

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

MARILYN CLARA NUNES

**EXPEDIENTES DA DRAMATURGIA DE UMA ATRIZ:
princípios da Antropologia Teatral num espetáculo solo sob direção de
Julia Varley**

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

MARILYN CLARA NUNES

EXPEDIENTES DA DRAMATURGIA DE UMA ATRIZ:
Princípios da Antropologia Teatral num espetáculo solo sob direção de
Julia Varley

Texto apresentado como defesa de doutoramento do Programa de Pós-graduação em Artes, pelo Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

N972e	Nunes, Marilyn Clara, 1984- Expedientes da dramaturgia de uma atriz : princípios da antropologia teatral num espetáculo solo sob direção de Julia Varley / Marilyn Clara Nunes. - São Paulo, 2022. 244 f. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Representação teatral. 2. Atores. 3. Arte e antropologia. 4. Estudos interculturais. 5. Teatro (Literatura) Técnica. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARILYN CLARA NUNES

**EXPEDIENTES DA DRAMATURGIA DE UMA ATRIZ:
Princípios da Antropologia Teatral num espetáculo solo sob direção de
Julia Varley**

Texto apresentado como ao Programa de Pós-graduação em Artes, pelo Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Artes.

Dissertação aprovada em: 20/06/2022

Banca examinadora:

Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano
Instituto de Artes da UNESP- Orientadora

Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Patricia Leonardelli
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Mara Lucia Leal
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes
Universidade Federal de Ouro Preto

A todas as atrizes e atores que resistem na profissão, utilizando sua criatividade para encontrar meios de manterem seus teatros vivos.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Unesp, em parceria com a CAPES, pela bolsa de intercâmbio CAPES-PRInt, que possibilitou o doutorado sanduíche.

Ao Instituto de Artes da Unesp, em todo o seu conjunto: alunos de graduação, pós-graduação e funcionários(as), que tanto têm me ajudado nesse período de estudos.

À minha orientadora, Lúcia Romano, que tem me acompanhado e aceitado meu modo caótico, intenso e, muitas vezes, confuso de pesquisar.

Ao Odin Teatret, pelos anos de colaboração, e, em especial, à Julia Varley, pela direção dos meus espetáculos solos, com destaque para o segundo, “O pesadelo da Borboleta”, que é tema de estudo desta tese.

À amiga e companheira de trabalho Flávia Coelho, especialmente pela sua colaboração em “O pesadelo da Borboleta”, para a qual fez assistência de direção.

A todos, todas e todes que contribuíram para a feitura de “O pesadelo da borboleta”, desde a composição da luz, figurinos, adereços, fotos, filmagem, espaço para os ensaios e apresentações, acomodação e serviços técnicos: Hjalmar Anders, Tommy Bay, Claudio Coloberti, Eva Hallgren, Peer Hallgren, Laís Taufic e Alexandre Rosa.

À minha mãe, Lucimar Sukert, por ter contribuído com seus relatos para a feitura do espetáculo.

À Flávia Melo, por sua colaboração na revisão textual.

*Minha mão direita é uma andorinha
Minha mão esquerda é um cipreste
Minha cabeça, de frente, é um senhor vivo
E, por trás, é um senhor morto*

Vicente Huidobro

RESUMO

Através do compartilhamento dos expedientes do processo de montagem do espetáculo solo, “O pesadelo da borboleta”, criado por esta autora e dirigido por Julia Varley (Odin Teatret), numa coprodução entre o Oposto Teatro Laboratório e o Nordisk Teaterlaboratorium, aborda-se os desdobramentos da tradição teatral pautada nos pressupostos da Antropologia Teatral, na prática e pedagogia do grupo Odin Teatret, destacando a criação a partir da “dramaturgia [da atriz e] do ator” (BARBA, 2010). Estudos sobre drama, ação, partitura, subpartitura e improvisação são apresentados, numa perspectiva histórica que culmina no referido grupo. Ganham foco diversos procedimentos para o levantamento de materiais cênicos, composição de cenas e tratamento do cenário, figurino, adereços, texto e iluminação, sempre em relação com as ações da atriz e do ator. Discute-se a criação individual e a criação em conjunto para a elaboração dos materiais e sua organização cênica, em modalidades de trabalho nas quais todos(as) contribuem para a expansão do vocabulário expressivo da atriz, num processo pedagógico conduzido pela diretora. O estudo também aborda o encontro com uma das referências primárias do Odin Teatret, o teatro clássico indiano, por meio de uma pesquisa *in loco* na Índia, onde a atriz estudou as práticas do Kudiyyattam, encontrando ali uma matriz da expressividade atoral importante para a criação autônoma da atriz e do ator também no teatro euro-ocidental. A discussão dos aspectos técnicos e de linguagem dessa matriz permite revisitar os princípios da Antropologia Teatral e sua base intercultural, observando sua aplicabilidade no espetáculo já montado, bem como refletir sobre outros modos de configuração do vocabulário expressivo do(a) intérprete de teatro, que leva ao alargamento do conceito de dramaturgia da atriz e do ator.

Palavras-chave: dramaturgia da atriz e do ator; pedagogia da interpretação; Antropologia Teatral; criação de espetáculo solo; Kudiyyattam.

ABSTRACT

Through the sharing of the expedients of the montage process of the solo performance "The butterfly's nightmare", created by this author and directed by Julia Varley (Odin Teatret), in a co-production between Oposto Teatro Laboratório and Nordisk Teaterlaboratorium, it approaches the unfoldings of the theatrical tradition based on the assumptions of Theatre Anthropology and the practice and pedagogy of Odin Teatret group, highlighting the creation based on the "dramaturgy of [the actress and] the actor" (BARBA, 2010). Studies on drama, action, score, sub-score and improvisation are presented in a historical perspective that culminates in the mentioned group. Several procedures for the survey of scenic materials, scene composition and handling of scenery, costumes, props, text and lighting are focused, always in relation to the actions of the actress and the actor. It discusses the individual creation and the creation in a set on to the elaboration of the materials and their scenic organization, in working modalities in which everyone contributes to the expansion of the expressive vocabulary of the actress, in a pedagogical process conducted by the director. The study also addresses the encounter with one of Odin Teatret's primary references, the Indian classical theater, through an *in loco* research in India, where the actress studied the Kudiyaattam practices, finding there a matrix of the actor's expressiveness which is important for the autonomous creation of the actress and the actor also in the Euro-Western theater. The discussion of the technical and language aspects of this matrix allows us to revisit the principles of Theatre Anthropology and its intercultural basis, observing its applicability in the spectacle already staged, as well as to reflect on other ways of configuring the expressive vocabulary of the theater performer, which leads to the enlargement of the concept of actress and the actor's dramaturgy.

Keywords: actress and the actor's dramaturgy; acting pedagogy; Theatre Anthropology; solo performance creation; Kudiyaattam.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - As duas Fridas	76
Figura 2 - A Fada Azul sussurra para Pinóquio	87
Figura 3 - Mulher deitada.....	101
Figura 4 - Levantando-se e voando	102
Figura 5 - Pintura intitulada "Noiva"	103
Figura 6 - Mulher vestindo-se	104
Figura 7 - Figura da mulher animal.....	105
Figura 8 - Bola	105
Figura 9 - Fac-símile das anotações sobre a dança no diário de trabalho	111
Figura 10 - Pai da Frida Kahlo	133
Figura 11 - Nascer e morrer	147
Figura 12 - Linhas de fuga	170
Figura 13 - Navarasa - as nove emoções.....	202
Figura 14 - Hasta Mudras.....	204
Fotografia 1 - Sede do Odin Teatret.....	22
Fotografia 2 - Iben Nagel Rasmussen, em Itsi Bitsi.....	44
Fotografia 3 - Cristina Castrillo no <i>The Magdalena Project</i>	47
Fotografia 4 - Anônimas	49
Fotografia 5 - Ruínas da Cidade do México	54
Fotografia 6 - Cena com Macabéa, no espetáculo “Estrelas”	56
Fotografia 7 - Improvisação com maquiagem e roupa.....	57
Fotografia 8 - Roupa típica mexicana	61
Fotografia 9 - Pincéis no cavalete	62
Fotografia 10 - Manequim sobre a cama.....	63
Fotografia 11 - Jardineira e chapéus de Diego Rivera	64
Fotografia 12 - Frida Kahlo.....	65
Fotografia 13 - Detalhe da obra “As duas Fridas”	66
Fotografia 14 - Ruínas mexicanas.....	67
Fotografia 15 - “Mulher acorrentada”, de Contreras.....	67
Fotografia 16 - Cena com a cadeira 1	70
Fotografia 17 - Cena com a cadeira 2	71
Fotografia 18 - Cena com a cadeira 3	71
Fotografia 19 - Cena com a cadeira 4	72
Fotografia 20 - Cena com a cadeira 5	72
Fotografia 21 - La Prima Volta	78
Fotografia 22 - Cena com a boneca.....	82
Fotografia 23 - Cena de La prima volta	85
Fotografia 24 - Confraternização no NTLs	90
Fotografia 25 - Apresentação da esquete na sala vermelha.....	92
Fotografia 26 - Com ukulele em "O pesadelo da borboleta"	98
Fotografia 27 - Deitada na primeira cena de “O pesadelo da borboleta”	106
Fotografia 28 - <i>Frames</i> da cena 1.....	106
Fotografia 29 - <i>Frames</i> da cena 1 (continuação).....	107

Fotografia 30 - <i>Frame</i> de dança em “Latcho Drom”	109
Fotografia 31 - Cena de dança.....	110
Fotografia 32 - Máscara 1	115
Fotografia 33 - Máscara 2	115
Fotografia 34 - Máscara 3	116
Fotografia 35 - Máscara 4	116
Fotografia 36 - Uma atriz com seus elementos	121
Fotografia 37 - O enquadramento do cavalete	124
Fotografia 38 - Personagem de "Vênus negra" presa	126
Fotografia 39 - Cena de “O pesadelo da borboleta”, com a personagem presa	126
Fotografia 40 - Sequência com a corrente.....	128
Fotografia 41 - Última ação da cena com a corrente.....	128
Fotografia 42 - Troca de figurino como parte da cena	129
Fotografia 43 - O figurino e a borboleta	130
Fotografia 44 - Acionar a luz como ação cênica	131
Fotografia 45 - Apresentação da montagem em processo com a sequência na parede	138
Fotografia 46 - Dançando com a morte.....	143
Fotografia 47 - Detalhe do mural "Sonho de domingo na Alameda Central”, de Diego Rivera, 1947.....	146
Fotografia 48 - Borboleta pintada	158
Fotografia 49 - Figurino com as cores da borboleta.....	158
Fotografia 50 - Rasgando a borboleta	159
Fotografia 51 - Saindo do “casulo”	160
Fotografia 52 - Julia na direção.....	165
Fotografia 53 - A tridimensionalidade e multiplicidade de focos	171
Fotografia 54 - Pintura	173
Fotografia 55 - Presença construída	174
Fotografia 56 - Cena cômica	175
Fotografia 57 - Beleza feminina.....	176
Fotografia 58 - Retratos de pai e mãe	177
Fotografia 59 - Bebê.....	178
Fotografia 60 - Duas de mim.....	179
Fotografia 61 - Desarranjos.....	180
Fotografia 62 - Acorrentada	181
Fotografia 63 - Olhos perdidos.....	182
Fotografia 64 - Filmagem de “O pesadelo da borboleta”	185
Fotografia 65 – Após a apresentação de “O pesadelo da borboleta”	186
Fotografia 66- Ritual de iniciação das artes clássicas indianas	188
Fotografia 67 - Apresentação na ISTA	189
Fotografia 68 - Kalamandalam Prashanthi, com os mudras sucimukham (esquerda).....	205
Fotografia 69 - Caris: entrada de personagem masculino nobre (rei) / sentada (irunnattam)	206
Fotografia 70 - Cenário do Kudiattam	209
Fotografia 71 - Kalamandalam Prashanthi atuando Krishna, em seu Nangiar Koothu.....	216
Fotografia 72 - Aulas finais de Kudiattam, acompanhada por músicos.....	221

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAPES-PrInt	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Programa Institucional de Internacionalização
CTLS	Centre for Theatre Laboratory Studies (Centro para Estudos de Laboratórios Teatrais)
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
IA	Instituto de Artes
ISTA	International School of Theater Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral).
JNU.	Jawaharlal Nehru University.
PROAC	Programa de Ação Cultural

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	-----------

ADENTRANDO A TRADIÇÃO

1 A DRAMATURGIA DA ATRIZ E DO ATOR	22
1.1 Antropologia Teatral e o Odin Teatret	23
1.2 T(d)ramaturgia.....	29
1.3 O trabalho sobre as ações	34
1.3.1 Definição da ação	34
1.3.2 A preparação da ação.....	36
1.3.3 Desenvolvimento da ação.....	37
1.3.4 Ápice da ação.....	37
1.3.5 Finalização da ação.....	38
1.3.6 A desconstrução da unidade de ação	38
1.3.7 A sustentação da ação.....	39
1.4 Improvisações e partituras	39
1.5 A subpartitura	40
1.6 As colaborações do Odin Teatret – sua pedagogia.....	42
1.6.1 Os espetáculos solos e o gênero feminino	45
1.6.2 Nordisk Teaterlaboratorium: pedagogia em solos.....	47

INCORPORANDO A TRADIÇÃO

2 OS PRIMEIROS PASSOS PARA A CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO: UMA ESQUETE	54
2.1 A pesquisa de campo	58
2.2 O treinamento individual	68
2.3 Os materiais cênicos – cenas	76
2.4 Configuração e apresentação da esquete “La Prima Volta”	79
3 APROFUNDAMENTO E AMPLIAÇÃO DA CRIAÇÃO: levantamento de materiais	87
3.1 Das condições da imersão: o contexto de trabalho no Nordisk Teaterlaboratorium	88

3.2 Criação em colaboração.....	91
3.2.1 A improvisação a partir de temas	92
3.2.2 A improvisação com músicas	93
3.2.3 A improvisação com instrumentos musicais	97
3.3.3 A improvisação com objetos	98
3.2.4 A criação inspirada em obras visuais	100
3.2.5 A criação inspirada em danças	108
3.2.6 O trabalho vocal.....	112
3.2.7 A partitura facial.....	114
3.3 Do trabalho em conjunto para um solo.....	117
3.3.1 Do trabalho em conjunto no Nordisk Teaterlaboratorium.....	119
4 OS COMPONENTES DA CENA: a materialização das imagens	121
4.1 A composição do cenário	122
4.2 A composição dos figurinos	124
4.3 A composição da iluminação.....	130
4.4 A composição dos textos literários.....	132
4.5 Roteiro	139
5 COSTURANDO O TECIDO TEATRAL: a preparação para a estreia	143
5.1 Um fio condutor: a morte	145
5.2 Outro fio: a biografia da atriz	149
5.3 Pensar a costura: o <i>brain storm</i>	151
5.4 A invenção de uma lógica: “a reclusão”, “a borboleta” e “o sonho”	155
5.5 Evidenciando o enredo pelos elementos “repetição” e “leitmotiv”.....	162
5.6 O trabalho entre a atriz e a diretora	165
5.7 Relembrando a viagem ao México	173
5.8 A estreia do espetáculo “O pesadelo da borboleta”.....	183

A TRADIÇÃO DA TRADIÇÃO

6 A COBRA COME SEU CABO: a travessia cultural	188
6.1 Descobrindo o <i>Kudiyattam</i>	197
6.2 Abhinaya: essência da atuação no Teatro Indiano.....	200
6.2.1 Satvika abhinaya.....	201
6.2.2 Angika abhinaya	203
6.2.3 Vacika abhinaya	207

6.2.4 Aharya abhinaya	208
6.2.5 Emoções, sensações e sentimentos no Kudiyattam	211
6.2.6 Aprendendo o <i>Kudiyattam</i>	212
6.2.7 <i>Purappadu</i> : Subhadra	213
6.2.8 Nangiar Kutthu: Kamsavadam	215
6.3 Trânsitos interculturais	224
7 CONCLUSÃO	227
REFERÊNCIAS	234
APÊNDICE A	239

INTRODUÇÃO

Minha formação teatral, desde seu primórdio, esteve relacionada ao Odin Teatret e à Antropologia Teatral. Desenvolvi, com seus membros, os alicerces da minha profissão e, da relação artística e pedagógica que compartilhamos, emergiram vários espetáculos, durante dez anos de colaboração. Nos expedientes das obras teatrais alicercei meu conhecimento sobre elementos que compõem a dramaturgia da atriz e do ator.

Obtive conhecimentos sobre o grupo por meio de relatos de amigos e livros de Barba, em 1998. Contudo, somente em 2008 assisti, pela primeira vez, a uma encenação do grupo, na cidade de São José do Rio Preto¹, vizinha à minha cidade, Presidente Prudente. Tratava-se de “O sonho de Andersen”, espetáculo que voltaria a assistir no ano seguinte, na sede do grupo, em Holstebro, Dinamarca, durante o festival *Odin Week*. Já em 2011, participei de uma residência na Colômbia com o grupo Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret. Daí seguiu-se uma série de longas residências em sua sede: em 2012 tomei parte do *Misty road to a performance*, oficina de montagem teatral supervisionado por Barba, com duração de três meses e, no mesmo ano, iniciei a colaboração com Julia Varley para a criação do meu solo “Estrelas”, que estreou no início de 2013.

Anualmente, entre os anos de 2014 e 2018, estive na sede trabalhando com Varley na criação de outro solo, “O pesadelo da Borboleta”, enquanto estreava, em 2016, “O oposto”, minha demonstração de trabalho, com a mesma direção. Além das residências em sua sede, trabalhei com o Odin Teatret no Brasil, acompanhando o grupo em apresentações e *workshops*, e organizando livros de seus artistas, cumprindo funções de produtora, técnica e tradutora.

Em 2015, compreendi que, apesar da longevidade e da intensidade de produção do grupo, poucos artistas tiveram um aprendizado longo com ele, abrangendo desde exercícios de treinamento à criação de espetáculos. Esse entendimento se deu quando fui uma das quatro pessoas de fora do Odin Teatret entrevistadas pela Profa. PhD. Tatiana Chemi, pesquisadora especialista no grupo, para seu projeto sobre a herança do Odin Teatret, formatado no livro “Uma Abordagem de Teatro Laboratório para Pedagogia e Criatividade: Odin Teatret e o aprendizado em grupo” (CHEMI, 2018, tradução nossa)². Entender eu mesma como um caso

¹ A apresentação ocorreu no Festival Internacional Teatro de São José do Rio Preto.

² CHEMI, T. **A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity**: Odin Teatret and Group

"incomum" instigou-me a pensar em modos de compartilhamento da experiência que vim acumulando junto ao Odin.

Nesse período, durante as entrevistas com atrizes e atores veteranas(os) do grupo para o meu mestrado, intitulado “O oposto: um princípio para o desenvolvimento da presença e criação cênicas” (NUNES, 2017), tive a clareza de que a montagem de um espetáculo é o processo pedagógico mais efetivo e aprofundado do Odin Teatret, levando-me a considerá-lo como escopo desta pesquisa.

As entrevistas realizadas focaram a relação entre a Antropologia Teatral e os exercícios de treinamento das atrizes e dos atores. A fala mais marcante partiu da entrevistada Julia Varley (2017) que afirmou acreditar nos "princípios-que-retornam" (BARBA; SAVARESE, 2012), mas que não adiantaria pedir a uma atriz ou a um ator para transformar o peso do corpo em energia, demanda por demais abstrata. “O que é peso, afinal? E o que é energia? Como realizar tal transformação?” Ela indagava. Por outro lado, se indicasse um exercício de saltos, nesta simples ação haveria a transformação do peso em energia pretendida. Essa é a problemática central que esmiúço nesta tese: em resumo, busco posicionar o campo de saberes conceituais em contraponto com suas respectivas práticas, isto é, os princípios da Antropologia Teatral aplicados ao contexto de criação teatral.

Incorporei os princípios da Antropologia Teatral antes de entendê-los conceitualmente, pois estavam presentes nos exercícios de treinamento, bem como na construção de cenas e espetáculos. Durante os meses e anos em que passei realizando vários tipos de saltos, por meio dos exercícios de bastões, da “dança dos ventos”³ e da prática do *sats*⁴, fui transformando minha relação com o peso do meu corpo; tomando consciência de sua dinâmica e desenvolvendo habilidades em seu trato.

Uma questão que também permeou esta pesquisa, apontada por pesquisadores(as), pedagogos e atrizes/atores, como relata Stephen Wangh (2000), é a lacuna entre exercícios e cena. O ator estadunidense (WANGH, 2000), ao discorrer sobre seu aprendizado com Jerzy Grotowski, questionou a falta de pontes entre os exercícios plásticos e vocais ensinados pelo diretor polonês com o "mundo real", isto é, com os ensaios e espetáculos. De fato, sua apreensão nem sempre se efetiva em contatos breves, como uma oficina de alguns dias, uma vez que o

Learning. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

³ Dança de treinamento desenvolvida por Iben Nagel Rasmussen, atriz do grupo.

⁴ Sats, um princípio que Barba utiliza para designar a preparação de uma ação, isto é, seu impulso.

treinamento envolvido, o "pensar com o corpo", exige um tempo relativamente longo para seu desenvolvimento, a ponto de ser incorporado. É só então que se torna uma segunda natureza, o que aproxima o teatro de outras artes do corpo, como o esporte e a dança, nas quais a preparação de seus e suas praticantes exige anos de dedicação.

Durante a minha formação com o Odin, somente no meu envolvimento com os expedientes de criação de uma obra consegui preencher essas lacunas, uma vez que as demandas da montagem se apoiavam nas habilidades desenvolvidas anteriormente, isto é, nos exercícios. Ao mesmo tempo, eles eram pontos de partida para um desenvolvimento daquelas mesmas habilidades de um modo mais profundo, mais preciso e orgânico, como se apenas ali, no contexto de montagem teatral, realmente fosse viável entender a essência dos exercícios e, por fim, superá-los.

Tutelada por Julia Varley, atriz veterana do Odin Teatret, aventurei-me na criação de espetáculos solos, um formato teatral muito exigente do ponto de vista das habilidades de atuação e da presença cênica. Nessa tradição teatral, a criação deve emergir da própria criadora e do próprio criador do espetáculo. Os princípios elencados pela Antropologia Teatral, aplicados nas montagens solos, organizavam, de modo prático, o significado de “dramaturgia [da atriz e] do ator” (BARBA, 2012), sendo este o tema principal de estudo nesta pesquisa.

