas à minha maneira, porque os princípios são bons, mas depende de como são usados. Eu os utilizo muito com o trabalho do equilíbrio no corpo, em qual parte colocar o peso para nunca ficar com peso igual nas duas pernas. E sempre evito fazer coisas simétricas, a não ser se escolho que deve ser simétrico... Mas na simetria não tem muita tensão, não tem muita energia.

Sempre é difícil quebrar o automatismo das pessoas estão fazendo uma coisa com a mão e está olhando para a mão, porque as mãos sabem o que fazer, então, há isso de criar linhas de energia no espaço em que algumas ações criam algumas linhas e os olhos focam em outras linhas. Se você faz o treinamento com as oposições, onde as linhas de energia e de direções são diferentes, torna-se interessante. Se está fechado, olhando para o chão, pode-se usar isso, mas também tem de saber como abrir, como encher o espaço com estas linhas de energia.

¹⁰⁴ Entrevista concedida em português, com transcrição de Marilyn Clara Nunes.

¹⁰⁵ *Performer*, no sentido de abranger as artes performáticas, como a atriz, o ator, o dançarino, a dançarina, o músico e a musicista.

O seu *workshop* trata do desenvolvimento da presença cênica. O que é para você, em nível físico, a presença cênica? Se você está no palco, e precisa ter presença, o que modifica no seu corpo para poder ativá-la?

Para mim são os olhos que enviam a força do corpo. Se um corpo é forte, mas os olhos são fracos, o que se está fazendo não funciona. Como pode-se enviar estas ações com os olhos? Os olhos podem não fazer muito, mas são estes músculos aqui [em torno dos olhos] que você pode trabalhar, depois fecho as mãos e isso dá mais força para os olhos... Mas tudo parte dos pés. O contato dos pés com o chão é fundamental, lá encontro a força necessária para empurrar, para saltar.

Quando se focaliza os olhos, claro, para ver, os olhos ficam imóveis, claro. Mas se estou escutando algo, os olhos podem caminhar de um lado para o outro, para mostrar que não estou vendo e sim ouvindo; posso ainda focalizar com ouvido e olhos ao mesmo tempo, como um gato que para no meio de um passo, de depois segue. Isto é que mostra a sua presença e pode-se fazer forte ou menor...

Para ter presença, tem de sempre ter atenção no espaço atrás de você, e saber como mostrá-la na sua partitura. Você vira, pois você não é só frontal como um *framing*, então deve se virar; deve haver um pouco de imobilidade no meio de todas as coisas que faz; não deve ficar tempo demais num momento, num tipo de ação. Por exemplo, você mostra que está escutando, está ativo, quer escutar, e quando você ouve, sabe o que é, então a ação deve mudar. Você olha, quer ver, e quando você vê, entende. A diferença entre querer saber, querer ouvir e depois entender o que é, o que ouve e vê, *te* permite continuar. Você deve saber como chegar a esse momento do entendimento, como se estivesse dizendo para si mesmo: “sei o que está acontecendo”, mas sem exagerar, apenas com uma pequena ação. Isso é que é interessante cenicamente.

A ação também se dá em nível vocal. Como isso ocorre?

Depende de que imagem quer criar, e, a partir disso, há o foco em onde se quer enviar a voz e, para quem: a muitos metros ou só a um metro e meio? E, assim, você cria uma intimidade ou mostra que é para duzentas pessoas. Este é o princípio horizontal. No princípio vertical temos: “haha” [ergue a cabeça rindo, e vai de um tom de voz baixo ao alto], “ohh!” [Abaixa a cabeça, como uma surpresa que vai de um tom de voz alto ao tom baixo], “sim, sim, sim” [concorda com a voz, subindo a tonalidade

da voz] ... Como criar com este princípio vertical que *te* possibilita entrar mais na musicalidade do que no que está sendo dito, tecnicamente. E, pode-se usar muitas imagens, pode-se criar, lembrar-se de imagens de pessoas, como velhos, lembrando como eles falam... Então pode falar baixinho, fraco, ou forte... E, assim, do modo que fala, pode enviar muito mais informação do que com o significado das palavras.

Você frequentemente está oferecendo atividades pedagógicas, como workshops, demonstrações técnicas... Qual a importância do processo de transmissão?

É fundamental a gente ensinar, porque você tem que se confrontar com outras cabeças, com pessoas que não entendem as coisas como você entende, e você tem que aprender a explicar, e explicando você entende mais e mais como deve ser o exercício. E o ideal é que quando as pessoas iniciam, que sempre comecem bem devagar, com resistência, e que se dê informações de forma bem simples e clara, de uma maneira que ninguém precise parar para perguntar. Por isso deve-se repetir, falar com uma voz que dá a informação de maneira que está entre na cabeça e eles entendam e comecem a fazer... isto é muito importante. Eu gosto de ensinar. Também vejo detalhes que não pensei que fossem possíveis... Os alunos também são os meus mestres porque confrontam com o que posso explicar, o que posso fazer...