Pelo viés da dramaturgia da atriz e do ator, olho para as questões: O que é uma ação? Como criar uma partitura? Como desenvolver uma subpartitura? Como é a construção de uma personagem? O que é uma improvisação? Como trabalhar com os objetos? Como se dá a criação da estrutura dramática? Como pensar numa cena por camadas e, ainda assim, fazer os diversos elementos dialogarem? Busquei respondê-las por meio dos expedientes de criação do solo “O pesadelo da borboleta”, de modo que sua especificidade demonstrasse os princípios que regem seu funcionamento, evitando ser um modelo rígido de criação, mas evidenciando a persistência e maleabilidade de certos princípios e dos procedimentos utilizados. Portanto, nesta tese, busco estabelecer relações entre Antropologia Teatral, considerando os “princípios-que retornam” (BARBA; SAVARESE, 2012) e as práticas do Odin Teatret, mostradas em contexto de compartilhamento de saberes por meio de expedientes de uma montagem teatral.

Retornei às origens conceituais do Odin Teatret, dentre as quais elegi uma fundamental: o teatro clássico indiano. Queria verificar *in situ* o quanto da estruturação da dramaturgia da atriz e do ator desenvolvida pelo Odin Teatret havia naquele teatro. Inicialmente, tinha em mente o Kathakali, teatro que Barba descreveu e do qual tomou

exemplos de treinamento e ethos profissional da atriz e do ator. Porém, acabei por descobrir o Kudiyyattam, um teatro milenar que parece ser um grande referência de “dramaturgia da atriz e do ator”, visto que sua base teatral é a *abhinetri*, isto é, a expressividade (PAULOUSE, 1991).

Trouxe, como eixo central dessa relação, o estudo temático da dramaturgia da atriz e do ator, destrinchando seus elementos, sua etimologia associada ao teatro eurasiático e, ainda, sua presença em práticas ancestrais teatrais, no caso a indiana, com notada influência na formação do Odin Teatret.

Este trabalho foi organizado com a divisão do debate em três partes: a primeira, “Adentrando a tradição”, na qual são apresentados os elementos fundamentais da dramaturgia da atriz e do ator, sob o viés da Antropologia Teatral e do Odin Teatret. A segunda, “Incorporando a tradição”, que traz os expedientes de montagem do espetáculo “O pesadelo da borboleta”, direcionando o conceito da dramaturgia da atriz e do ator para sua aplicabilidade. A terceira, “A tradição da tradição”, que é dedicada ao compartilhamento da viagem de pesquisa que fiz à Índia, retornando a Cheruthuruthy, cidade que Barba visitou antes de fundar seu grupo. Nessa narrativa, apresento o teatro clássico indiano Kudiyyattam como uma tradição teatral milenar que inspirou a tradição do teatro do Odin Teatret.

“Adentrando a tradição” é uma introdução sobre o tipo de fazer teatral que marca o grupo dinamarquês. No trecho, busco organizar algumas linhas que estão emaranhadas, ainda que existam independentemente: Eugenio Barba, Odin Teatret, Antropologia Teatral e ISTA. Barba mescla a construção de sua história de vida como diretor teatral com viagens internacionais e com a fundação do seu grupo, ao passo que as atrizes e atores do Odin Teatret efetivam a prática do treinamento do grupo nutridas(os) pelas técnicas e experiências oriundas dos seminários internacionais que organizavam com mestras e mestres; as ISTA destacam-se como um campo de saber, que é a Antropologia Teatral (e com ela, os “princípios que retornam”) (BARBA; SAVARESE, 2012). Para apresentar esses elementos, optei por não me centrar no campo histórico, mas utilizá-los para o entendimento sobre: a “dramaturgia da atriz e do ator”, tema e título deste primeiro capítulo.

Nesse viés, debruço-me sobre o termo “dramaturgia”, evidenciando que se trata, epistemologicamente, de atuação e não de literatura, completando a ideia com a expansão do conceito de “texto”, uma tessitura formada por diversos elementos cênicos. Apoiada em Barba (2012), desenvolvo a ideia de “dramaturgia da atriz e do ator” centrada na ação, já que é no trato das ações e em sua empregabilidade que os princípios da Antropologia Teatral se tornam

nítidos. E, discorro sobre o processo de criação de ações por meio da improvisação, partitura e subpartitura, elementos que são fundantes na prática do Odin Teatret.

Ainda, identifico as produções de “câmara” na trajetória do Odin, para as quais a atriz e o ator devem estar muito preparados(as), pois elas transcorrem de modo autônomo, valendo-se do treinamento desenvolvido no grupo (CARRERI, 2011). Nesse quesito, destacam-se as produções encabeçadas pelas mulheres do grupo. As suas ações reverberam também nas produções do Nordisk Teaterlaboratorium, onde se dão as relações pedagógicas entre atrizes e atores do Odin e atrizes e atores mais jovens, que adentram a tradição. Destacam-se nesse quadro os solos femininos, sendo notável, ainda, sua predominância na *Magdalena Project*, uma rede de teatro encabeçadas por mulheres, e que está conectada ao Odin Teatret via sua atriz fundadora, Julia Varley.

Acrescentamos ao trecho referências históricas que dão suporte à ideia do solo como campo criativo rico para as mulheres, importância ampliada quando relembramos a exclusão delas em grande parte da história do teatro (PRESTON, 2011). É por isso que trago o panorama do meu solo “O pesadelo da borboleta”, uma coprodução do Nordisk Teaterlaboratorium (dirigido por Julia Varley) com o grupo que fundei, o Oposto Teatro Laboratório, destacando ser ele um espetáculo pedagógico no qual suas agentes criadoras encontram-se pelo interesse no processo de ensino-aprendizagem que os expedientes da montagem promovem.

Na segunda parte, “Adentrando a tradição”, caminho pelo processo da montagem do solo, trazendo a voz narrativa da atriz, também autora desta tese, sobre o lado de dentro da montagem. Partem da atriz os fios que constroem o espetáculo, um fator determinante quando se pensa na dramaturgia da atriz e do ator como processo de criação (BARBA, 2010). No primeiro capítulo desta parte (segundo capítulo da tese), “Os primeiros passos da criação de um espetáculo: uma esquete”, remonto os primeiros passos da minha criação, a pesquisa de campo realizada no México e a uma fase de trabalho individual inclinada para a criação de uma esquete de 20 minutos, “*La Prima Volta*”. Na montagem da esquete, utilizo habilidades conquistadas no treinamento para criar materiais, isto é, as primeiras ações, de modo a partiturá-las a seguir. Há também as subpartituras, que agregam às ações qualidades de energia e tempo-ritmo, tridimensionalidade e pontuação, sendo ferramentas de apoio e potencialização das cenas. Descrevo, portanto, desde as primeiras criações e referências até a apresentação pública, numa fase de trabalho que pode ser entendida como a saga de uma atriz que busca pelo seu

espetáculo, guiada por um enigma: fazer o *oposto*, termo que é também um princípio apontado pela Antropologia Teatral.

Após a estreia de “La prima volta”, a esquete torna-se a célula-mãe dos novos materiais criados para a composição do solo “O pesadelo da borboleta”, compreendendo o período de ensaios de 2014 a 2018 (sua estreia). Este período é descrito nos três capítulos seguintes, e ainda que divididos, são trechos complementares. De tal modo, temos: “Aprofundamento e ampliação da criação: o levantamento de materiais” que se inicia com a primeira imersão que tivemos no Odin Teatret, no final de 2014 e início de 2015, mas também compila expedientes semelhantes criados nos anos subsequentes. Nele, trabalhamos conjuntamente: a diretora Julia Varley, as assistentes Flávia Coelho e Laís Taufic e eu, a atriz, realizando o levantamento de materiais cênicos por meio de improvisações com imagens, filmes, música, temas e objetos. Desenvolvemos, ainda, o trabalho com máscaras faciais e o trabalho vocal. A escrita difere do capítulo anterior, no qual houve a elaboração individual dos materiais evidenciando a importância e os desafios do trabalho de criação em grupo em prol de um espetáculo solo. Ainda, o trabalho de junção, adaptação e reelaboração dos materiais revelam um tipo de manipulação que visa a sua conexão e ganhos de sentido cênico.

Na sequência, como um desdobramento do capítulo anterior, compartilho em “Os componentes da cena: a materialização das imagens” o processo de composição do cenário, figurino, iluminação, personagem, adereços e texto/roteiro do espetáculo em criação, elaboração ocorrida no decorrer do levantamento de materiais, sendo intrínseco ao processo de criação da atriz, assistentes e diretora. Acompanhados pelo ambiente de criação da sede do Odin Teatret, os expedientes também situam em contexto criativo os modos de criação do solo.

Por fim, “Costurando o tecido teatral: a preparação para a estreia” é dedicado à composição das cenas pelos vários elementos que havíamos construído, destacando linhas narrativas, elegendo dramaturgias e uma linguagem teatral que abarcasse a criação como um todo lógico e coerente, ainda que não fosse linear e uníssono. Provocações sobre o sentido do espetáculo para a atriz introduzem o elemento biográfico como um dos fios narrativos da obra, ao lado do destaque ao *leitmotiv* e às histórias entrecruzadas que, combinadas, desenham o texto do espetáculo. Ilustro passagens dos ensaios nesse aspecto do refinamento das ações e foco na relação entre a diretora e a atriz, a fim de apreender o trabalho de dramaturgia da atriz e do ator em etapa avançada, com detalhes.

Ainda neste capítulo, questões de produção de uma obra independente são descritas, com uma reflexão sobre a dramaturgia da atriz e do ator para além dos elementos de atuação. Penso nos agenciamentos da produção da obra como um todo, envolvendo a viabilização das apresentações, porque, na condição de uma artista independente ou que cria à revelia do mercado econômico cultural, percebo que o que parece estar "fora da obra" age sobre sua própria constituição.

Na terceira e última parte desta tese, “A tradição da tradição”, trago uma questão fulcral que caracteriza meu próprio deslocamento para a tradição do Odin, o interculturalismo (que configura o perfil do grupo e, também, define o corpo da Antropologia Teatral). Nas relações entre culturas teatrais, a Antropologia Teatral encontra seus princípios de atuação (ANDRÉ, 2011) e, ainda que traga uma notável contribuição ao estudo da atuação ocidental do século XX e XXI, carrega consigo a problemática das relações de poder entre o ‘ocidente e o resto do mundo’ (HALL, 2016), em que a hegemonia ocidental se estabelece como modelo, favorecendo o domínio e a apropriação cultural das demais culturas.

Entretanto, usando o dialogismo cultural, me distancio do Odin de hoje para alcançar uma de suas raízes fundantes, o teatro clássico indiano. Para tanto, descrevo a viagem que fiz à mesma cidade onde Barba esteve, Cheruthuruthy, para fins de estudo do teatro clássico Kudiyyattam. Discuto sobre minha surpresa ao perceber o Kudiyyattam como um teatro ancestral pautado na “dramaturgia da atriz e do ator”, sendo, para mim, o representante de uma matriz de laboratório atoral por sua pedagogia de treinamento, profundo e sistemático estudo da expressão corporal e por sua linguagem teatral, pautada na presença cênica. Sua *abhinaya*, isto é, expressão, é subdividida em a *Satvika abhinaya* (expressão das emoções e sentimentos), a *angika abhinaya* (expressão dos membros superiores e inferiores), a *vacika abhinaya* (a expressão vocal) e a *aharya abhinaya* (expressividade do cenário e adereços) (NANGIAR, 2018).

Compartilho minha experiência como atriz estrangeira que se dedicou durante doze meses, período do doutorado sanduíche, ao estudo desse teatro, envolvendo as montagens introdutórias de um *Purappadu*, uma dança ritualística, e de um episódio de Nangiar Kuthu, teatro solo feminino do Kudiyyattam. O acesso a essa matriz teatral possibilita refletir sobre a essência da dramaturgia da atriz e do ator que o Odin Teatret pratica, analisando pontos de convergência e divergência entre eles, importantes para o aprofundamento desse campo do saber.

Com a reunião desses textos, objetivo trazer procedimentos práticos sobre um fazer teatral encabeçado pela dramaturgia da atriz e do ator. Isso significa que o trato com a criação da obra teatral, envolvendo levantamento de materiais, definição da estrutura dramatúrgica e o trabalho com objetos, música e criação de personagens têm especificidades que agem sobre a linguagem da obra. As questões de ensino-aprendizagem dentro da criação teatral, focando na continuidade do trabalho do Odin Teatret com atrizes e atores de fora do grupo, também compõem o texto, que objetiva elucidar a aplicabilidade de vários princípios da Antropologia Teatral e evidenciar processos e procedimentos de treinamento e criação do grupo dinamarquês.

ADENTRANDO A TRADIÇÃO

1 A DRAMATURGIA DA ATRIZ E DO ATOR

Casa
Mergulho na nascente do meu corpo
E chego a outro mundo
Rupi Kaur

Fotografia 1 - Sede do Odin Teatret



Fonte: Da autora, 2014.

1.6 Antropologia Teatral e o Odin Teatret

A Antropologia Teatral é fruto de uma pesquisa intercultural encabeçada pelo diretor Eugenio Barba que investiga manifestações cênicas de distintas culturas, observando princípios de atuação comuns ou equivalentes com o propósito de aprofundar e ampliar o estudo da atuação no Ocidente. Incluem-se em seus estudos as artes asiáticas, como o treinamento indiano de Kathakali, as danças de Bali e o teatro japonês Nô. Com igual peso, Barba estuda as diferentes tradições euro-ocidentais, em especial as relacionadas aos laboratórios teatrais, tais como a biomecânica de Vsevolod Meyerhold, a Mímica Moderna de Étienne Decroux e os pressupostos do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, formas de teatro pautadas na expressividade da atriz e do ator.

As ideias do encenador quanto à Antropologia Teatral foram desenvolvidas, em nível prático, pelas atrizes e atores de seu grupo, o Odin Teatret. Uma vez incorporados, os princípios ganharam contornos próprios, pertinentes às suas e aos seus praticantes, resultando no desenvolvimento de exercícios, práticas e espetáculos que, juntos, formam a linguagem do grupo.

Entretanto, as atrizes e os atores do Odin insistem que a prática é anterior e mais relevante do que as assunções de caráter mais teórico da Antropologia Teatral, como aponta Iben Nagel Rasmussen:

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 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 de atriz. Eugenio não tem nenhum conhecimento enquanto ator, do lado de dentro... Ele sabe muito, tem 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, posso achar os mesmos princípios, se eu procurar por isso [...] Mas isso não é importante ou interessante para a minha pesquisa (RASMUSSEN, 2017, p. 114).

Mesmo Eugenio Barba, fora das ISTAs⁵, comenta pouco sobre os princípios. O diretor está mais interessado em contar a história de seu grupo, a formação de sua identidade

⁵ A ISTA é uma escola internacional de Antropologia Teatral que, por meio de encontros com duração entre uma semana e alguns meses, reúne artistas e pesquisadores(as) entorno dos temas que envolvem a expressividade da atriz e do ator, direcionando sua atenção aos “princípios-que-retornam”, presentes na atuação em nível “pré-expressivo”, como designa Barba.

profissional, as questões de ordem prática do teatro e da atuação e a importância de seu mestre, Grotowski, para o seu ofício⁶.

Entendo que a vivência do grupo apresenta a faceta prática de seu saber, enquanto os estudos da Antropologia Teatral teriam um viés teórico desse saber experiencial, encabeçado pelo diretor, e com propósitos distintos daqueles do fazer cênico do grupo. Se, em seus escritos, Barba discorre sobre o *ethos* dos(as) praticantes de teatro com o intento de abordar tópicos teatrais de um modo mais filosófico (e, de certo modo, genérico), seu grupo mantém o compromisso de criação de práticas nos espetáculos ou atividades pedagógicas, e de treinamento singulares. Portanto, sublinho que há dois campos distintos, o grupo Odin Teatret e a Antropologia Teatral, que, no entanto, se retroalimentam e se complementam.

Além disso, a partir do encontro desses dois tópicos, por mim encarnados como atriz, esta pesquisa foi desenvolvida. Nas residências que realizei junto ao grupo, em sua sede em Holstebro, Dinamarca, conheci muitos(as) pesquisadores(as) que passaram pelo Odin para participarem de *workshops* ou consultarem os arquivos do Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS)⁷. De modo geral, era recorrente, naqueles que presenciavam a prática do grupo pela primeira vez, o sentimento de surpresa ao observarem a aplicabilidade dos conceitos da Antropologia Teatral. Para mim, que tive contato inicialmente com a prática, porque minha leitura das obras de Barba não havia criado raízes profundas, era curioso notar que pesquisadores(as) experientes podiam construir ideias errôneas (e não raro, extremamente complexas) sobre a utilidade de um determinado princípio.

Essa percepção sobressaiu a um participante do “*Workshop Ave-Maria*, Eugenio Barba na direção”, ocorrido em 2012 e conduzido por Barba, sobre expedientes de ensaios de “*Ave Maria*”, solo de Julia Varley. Barba rebateu a surpresa do participante com uma história:

Eu costumava descrever, em livros, especialmente para Grotowski, exercícios teatrais. Havia um ator que, com afinco, praticava o treinamento descrito. Numa ocasião, ele me encontrou e disse: faço todos os exercícios que você descreve, mas há um que não consigo entender. Tento por anos, mas não consigo. Eu coloco o dedo polegar no chão e giro como descrito, mas não me parece funcionar, você poderia me explicar como fazer? E, após um tempo de

⁶ Essa afirmação é oriunda de minha convivência com Eugenio Barba nesses últimos 10 anos, em que acompanhei todas as palestras que ele proferiu no Brasil, bem como a maioria que ele realizou na sede do Odin Teatret.

⁷ O CTLS foi fundado em 2002, a partir de uma relação colaborativa entre a Universidade de Aarhus (Departamento de dramaturgia) e o Odin Teatret, e voltado para o apoio e difusão do teatro como laboratório Cf. ODIN TEATRET. CTLS. Disponível em: <https://odinteatret.dk/odin-teatret-archives/research/ctls/>. Acesso em: 8 mar. 2022.

confusão, percebi que o exercício havia sido traduzido erroneamente, confundindo-se o dedo do pé com o da mão (BARBA, informação verbal, 2012)⁸.

Com humor, o encenador buscava explicar a lacuna inerente aos dois campos de saberes, sublinhando que, além da escrita, há tantos outros fatores que agem no conhecimento e transmissão de uma prática. Por outro lado, se considerarmos o reduzido número de pessoas que, como eu, estiveram com o grupo durante um período mais longo de treinamento que contemplou a criação de espetáculos (o que, segundo as atrizes e os atores do Odin, é o mais rico dos expedientes formativos), a escrita ainda é uma valiosa ferramenta. A partir da vivência com a riqueza cultural dos estudos práticos de culturas e períodos históricos diversos realizados pelo Odin, entendo ser preciso valorizar todos os modos de compartilhamento amplo da prática do grupo.

Eu gostaria de tornar mais visível a aplicabilidade de cada um dos princípios da Antropologia Teatral por vários motivos. Primeiro, porque o tratamento teórico é amplamente estudado, sendo uma referência na pesquisa teatral. A segunda motivação se relaciona com os princípios que, por serem oriundos de tradições teatrais diversas, aportam dificuldades em sua efetividade fora destes contextos. Por último, aponto a contradição entre a emergência prática dos princípios da Antropologia Teatral e sua formulação feita especialmente por críticos(as), historiadores(as) e diretores(as), isto é, por profissionais mais distantes do palco em relação ao ator ou à atriz, o que modifica a narrativa sobre o objeto experiencial.

Para quem convive com os dois polos (conceitual e prático), como é o caso dos atores e atrizes que estiveram em treinamento mais aprofundado junto ao grupo dinamarquês, o olhar passa a carregar ambas perspectivas. No meu caso, enquanto aprendia um exercício, assistia às demonstrações de trabalho e palestras do grupo, nas quais os princípios eram visíveis. Iben Nagel Rasmussen, ao discorrer sobre a prática *Energia verde*, apresenta seu olhar pragmático, de atriz e pedagoga, articulado à dimensão conceitual:

Um exercício fundamental é aquele que 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 que teria que acompanhar cada uma. Mas com a *energia verde*, elas 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,

⁸ Fala de Eugenio Barba durante o evento “Workshop Ave-Maria, Eugenio Barba na direção”, em 2012, ocorrido em Holstebro, Dinamarca, organizado pelo Odin Teatret em sua sede.

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 [por uma faixa]. 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** (RASMUSSEN, 2017, p. 116, grifo nosso).

Ainda que a atriz declare não pensar diretamente sobre os princípios, na citação acima, encontramos pontos basilares da Antropologia Teatral. Rasmussen compartilha um exercício cujo fundamento é o desenvolvimento da presença cênica, tema fundante do tratado de Barba, e ao descrevê-lo, comenta as possibilidades que a prática desdobra, como trabalhar com o desequilíbrio ou com a resistência, elegendo a segunda. O que Rasmussen nomeia por desequilíbrio, Barba (2012) refere-se com os termos “equilíbrio precário” ou “equilíbrio de luxo”, um dos princípios elencados pelo encenador, e os define da seguinte maneira:

O equilíbrio – a capacidade do homem de manter-se ereto e de mover-se desse modo no espaço – é o resultado de uma série de inter-relações e tensões musculares do nosso organismo. Quando ampliamos nossos movimentos, realizando passos maiores que o normal ou posicionando a cabeça mais para frente ou mais para trás, o equilíbrio é ameaçado. Nesse momento, entra em ação uma série de tensões para impedir que caiamos. A tradição do mímico moderno fundamenta-se no *déséquilibre* para dilatar a presença cênica. Exatamente como o *off-balance* na dança moderna (BARBA, 2012, p. 33-34).

O equilíbrio precário funciona como uma ferramenta para a dilatação da presença cênica, objetivo semelhante para o qual a atriz Rasmussen se guia na escolha do exercício que aplica em seus *workshops*. O mesmo ocorre com a “resistência” que, nos estudos de Barba, figura como um dos aspectos do princípio descrito como “dança das oposições”. Barba (2012) o define recorrendo a um exemplo da prática dos atores de *Nô*:

‘Energia’ - disse o ator Kabuki Sawamura Sojurô – ‘poderia ser traduzida como *koshi*’. E acrescenta o ator *Nô* Hideo Kanze: ‘Meu pai jamais dizia: use mais *koshi*. Me ensinou do que se tratava fazendo-me caminhar enquanto ele me puxava pelos quadris’. Para vencer a resistência, o torso é obrigado a dobrar-se ligeiramente para frente, os joelhos se flexionam, os pés pressionam o chão e se arrastam mais do que se levantam em um passo normal: um modo artesanal para obter o andar de base do *Nô*. A energia como *koshi* não é o resultado de uma simples e mecânica alteração de equilíbrio, mas de uma tensão entre forças contrapostas (BARBA, 2012, p. 39).

Observe que a “dança das oposições” objetiva gerar energia, uma estratégia para se ampliar a presença cênica, tal como visa ao desequilíbrio. Nesse exemplo, não apenas os princípios se repetem, mas a sua estrutura é a mesma do exercício *Energia Verde*, narrado por Rasmussen: ao invés das mãos do pai de Kanze segurando os quadris, Rasmussen emprega um pano verde, que conecta a dupla de participantes, gerando resistência para a caminhada. Essa ação resulta em despertar a consciência para: 1) a pélvis como uma parte do corpo que pode

concentrar energia; 2) a utilidade da flexão leve dos joelhos; e 3) a modificação do modo de deslocamento do corpo. Esses pressupostos, recorrentes em distintas tradições teatrais, são importantes diretrizes para o trabalho prático do Odin e se fazem notar nos exercícios do grupo, bem como nas suas obras cênicas.

Ainda no exemplo acima, quando o ator de Nô, Hideo Kanze, afirma que seu pai nunca dizia a ele para utilizar *koshi*, mas o segurava pelos quadris, vemos como certas tradições compartilham saberes práticos, sem requerer explicação conceitual a priori. Podemos desenvolver *koshi* sem termos contato com esse nome. Contudo, o ator utiliza o termo para explicar o que seu pai lhe ensinara, nos levando a inferir que o entendimento conceitual contribui para a ampla compreensão daquela experiência.

Para mim, como atriz, foi importante entender o significado de cada princípio para, assim, refletir sobre a funcionalidade dos diversos exercícios que exploram tal fundamento. Interessante também é avaliar como eles agem (em conjunto ou singularmente) para o desenvolvimento do que Rasmussen aponta como “energia” e, conseqüentemente, para a ampliação da presença cênica. A minha experiência como professora e pesquisadora me levou a compreender que é imprescindível conhecer a estrutura pedagógica, apesar de cultivar minha presença cênica sem precisar desse conhecimento.

Como artista da cena, o conceito opera também para me libertar da mera repetição de um exercício que, além de ser criado em outra cultura, não é uma solução única. É possível entender como desenvolver novos exercícios de acordo com minha identidade cultural e os interesses particulares. Saliento que a Antropologia Teatral não inventou esses princípios, mas os coletou de diferentes tradições. O pai dos laboratórios atoriais ocidentais, François Delsarte, já utilizava a nomenclatura “princípio” em seus exercícios de expressividade corporal. Também Meyerhold e Decroux, pedagogos da primeira metade do século XX, são exemplos na busca por uma sistematização da presença cênica. Além dos(as) mestres(as) orientais que possuíam um vocabulário expressivo muito rico e discorriam de modo pedagógico sobre sua prática.⁹ Tendo em vista o exposto, considero que os princípios elencados pela Antropologia Teatral são possibilidades pedagógicas de apreensão e desenvolvimento dos saberes da atuação¹⁰.

⁹ Nesse quesito, Mei Lanfang é simbólico; demonstrações (espetáculos que discorrem de modo prático e pedagógico sobre uma linguagem teatral) do mestre da Ópera de Pequim foram assistidas por espectadores como Jean Jacques Coupeau, Alexander Tairov, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski, encontros indicativos de um movimento intercultural teatral focado na pedagogia da atuação (BARBA, 2015).

¹⁰ É importante salientar que a Antropologia Teatral não inventou esses princípios, mas coletou-os de diferentes tradições. O pai dos laboratórios atoriais ocidentais, François Delsarte, já utilizava a nomenclatura “princípio” em

Desde “Além das ilhas flutuantes” (BARBA, 1991), passando por “A Canoa de Papel” (BARBA, 2012), “Queimar a casa: origens de um diretor” (BARBA, 2010) e, especialmente, em “A arte secreta do ator: um Dicionário de Antropologia Teatral” (BARBA; SAVARESE, 2012), os princípios da Antropologia Teatral aparecem e são conceituados de diferentes modos. Ao pretender uma análise transcultural do teatro, para evidenciar técnicas extracotidianas de expressividade, Barba discorre sobre a pontuação, a tridimensionalidade, a resistência, a dilatação, a redução, a oposição, o equilíbrio precário, a equivalência, o fluxo de energia e o ritmo, além do trabalho com as mãos, pés, espinha dorsal, máscaras faciais e voz, via um discurso amplo que soma um olhar mais generalista a certa subjetividade de efeito poético. Para escapar de um “genérico” infundado, recorre às fontes tradicionais e retoma suas experiências de viagens ao estrangeiro, tendo como comprovação de suas convicções o trabalho prático com seu grupo. A partir da especificidade de um grupo com mais de 55 anos de atividades ininterruptas podemos pensar na sua cultura como algo único e que, portanto, não seria um modelo, mas um exemplo bem-sucedido.

Em dezembro de 2013, quando estive a convite de Barba, no seminário “A Arte Secreta do Ator”¹¹, o indaguei sobre como prosseguir sozinha com as ferramentas que havia aprendido na intensa residência no grupo (eu havia estreado o solo “Estrelas” em janeiro daquele mesmo ano). Ele respondeu-me de modo curto e taxativo: “impossível prosseguir sozinha”. Foi uma resposta inesperada para mim.

Na mesma ocasião, Barba completou que não tem discípulos(as), e que seu objetivo era tornar-se lendário com seu grupo. Quando comparo o teor pedagógico de compartilhamento de conhecimentos do evento com o discurso de um mestre que não acredita em sucessão, salta aos olhos a contradição que envolve o Odin e seu líder. Entendo que ocorrem duas coisas, igualmente verdadeiras: a primeira é que, de fato, não se pode “entrar nos sapatos” de alguém (pois o Odin tem uma história singular e irrepetível); a segunda é que a ênfase dessa pedagogia

seus exercícios de expressividade corporal. Também Meyerhold e Decroux, pedagogos da primeira metade do século 20, são exemplares na busca por uma sistematização da presença cênica. Isso sem falar dos(as) mestres(as) orientais, que não apenas possuíam um vocabulário expressivo muito rico, como também discorriam de modo pedagógico sobre sua prática, e nesse quesito, Mei Lanfang é simbólico; demonstrações de trabalho (espetáculos que discorrem de modo prático e pedagógico sobre uma linguagem teatral) do mestre da Ópera de Pequim foram assistidas por espectadores como Jean Jacques Coupeau, Alexander Tairov, Vsevolod Meyerhold, Bertold Brecht e Constantin Stanislavski. (BARBA, 2012)

¹¹ Evento organizado anualmente pela Tao Filmes e da Cia. YinsPiração Poéticas Contemporâneas, sob coordenação de Luciana Martuchelli, em Brasília (DF), desde 2008.

reside em “aprender a aprender” (BARBA; SAVARESE, 2012) e não em apenas continuar o que ali já se realizou.

Na ocasião dessa rápida conversa com Barba, fiquei dividida. Por um lado, o entendia claramente: há no Odin uma linguagem teatral, na qual fui inserida, e que alicerça o processo de criação teatral específico, sendo difícil iniciá-lo com pessoas não familiarizadas com tal tradição. Por outro lado, senti-me desafiada, pois sabia que foi no processo de treinamento experienciado junto ao seu grupo que desenvolvi minha independência artística.

De que modo poderia considerar minha própria experiência diante dessas contradições explicitadas na fala do diretor do Odin? Nas montagens que realizei, destaco alguns elementos definidores do processo. Dentre eles, a inexistência de um texto dramático tradicional, ou de um roteiro pré-fixado, e, a autonomia da atriz frente à criação, com o protagonismo da própria criadora (isto é, seu corpo, suas memórias e associações poéticas) na modulação do material criativo e no modo de agenciá-los. São aspectos que também incidiram na composição da obra final e que se relacionam à aplicação dos princípios de expressividade do Odin Teatret na composição dos materiais cênicos.

1.2 T(d)ramaturgia

Seria essa a herança do Odin para minha trajetória? A experiência com aquilo que Eugenio Barba nomeou de “dramaturgia do ator”? Essa expressão nos conduz aos léxicos do fazer teatral relativos à trama, à dramaturgia e à escrita da atriz e do ator. Ainda em torno das questões sobre o drama: é teatro ou literatura? A trama relaciona-se com a dramaturgia ou com a atuação? A dramaturgia da atriz e do ator é uma abordagem pedagógica ou uma linguagem teatral?

Buscando entender o uso desses termos, recuperei sua etimologia para fins de reflexão sobre seus traços no teatro contemporâneo. O termo “teatro” tem seu étimo em *theatron*, que em grego significa o lugar para onde se olha, tendo um sentido semelhante a “espetáculo” como algo que atrai a atenção do olhar (CAMARGO, 2008). Ainda que indicativo de espaço, o termo foi utilizado ao longo da história para designar o que as atrizes e atores realizam, isto é, o próprio espetáculo teatral. Por sua vez, “drama” provém do termo *dran*, da língua dos Dórios de Peloponeso, sendo destacado por Aristóteles (2008), em “A Poética”, como apresentações mambembes imbuídas de declamação, música e dança. *Dran*, segundo Aristóteles (2008), significa literalmente atuar, e converteu-se na Grécia e em Roma em *drama*,

expressando “atuação pela imitação”. De acordo com suas origens, podemos dizer que aquilo que as atrizes e os atores realizam é um drama apresentado em um teatro.

O termo “dramaturgia” surgiu com a publicação do “Discurso sobre a Poesia Dramática”, de Diderot, em 1758, que toca nos diversos aspectos da montagem de uma obra teatral, e nas redações de G. E. Lessing, entre os anos de 1767 e 1768, que compõem a sua “Dramaturgia de Hamburgo”, modificando historicamente as relações entre atriz/ator, diretor(a), encenador(a) e dramaturgo(a). Desde o início, o termo esteve associado à encenação, como define Lessing (2005, p. 29): “[...] esta dramaturgia tem por objetivo manter um registro crítico de todas as peças levadas à cena e acompanhar todos os passos que a arte, tanto a do poeta como do ator, irá dar”. A dramaturgia surge como um apoio ao escritor (agora dramaturgo), que elabora o texto literário e se adianta sobre a encenação que se torna parte de sua alçada. Se, por um lado, há mais contribuição criativa, por outro, a imposição realizada pelo dramaturgo acaba, como mostra a história, por ser restritiva, segmentando e hierarquizando o teatro.

Naquele período, como afirma Roubine (1998), não era a atuação que estava em foco, tampouco a formação ou a expressividade da atriz e do ator, mas o “por em cena” um texto literário, visto que ao autor interessava alcançar os meios para materializar seu projeto de encenar. No ápice do movimento que se consagrou como *textocentrismo*, as várias habilidades da atuação foram se restringindo, passando a declamação a ser a mais importante delas. Assim, segmentava-se a arte teatral, colocando cada qual em seu devido lugar, ou melhor, “papel”, termo que se popularizou para a designação da personagem dramática.

No final do século XIX, o poder sobre a dramaturgia migrou das mãos do(a) dramaturgo(a) para as do(a) diretor(a)/encenador(a), enquanto o trabalho da atriz e do ator seguiu atrelado à função de representar personagens sob a ordenação de um projeto de encenação. Apenas no último século, os intérpretes puderam decidir sobre como e o que fazer em cena, graças a uma série de fatores, incluindo o declínio das grandes produções¹². Essa

¹² Segundo Patrice Pavis (2010), o retorno do texto e da Nova Dramaturgia, ao longo dos anos de 1990, “[...] explica-se particularmente pelo custo desmesurado dos espetáculos, a crise dos auxílios públicos e o incentivo à escrita. Tudo isso conduziu à reconsideração do poder total dos encenadores e à pesquisa de meios mais simples e minimalistas de encenar textos que não exigissem mais um dilúvio de imagens e efeitos.” (PAVIS, 2010, p. 21). Isso se conecta diretamente às pequenas produções, centralizadas na atriz e no ator, que tomaram o lugar das grandes encenações.

tensão entre texto e cena continua presente nas discussões teatrais contemporâneas, que trazem novas questões:

O problema não é mais saber quem – seja o autor ou o encenador – possui ou controla o texto, nem como, de que maneira, a prática textual afeta o palco, mas antes de tudo saber como a representação e a experimentação cênica ajudam o ator, e em seguida o espectador, a compreender o texto à sua maneira (PAVIS, 2010, p. 22).

De fato, o desenvolvimento da autonomia criativa da atuação, que nos contempla atualmente, foi resultado dessa fricção que se estendeu pelo século XX. Nesse período, se efetivou um desprendimento do polo textual e, em consequência, ampliou-se o destaque para a dramaturgia da cena e a escrita da atuação, numa teatralidade centrada nos expedientes criativos atoriais e na presença cênica (ainda que se conservasse o texto dramático).

Podemos destacar três formuladores da linhagem de trabalho atoral do teatro euro-ocidental (incluindo o teatro russo de base europeia) que inspiram outro modo de relação com o texto e, assim, resgatam a liberdade de criação dos atores e das atrizes: Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

Stanislavski, no início do século XX, partia do estudo do texto para criar o espetáculo. Atribuía às “ações psicofísicas” a potência de transbordamento das indicações textuais para trazer o enfoque no “como” colocar o texto em cena, ampliando o vocabulário expressivo da atriz e do ator (ROOSE-EVANS, 1984). Grotowski, a partir dos anos 1960, trouxe o ato cênico para a dimensão do encontro entre a atriz/o ator e o(a) espectador(a) e, em prosseguimento do estudo das ações, introduzindo o treinamento como elemento formativo profundo e contínuo, num modelo de laboratório teatral. Mas, ainda que suas montagens tenham representado um auge da expressividade da atriz, especialmente pelo conceito de “ator santo” (sintetizado no ator Richards Cieslak), as estruturas de suas obras teatrais junto ao Teatro das 13 Fileiras seguiam o roteiro do texto dramático¹³. Por sua vez, Eugenio Barba, cujas primeiras montagens foram estruturadas a partir de textos dramáticos, logo abandonou esse formato para ampliar as possibilidades de criação dramatúrgica. Usando uma série de ferramentas, o diretor tem se dedicado a um teatro sinestésico, pautado na presença cênica. Se ele mantém o termo “texto” em seu vocabulário, recupera seu sentido de origem:

A palavra *texto*, antes de significar um texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significava “tessitura”. Nesse sentido, não há espetáculo sem “texto”.

¹³ Refiro-me ao período de seu trabalho no grupo até 1969, finalizado com a montagem “Apocalypsis Cum Figuris” (1969), sem adentrar os trabalhos realizados posteriores, como os “Projetos Especiais”.

O que está relacionado ao “texto” (à tessitura) do espetáculo pode ser definido como “dramaturgia”, ou seja, *drama-ergon*, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a *trama* (BARBA, 2012, p. 65).

Os textos são, portanto, vários, sendo que, na dramaturgia da atriz e do ator, os ápices dramáticos estão na ação, enquanto as peripécias estão incorporadas nas partituras físicas, e, a atmosfera da dramaturgia está concentrada na presença cênica.

Para Barba, interessa que o público seja atingido de modo sinestésico pelo evento teatral e não fique limitado à compreensão da trama fabular. Ainda sobre sua definição de texto, pode-se inferir que ele inclui a noção do trabalho de atuação no sinônimo “trabalho das ações”. A tessitura, ou os fios da amarração dessa trama mencionada por ele, é constituída de múltiplas formas:

Concretamente, em um espetáculo teatral, *ação* (ou seja, tudo o que está relacionado à dramaturgia) não é apenas o que é dito ou feito pelos diversos atores, mas também os sons, os ruídos, as luzes, as mudanças no espaço. Em nível superior de organização, as *ações* são episódios da história ou as várias faces de uma situação, os arcos de tempo entre duas ênfases do espetáculo, entre duas mudanças do espaço. Ou ainda a evolução – com certa autonomia- de uma coluna sonora musical, das variações das luzes, das variações de ritmo e de intensidade desenvolvidas por um ator em cima de temas físicos bem precisos (maneiras de caminhar, de tratar os objetos, de usar a maquiagem ou o figurino). Também são *ações* os objetos que se transformam, adquirindo diferentes significados ou colorações emotivas. *Ações* são inclusive todas as relações, todas as interações entre os personagens entre si ou entre eles e as luzes, os sons, o espaço. Tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é *ação*.

A lista poderia ficar tão extensa a ponto de ser inútil. O que importa não é fazer um levantamento de quantas e quais sejam as ações de um espetáculo. Importante é observar que as ações só começam a trabalhar quando se entrelaçam: quando se tornam tecido, textura= “texto” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66).

Nessa perspectiva, compreendemos que tudo o que age sobre o(a) espectador(a) é ação. Barba recupera o sentido de *dran*, alinhando a sua abordagem não apenas pela sua etimologia (drama = ação), como também pelo entendimento do espetáculo teatral como uma combinação de elementos.

O diretor italiano avança na ressignificação desses termos, passando a utilizar “dramaturgia do ator” para designar uma série de elementos que compõem e caracterizam a atuação. Há, etimologicamente, uma redundância, visto que “dramaturgia” contempla essa ideia total: tomando o termo dórico *dran* como atuação, e considerando que o sufixo grego *erg-on*¹⁴

¹⁴ Significado do sufixo segundo Evanildo Bechara (2009), em sua obra “Moderna Gramática Portuguesa”.

significa obra ou trabalho, de onde proveio o sufixo “urgo” ou “urgia”, a dramaturgia (*dran* + *erg-on*) seria, literalmente, o trabalho da atuação.

Pautados nas etimologias dessas palavras, podemos entender como dramaturga(o) aquela(e) que trabalha a atuação, ou a própria atriz/ator. Assim, Barba considera o fato de “dramaturgia” significar tanto o trabalho sobre as ações, bem como sua ligação histórica com o texto literário. Com isso, questiona os agenciamentos dos elementos que constituem o tecido teatral, e consagra o uso de novos termos daí derivados, tais como “dramaturgia sonora”, “dramaturgia da iluminação” e “dramaturgia dos adereços”.

As diferentes ações que compõem um espetáculo, isto é, essas diversas dramaturgias, laboram em conjunto na formação do tecido teatral (BARBA, 2012). Contudo, a dramaturgia da atriz e do ator contempla, de diversos modos, o trabalho expressivo corpóreo e o diálogo entre suas ações e as dos objetos, luz, texto literário e músicas. Estes elementos delineiam camadas da trama cênica. O trabalho de criação atoral poderia ser chamado de *trabalho sobre as ações*, expressão que faz alusão ao sistema de Stanislavski (KUSNET, 1975), sendo útil para designar a criação e a modulação das ações físicas, envolvendo um trabalho minucioso das ações em sequência ou concomitância.

Aceitando a ideia de que dramaturgia, na literatura, carrega a noção de estrutura do enredo, seria possível referir-nos à *dramaturgia do espetáculo* como distinta de dramaturgia como texto literário, ou mesmo da dramaturgia da atriz e do ator, na acepção de Barba. Ainda, se partirmos da ideia de agenciamento do espetáculo pelas atrizes e pelos atores, contemplando não apenas seus materiais de expressividade corpórea, como também o diálogo com os vários elementos cênicos, que são os fios da trama, teríamos a *tramaturgia*. Servindo especificamente à composição de diversos elementos agenciada pela atriz e pelo ator, como música, objetos, texto literário, figurinos e iluminação, a *Tramaturgia* designaria os vários fios que se cruzam (num tecido tramado), buscando dar sentido dramático aos materiais que a atriz e o ator tecem na criação de uma cena.

Sem adotar um termo específico, sugiro um jogo entre “trama” e “drama”, numa espécie de **T(d)ramaturgia**: a invenção da palavra busca renunciar ao complemento “da atriz”, eliminando o sentido de posse, pois é sobre SER atriz: fazer, realizar e criar. Termo que busca instigar a invenção de novos vocabulários no campo da atuação, indicando a falta de palavras específicas, ainda que, neste trabalho, na busca pela conexão com o Odin Teatret e com Eugenio Barba, mantemos o termo “dramaturgia da atriz e do ator”.

1.3 O trabalho sobre as ações

Ao analisar o emprego da dramaturgia da atriz e do ator numa montagem teatral, é evidente a sua organização ao redor da **ação**. Barba (2010, p. 60) confirma essa hipótese ao afirmar que “No Odin Teatret, a dramaturgia do ator não era o modo de representar, mas uma técnica para realizar *ações reais* na ficção da cena”. São os expedientes que vivi junto ao Odin e que contribuem para a observação de que é sobre a ação que os “princípios-que-retornam” atuam: a **segmentação** auxilia na separação da ação em suas partes; a **pontuação** retém uma ação por um tempo distinto do **fluxo** no qual se insere; o princípio da **omissão** nos ajuda a retirarmos ou a escondermos uma parte da ação; o da **equivalência** permite fazermos uma ação semelhante a outra, de natureza diversa; a **resistência** impõe a necessidade de maior tônus muscular a cada ação; a **dilatação** faz a ação tomar ou percorrer um lugar maior no espaço, ao passo que o seu contrário é a **redução**; e a **tridimensionalidade** considera as “linhas de fuga” da ação para direções distintas. A ação origina-se na atriz e no ator, ao mesmo tempo que age sobre ela(e):

Quando no treinamento ou durante os ensaios eu subdividia uma situação qualquer (escrever uma carta e iniciá-la no envelope, dar um pulo, cortar uma maçã, pegar uma moeda do chão) em segmentos sempre menores, chegava a um ponto indivisível, um átomo minimamente perceptível: uma minúscula forma dinâmica que, ainda assim, tinha consequências na tonicidade do corpo. Essa minúscula forma dinâmica era aquilo que eu e meus atores chamávamos de uma ação real. Podia ser realmente microscópica, apenas um impulso, mas ela se irradiava por todo o organismo e era imediatamente percebida pelo sistema nervoso do espectador (BARBA, 2010, p. 60).

Portanto, a configuração própria da ação atua sobre a constituição da presença cênica que, por sua vez, influencia a ação. A atriz/o ator está presente em cena, com toda a potência expressiva, quando está em ação, o que Barba chamou de *corpo-em-vida* (BARBA, 2010). Dado isso, início da chancela de que para entendermos a “dramaturgia da atriz e do ator”, é necessário perscrutar a ação, visto que ela centraliza o trabalho sobre atuação.

1.3.1 Definição da ação

A ação é um elemento central e complexo no estudo da atuação. Partem desse tema várias problemáticas como a verdade cênica, a organicidade, o visível e o invisível, a energia, o exterior e o interior da atriz e do ator (ações físicas ou psicológicas – emocionais). Mas, o que é uma ação? Como ela é criada? A que está relacionada ou o que sugere/ evoca? Como se materializa no corpo da atriz ou do ator? Como afeta a(o) espectador(a)? A ação inspira várias perguntas e amplas respostas.

Eugenio Barba (2010), apoiado na prática teatral de Stanislavski, afirma que, no teatro, não valem elementos gerais, mas os específicos. Fugir, conquistar, atacar, ofertar, encontrar, desejar ou mentir são verbos de ação que, quanto mais específicos, mais se aproximam da “ação real” à qual o diretor se referia. Em termos de atuação, deve-se considerar que a especificidade é a responsável por modular as qualidades das ações. Numa partitura em que realizo a ação de dar algo, estendo a minha mão; se o objeto for algo pesado, colocarei mais resistência no movimento. De outro modo, se imagino que seja pequeno, encolho a mão; se for algo muito importante, coloco certa tensão na ação; se for algo grande, abro os dedos da mão para envolver o objeto imaginário. E, assim, quanto mais específicas a intenção e a circunstância da ação, a partitura será mais detalhada e orgânica.

As perguntas “onde, quem e o quê?”, de Stanislavski, já apontavam para a especificidade e a intenção como propulsoras criativas das ações, a partir da imaginação da atriz e do ator:

Todo invento da imaginação do ator deve ser minuciosamente elaborado e solidamente erguido sobre uma base de fatos. Deve estar apto a responder a todas as perguntas (quando, onde, por quê, como) que ele se fizer a si mesmo enquanto incita suas faculdades inventivas a produzir uma visão, cada vez mais definida, de uma existência de “faz-de-conta”. [...] Imaginar em geral, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentado, é trabalho infrutífero (STANISLAVSKI, 1994, p. 96).

O que se faz? Por quê? Onde? Quais obstáculos existem? Que outras pequenas ações devem ser realizadas para se conseguir o que se intenciona? Considerando-se tais questões, por exemplo, a ação de escapar será diferente se o lugar é um campo, uma casa, uma igreja ou uma corte. Cada dado que especifica a ação age em sua modulação, isto é, em seu ritmo, dimensão, tensão, duração e fluidez. Pode-se afirmar, portanto, que uma ação é um movimento dotado de intenção cuja especificidade circunstancial define a sua qualidade, engajando por completo o(a) atuante.

Contudo, no Odin Teatret, diferentemente de Stanislavski, usualmente, não se inicia uma criação de ação imbuindo-se de especificidades, já que a personagem não está pré-definida, e nem mesmo as circunstâncias. As especificidades aparecem durante o processo de exploração dos materiais propostos, oriundos de tarefas simples, tais como a realização de três ações com as mãos, três ações com os olhos, cinco modos de ir ao chão ou levantar-se etc. Também, podem emergir de improvisações com temas amplos, como “o pôr do sol”, “o primeiro amor” ou “ida à biblioteca”. Partindo-se de uma espécie de “generalização”, almeja-se, de fato, encontrar as especificidades, o que requer um intenso trabalho compositivo.

Cada ação da atriz e do ator tem seu tempo de vida e características próprias, sendo que, um grupo de ações é organizado de modo concatenado. Podemos, ainda, realizar diferentes ações concomitantemente, com diferentes partes do corpo, havendo duplos sentidos ou diferentes intenções.

A partir do aprendizado adquirido com o grupo Odin Teatret, apresento, de modo simples, uma definição de ação como constituída de preparação, desenvolvimento, ápice e finalização. A ação segue a estrutura dramática presente no modelo literário¹⁵. Não é uma regra, mas algo a se considerar em uma criação de ações, e que pode ser alterada, corrompida, subvertida...

1.3.2 A preparação da ação

A preparação da ação é o momento do “impulso” necessário para sua realização. Geralmente, é iniciada na direção contrária àquela que se pretende agir. Por exemplo: a ação de dar um tapa exige que a mão recue para tomada da distância necessária que potencializará a ação; para saltar, se deve flexionar os joelhos; para chutar, recuar a perna.

A preparação é uma mecânica estudada pelas leis do movimento da física e considerada por várias(os) pedagogas(os) teatrais¹⁶. O(A) espectador(a) infere, através desse momento, a ação que será realizada. Um braço levantado diante de alguém pressupõe que um golpe será dado; assim como esperamos um abraço quando vemos uma pessoa diante de outra abrir amplamente os braços. Pode-se supor a próxima ação quando uma criança abre a boca antes que o som do choro se faça ouvir, ou quando uma taça cheia é levantada, antes que seja levada à boca. São momentos em que o(a) espectador(a) acessa suas memórias reencontrando as coisas que moram na intimidade, que ama ou teme.

A **preparação da ação** permite que o(a) espectador(a) crie, usando seu conhecimento de mundo, o “desenrolar” da ação. Quanto mais tempo a atriz e o ator puderem

¹⁵ Aristóteles (2009) inicia uma corrente de pensamento dramático em que as ações tomam lugar fundamental. Tendo como essência o conflito, ideia ampliada em Hegel, as ações têm sua preparação, desenvolvimento e desenlace. Na visão de Lefebvre, concatenadas e em saltos, as ações movimentam a obra, sendo consequência das vontades das personagens. O conflito de cada obra depende da grandeza das ações (suas qualidades) e de seu volume (quantidade), ideia complementar sobre dramaturgia defendida por Brunetière (PALOTINNI, 1988).

¹⁶ A preparação da ação consta em diferentes trabalhos sobre a expressividade corporal. McManus (2010) apresenta seu uso: “Tecnicamente, ambos, Mímica corpórea e Biomecânica, são construídas entorno da ideia de base preparatória do movimento. Em mímica, isto leva o nome de ‘toc’, em Biomecânica é chamada de ‘pré-ação’.” (MCMANUS, 2010, p. 51, tradução nossa). Na Antropologia Teatral, ela é chamada de *sats*, designando o momento do impulso da ação.

se demorar nessa etapa, proporcionarão mais chances para que o(a) espectador(a) se engaje com a ação. Porém, se o tempo gasto na preparação for demasiado, ou ainda, não se reúnem as forças necessárias para impulsionar plenamente uma ação, acontece seu enfraquecimento.

1.3.3 Desenvolvimento da ação

“Como” fazer uma ação? Essa é a pergunta disparadora da criação. Dentre tantas possibilidades, a materialidade da resposta dada pela atriz ou ator emerge de tudo o que experienciou na vida e no palco, incluindo suas preferências e habilidades. É no modo próprio de atualizar o “conhecimento de mundo”, numa dada circunstância ficcional, que mora a singularidade de uma atuação. Uma atriz, em suas escolhas, pode dar valores específicos à ação, proporcionando êxtase ou decepção. Também a plateia desenvolve sua criação, levada a aceitar a alteridade ou a deliciar-se pela identificação. Ela é instigada a fruir as variações, ampliando sua percepção sobre o(a) outro(a). Por sua vez, a atriz busca ofertar “originalidade” no desenvolvimento da ação, alicerçando-se, em grande parte, no inesperado e na surpresa.

O desenvolvimento da ação não deve ser estático ou linear, mas crescente: se iniciada pequena, deve se ampliar; se nasce grande, diminuir; se começa de modo lento, necessita acelerar; mas se nasce rápida, alentecer. Se está longe de um objeto ou pessoa com quem tem relação, deve aproximar-se dele(a), e se está próximo, distanciar-se. A isso, conecta-se a intencionalidade da ação: seduzir, afastar, persuadir, negligenciar, ofender, irritar, afagar e assim por diante.

1.3.4 Ápice da ação

O ápice ocorre como uma reverberação do desenvolvimento da ação, sendo que o percurso determina a potência dele. Ao mesmo tempo, é a grandeza do ápice que estimula o desenvolvimento do percurso, funcionando como um desejo de que quanto maior, mais energia fornece em prol do seu objetivo. O ápice é o ponto máximo, figurando como o resultado e, ao mesmo tempo, o objetivo da ação. Em uma cena de beijo, o máximo da ação é quando os lábios se tocam, de um gol, é quando a bola passa a linha da trave. Ou seja, a consumação do que havia se preparado.

1.3.5 Finalização da ação

A finalização da ação é o seu fechamento, logo após o ápice. Ela pressupõe o relaxamento ou diminuição de energia, especialmente quando comparada ao momento anterior, o ápice, no qual toda a potência gerada no desenvolvimento da ação é liberada.

Os primeiros instantes da finalização ainda carregam a energia gerada em seu ápice, sendo diminuída gradativamente. Seu findar exige atenção, pois deve tornar claro o seu término, havendo um ponto final; porém, se a cena morrer por completo, cortará a conexão com a imaginação, tanto da atriz e do ator quanto do(a) espectador(a).

1.3.6 A desconstrução da unidade de ação

A unidade de ação é constituída por começo, meio e fim. Porém, é possível corromper esse esquema, realizando uma espécie de “desconstrução da ação bem-feita”. Seu sistema é conhecido por todos(as) e, desse modo, já esperado. Entretanto, pode-se alterá-lo visando surpreender o(a) espectador(a). É possível interromper a ação em diferentes momentos de sua jornada: logo no início; na preparação; iniciando uma outra ação; finalizando a ação sem passar pelo seu desenvolvimento ou ápice. Também, é possível 38iniciá-la sem a preparação, indo direto ao desenvolvimento ou mesmo ao ápice, como um beijo roubado ou um tapa do qual não se consegue escapar.

O jogo do elenco em cena nem sempre corresponde ao jogo entre a cena e o(a) espectador(a). Este último pode acompanhar todas as etapas de uma ação, enquanto uma atriz ou um ator pode ser surpreendido(a) subitamente por seu(sua) colega de cena. Por exemplo: na preparação de um abraço o público pode acompanhar todo o seu desenvolvimento, enquanto o ator/atriz que o(a) recebe, estando de costas, é surpreendido(a) pela ação em seu ápice. O(A) espectador(a) é cúmplice de quem realiza a ação, gozando da surpresa de saber de antemão o quê a outra atriz ou ator terá. O contrário também funciona: o jogo de ações em cena leva as atrizes e os atores a verem todas as etapas de uma ação, deslocando, intencionalmente, a atenção do público, de modo que este seja surpreendido por uma ação em seu ápice ou mesmo término, sem ao menos se dar conta de como ela tenha começado, artimanha tão bem utilizada pelos mágicos.

1.3.7 A sustentação da ação

Podemos sustentar uma ação em qualquer etapa de seu processo. Quando sustentamos a ação em sua preparação, é necessário que toda a força aglomerada se mantenha em movimento enquanto o corpo está imóvel, tendo em vista ser preciso prontidão para dar andamento à ação a qualquer momento. No desenvolvimento, precisamos que o corpo sustente uma ação crescente, enviando a energia da expansão, ainda que fique imóvel. No ápice, seguramos a ação, não a deixando acabar. Na finalização, que é a parte mais frágil, seguramos a ação por um fio de energia que a mantém viva, como se houvesse uma suspensão do tempo, ou como a luz infinita de uma estrela, que não está mais no mesmo lugar, mas não se modifica aos olhos daqueles(as) que estão na Terra.

Exemplifico com a ação de um abraço: podemos sustentar sua preparação abrindo por completo os braços, que ficam no ar, à espera do que virá. Durante seu desenvolvimento, a sustentação ocorre entre a ação dos braços estendidos e dos braços fechados; para sustentarmos o ápice, nos mantemos agarrados por um longo tempo e, para estendermos a finalização da ação, devemos manter os braços em estado de repouso, acalmando as tensões vivenciadas.

Em cena, a imobilidade completa é inexistente porque a atriz ou o ator, ainda que estática(o), mantém micro movimentos que a(o) faz estar em equilíbrio: a respiração contínua, o piscar dos olhos e o esforço dos músculos para manter o corpo inalterado. A sustentação ocorre em conservar-se o *momentum* como uma corda de instrumento que vibra a nota que está soando de modo sustentado, parecendo, para quem a ouve, que há uma imobilidade, enquanto a corda move-se incessantemente em vibração.

1.4 Improvisações e partituras

As improvisações são expedientes ricos para originar ações e, fixadas, se tornam materiais cênicos possíveis de serem aplicados em diferentes contextos ficcionais numa montagem teatral. Barba (2010) diz que, em seu grupo, a improvisação pode se dar: 1) para a criação de materiais novos; 2) no entrelaçamento de materiais criados anteriormente; e 3) de modo mais sutil, na individualização do material fixado, que se atualiza durante a apresentação, ganhando pequenas nuances. A última é considerada uma micro improvisação dentro da forma.

Nessas três esferas, a improvisação está atrelada à partitura. Na improvisação, se cria livremente, nem sempre com a incumbência de refazê-la (isto é, relembrá-la em todos os

seus detalhes, com o frescor da primeira vez), enquanto a partitura consiste na fixação das improvisações por meio da repetição, tornando-as materiais de fácil atualização pela atriz.

Referindo-se ao primeiro modo, Roberta Carreri (2011), atriz do Odin Teatret, comenta que, no grupo, trabalha-se com três tipos de improvisações. No primeiro, se altera a ordem ou as modulações de elementos fixos, já conhecidos; no segundo, a improvisação se dá dentro de um princípio, em que há total liberdade de criação, mas se respeita uma regra estabelecida no início do trabalho; e no terceiro, acontece a partir de um tema, em que a atriz e o ator guiam-se pelo fluxo das suas associações, sendo este o mais utilizado no início do processo de uma montagem teatral. Else Marie Laukvik, atriz do Odin Teatret desde sua fundação, apresenta o contexto do trabalho com improvisações a partir de um tema:

A cena final de Ferai, quando a rainha se suicida, vinha de uma única improvisação. Lembro-me e que era muito longa, meia hora ou mais. Só o Eugenio estava presente. Eu nunca teria conseguido fazer uma improvisação daquela na frente dos meus companheiros. Longe do olhar deles, eu me sentia livre e ousada. Se fazia uma coisa ridícula, eu era a única a saber, e as fronteiras do espaço interior e exterior se expandiam. No fundo, é uma questão de compreender as coisas da própria maneira, sem se fixar nas expectativas do diretor. O tema da improvisação era: “Contemple você mesma a repousar. Você está morta e se torna uma única coisa com o cadáver”.

Para mim, foi uma experiência fora do corpo, eu me observava (sic) a mim mesma do alto. Era doloroso, por isso o início era tão triste. Eu dialogava com meu corpo sem vida e com seu passado. [...]

Eugenio me ajudou a reconstruir a improvisação baseando-se nas anotações que ele tinha feito, e condensou-a numa cena de uns dez minutos. Não tive dificuldade: minhas associações e imagens retornavam nítidas e precisas. Eu já sabia o texto de Peter Seeberg de cor e este foi sobreposto às ações (LAUKVIK, 2010, p. 109).

Na improvisação, há um nível de criação, que normalmente é linear e se limita a um tema ou coincidências que surgiram na sua exploração, como mostra Laukvik, enquanto no trabalho que o diretor realiza (que ela chama de “condensação”), há uma manipulação dos materiais que, reorganizados, se tornam uma partitura, isto é, um material possível de ser repetido. A reelaboração da partitura pode continuar durante o processo de criação e de apresentação da obra.

1.5 A subpartitura

A subpartitura é um elemento intrínseco da partitura, pois quando a atriz/o ator decide fazer uma ou mais ações, há uma razão. Essa motivação é pessoal e nem sempre objetiva ou consciente. Frequentemente é modificada ao longo de seu trato, pois o(a) intérprete segue aprofundando ou alargando suas motivações e, assim, varia as associações que as ações lhe

sugerem, especialmente, quando estas se modulam no diálogo com outros elementos, tais como texto literário, figurino, cenário ou mesmo na relação com outras atrizes/atores. Barba define:

O “invisível” que dá vida ao que o espectador vê é a subpartitura do ator. A subpartitura não deve ser entendida como um pilar oculto, e sim como um processo profundamente pessoal, muitas vezes difícil de compreender ou verbalizar, cuja origem pode ser uma ressonância, um movimento, um impulso, uma imagem, uma constelação de palavras. Essa subpartitura pertence ao nível básico de organização sobre o qual se regem todos os outros níveis de organização do espetáculo [...] (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 122).

Apesar de estar dentro da partitura, a subpartitura é que dirige, define, pontua, intensifica, reduz, acelera ou retarda as ações. Sem a partitura, haveria apenas intenções, emoções e pensamentos, ao passo que sem subpartitura haveria movimentos mecânicos. Se considerarmos que o movimento não necessariamente contém uma intenção (o que é primordial na ação), podemos também concluir que a intenção se externaliza, provocando uma reação física, de modo que uma partitura inicial, quando aplicada em um contexto, se preenche de uma intenção que a modifica pela adição de certas qualidades. Considero que a partitura e a subpartitura são complementares e uma intensifica a outra.

Thomas Richards (2005), um continuador do trabalho de Grotowski, descreve como o ator Cieslak ensinou¹⁷ a ele usos da partitura e da subpartitura através de improvisações:

Cieslak tentava nos conscientizar do montante de trabalho que envolvia a criação de um espetáculo ao iniciar-se por improvisações. Ele disse que se nós quiséssemos fazer daquela improvisação um espetáculo, cada um de nós deveria tomar seu caderno, dividir a página fazendo duas colunas, e escrever em uma coluna, o mais preciso possível, absolutamente tudo que havia *feito* durante a improvisação; na outra coluna, escrever tudo o que foi *associado* internamente: todas as sensações físicas, as imagens mentais e pensamentos, memórias de lugares, pessoas. Eu entendi que Cieslak falava de “associações” querendo significar: enquanto você faz suas ações, ao mesmo tempo, o olho de sua mente vê algo, como se a memória se acendesse na sua frente (RICHARDS, 2005, p. 12, tradução nossa).

E Molik completa:

É muito importante ter imaginação, senão o que seria? Seria apenas a repetição de algumas ações. É claro que quero dizer que o uso da imaginação é para buscar a verdadeira Vida com ações verdadeiras, então não é que a pessoa está completamente livre fazendo qualquer ação. Todos devem estar completamente livres, com a imaginação fluindo para estimular um processo criativo que evoque ações claras e limpas (MOLIK, 2012, p. 45).

Nessas passagens, fica clara a relação intrínseca entre improvisação, ação, partitura e subpartitura, que também poderiam ser entendidas como elementos do processo. Em outros

¹⁷ Essa experiência refere-se ao período em que Cieslak lecionou um *workshop* de duas semanas na Yale University, nos Estados Unidos, em 1984.

termos, correspondem à criação, fragmentação, fixação e motivação da cena (sem que essa ordem seja obrigatória). Richards e Molik apontam o espontaneísmo e os expedientes de onde os materiais emergem, mas há ainda a parte composicional em que a atriz e o ator, digamos, dominam a criação. Se a fixação pode engessar e tornar excessivamente técnico o que se criou, a individualização, por meio de associações, devolve-lhe a vida ficcional. Por isso, a composição também está conectada às ações e partituras. Julia Varley (2010) compartilha:

No Odin Teatret, o material da atriz pode ser criado compondo-se uma ação singular, coligando-se várias ações ou também improvisando. [...] Emprego a palavra “composição” para indicar um processo de construção de ações, uma depois da outra. Componho as unidades singulares com partes do meu corpo ou com todo ele, partindo de associações, de exercícios, da trama, de uma história ou de um texto, aplicando os princípios de presença cênica e dando carta branca a fantasia (VARLEY, 2010, p. 93).

No trecho, Varley (2010) retoma a presença cênica como elemento fundamental para a qualidade da cena. Há um entrelaçamento entre ação, partitura, subpartitura, composição e presença cênica. Estas são as ferramentas primordiais do trabalho criativo da atriz e do ator. A prática desses elementos, especialmente de maneira apartada, se dá por meio de exercícios, enquanto o contexto cênico de uma montagem de espetáculo apresenta o seu entrelaçamento, destacando sua complexidade e suas camadas de profundidade.

Esses elementos povoam as obras teatrais do Odin Teatret, e estendem-se pelas atividades pedagógicas que o grupo realiza, contemplando a criação de espetáculos, dentre os quais destacam-se os solos pela composição da trama regida pelo(a) ator e atriz.

1.6 As colaborações do Odin Teatret – sua pedagogia

O Odin Teatret é um grupo com vasto repertório. Ele realiza espetáculos de *ensemble*, envolvendo a maioria de seus membros, e espetáculos de câmara, com três, dois ou apenas um artista. O Odin mantém relações, por meio de diferentes membros, com redes, grupos e movimentos teatrais de distintas partes do mundo. Uma delas, constituída pelas colaborações de Julia Varley, é a *The Magdalena Project*, uma rede internacional de teatro centrada no trabalho das mulheres. Outra rede, localizada na própria sede do Odin, é o *Nordisk Teaterlaboratorium*, criada para fins e organização da colaboração entre artistas de dentro e fora do Odin¹⁸.

¹⁸ Há ainda o *Theatrum Mundi ensemble*, com direção de Barba e muitos(as) artistas convidados(as) e a participação de atrizes e atores do Odin, envolvem mais de cinquenta artistas em cena. Ainda, há os seminários da

Sobre os processos de montagem do repertório do grupo, Carreri (2011) apresenta dois modos distintos de produção:

No Odin Teatret, os espetáculos de grupo nascem de uma ideia ou de uma exigência de Eugenio. As demonstrações de trabalho e os espetáculos com um, dois ou três atores nascem, ao contrário, da necessidade do ator e têm raízes profundas no treinamento (CARRERI, 2011, p. 145).

Segundo a atriz, nas obras de *ensemble*, o diretor é o propositor da montagem, apresentando ao grupo os pontos de partida e definindo, ainda, a agenda de ensaios e estreia. Nesse caso, Barba estimula diretamente as atrizes e os atores no processo de descoberta criativa de suas personagens, o que delinea a própria obra. Um exemplo é a personagem Vera, criada por Kai Bredholt (2011), ator e músico do Odin Teatret para “A Vida Crônica”:

Em *A Vida Crônica* eu atuo uma mulher, a viúva de um oficial basco. Ela foi originalmente inspirada em Dona Vera, a mãe de Eugenio. A ideia para criar esta personagem emergiu da cadeia de pensamentos que o próprio Eugenio iniciou (BREDHOLT, 2011, p. 29, tradução nossa).

Por sua vez, a atriz ou o ator dispõe-se a responder, com materiais cênicos, às propostas do diretor. Envolvendo grande parte ou todos do grupo, esses espetáculos são carro-chefe, e suas montagens e circulações são produzidas em turnês que ganham prioridade frente às outras produções.

Quando uma atriz ou um ator adentram no grupo Odin Teatret, rapidamente é incluída(o) nas obras de *ensemble*, o que carrega um caráter pedagógico importante. Julia Varley (2012), para ilustrar o processo de aprendizagem por meio de uma montagem, discorre sobre a entrada de uma jovem atriz ao grupo, Sofia Monsalve:

Ela esteve durante os quatro anos do processo de montagem como um boneco que era levado pelas atrizes e atores veteranos de um lado a outro da cena. Eugenio ditava-lhe cada ação, cada ritmo, cada postura. Trabalhar nessas condições não é fácil, mas se aprende. Depois, com o tempo, ela será capaz de criar sozinha (VARLEY, informação oral, 2012).¹⁹

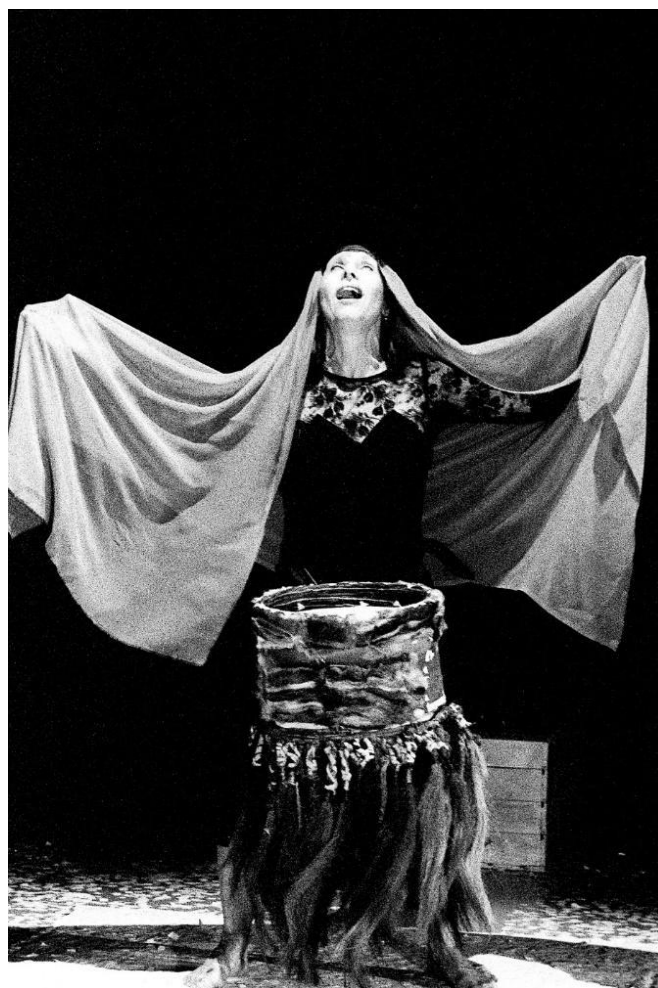
Para Varley, o processo formativo inicial, dentro da montagem de um espetáculo de *ensemble*, não exige uma autonomia tão grande quanto os espetáculos solos. Ali, Sofia Monsalve contava com a ajuda do diretor para a criação de simples ações e, no decorrer do seu desenvolvimento profissional, ela será capaz de criar essa etapa sozinha. Já a criação individual

ISTA, que passou, em 2021, a estar sob a organização da *Fundação Barba Varley*, entre outras atividades que seus membros organizam, de modo independente.

¹⁹ Fala de Julia Varley durante o festival *Odin Week*, realizado em agosto de 2012 na sede do Odin Teatret, em Holstebro, Dinamarca.

exige muita disciplina e conhecimentos prévios, tais como desenvolver uma partitura, subentendendo sua constituição por ações às quais se deve saber elaborar, modular, sobrepor, misturar, reduzir ou dilatar. Deve-se, também, ser capaz de constituir o jogo com o espaço cênico, com os objetos e as músicas, e de levantar materiais em torno de um tema, realizando a combinação de todos esses elementos.

Fotografia 2 – Iben Nagel Rasmussen, em Itsi Bitsi



Fonte: Tony D’Urso, 2020.

Na história do grupo, a passagem de uma atriz dos processos de criação de espetáculos de *ensemble* para os de criação de cenas e a montagem de espetáculos de câmara ou solo, demandou um certo tempo. Da entrada de Carreri no Odin, em 1974, até a criação de seu primeiro solo, “Judith”, estreado em 1987, foram treze anos. Julia Varley, incorporada ao grupo em 1976, criou seu primeiro solo, “O castelo de Holstebro”, em 1990. Else Marie Laukvik, fundadora do grupo, em 1964, estreou seu solo “Memória”, em 1990. Iben Nagel Rasmussen, que entrou no grupo em 1966, teve seu primeiro solo, “Itsi Bitsi”, em 1991.

Obviamente, essa transição não se deu apenas em virtude da capacidade técnica e artística das atrizes e atores, mas também da disponibilidade de tempo (escasso nas primeiras décadas do grupo, visto suas incansáveis turnês pelo mundo) e, principalmente, do interesse delas e deles. E, nesse quesito, as mulheres parecem ser mais atuantes, uma vez que todas elas criaram solos. Essas obras solos são permeadas por dados biográficos, retratando questões de maternidade, amor e solidão, além de homenagens a outras atrizes, temas não tão comuns nos espetáculos organizados pelos homens.

Normalmente, os solos figuram como produções independentes, originados da necessidade da atriz e do ator. Essas criações ocorrem em paralelo aos espetáculos de *ensemble*, ocupando, ainda, os momentos de folga. Os materiais desses espetáculos, quando já bem apurados, são mostrados ao diretor, que faz a montagem final em coerência com a proposta recebida. As obras são, por fim, apresentadas em pequenos festivais e mostras, geralmente, ocorrendo de modo esporádico e graças ao esforço pessoal de quem as cria, e sem grande apoio institucional do grupo. Ainda, como são espetáculos de custo mais baixo, com cenário e figurino enxutos, acabam por ter uma vida longa, com 10, 20 ou mais de 30 anos de existência.

1.6.1 Os espetáculos solos e o gênero feminino

Historicamente, a produção teatral privou as mulheres do ofício de interpretar, espelhando limitações recorrentes no campo social. Os solos agenciados por mulheres aparecem, nesse contexto, como obras que possibilitaram a visibilidade das mulheres nas artes da cena. Carrie J. Preston (2011) relata que os solos, provenientes das declamações, monodramas e monólogos dramáticos surgidos no século XVIII, durante o Romantismo, eram atuados por mulheres. Em papéis de heroínas, elas buscavam uma linguagem que pudesse gerar emoções, com temas permeados pela subjetividade, que possibilitavam envolver o público de modo gracioso.

Essas peças eram híbridas em sua linguagem, misturando música, dança e pantomima. As movimentações, inspiradas nas imagens de pinturas e estatuária clássica e cristã, enfatizavam o corpo feminino. Fundamentavam as obras o trabalho da atriz, a composição de imagens, a manipulação de objetos, instrumentos musicais e figurinos.

Preston (2011, p. 27, tradução nossa) identifica o espetáculo que marca o surgimento deste estilo teatral: "A peça *Pigmaleão* (1762), de Rousseau, introduziu o monodrama caracterizado pela declamação poética, que foi substituído pela pantomima e pela

música, na mais alta expressão emocional”. Goethe, em sua crítica à atuação de “Pigmaleão” pela atriz Emma William Hamilton, nos ajuda a entender seu teor. Após descrever a atriz com atributos físicos notáveis e seu belo figurino, detalha:

[...] ela deixa o cabelo cair e com alguns xales apresenta tantas variedades de posturas, gestos, expressões etc., que o espectador quase não acredita no que vê. Ele tem diante de si o que milhares de artistas gostariam de ter expressado, em movimentos que surpreendentemente se transformam - levantando, ajoelhando, sentando, reclinando, séria, triste, divertida, estática, arrependida, sedutora, ameaçadora, ansiosa, uma pose segue outra sem pausa. Ela sabe como arranjar as dobras do seu véu para combinar com cada humor, e tem centenas de modos de fazê-lo virar uma vestimenta para a cabeça (GOETHE apud PRESTON, 2011, p. 33- 34, tradução nossa).

Pode-se dizer que, desde seus primeiros registros, o espetáculo solo é um lugar de experimentação, no qual as formas híbridas entram em jogo, possibilitando uma maior liberdade expressiva na enunciação. Isso requer a exploração da linguagem corporal, por meio do emprego de movimentos e objetos manipulados em cena.

A atriz Julia Varley, criadora de vários solos como “O Castelo de Holstebro” (1990), “As borboletas de Doña Música” (1997) e “Ave Maria” (2012), é também uma das fundadoras do *The Magdalena Project*. A rede destina-se a conectar mulheres artistas de teatro e performance de todo o mundo, realizando encontros e festivais em diferentes territórios. Organizada por suas integrantes, visa a gerar reflexões sobre a mulher nas artes cênicas, além de promover conexões e ações artísticas. Algumas de suas ramificações, aqui no Brasil, são o festival “Vértice”, no sul do Brasil, organizado por Marisa Napolini; o “Multicidades”, no Rio de Janeiro, organizado por Paola Vellucci, e o “Solos Fértéis Woman Festival,” em Brasília, organizado por Luciana Martuchelli.

Seria importante verificar a razão do solo ser um formato disseminado nos atuais festivais da rede *The Magdalena Project*. Talvez, tal como ocorre no Odin, a resposta esteja nas razões econômicas e na maior facilidade de produção e circulação dessas obras em festivais que não são *mainstream* dentre os eventos internacionais. Outro aspecto importante está na conexão desses solos com a vida de quem os criou, enfatizando sua marca como artista.

Nos festivais do *The Magdalena Project*, se evidencia o solo como um lugar de criação mais livre, em que a atriz e o ator podem coletar e reunir materiais que mais lhes interessam, dando sentido a eles num contexto cênico. Também, exercitam habilidades específicas e afirmam aspectos identitários e críticos.

Fotografia 3 - Cristina Castrillo no *The Magdalena Project*



Fonte: Teatro Delle Radici, 2013.

A formação da rede do *Magdalena Project* partiu do desejo de colaboração artística e pedagógica para fortalecimento das artistas da cena, e da reunião de artistas de diferentes gerações visando aos diálogos interculturais. Fatores que também impulsionaram a criação do Nordisk Teaterlaboratorium. Entre os/as artistas, os encontros abrem a possibilidade de escambo e de futuras circulações, florescendo o intercâmbio entre as artistas visando a produção teatral.

1.6.2 Nordisk Teaterlaboratorium: pedagogia em solos

O Odin Teatret, ao se estabelecer como grupo na Dinamarca, em 1966, fundou também o Nordisk Teaterlaboratorium, para dar espaço à pedagogia e à pesquisa teatral. Nos últimos cinco anos, o Nordisk Teaterlaboratorium vem se destacando em suas ações locais,

funcionando como um grande centro cultural que abarca o Odin Teatret bem como outros grupos: Ikarus Stage Art e o Vali Theater Lab são alguns deles. Sob a recente direção de Per Kap Bech Jensen, o instituto vem conseguindo fortalecer suas ações envolvendo jovens artistas, com financiamentos para projetos voltados para a comunidade, principalmente crianças e jovens, numa política local de subvenções que ajuda na manutenção do próprio Odin Teatret.

Um espetáculo, para ser considerado do Odin Teatret, deve ser obrigatoriamente dirigido por Eugenio Barba, de modo que todos os espetáculos que as atrizes e os atores do Odin Teatret dirigem integram o Nordisk Teaterlaboratorium. Nessas coproduções, em geral parcerias entre artistas de fora e do grupo Odin, a pedagogia do grupo é transmitida de modo mais aprofundado. Conforme Carreri (2017) esclarece:

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*²⁰, 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 (CARRERI, 2017, p. 118).

Esses espetáculos são, em sua maioria, solos e duos. As mulheres do Odin Teatret dirigem a maior parte destas produções, e são também as mulheres, em sua maioria, que procuram as atrizes-diretoras do Odin para a direção de suas propostas. Atualmente, as principais coproduções do Nordisk Teaterlaboratorium são “Ninho vazio”, dirigido por Roberta Carreri, que conta com as atrizes Carolina Pizarro (Chile) e Giulia Varotto (Itália) no elenco; “Flores de Mármore”, em que Else Marie Laukvik dirigiu Merida Urquia (Cuba); “Anônimas”, espetáculo com Amaranta Osorio e Teresa García Herranz (Espanha), que Julia Varley dirigiu; “Sementes da memória”, “Branca como a noite” e a demonstração de trabalho “Atrás das cortinas”, com Ana Wolf (Argentina); “Terra de Fogo” e a demonstração de trabalho “De Amagaki para Shibugaki”, com Carolina Pizarro; “Entrenãolugares”, com Juliana Capilé e Tatiana Horevicht (da companhia brasileira Pessoal de Teatro), e “Estrelas”, “O pesadelo da

²⁰ Espetáculo com as atrizes Carolina Pizarro e Gulia Varotto, dirigido por Roberta Carreri, que estreou em janeiro de 2016, na sede do Odin Teatret, na Dinamarca.

borboleta” e a demonstração de trabalho “O oposto”, comigo, Marilyn Nunes (com o Oposto Teatro Laboratório, também brasileiro)²¹.

Fotografia 4 - Anônimas



Fonte: Francesco Galli, 2017.
Cena com a atriz Amaranta Osório e a musicista Teresa García Herranz.

Prática iniciada apenas nas últimas décadas, a direção de solos atrai artistas de várias partes do mundo para o Nordisk Teaterlaboratorium. Em geral, são atrizes e atores que já estiveram em contato com o grupo, realizando anteriormente outras práticas pedagógicas,

²¹ Esses espetáculos constam na página atual do Odin Teatret/Nordisk teaterlaboratorium. Cf. NTL Co-productions. **Odin Teatret**, [s.d.]. Disponível em: <https://odinteatret.dk/nordisk-teaterlaboratorium/ntl-co-productions/>. Acesso em: 12 mar. 2022. Outros podem ter sido realizados ou estar em realização, mas não apareceram no *site* oficial do instituto.

como *workshops*, ou acompanhando o processo de criação dos espetáculos do grupo, ou ainda como frequentes espectadores(as) de suas obras. São pessoas que “seguem” o grupo por um tempo, conhecem sua cultura teatral, se identificam com seu modo de trabalho e criação e, além disso, desenvolvem uma relação interpessoal com seus(suas) integrantes. Essa relação pode culminar na criação de um espetáculo, segundo a disponibilidade e interesse de ambas as partes.

No meu caso, esse percurso não foi breve. Após ter conhecido o grupo em 2008, no Brasil, reencontrei-o na Dinamarca, em razão do festival Odin Week. Passei, em 2011, por uma residência na Colômbia, junto ao grupo Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen. Finalmente, integrei um projeto de três meses realizado na sede do Odin, Dinamarca, com início em fevereiro de 2012, voltado para o treinamento e a montagem de um espetáculo dirigido por Pierangelo Pompa²², e supervisionado por Eugenio Barba. Por uma rara coincidência, devido à baixa temporada de apresentações, durante esta minha estadia, o grupo teve forte presença na sede, oferecendo treinamento, o que facilitou minha aproximação com seus membros(as).

Apresentei meus materiais para Julia Varley ainda naquele período. Estes estavam organizados em cenas concatenadas, como num espetáculo, com duração de 55 minutos. Após a apresentação, que tocou Varley profundamente, combinamos alguns ensaios em que colaboraria comigo sem, contudo, figurar como diretora (tendo em vista sua escassez de tempo).

Findo o primeiro semestre e antes do meu retorno ao Brasil, acordamos sobre a continuidade da colaboração, durante alguns meses do segundo semestre. Eu teria que retornar à Dinamarca no dia 11 de agosto, conforme me requisitou Julia Varley, nas mesmas condições anteriores: pagaria minhas despesas de viagem e de residência na sede. Em prol do desenvolvimento do projeto, estendi minha estadia de outubro daquele ano para janeiro do ano seguinte, conseguindo com que Julia Varley trabalhasse quase que exclusivamente comigo durante os meses de dezembro e janeiro. Em 13 de janeiro, dia da estreia da curta temporada de três apresentações que organizamos, ela me entregou o curto programa do espetáculo “Estrelas”, que eu havia elaborado na madrugada anterior, ao qual ela adicionou seu nome na ficha técnica, na função de diretora.

Foi só assim, no final do processo que, oficialmente, Julia Varley tornou-se a diretora da obra. Depois, para o segundo espetáculo, o convite partiu dela, possibilitando

²² Pierangelo Pompa é o diretor do grupo Altamira Teatro, que naquele período realizava residências no Nordisk Teaterlaboratorium intentando, para além do desenvolvimento pedagógico amplo, conseguir membros que integrassem seu grupo. Naquele período, Pompa era assistente de direção de Eugenio Barba.

avancarmos no processo pedagógico e artístico. O que definiu essa relação, entretanto, não foi uma questão contratual em que se obtém os serviços de direção desses(as) artistas, mas uma relação interpessoal, na qual as afinidades criam o elo de colaboração. Fora de uma demanda de "mercado", que é regida por uma programação definida para sua estreia e por limitações econômicas, esse tipo de processo pode durar anos.²³

Como outros espetáculos solo de artistas independentes, essas produções também se sustentam pelo esforço individual de cada artista da cena, e sem apoio do Nordisk Teaterlaboratorium. Essa fragilidade também traz uma autonomia porque cada atriz/ator tem a liberdade de apresentar sua obra onde e como quiser. O(A) diretor(a) cede os seus direitos para o(a) artista que, num modo de escambo, colabora com organização de eventos, livros e *workshops* do Odin Teatret.

No meu caso, organizei no Brasil alguns *workshops* de Julia Varley; produzi o espetáculo “Ave Maria”, que esteve na programação de importantes teatros de São Paulo, e, em parceria com a Palipalan Arte e Cultura²⁴, produzi uma curta temporada do espetáculo “A vida Crônica”, além de atividades formativas com todo o elenco. Também, traduzi para o português programas e legendas de vídeos de espetáculos do grupo, destacando-se o livro “Uma atriz e suas personagens: histórias submersas de uma atriz do Odin Teatret” (2016), em que fiz a seleção de artigos e fotos, além da tradução, lançado em São Paulo pela editora É realizações. Viajei para diferentes estados do Brasil com Varley, ofertando meu trabalho de técnica de som e luz, enquanto, na Dinamarca, apresentei meus espetáculos em diversas localidades e realizei projetos culturais no Centro de Refugiados de Holstebro, compondo a programação do Nordisk Teaterlaboratorium na cidade.

Nessa circunstância de escambo, criei o espetáculo solo “O pesadelo da borboleta”, dirigido por Julia Varley, sendo uma coprodução entre o Nordisk Teaterlaboratorium e meu grupo, Oposto Teatro Laboratório. Essa obra, realizada por mulheres, é mais um espetáculo de forte caráter pedagógico no qual a diretora transmite seu conhecimento acerca da dramaturgia

²³ O espetáculo solo “Estrelas” teve um processo de quatro anos, sendo um ano com a coordenação de Julia Varley, enquanto o segundo, “O pesadelo da borboleta”, levou quatro anos de processo, com idas e vindas à sede do Nordisk Teaterlaboratorium.

²⁴ Palipalan Arte e Cultura é uma produtora voltada para o mercado da arte e cultura. Com sede em São Paulo, tem realizado diversos projetos e eventos visando a ampliação e diversificação de público, ações educativas e artísticas. A empresa é formada por duas sócias, Maria Fernanda Coelho e Patrícia Braga Alves, que foram corresponsáveis pela internacionalização do Festival Internacional de Londrina. Alves também foi produtora do Odin Teatret durante quatorze anos, e com sua sócia, realizou a produção de espetáculos do *Workcenter* de Jerzy Grotowski e Thomas Richards no Brasil, nesta última década.

da atriz e do ator que acumulou nos seus mais de quarenta anos de trabalho com o Odin Teatret. Retomar desde as primeiras etapas de sua criação até sua estreia será importante para fazer ver como se dá, na prática, a cultura teatral do Odin, a pedagogia estabelecida no Nordisk Teaterlaboratorium, contemplando seus modos de criação, com ações, partituras, subpartituras e a construção da t(d)ramaturgia, com as várias linhas que compõe o texto teatral.

INCORPORANDO A TRADIÇÃO

2 OS PRIMEIROS PASSOS PARA A CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO: UMA ESQUETE

O Caminho é vazio e inesgotável,

Profundo como um abismo

É como se fosse o ancestral das dez mil criaturas.

Lao Tsé

Fotografia 5 - Ruínas da Cidade do México



Fonte: Da autora, 2014.

Em janeiro de 2013, ao estrearmos o solo “Estrelas”, Julia Varley me propôs: “Agora você deve criar outro espetáculo”. “Tem algo em mente?” Indaguei. “Você deve fazer o **oposto** de ‘Estrelas’”, ela indicou.

A oposição é um importante princípio da Antropologia Teatral, sendo encontrado em várias culturas teatrais e empregado para indicar as qualidades de energia das ações, no amplo jogo de tensões corpóreas e nas dinâmicas cênicas. Com os demais princípios, forma o que Barba e Savarese (2012) nomeiam de *bios cênico*, corroborando no desenvolvimento da presença da atriz e do ator.

A oposição aparece, ainda, conectada à criação de cenas e espetáculos, como exemplifica o "princípio chinês" de Jerzy Grotowski. Na perspectiva de Barba (2006, p. 48): “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”. Grotowski (2010, p.59) completa: “[...] atuar com os opostos: expor coisas sublimes de modo bufonesco e, ao contrário, coisas vulgares de modo elevado”. Ou seja, o princípio da oposição opera na modulação de uma ação, na movimentação espacial da atriz e do ator e na sequenciação de cenas. No meu caso, a oposição ganhava outra funcionalidade: era um ponto de partida.

Começar uma criação frequentemente acompanha questões amplas: *como* fazer? Sobre *o que* será a nova obra? De *qual modo* se dará o processo? O emprego do princípio, sugerido por Varley, foi mais um desafio do que uma resposta. Quando ela indicou que eu fizesse o oposto do que havia feito antes, entendi que seria necessário renunciar ao repertório conhecido, evitando tendências e clichês, para poder criar algo novo. Mas, será que eu conseguiria enfrentar este desafio, desde evitar a repetição de elementos compositivos até modificar o meu modo de conceber uma cena? Refletindo hoje sobre esse desafio, percebo que não foi a *chegada* aos antípodas que resultou na criação, mas o *percurso* do meu deslocamento a eles.

A proposta de Julia Varley me parecia direcionadora, porém ampla, figurando como um enigma que exigia respostas criativas, levando-me a reagir a ela com algum material cênico²⁵, mesmo que também enigmático, para ter o que compartilhar com minha primeira

²⁵ Utilizo a definição da atriz Julia Varley (2010, p. 93) para apresentar o termo "materiais", aqui utilizado: “[...] o termo 'material' descreve a atividade autônoma de uma atriz antes da intervenção do diretor ou da montagem definitiva no curso dos ensaios. O material da atriz, para mim, consiste em uma sequência de ações, cena,

espectadora. Entendo que, para se ter uma oposição, é preciso algo prévio ao qual o novo contradiz ou responde. Portanto, para avançar na explanação de sua aplicabilidade, é necessário apresentar o que havia antes, isto é, o espetáculo “Estrelas” (2013).

O roteiro do “Estrelas” seguiu a estrutura da novela “A hora da Estrela” (1977), de Clarice Lispector, cuja trama retrata Macabéa, personagem que simboliza as milhares de pessoas que vivem em condições precárias. Os outros personagens eram o Olímpico, seu namorado, Glória, sua colega de trabalho, Madame Carlota, a cartomante, e Rodrigo S. M., o escritor, personagens que eu dava vida em cena. No processo de montagem do espetáculo, facilmente eu era transportada a eventos que fizeram parte da minha cultura e biografia, como a passagem da infância da protagonista, permeada pela cantiga “Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, marré, marré...” (LISPECTOR, 1977), uma música que também pertence à minha infância.

Fotografia 6 - Cena com Macabéa, no espetáculo “Estrelas”



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Zaba Zancher, 2014.

caminhadas, passos de dança, maneiras de sentar, de olhar e de usar os braços, com vistas à realização de um comportamento particular que, frequentemente, é o personagem”.

Identifico alguns elementos importantes dessa primeira montagem como o fato de ter sido baseada em um romance, isto é, de haver um roteiro pré-definido; a presença de várias personagens (que eu atuava migrando de uma para outra); e a articulação de materiais cênicos estruturados anteriormente ao trabalho de direção. Quanto às opções de encenação, “Estrelas” tinha poucos adereços e um cenário sintético e multiuso, com iluminação convencional (refletores de teatro) e sonoplastia pré-gravada.

“O contrário da cultura brasileira seria a estrangeira”, refleti durante as primeiras tentativas de dimensionar o que seria o oposto solicitado pela diretora. A nova peça deveria ser algo que me atingisse profundamente. Lembrei-me da biografia e pinturas de Frida Kahlo e, sozinha em casa, vesti uma sobreposição de saias, xales e adereços coloridos, traneei meus cabelos, enfeitei-me com flores, e, no rosto, passei uma maquiagem forte. Ao olhar-me no espelho, não me reconheci! Logo após, alguém abriu a porta. Era meu amigo e companheiro de casa, Kaleb Natal. Ele exclamou: “Frida!” e tirou uma foto. Sim, isso poderia ser o início do novo trabalho, pois consegui me distanciar de mim mesma, sendo outra... Mas, será?

Fotografia 7 -Improvisação com maquiagem e roupa



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Kaleb Natal, 2014.

2.1 A pesquisa de campo

Após aquela figuração de Frida, nada mais criei. Passadas algumas semanas, imbuída pela impotência e medo de não conseguir prosseguir, planejei uma pesquisa *in loco* de 30 dias no México, viabilizada com recursos próprios. Intuí que a pesquisa de campo, uma ferramenta de criação que guardo como referência, utilizada por grupos de teatro de pesquisa (como o Odin Teatret e o grupo brasileiro Lume Teatro)²⁶, seria um bom caminho.

O trabalho de campo, ou *in loco*, é um tipo de laboratório que inclui a convivência com pessoas, lugares, objetos e eventos, oferecendo disparadores de criação para a atriz e para o ator na composição de personagens, textos e cenas. O Lume Teatro tem um trabalho significativo de criação a partir desse tipo de pesquisa, destacando-se a "coleta de materiais" da atriz e do ator como pilar de uma de suas principais técnicas, a *mimesis corpórea*. A atriz Raquel Scotti Hirson (2006) afirma que

O lance inicial de uma pesquisa de Mimesis Corpórea, centrada na observação, é a escolha do observado. Há um caminho natural, que pode ser alterado, claro, mas que para mim tem como início a definição da temática a ser pesquisada. Escolhido o tema, busca-se o meio apropriado para o encontro com o observado. Ele pode estar em livros e exposições de pintura, fotografia, escultura, bairro ou espalhado em uma grande aventura. Viver cada instante dessa aventura é essencial para a observação, que se totaliza pela observação precisa de ações, mas também de todo o ambiente que a cerca; que tem cheiro, gosto, sensações diversas (HIRSON, 2006, p. 67).

A dimensão imersiva, de acordo com as anotações de Raquel Hirson (2006), permite uma experiência mais profunda de observação, uma vez que é preciso captar o máximo de detalhes sensíveis. Já no Odin Teatret, essa prática não foi desenvolvida como técnica, mas deriva do seu interesse intercultural, sendo um grupo internacional que trabalha aproximadamente oito meses por ano em diferentes países, o que permite coletar um arsenal de materiais artísticos e pedagógicos.

Inspirada pelas “aventuras de pesquisa” do Lume, bem como pelas investigações interculturais do Odin, eu estava feliz em experimentar a empreitada, com a certeza de que encontraria um vasto material para a criação. Estive entre a Cidade do México e uma cidade

²⁶ Lume Teatro é um núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP fundado sob direção de Luís Otávio Burnier, em 1985. Atualmente, é um núcleo de pesquisa formado por sete atrizes e atores criadores, que possui repertório diversificado que inclui teatro físico-visual, montagens em grupo, solos, clown, espetáculos de grandes dimensões ao ar livre e com a participação da comunidade (informação retirada de www.lumeteatro.com.br). O trabalho de campo, nos do Odin Teatret e no Lume, tem estratégias metodológicas diversas, em torno do objetivo de trazer elementos "contextuais" para a criação.

próxima, Cuernavaca, onde adentrei na vida e no universo de Frida Kahlo, incluindo a de seu amado Diego Rivera.

Dentre as vivências, destaco a minha estada de um dia no Museu Frida Kahlo, conhecido como “A Casa Azul”²⁷, onde tudo é mantido como se os donos ainda morassem nela: dos pincéis à cama, das louças nas paredes aos fantoches no quarto, dos quadros às flores do jardim, tudo remetia à forte presença do casal Kahlo e Rivera. Por meio dos títulos dos livros, encontrados nas prateleiras, eu decifrava a personalidade de Frida e, ao observar, as obras e objetos espalhados pela casa, como a cadeira de rodas em frente ao cavalete, imaginava as várias fases de sua vida. Os frascos com tinta pela metade, a roupa de Diego Rivera pendurada na parede e as risadas de Frida, que vinham da parte de fora da casa, onde um vídeo era reproduzido, me remetiam ao casal de artistas, ao mesmo tempo que me enchia de nostalgia por suas ausências. Senti o mesmo ao visitar as ruínas na cidade do México, que me encheram de saudade daquilo que teriam sido, ainda que não as conhecesse.

Focada em continuar a caracterização da figura de Frida, iniciei uma pesquisa sobre suas roupas e descobri que eram artesanatos de um vilarejo de Coyoacán. Depois de um grande esforço para encontrá-las, descartei a ideia de adquiri-las devido ao seu alto custo e às grandes chances de não serem usadas na obra. Visitei lugares diversos; busquei objetos e instrumentos musicais; procurei canções, danças típicas e livros com histórias pessoais de Kahlo; fui a vários museus nacionais e estúdios. Durante as noites, passei horas sozinha me revirando, sem descanso, no sofá-cama do apartamento emprestado de uma amiga que estava viajando, olhando para o teto e para o chão; respirando fundo, fechando os olhos, buscando por uma imagem qualquer, um som, ou mesmo uma ação, qualquer coisa que pudesse me ajudar a iniciar uma cena. Mas, a resposta era o silêncio.

A viagem representava uma grande experiência cultural, mas como atriz que buscava por seus materiais, sentia frustração e desamparo. Em conversa com Varley, por telefone, ela sentenciou: “esqueça, o tema já está por demais explorado”. Inicialmente, me mantive em silêncio, perplexa com o que me parecia ser um fracasso inicial, um gesto dispendioso financeiramente e do ponto de vista da “coleta de materiais”. Em seguida,

²⁷ Trata-se de um museu-casa histórico dedicado à vida e obra da artista mexicana Frida Kahlo, estando localizado no bairro Colonia del Carmen de Coyoacán, na Cidade do México. A Casa, com paredes azuis, marca o local de nascimento de Kahlo, sendo também a casa onde ela cresceu, viveu com seu marido Diego Rivera por vários anos e onde faleceu.

argumentei, lutando para não perder o sentido de estar ali, no México. “O que você pode fazer é escondê-la na estrutura”, a diretora indicou, emendando: “você pode ter a Frida, mas sem evidenciá-la”. Seguindo essa indicação, eu deveria deixar meu único material palpável, o ponto de partida, que foi a caracterização que fiz de Frida, com seus cabelos trançados e flores, voltando ao nada. Ao desligar o telefone, senti um grande vazio.

A diretora sugeriu, indiretamente, a aplicação do "princípio do oculto", que não aparece na escritura de Barba, apesar de ser recorrente nas montagens do Odin Teatret. Reconheço-o pelo modo com as quase as obras são iniciadas, isto é, por um vasto levantamento de materiais realizado pelas atrizes e atores do qual o diretor toma uma parte ínfima. Depois, o material se mantém no espetáculo pela sua transfiguração. Um exemplo prático é a personagem que Julia Varley criou para o espetáculo “A vida Crônica” (2011), iniciada com uma caracterização masculina, com paletó, chapéu, sapatos masculinos e bigode. O diretor negou a forma masculina, e Varley a recriou como Nikita, uma mulher imigrante, vestida de xales coloridos. A caracterização foi modificada totalmente, mas o modo de mover os braços, de caminhar e o ritmo das ações se mantiveram (VARLEY, 2016).

De modo semelhante, Kahlo tornava-se minha camada submersa, pois enquanto a caracterização desaparecia, outros elementos oriundos dela seriam fixados na obra, como quadros, tintas e pincéis, contribuindo para a definição da protagonista como uma pintora, conforme discorreremos no capítulo seguinte. Ainda pensando no "princípio do oculto", Kahlo parece ser icônica, pois como o historiador mexicano Carlos Fuentes (FUENTES, 2012) comenta, as camadas coloridas de roupas da artista escondem um corpo acidentado. Fuentes utiliza essa imagem sobre Kahlo para descrever o próprio México. E, para mim, remete às cidades mexicanas destruídas pelo tempo e pela colonização, cujos sítios arqueológicos, no centro da cidade, preservam a memória de sua existência. A seguir, compartilho o texto de minha autoria e fotografias, ambos feitos durante a viagem:

Fotografia 8 - Roupa típica mexicana



Fonte: Museu Frida Kahlo, 2014. Foto da autora.

Na casa de Frida senti
sua **presença**
em cada uma das pequenas
coisas que formavam um todo,
tudo organizado
como se alguém ali vivesse.

Fotografia 9 - Pincéis no cavalete



Fonte: Museu Frida Kahlo, 2014. Foto da autora.

Os **pincéis no cavalete**, gastos, manchados,
Como se estivessem em uso.

Uma cabeça de
manequim na cama,
e **a morte** colorida mexicana feita de papel.

Fotografia 10 - Manequim sobre a cama



Fonte: Museu Frida Kahlo, 2014. Foto da autora.

Fotografia 11 - Jardineira e chapéus de Diego Rivera

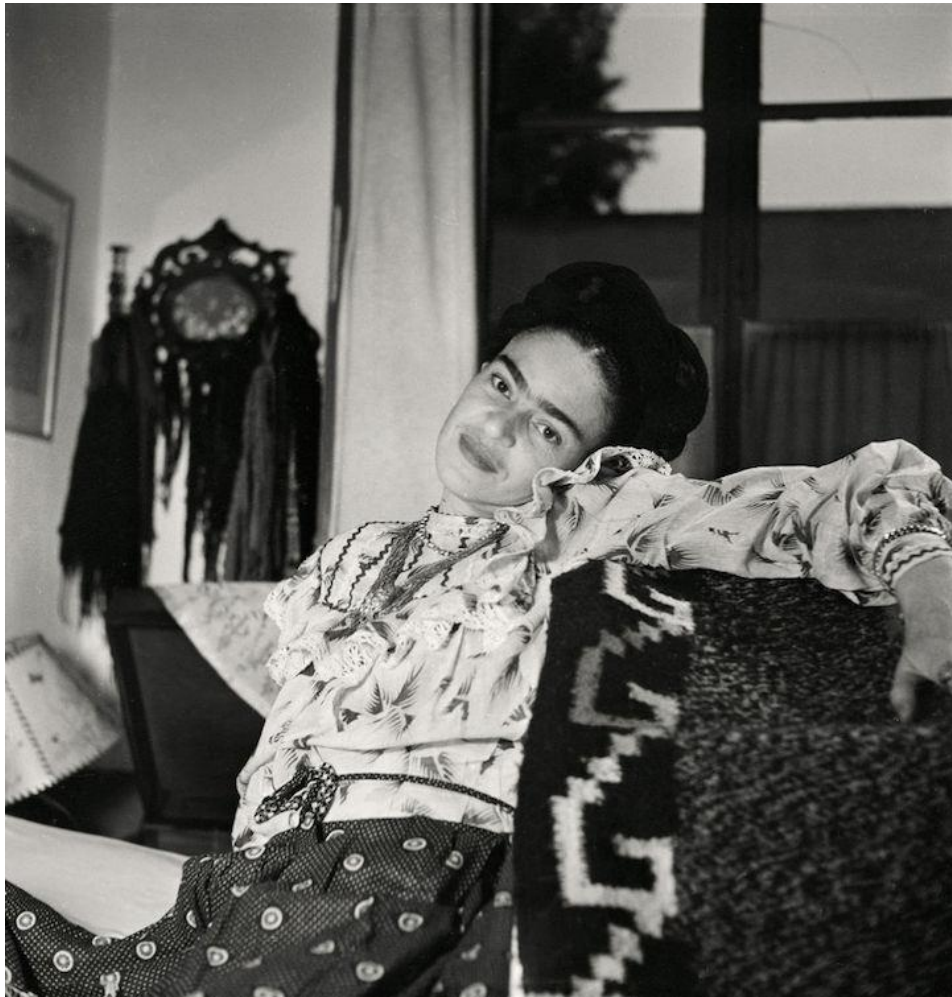


Fonte: Museu Frida Kahlo, 2014. Foto da autora.

Diego Rivera estava lá,
mas só o via através de seu chapéu e jardineira
pendurados na parede.

Lá fora, ouviam-se **risos, gargalhadas, piadas...**
eram de Frida na filmagem que passava.

Fotografia 12 - Frida Kahlo



Fonte: Gisèle Freund, 1950.

Ela gostava de cantar

Malagueña

Salerosa.

Era alegre, diziam, contrariando a
imagem de sua dor.

Sobre ela, em um livro²⁸ li:

“linda por fora, com roupas que escondiam
o seu corpo dilacerado.

Assim também é o México.

²⁸ Zamora, 1987, tradução nossa.

Fotografia 13 - Detalhe da obra “As duas Fridas”



Fonte: Museu Frida Kahlo, 2014. Foto da autora.

O **salto alto** que usava, o **batom** e as flores
escondiam sua tristeza.
Impressionou-me o retrato
que fez de seu **pai**,
as pinturas de seu **bebê**, feto que não nasceu
e *As duas Fridas* dando-se as mãos.
Nas ruínas vi a grandeza de um vasto povo que não existe mais.

Fotografia 14 - Ruínas mexicanas



Fonte: Da autora, 2014.

Fotografia 15 – “Mulher acorrentada”, de Contreras



Fonte: Museu Nacional do México, 2014. Foto da autora.

A vida, a morte.

A presença e a ausência.

No museu nacional uma imagem da estátua
de **uma mulher acorrentada**, de Contreras.

Tanta coisa vi... em mim só mora um **vazio**.

Nenhuma cena, história ou cenário.

É como se não tivesse me servido de nada.

Viagem perdida?

2.2 O treinamento individual

Após o período de viagem, sucedeu-se uma fase de criação individual na qual esquadrinhava modos e ferramentas para avançar no levantamento de materiais, apoiada nos treinamentos formativos realizados anteriormente junto ao Odin, pretendendo a criação de uma esquete. Para tanto, aluguei, por conta própria, uma sala de ensaios que frequentava por quatro horas, três vezes por semana. Essa era uma forma de me compromissar com o trabalho, buscando autodisciplina na criação artística.

A autodisciplina é um dos elementos basilares do Odin, e que pude apreender nas experiências diárias pelos longos períodos em que estive em sua sede. Esse grupo, que durante os oito primeiros anos praticou o treinamento coletivo, passou as mais de quatro décadas seguintes desenvolvendo formas de treinamentos individuais, muito conectados aos expedientes de montagem teatral. Roberta Carreri (2011) entende essa prática individual como uma etapa, que ela chama de estação, de seu processo formativo:

[...] o propósito da minha primeira estação era, através do aprendizado de exercícios com outros, descobrir novas maneiras de pensar o corpo e encontrar minha presença cênica.

Na segunda estação, comecei a desenvolver um treinamento individual, inserindo princípios que eu mesma criava [...].

Na terceira estação, o treinamento tornou-se o espaço no qual me concentrava na organização de partituras físicas, ou seja, sequências de ações fixas. Elaborava cenas e danças com a ajuda de músicas e objetos.

Agora, na quarta estação, o que me move é mais um tipo de necessidade existencial que se concretiza em um tema a partir do qual busco textos, músicas, objetos, figurinos, luzes, elementos cenográficos; a criar sequências de ações e danças para construir uma montagem que tenha uma coerência dramatúrgica (CARRERI, 2011, p. 45-46).

Reconheço que, em 2014, quando inicio esta montagem, após vários anos de treinamento com o Odin e da realização do solo “Estrelas”, me encontrava naquilo que Carreri (2011) nomeou de quarta estação. Na sala de ensaios, me aquecia, cantava e caminhava; retomava exercícios conhecidos; relembra os princípios; criava ações e, depois, retornava aos exercícios; logo arriscando algumas cenas. São alguns dos atributos dos exercícios, segundo Barba e Savarese (2012):

9. Os exercícios permitem, *através da ação*, assimilar uma maneira paradoxal de pensar, ultrapassar os automatismos cotidianos, e se adequar ao comportamento extracotidiano da cena. [...]

12. O exercício não é um trabalho sobre um texto, mas um trabalho sobre si mesmo. Coloca o ator à prova através de uma série de obstáculos. Permite que o indivíduo se conheça ao encontrar seus próprios limites, e não através de uma autoanálise.

13. Os exercícios desembocam numa autodisciplina que também é autonomia, com relação às expectativas e aos hábitos da profissão. É um novo início, o nascimento de um corpo-mente cênico que não depende das exigências da representação mas está pronto para realizá-las (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 123).

Essas características evidenciam a importância dos exercícios na formação do(a) artista, fornecendo expedientes e ferramentas de conhecimento e desenvolvimento de si, além de conectarem-se diretamente com o período de levantamento dos materiais para a montagem cênica.

Experienciar as primeiras estações, mencionadas por Carreri (2011), foi fundamental para que eu avançasse no desenvolvimento de autonomia como criadora, inaugurando sozinha o processo de criação para um espetáculo. A autonomia e a disciplina, exigidas no trabalho em grupo, ganham maior importância no contexto individual porque, ao estar desprovida(o) da rotina e exigências de um grupo, a atriz/o ator deve apoiar-se em si mesma(o) para prosseguir em uma tarefa. Isso exige que a(o) própria(o) artista exija e cumpra; busque e encontre; dê e receba; seja aluno(a) e mestre(a); caminhando no "aprender a aprender". Sobre a alteração do treinamento coletivo para o individual, na história do Odin, Barba (2012) esclarece:

Alguns têm um ritmo vital mais veloz, outros mais lento. Começamos a falar sobre ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, como o ritmo do nosso coração, como mostra o nosso cardiograma. Essa variação, contínua ainda que microscópica, revelava a existência de uma onda de reações orgânicas que empenhavam o corpo todo. O treinamento só podia ser individual (BARBA, 2012, p. 288).

Esse momento do treinamento não foi fácil. Tornou-se uma luta na qual aprendi a lidar comigo, sendo impulsionada a ter paciência, e podendo verificar que o trabalho mostra resultados com o tempo. Com ele, desenvolvi habilidades e competências, compreendendo que desistir era algo que não deveria constar no conjunto das minhas ferramentas profissionais.

Nas minhas artimanhas para treinar, havia um exemplo de resiliência. Eu tinha um espaço fixo alugado durante a semana, o que me obrigava a utilizá-lo constantemente, movida por questões financeiras e éticas. Aos finais de semana, recorria a colegas que pudessem emprestar gratuitamente algum espaço, já que não tinha como custeá-lo, e a mudança de ambiente de trabalho era mais um estímulo criativo.

Em um desses finais de semana, no espaço da Palipalan Arte e Cultura, antes de iniciar a criação de ações, encontrei uma cadeira. Lembrei-me de que Barba comentou, certa vez, ser uma cadeira vazia a representação da ausência. Decidi trazer à tona o vazio/ausência como um tema de cena. Passei o dia explorando o objeto, deixando que ele ditasse o que eu faria, isto é, eu não comandaria, seria comandada. Remeti-me ao que praticava com os exercícios de bastão, no treinamento de Varley, no qual o corpo é mais movido pelo objeto do que o move. Sentindo o peso da cadeira, observei o seu formato, peso, espessura etc., e estudando a sua natureza, reagi com uma série de ações:

Fotografia 16 - Cena com a cadeira 1



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Laís Taufic.

Fotografia 17 - Cena com a cadeira 2



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Laís Taufic.

Fotografia 18 - Cena com a cadeira 3



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Laís Taufic.

Fotografia 19 - Cena com a cadeira 4



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Laís Taufic.

Fotografia 20 - Cena com a cadeira 5



Fonte: Da autora, 2014. Foto de Laís Taufic.

A partir da relação estabelecida entre mim e o objeto, compus ações que fixei numa sequência. Lembro-me de que o conceito de ação, que aprendi com o Odin Teatret, tem conexão com a definição de Stanislavski, de acordo com o qual é preciso ter uma intenção, como apresentado no primeiro capítulo. Se, para o mestre russo, a intenção conecta-se aos objetivos das personagens, no Odin Teatret, ela não precisa estar conectada a um contexto ficcional, mas ser capaz de convencer o(a) espectador(a) de sua verdade e força cênicas. Isso significa que, para realizar as minhas ações, não pensei em “quem sou”, “onde estou” ou “o que eu quero”, foquei na simples realização das ações.

Para o início do meu trabalho, improvisei ações pensando em verbos ativos, tal qual indica Stanislavski (KUSNET, 1985) em seu método das ações físicas: puxar, empurrar, levantar, pular e afastar foram alguns deles. Depois, investiguei diferentes maneiras de realizar as ações em relação à cadeira: sentar-me e deitar-me na cadeira; arrastá-la; embalá-la; repousar nela minha cabeça; subir nela; trazer seu encosto ao chão; olhar através de seu encosto; fazê-la andar, tomá-la nos braços. Então, mergulhei nas pequenas variações a partir dos verbos, por exemplo, o *puxar*: puxo a cadeira com a mão, envolvendo todos os dedos; puxo apenas com um dedo; puxo com o cotovelo; com o pé e com o queixo. Utilizo o contrário do verbo, isto é, empurrar: empurro tocando as minhas costas nas costas da cadeira; empurro tocando os meus pés nos seus pés; com as mãos; com a barriga; ou com a lateral do corpo. Depois penso em modos de subir: subo nela apoiando as minhas mãos; depois sem apoiar; subo com um só pé; em seguida, com os dois; subo sem olhar; subo olhando cada parte; subo fazendo-a balançar. E os modos de descer? Desço saltando; dando um passo para trás com um pé, para depois apoiar o outro; desço pela lateral, cruzando as pernas; pela frente, causando um desequilíbrio na cadeira, que lentamente vai ao chão.

Nesse exercício com o objeto, reconheço um princípio que a Antropologia Teatral apresenta como *tridimensionalidade*, que está correlacionado à *dança das oposições* e ao *não-paralelismo*. Esse é um princípio que ajuda a encontrar muitas variações pela composição relacional, fazendo-se numa relação de tensão pela contraposição que envolve duas partes do corpo, como braços e cabeça, joelhos e ombros, torso e pé. Produz-se o que Julia Varley (2010) chama de “torsos de Rodin”. Para Varley (2010), é nessa torção que vive o “coração” da ação, essencial para potencializar a presença cênica. Ela é evidenciada com o destaque da profundidade e da dimensão, numa composição corpórea em que se explora as diversas possibilidades de disposição ao olhar externo: estar de costas para a plateia, deitada no palco

ou saltando, por exemplo. Pode-se experimentar um pé levantado, adiante, enquanto a mão está recuada; ou com uma mão que toca o chão à direita, enquanto a outra é esticada para o alto.

Um dos hábitos criativos que aprendi foi nomear cada uma das ações e registrá-las no meu diário de trabalho. Isso se tornou uma importante ferramenta, especialmente para a recuperação de uma cena criada há meses, quando há a elaboração de muitos materiais cênicos, ou ainda, quando após modificar todas as ações, deseja-se retomar o trabalho primário. O registro mostra-se, assim, um procedimento também pedagógico.

Anotava uma ação após a outra para definir um vocabulário. Depois, explorei possibilidades de sequências: primeiro puxo, então me sento; depois, subo na cadeira e me deito; ou, começo deitada, em seguida, me sento; puxo a cadeira e, então, subo nela; outra possibilidade: estou sentada, logo me deito na cadeira, subo nela, a puxo para mim. Ao final, escolhi algumas dessas ações e as fixei.

A sequenciação de ações é parte fundamental da construção de uma partitura. Formada de ações, a partitura revela um sentido, num plano físico e associativo, de produção de imagens internas e sensações. Barba (2010) explica que:

O ator e o diretor podiam tratar uma partitura física:

- como uma forma, um desenho dinâmico no espaço e no tempo que era o resultado de uma improvisação ou de uma composição;
- como ritmo, escansão e alternância de tempos, acentos, velocidades, acelerações;
- como cores e qualidades de energia (macia ou vigorosa);
- como um dique que continha o fluir orgânico das energias (BARBA, 2010, p. 69).

Ainda com o exercício com a cadeira, experimentei manipular o tempo: realizo uma ação veloz, depois uma lenta, outra rápida, outra moderada... Após um momento de exploração rítmica, escolhi fixá-los, guiando-me por uma lógica: “essa cadeira vazia me traz lembranças de alguém”, pensei. Referi-me, imaginariamente, ao objeto como um lugar onde alguém costumasse se sentar. “Morreu?”, indagava a mim mesma. Esse alguém poderia estar muito próximo, como a mãe ou o pai... afloravam, assim, minhas primeiras associações, isto é, a subpartitura.

Barba (2012, p. 122) apresenta a subpartitura como “o invisível que dá vida ao que o espectador vê”, mas que está interno à atriz/ao ator, fazendo parte do seu mundo pessoal e existindo, por meio dela(e), no espetáculo. A subpartitura dialoga com o subtexto, de Stanislavski, mas encontrando um campo maior de possibilidades. Nas palavras do diretor do Odin:

O subtexto – como chamava Stanislavski – é uma forma particular de subpartitura. Na verdade, a subpartitura não consiste necessariamente nas intenções ou nos pensamentos não expressos de um personagem, na interpretação de seus “porquês”. A subpartitura pode ser constituída de um ritmo, de um canto, de um modo particular de respirar ou de uma ação que não deve ser executada em suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, que, mesmo sem mostrá-la, deixa-se conduzir por seu dinamismo, ainda que na quase imobilidade (BARBA, 2012, p. 122).

Portanto, a subpartitura é o sentido interno à ação e, para Barba (2012), as associações da atriz e do ator são um campo que lhes pertence, de modo que sua interferência como diretor se dá apenas na partitura, a parte tangível da ação.

Enquanto repassava minhas composições com a cadeira, a subpartitura emergia: eu sorria enquanto meus olhos brilhavam ao embalar o objeto, como se eu visse ali um bebezinho; em seguida, me afastava. Depois, mirava a cadeira vazia, com nostalgia. Com braços pesados e olhar vago, me perdia dentro daquela ausência. Corria para a cadeira: meus braços faziam o desenho da silhueta de uma pessoa, e repousava a cabeça naquele assento: “mãe”, sussurrava, numa espécie de lembrança.

Como em um exercício de treinamento, passava pela minha “quarta estação”, mas sem julgar os materiais como bons ou ruins e sem saber se seriam mantidos na montagem. Considero essa postura fundamental para não abandonarmos algo que nasce, erro frequente no início de uma criação.

Na retomada dos materiais para seu desenvolvimento, paulatinamente, as imagens tornavam-se mais fortes e vívidas. Respirava diferentemente da minha respiração cotidiana; caminhava de modos diversos e era preenchida por uma história que ainda não saberia descrever. Quanto mais repetia, mais imersa ficava nesse mundo ficcional, até o momento em que já não pensava no ritmo, no tamanho das ações, ou nas direções que tomava pelo espaço, apenas me deixava preencher pela sequência.

Vejo a repetição como uma das tarefas mais essenciais de uma atriz ou um ator de teatro, almejando o frescor da primeira e, a cada experiência, aprofunda-se o nível de apropriação dos elementos da cena, incluindo a partitura *psicofísica*.

Chamei a sequência de “cadeira vazia”, constituída de ações simples concatenadas, em que há uma sutil indicação de “ausência”. Senti, nessa cena, a mesma ausência experienciada nas ruínas mexicanas e na Casa Azul, o museu de Frida Kahlo. Essa conexão é indicativa de que os primeiros passos, mesmo que erraticamente, influenciaram o decorrer de um caminho.

2.3 Os materiais cênicos – cenas

No espetáculo “Estrelas”, eu estive sozinha em cena, pensava, então, em como fazer o oposto. Fascinada com a imagem de “As duas Fridas”, quadro pintado em 1939 por Frida Kahlo, indagava-me como poderia me multiplicar em duas. Como criar outra de mim? Lembrei-me da cama de Kahlo, na qual repousava uma cabeça de manequim envolta num lenço, remetendo a presença de alguém. Talvez pudesse construir uma boneca parecida comigo, colocá-la ao meu lado para dar-mo-nos as mãos, ou para jantarmos, dançarmos... tantas coisas passavam pela minha imaginação.

Pela praticidade, encontrei uma manequim simples, constituída apenas de tronco e cabeça, faltando-lhe braços, pernas e rosto. Não seria possível dar as mãos para ela, como no quadro de Kahlo, mas poderia colocá-la na minha frente e emprestar meus braços para serem os seus. E as pernas? Talvez um vestido que as cobrissem, deixando ver meus pés por trás. Comprei uma manequim numa loja de roupas usadas e descobri nela uma leveza que fazia aquele duplo de mim parecer voar. Era divertido tê-la como parceira de cena. Ela estava linda por fora, mas dentro faltava-lhe tudo, exatamente como Frida!

Figura 1 - As duas Fridas



Fonte: Kahlo, 1939.²⁹

²⁹ KAHLO, Frida. The Two Fridas. **Frida Kahlo**: Paintings, Biography, Quotes. Óleo sobre tela, 1,74m x 1,73m. Disponível em:< <https://www.fridakahlo.org>>. Acesso em: 26 fev. 2022.

Tive vontade, ainda, de dar voz à minha manequim, introduzindo nela uma escaleta, ideia inspirada nas “figuras” que o Odin possui, como a *Andrógena*, figura em perna de pau com uma máscara branca e cabelos negros, criada por Else Marie Laukvik; *Mr. Peanut*, que tem uma cabeça de caveira e veste fraque, atuada por Julia Varley em vários espetáculos, ou *dog*, de Jan Ferslev, composto por um crânio de um cachorro e uma guitarra³⁰. Foi Jan também que me presenteou com uma caveira de cabra, com a qual criei uma figura que chamo de *Dona Cabra*.

Pensei que, se havia música, também poderia haver dança. Então, inventei passos que me deslocavam pelo espaço enquanto tocava a escaleta na manequim. Precisei treinar muito. Primeiro, aprender as teclas e tocá-las sem ver, pois estavam dentro da manequim; como a cabeça da boneca tapava a minha, deveria aprender a me deslocar pelo espaço com os olhos fechados e, igualmente importante, necessitaria aprender a tocar o instrumento e a executar uma melodia.

Nos diversos momentos que acompanhei palestras do grupo, observei uma questão recorrente: vocês ainda realizam o treinamento? A resposta se repetia em forma de pergunta: agora que estavam sempre viajando para apresentações, dividindo ainda o tempo entre a sala de ensaio e *workshops*, o que seria um treinamento? Conforme relatam as atrizes e os atores, exercícios, criação de espetáculos e apresentações fazem parte da rotina do grupo desde sua fundação, constituindo as 12 horas de seu treinamento. Realçando essa práxis, Julia Varley (2010) compartilha:

Nos primeiros anos do Odin Teatret, o *training*, a improvisação e o espetáculo eram para mim mundos separados. Foi depois de longo e paciente trabalho de Eugenio sobre uma improvisação minha, durante o qual deslocava cada movimento em alguns milímetros, que me dei conta de que o mesmo “eu” que aprendia a estar presente em cena, a modular as próprias energias e a tornar reais as ações pelos exercícios do *training* era o mesmo “eu” que devia dar formas às minhas imagens interiores em uma improvisação e adaptá-las às condições do espetáculo (VARLEY, 2010, p. 125).

Esses três campos (*training*, improvisação e espetáculo) também estão presentes, de certa forma, no trabalho para uma montagem teatral, que exige a conquista de certas habilidades, a dilatação da presença cênica e o extenso trabalho de composição. Nos períodos em que estive no Odin Teatret, frequentemente participava dos *workshops* realizando exercícios de treinamento. Contudo, notei que a maior parte do tempo dos atores e das atrizes do grupo

³⁰ Todas as atrizes e atores do grupo possuem figuras, que não personagens, que podem deslocar-se de contextos cênicos, sendo utilizadas em intervenções e espetáculos diversos. “Ode ao Progresso” (1997) é um espetáculo do grupo em que cada um(a) está com sua figura como personagem.

era dedicada à criação de cenas para espetáculos, o que me pareceu ser o trabalho mais exigente e, pedagogicamente, o mais significativo.

Fotografia 21 - La Prima Volta



Fonte: Mostra Rubro Obscenas, 2014. Foto de Gustavo Souza.

2.4 Configuração e apresentação da esquete “La Prima Volta”

Fiquei tomada por esse universo criativo, que já não se limitava aos dias e horários marcados no espaço de trabalho, estendendo-se para quando eu estava no quarto, na sala de casa ou tomando banho. Passava roupas escutando músicas mexicanas. Nos momentos vagos, passava horas tomando emprestado objetos que estavam pela casa; assistia filmes, ia às livrarias e lia de tudo, buscando me imbuir de imagens, histórias e sensações.

O estado criativo da atriz e do ator, exposto aqui, está conectado com seu total engajamento ao processo. Nas minhas estadias no Odin, passei por períodos de imersão em que sequer me dei conta do mundo exterior, sempre permeada da obra em processo, pois ali depositava toda minha energia. No Brasil, ampliei esse estado para outros momentos, abraçando meus afazeres cotidianos. De qualquer modo, as músicas, livros e filmes que consumia, relacionavam-se com a criação. Esse estado, para mim, é um estado de êxtase em relação ao anterior, em que me obrigo a ir para a sala de trabalho.

Cantando “Malagueña Salerosa”, a favorita de Kahlo (ZAMORA, 1987), lembro-me da cena da morte de Selma, personagem interpretada por Bjork Guðmundsdóttir no filme “Dançando no escuro”³¹. Misturei as duas referências, fazendo uma cena de enforcamento em que cantava essa música. A cena foi desenvolvida pela lógica das ações e associações, do modo que se segue:

Com braços abertos, cerro meus punhos, imaginando que duas pessoas me seguram, cada uma de um lado. Depois, elas me lançam para frente, em direção à cadeira, que está virada para mim. Apoio-me nela enquanto me ajoelho sobre o seu assento. Começo a cantar “qué bonito ojos tienes”. Faço com a mão um sinal positivo e continuo: “Debajo de esas dos cejas...”, olho para o outro lado e aceno como uma despedida. Canto “Debajo de esas dos cejas, qué bonito ojos tienes”, ao tapar os olhos com as mãos. “Ellos me quieren mirar”, canto, abaixando as mãos lentamente. Na frase seguinte, “pero si tú no los dejas”, estico as mãos como pedindo clemência ou um abraço. A próxima frase cantada, “pero si tú no los dejas”, é interrompida com um barulho que realizo com a mão contra o encosto da cadeira. Imagino que é uma guilhotina que acabou de descer, provocando um relaxamento no corpo.

³¹ Título original “Dancer I Morket”, dirigido por Lars von Trier, estreado no Brasil em 2000.

Introduzindo nos materiais a música que Kahlo gostava, desejei também recorrer ao meu álbum favorito, “The Wall”, de Pink Floyd³². Do álbum, ouvi várias músicas, dançando-as numa reação aos ritmos e letras. Trabalhei por mais tempo na música “Hey you” e, para reagir de modo objetivo, decidi fazer ações simples como apontar, lançar, chutar, encontrar, abraçar, desequilibrar e saltar. Obtive, assim, uma sequência que correspondia a um trecho da música e, como ele se repetia com maior intensidade, deixei minhas ações também se repetirem, mais intensamente, utilizando os princípios da resistência e da dilatação para fins de modulações diversas das mesmas ações.

Continuando a criação referenciada em princípios, criei uma cena constituída por quedas, para levar ao extremo o *equilíbrio precário*, explorando diversificados modos de ir ao chão e de me levantar. Pensava em termos de energia: um corpo sem nenhuma resistência, que se derrete devagar até chegar ao chão, depois modos de subir com muita resistência, prontidão e velocidade. Tentava me surpreender na transição entre um estado e outro, para torná-la orgânica. Ouvindo a música, a voz e o som distorcido da guitarra, associava o impulso sonoro a um estado de loucura ou alucinação. Um trecho de “Hey you” dizia:

But it was only fantasy (mas foi só fantasia)
The wall was too high (a parede era alta demais)
As you can see (como você pode ver)
No matter how he tried (Não importa o quanto ele tentasse)
He could not break free (ele não podia se libertar)
And the worms ate into his brain (os vermes comeram seu cérebro)
 (PINK FLOYD, 1979, [s.p.], transcrição e tradução nossa)

Cada vez que passava por esse trecho da música, interagia e encontrava associações, fazia improvisações e fixava-as. Para *fantasia*, encontrei uma associação com alucinógenos; então fiz a ação como se injetasse uma seringa no braço, olhando e apertando meus músculos como se tivesse em estado de alucinação, até paralisar-me completamente como se morresse de *overdose*. Como a música trata de uma pessoa falando sobre outra, após minha paralisação eu me levantava e, como observadora, dirigia à cadeira chutes e gritos raivosos: “era só uma fantasia, seu idiota, idiota!”.

Como recebi o convite para apresentar uma esquete de 20 minutos na “Mostra de cenas curtas ObsCENAS: encontro de mulheres artistas”³³, aceitei o desafio para me forçar a

³² PINK FLOYD. **The Wall**. [s.l.]: Columbia Records, 1979. Disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

³³ Evento realizado pelo Coletivo Rubro Obsceno (2012) originado a partir da reunião entre as participantes paulistas do 3º Vértice Brasil - Festival e Encontro de Teatro feito por Mulheres que integra o The Magdalena Project - rede internacional de mulheres artistas. Fazem parte do Coletivo: Léia Rapozo (Cia Monalisa), Leticia Olivares e Stela Fischer (Cia Cênica Magna Mater) e Monica Siedler (ARCO). Como muitos das mostras

criar. Então, prosseguindo na feitura dos meus materiais com mais afinco, recorri ao diário publicado de Kahlo, no qual encontrei a seguinte passagem de Platão: “O corpo é a tumba que nos aprisiona como a concha que envolve a ostra”³⁴, e me veio a imagem da dor de Frida, encoberta por sua beleza.

Como forma de materializar essa imagem, decidi comprar muitas pérolas para compor uma cena. Fui à 25 de março, famosa rua de comércio de São Paulo, onde encontrei um vendedor de bonecas cercado de pessoas que assistiam a sua atuação com um bebê de plástico. O falso bebê parecia mexer as mãos e a cabeça sozinho, como um ser vivo, e resolvi comprar também esse bebê.

Fiz uma cena com o bebê boneco, na qual o trazia para o meu corpo encenando um nascimento, em que choro com o rosto franzido e abro os olhos para ver o mundo pela primeira vez. Ao mostrá-la para duas atrizes, Flávia Coelho e Laís Taufic, a primeira respondeu com uma proposição: experimentar ao fundo a música “Canção pra ninar Oxum”³⁵, de Douglas Germano, cantada por Juçara Marçal, cuja temática me levou a introduzir as falas “mãe” e “pai”.

Como Laís Taufic estava improvisando passos de dança com músicas de Eric Satie, um compositor que aprecio, pedi de empréstimo uma das músicas do pianista que ela não fosse utilizar, fazendo com que “Gnossienne No. 1” adentrasse minha sala de ensaios. Criei uma ação para cada acorde ou nota musical: pegar, nadar, colher uma flor, brincar no balanço, saltar.... sempre escolhendo os desenhos corporais de modo improvisado. Via os peixinhos, pegava as flores, corria, pegava uma fruta e comia, brincava no balanço e saltava. A alegria e a prontidão dessas ações foram motivadas diretamente pela qualidade da música, que virou a minha parceira de cena, ajudando-me com a dinâmica, a qualidade de energia, a pontuação das ações e a imaginação. Era divertido sincronizá-la com minha partitura, especialmente, pelo ritmo pontuado das notas do piano, que me levou a imaginar uma criança brincando no jardim. A *sincronização de ações* versa sobre o diálogo entre, ao menos, dois elementos que podem ser partes do corpo, como os olhos e as mãos, duas atrizes ou dois atores em cena, atriz/ator e objetos, ou mesmo a música e a luz.

realizadas por participantes da rede Magdalena Project, não houve nenhuma ajuda de custo por ter sido realizado totalmente independente, contando apenas com apoio do local, uma escola de teatro e de uma padaria com o *catering*.

³⁴ Texto original extraído do prefácio do diário de Frida Kahlo: “El cuerpo es la tumba que nos aprisiona igual que la concha encierra a la ostra” (FUENTES, 2012, p. 13, tradução nossa).

³⁵ MARÇAL, Juçara. **Encarnado**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2014. Álbum digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=18p5_PiPk8E. Acesso em: 14 mar. 2022.

Fotografia 22 - Cena com a boneca



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Juntei meus materiais: as ações da cadeira, que levava agora a “Canção de ninar Oxum”; a cena em que sou um bebê mesclado com o bebê boneca; a música “Gnossienne No. 1” com ações de uma criança num jardim; a música “Hey You” com ações de quedas e chutes; as ações que antecedem a morte enquanto canto “Malagueña Salerosa”; e as da manequim, com a qual toco escaleta e danço. Que história seria essa? Indagava-me. O público da mostra precisava de uma história, ou de um tema para seguir...

A busca por uma história é algo relevante no Odin Teatret, apesar de não se pautar em um texto dramático. Lembro-me de Eugenio Barba, depois de assistirmos “A vida Crônica”, em 2009, na sede do Odin Teatret, perguntar aos(às) participantes que história era aquela, “para cada um(a) de vocês?”, ele dizia. As respostas poderiam ser diversas, pois várias cenas ocorriam concomitantemente, forçando cada espectador(a) a eleger seu foco de atenção diante da multiplicidade de narrativas não-lineares que ofertava. Como uma espectadora-atriz, ative-me

aos processos técnicos da obra, esquecendo do mais importante, que era me disponibilizar para a fruição. O que aquele espetáculo despertara em mim? A que me remetia? Onde fui tocada, e por qual razão? Eugenio, com aquela pergunta, me fez enxergar a potência criativa da(o) espectador(a) e entender que as cenas funcionam como acessos para dentro de cada um e cada uma.

Outro episódio que reforçou esse entendimento sobre a importância da história num espetáculo, ocorreu quando estava com Julia Varley, no Brasil, e uma atriz apresentou para a diretora uma cena de aproximadamente dez minutos de duração, uma possível proposta inicial para uma futura montagem teatral. Naquela época, como eu estava focada nos princípios da atuação, consegui notar na “cena” apresentada algumas carências, como a falta de sincronia, a pouca relação com os objetos, e o texto falado sem conexão com o expresso pelos gestos, posturas e dinâmicas do corpo. Eram problemas normais para um material que estava em seu início. Julia Varley, entretanto, não apontou nenhuma dessas deficiências, mas indagou à atriz que história intentava contar e quais eram suas motivações pessoais. Depois, sozinha com a diretora, perguntei o motivo de não haver mencionado as “falhas” à atriz. Ela me explicou que até mesmo a falta de sincronia podia ser usada em cena, se estivesse de acordo com a história contada.

Em busca da história da minha esquete, procurei materiais literários que me ajudassem na empreitada. Fui a uma livraria, na sessão de literatura estrangeira (ainda tendo em mente a oposição ao primeiro espetáculo, em que a escritora era brasileira), e escolhi o livro “Antes de nascer o mundo” (2009), de Mia Couto, atraída pelo título de um dos capítulos: “Mulher”. Escolhi passagens do livro, modificando-as ligeiramente, e coloquei-as entre uma cena e outra. No final da primeira cena, a da cadeira vazia com a canção cantada por Juçara Marçal, dizia “Esta cadeira me traz lembranças da minha falecida mãe”, e para dar sentido à frase, continuava: “Ontem sonhei com ela. O sonho é uma conversa com os mortos, uma viagem ao país das almas” (COUTO, 2009). E assim foram sendo anexados trechos de texto.

Para a esquete, que seria apresentada na “Mostra de cenas curtas ObsCENAS: encontro de mulheres artistas”, decidi usar salto alto, vestido, unhas e batom vermelhos, como algo que permanecia em mim de Frida Kahlo, com suas cores vibrantes. Os cabelos escovados reforçariam esse visual de extrema “feminilidade”, abusando dos clichês sociais sobre a figura feminina. Esse material pode ser descrito sinteticamente do seguinte modo:

La prima volta (a primeira vez)

Uma mulher caminha pelo palco ao som de Canção para ninar Oxum, em direção à uma cadeira vazia, e diz: “Esta cadeira me traz lembranças da minha falecida mãe. Ontem sonhei com ela. O sonho é uma conversa com os mortos, uma viagem ao país das almas”. Na cadeira, ela chora desesperadamente, pedindo: “só um pouquinho...”. Bate o pé com força e pede silêncio: “Shiii... Dizem que a minha mãe morreu. Ao contrário, fui eu que morri. Do outro lado minha mãe me espreita. Ela me virá pescar”.

Faz uma ação de pescar a si mesma, franzindo a testa, e encolhe os braços e pernas enquanto emite o choro de um bebê que descobre pela primeira vez o mundo. Surge então, um bebê, que ela nina e para o qual fala: “Existem dois mundos, o dos vivos e o dos mortos, quando a gente nasce, começamos a morrer”. Brinca com o bebê e se senta na cadeira de modo relaxado, como se estivesse quase dormindo: “Estamos mortos e os vivos estão vivos. Nenhuma memória pode ser visitada. Mais grave: há lembranças que apenas na morte se encontram”. Quando relaxa totalmente o corpo, num sono profundo, inicia a música Gnossienne No. 1, fazendo-a despertar (ou deixando ver o que se passa dentro de si, do seu sonho): brinca como se fosse uma criança no meio de um jardim: arranca uma flor e a coloca no cabelo, toma uma fruta e a morde, brinca no balanço e deixa o corpo cair como se tivesse saído dele, imita os peixinhos, até que toma o bebê novamente: “Quando a gente nasce, começamos a morrer”. Segura as mãos de alguém imaginário que, empurra-a para a cadeira. Canta Malagueña Salerosa, como uma despedida, morrendo na sequência.

Ao som de Hey You, lança algo, abraça sutilmente o ser imaginário, depois lança algo novamente e abraça fortemente, com raiva e desespero. No final da música, empurra a cadeira, levando o seu encosto ao chão, e diz chutando, de frente para cadeira: “idiota, era só uma fantasia!”. Então, acalma-se e revela: “Eu estava no quintal da casa onde morava quando vi meu pai cambaleando. Um par de mãos me sacaram de lá, me impedindo de assistir a sua morte. Eu tinha três anos e essa foi a primeira morte da minha vida.” Corre de um lado para o outro, com muita energia e depois relaxa, indo ao chão. Repete essa ação inúmeras vezes, alternando-a com chutes próximos à cadeira. Finaliza com a fala: “A última vez

que vi a minha mãe³⁶ eu tinha três anos e me surpreendi subitamente tão desarmada. O inteiro planeta estava despido de gente”. Surge uma mulher (manequim) com quem dança e canta e com a qual se senta na cadeira.

Nessa improvisação, passei a exercer o papel de "primeira diretora" do meu próprio material, por meio da experimentação de diferentes possibilidades de articulação dos elementos, fazendo escolhas para um esboço de estrutura. Utilizei a improvisação como um recurso criativo para a composição dos materiais da atriz, como explica Varley (2010, p. 93): “Improvisação, para mim, não designa uma atividade única, mas pelo menos três, muito diferentes entre si: inventar a partir de um tema, variar elementos já conhecidos, mudar imperceptivelmente os detalhes do interior de uma partitura já fixada.”

Fotografia 23 - Cena de La prima volta



Fonte: Mostra Rubro Obscenas, 2014. Foto de Gustavo Souza.

Apresentei esse trabalho em processo no dia 30 de outubro de 2014, com o nome de “La Prima Volta”. Alguns dias após a apresentação, mostrei a esquete também à Julia Varley, que comentou:

³⁶ Decidi utilizar o termo “mãe” para fazer referência à manequim, mas depois, durante o processo, voltou a ser “pai”.

Poderia ser como o solo de Roberta (referindo-se a Roberta Carreri, outra atriz do Odin Teatret, e seu espetáculo solo *Judith*), que conta toda a história e depois encena. Você pode cantar, dançar e ter um instrumento pequeno. Pergunto-me: você é real ou um animal? Será que saiu de uma pintura, ou é uma lembrança? Onde você está? Acho que tem que fazer o oposto à mulher; estar num lugar que seria “masculino”, como uma ruína, com caixas, madeiras, em meio a uma construção... (VARLEY, 2014, informação oral)³⁷.

Fiquei com essas indicações, mas senti um desafio misturado à frustração por ter que abrir mão, mais uma vez, de uma parte do que acabara de criar.

A elaboração da esquete passou a ser minha proposta de montagem, seguindo um procedimento familiar ao Odin Teatret, em que uma proposta não é formatada como projeto escrito, nem oriunda de uma discussão de ideias coletivas; tampouco, disparada pela leitura de um texto literário ou teatral. Antes, seu início é marcado pela apresentação de uma cena ou de um conjunto de cenas, como esse material que a atriz elaborou previamente. Esse material primário é extremamente importante porque se torna a célula-mãe da obra a ser desenvolvida, de modo a ser um campo de estímulos para os(as) colaboradores(as) que se integrarão ao processo.

³⁷ Fala de Julia Varley durante a apresentação da esquete em São Paulo, Brasil.

3 APROFUNDAMENTO E AMPLIAÇÃO DA CRIAÇÃO: LEVANTAMENTO DE MATERIAIS

As mulheres não transportam água, elas trazem todos os rios dentro.

Mia Couto

Figura 2 - A Fada Azul sussurra para Pinóquio



Fonte: Rego, 1995³⁸.

³⁸ REGO, Paula. **A Fada Azul sussurra para Pinóquio**, 1995. Pastel sobre papel montado em alumínio, 192 x 172 cm.

Neste capítulo, ainda desafiada pelo princípio da oposição, compartilho alguns modos de responder à problemática de como desenvolver os materiais de uma esquete teatral, visando transformá-lo num espetáculo. Mais especificamente, observo como criar materiais com objetos, músicas e, especialmente, com improvisações. No capítulo anterior, essas questões foram esboçadas; porém, nesta seção, será abordada a colaboração como norteadora do processo, mantendo a ideia desta obra como oposta ao “Estrelas”, para o qual criei sozinha os materiais cênicos. Assim, esses temas adquirem novo contorno.

Nesse contexto, surgiram as seguintes inquietações. Como trabalhar a improvisação em conjunto? Como transpor para meu corpo partituras físicas de outras atrizes e atores? Ainda em termos de uma criação conjugada por funções diversas, como descrever o trabalho de direção neste momento de levantamento de materiais? Para tentar responder a essa nova perspectiva, recorro aos expedientes do que considero uma segunda fase de criação, realizada em processo de imersão de 30 dias na sede do Odin Teatret, ocorrida entre os meses de dezembro de 2014 e janeiro de 2015. Também, expedientes similares ocorridos nos anos posteriores são apresentados aqui, alinhados pelos temas discorridos e que tiveram início nesse período.

3.1 Das condições da imersão: o contexto de trabalho no Nordisk Teaterlaboratorium

Éramos quatro diferentes mulheres reunidas para esse trabalho: Julia Varley, atriz com mais de 40 anos de experiência, integrante de um renomado grupo; eu, atriz com certa experiência com esta diretora e com o treinamento do Odin; Flávia Coelho, outra atriz que conhecia parcialmente o trabalho do grupo; e Laís Taufic, jovem dançarina recém-interessada no grupo.

Convidei Flávia Coelho, que conheci no LAPCA³⁹, e Laís Taufic, uma espectadora do meu solo “Estrelas”, com a intenção de aprofundarmos um treinamento que havíamos iniciado alguns meses antes. Para viabilizar a viagem, escrevi um projeto para um edital da FUNARTE, objetivando o intercâmbio cultural, incluindo as profissionais convidadas. Acreditava na potencialidade dessa experiência para elas, que chegaram até mim movidas pela curiosidade em torno da cultura teatral do Odin. Por meio de uma proposta de montagem, elas entenderiam o cotidiano do grupo, marcado por uma intensa produção em sala de ensaio.

³⁹ Laboratório de Práticas Atorais na extensão do Instituto de Artes da Unesp (Universidade Estadual Paulista), coordenado pela Profa. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano.

Além dos ensaios para o novo espetáculo, previ, no edital, a circulação do “Estrelas” por diferentes espaços da cidade de Holstebro, na qual Laís Taufic seria a responsável pela tradução dos letreiros projetados e Flávia Coelho assumiria a operação da iluminação. As apresentações exigiriam uma produção específica e organização de ordem técnica, incluindo visitas técnicas aos espaços. Além disso, havia a continuidade do treinamento que eu conduziria com ambas, e Julia Varley adicionou a tarefa da montagem de uma esquete na qual eu as dirigiria, além da sua apresentação pública.

Como o nosso período de estadia envolvia a virada do ano, tínhamos que colaborar, além de tudo, com os festejos de encerramento anual do Odin para seus (suas) funcionários(as) e colaboradores(as), e fazer a faxina anual no complexo da sede⁴⁰. E, claro, frequentemente havia jantares com outros(as) artistas em residência, consistindo em momentos de descontração, além das atividades paralelas como, por exemplo, nesse período, estive na sede o grupo Ponte dos Ventos, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, o que oportunizou o acompanhamento de suas atividades abertas ao público. Assim, tínhamos que nos organizar para as diferentes demandas, resultando em intenso trabalho e, conseqüentemente, poucas horas de sono.

A realização de diferentes tarefas foi frequente em todas as estadas que experienciei junto ao grupo. No Odin, há a apresentação de um espetáculo em um dia, e no outro, a abertura de um evento comunitário. Entre uma apresentação e outra, a montagem de um cenário ou a direção de cenas com artistas de fora do grupo. Todas as terças, às nove horas, ocorrem reuniões administrativas que envolvem os(as) residentes e funcionários(as), nas quais se discutem a agenda de produção e direcionamento do grupo. Também, há questões voltadas os(as) residentes, como resolver demandas da limpeza da sede, distribuir funções para um evento, buscar alguém no aeroporto ou preparar atividades com a comunidade local.

⁴⁰ Em 2012, 2014, e entre os anos de 2015 e 2017, durante minhas estadias na sede do Odin Teatret que compreendiam a passagem de ano, realizamos faxinas que consistiam na limpeza de todos os banheiros, salas e dormitórios, recolhendo produtos de higiene pessoal, roupas, livros e outros materiais que foram deixados por residentes ao longo do ano. Diferente da faxina normal, em que se aspira o chão, nesse período, eu limpava as tubulações do ar-condicionado, além de, pontualmente, pintar paredes e móveis; organizar a sala de figurinos; retirar entulho acumulado no fundo das salas, ou montar/desmontar arquibancadas.

Fotografia 24 – Confraternização no NTLS



Membros do Ponte dos ventos em torno da mesa, Jan Ferslev, de azul ao fundo, funcionários(as) do Odin ao lado e, ao fundo, Flávia Coelho, Lais Taufic e eu (vermelho) no centro.

Fonte: Elena Flores, 2015.

Este é o cotidiano do Odin, com o qual eu estava familiarizada e que deveria ser apresentado às duas jovens para inseri-las nessa experiência pedagógica. Eu avalio como um privilégio participar de uma montagem com membros do grupo, pois há quem o visite por dias ou semanas, objetivando acessar a CTLS, usar a sala de trabalho para ensaios, ou mesmo conhecer o grupo e, não tem essa vivência. Pode ocorrer das atrizes e atores do Odin frequentarem a sede apenas com foco em suas tarefas, quando precisam ensaiar, dirigir um *workshop* ou resolver questões burocráticas. Entretanto, se Julia Varley, durante um de seus processos de direção, encontrar alguém nos corredores sem um objetivo próprio, certamente essa pessoa será convidada para acompanhar os ensaios, recebendo tarefas, que vão desde serrar madeira para um cenário até dar sugestões para uma cena.

3.2 Criação em colaboração

No dia 15 de dezembro de 2014, ao chegar com Flávia Coelho e Laís Taufic à sede do Odin Teatret, Julia Varley ainda estava em turnê. Organizei a apresentação da minha esquete de 20 minutos para mostrá-la a Jan Ferslev, meu amigo e músico do Odin Teatret, com quem já havia colaborado de modo semelhante na montagem do “Estrelas”. Ferslev, seguindo um estilo que marca o modo do grupo trabalhar, não disse muito sobre o que viu, mas deu indicações pontuais, que dispararam uma série de associações para nossa criação. Ele me entregou os livros “Cantos de Sirena”, de Enrique Gonzalez Kong (2007); “Mar- Antologia”, de Sophia Andresen (2004); “60 poemas”, de Konstantínos Kaváfis (2007); e “Paula Rego por Paula Rego” (2015), uma coletânea de obras da pintora portuguesa, comentada por Anabela Mota Ribeiro.

Naquele período, continuando a saga da minha esquete, isto é, a busca pelo sentido, enredo ou tema do espetáculo, debrucei-me sobre os livros indicados pelo músico do Odin. Em todos eles, havia a recorrência do tema “viagem”, em trechos que narravam despedidas, encontros, novidades e saudades. Então, apresentei a ideia desse tema para Julia Varley, logo na sua chegada, uma semana depois de nós. Propus que minha personagem fosse uma viajante, ao que ela se dispôs a considerar. Com as novas referências, a conversa com Julia Varley e a participação de Flávia Coelho e Laís Taufic, iniciamos um período de criação de novos materiais cênicos.

Fotografia 25 - Apresentação da esquete na sala vermelha



Fonte: Da autora, 2015. Foto de Laís Taufic.

3.2.1 A improvisação a partir de temas

Direcionando a criação, a diretora pediu para elaborarmos uma cena com o tema “meus fantasmas”. Diferentemente do “Estrelas”, no qual me guiou em todas as etapas da primeira improvisação, Varley apenas indicava a tarefa, contando com minha experiência prévia. Como eu conduzia o treinamento de Flávia Coelho e Laís Taufic, e tinha interesse que o processo servisse também para elas, constantemente as inseria nas tarefas. Assim, indiquei a elaboração de uma cena individual por cada uma de nós para compartilhá-las em seguida. Expliquei que a cena devia ter começo, meio e fim, e os fantasmas poderiam ser o que quisessem: os seres caricatos que vemos nos filmes, os medos que nos acompanham pela vida afora, ou uma alma de um ente querido; enfim, valeria seguir quaisquer associações que surgissem.

Após os 30 minutos estipulados para esse momento, em que cada uma esteve em uma sala de trabalho diferente, compartilhamos nossas improvisações. Atrizes e espectadoras alternavam-se nessas funções, e anotávamos todas as ações que compunham as cenas, que deveriam ser repetidas ao menos uma vez, possibilitando observar suas constâncias e realizar registros mais detalhados.

Para a etapa seguinte, propus novamente as apresentações, mas de modo intercalado. Laís Taufic realizaria uma parte de sua cena (uma ação ou um pequeno grupo de ações) e congelaria, depois eu faria a minha primeira parte e congelaria, e Flávia Coelho a sua primeira parte, então Laís avançaria em sua sequência, seguida por mim e Flávia, para, alternadamente, chegarmos às últimas ações das três cenas. Decidimos aprender essa sequência de cenas mescladas e, para ajudar na memorização, demos nomes às partes:

- 1) Corre; frango assado; leitão;
- 2) Criança; embaixo da mesa; sendo empurrada;
- 3) Abrir a porta; susto; sentada ao chão;
- 4) Caveira levantando-se; garçom; sendo empurrada;
- 5) Empurrando; língua para fora; velha caveira comendo;
- 6) Cachorro que rói o osso; assusta; é assustado;
- 7) Velha com língua para fora; gritos e risos; criança correndo e chorando;
- 8) Deitar-se no chão; rolamento; rainha múmia que assusta e ri;
- 9) Criança sentada, balançando, rainha;
- 10) Olhos; abre a porta e assusta; congela;

Esses eram nomes de um conjunto de ações com qualidades específicas. Por exemplo, no conjunto 1) *corre* (partitura de Laís Taufic): uma corrida muito veloz, como quem corre na rua com medo. A corrida terminava no chão, com o corpo abaixado e as mãos em volta da cabeça. A partir dessa posição, nos deitávamos de costas (*frango assado*, minha partitura), levantando e abrindo as pernas até que elas, subitamente, caíssem. Novamente, virávamos-nos (*leitão*, partitura da Flávia Coelho) e, com os joelhos e punhos no chão, olhávamos para um lado e outro, guinchando.

Detivemo-nos, a seguir, a corrigir ou repetir as ações físicas, sem adentrarmos na relação associativa de cada atriz, em sua motivação individual ou lógica de cada cena. Desse modo, os dois minutos de cada cena em separado tornaram-se seis, constituindo uma sequência cênica com muitas alterações de ritmos, qualidades de energia e usos da espacialidade.

3.2.2 A improvisação com músicas

Continuando a criação de novas cenas, sugeri um processo similar, em que cada uma de nós escolheria uma música, com o tema “amor da minha vida”. Indiquei que a improvisação poderia ser uma reação à música; sendo possível seguir o ritmo, a letra ou

quaisquer associações surgidas durante a improvisação. Nesse jogo com a música, pode-se ser a pessoa que escuta, ou o som que se propaga; isto é, pode-se fazer a ação ou sofrê-la; recuar a ação no tempo, ou avançar adiante. Ofereci a elas a imagem de sermos uma lança, a lançadora e quem é atingida pela lança, alternadamente.

A improvisação deveria ser compartilhada como cena partitizada. Como exemplo, descrevo minha criação, na qual tomo palavras das frases musicais e me deixo livre para reagir segundo associações pessoais. A música de trabalho foi “Esquadros”, de Adriana Calcanhoto (1992)⁴¹:

“Eu ando pelo mundo”

Eu: olhar adiante/ ando pelo mundo: dou passos grandes e velozes;

“Prestando atenção em cores”

Prestando atenção: foco meus olhos, apertando as pálpebras;

“Que não sei o nome”

Nome: escrevo o meu nome no chão.

“Cores de Almodóvar”: olho para cima, imagino que estou num jardim colorido e levanto-me guiada pelos meus olhos que seguem no alto as muitas flores coloridas dos ipês e primaveras.

“Cores de Frida Kahlo, cores”: lembro do jardim de Kahlo e rio.

“Passeio pelo escuro”: caminho com os olhos tapados com as mãos.

“E presto muita atenção no que meu irmão ouve”: viro-me lentamente, como se ouvisse algo.

“E como uma segunda pele”: desço as mãos pelos meus braços.

“Um calo, uma casca”: apalpo o meu corpo;

“Uma cápsula protetora”: desenho um quadrado ao meu entorno e faço como se estivesse fechando uma porta.

De modo similar, prossigo até o final da música, guiada pelo ritmo ou associações que a poesia me trazia.

Quando se segue a música em situação de jogo de improvisação, as ações e associações surgem espontaneamente. Depois, quando se repete a movimentação sem o acompanhamento da música, pode-se mantê-la "dentro" de si, recorrendo a ela pela memória.

⁴¹ CALCANHOTO, Adriana. **Senhas**. Rio de Janeiro: Columbia, 1992. CD.

Mas, como seria memorizar uma partitura cuja sequência mistura músicas diversas? Na proposta daquele momento, tínhamos três músicas distintas: uma que eu havia escolhido e trabalhado na criação e incorporação das ações, e outras duas criadas pelas outras atrizes. Nesse caso, não podíamos manter a música internamente, o que nos levou a construir um modo de fixar a nova sequência por meio de associações físicas.

Passo a passo, compus a cena pela justaposição das diferentes ações. Se minha primeira ação era caminhar e a primeira de Flávia Coelho era pegar algo, e a de Laís Taufic tinha seu foco em um sorriso, tratei de juntá-las. Então, caminhava enquanto pegava algo com as mãos, reagia ao que pegava com um sorriso e, assim seguia, concatenando as primeiras ações com as seguintes.

Essa é uma metodologia de criação conjunta em que a transformação dos materiais se dá por justaposição e concatenação, fazendo surgir um material criativo que já não pertence a nenhum dos materiais originais, mas cria sua própria identidade no momento da recomposição. É como um processo de “microcolagem” criativo. Percebemos as imagens internas, que associamos a uma experiência, trazendo a memória como parte atuante do pensamento que relacionamos de novo com o tempo presente.

A sequência foi apresentada para Julia Varley, que solicitou a inclusão de uma música cantada por uma mulher. Dentre as músicas indicadas, a escolhida pela diretora foi “Quando a saudade insistir”⁴², sugerida por Flávia Coelho. A diretora pediu para que eu fizesse as mesmas ações com essa música ao fundo; cena na qual trabalhamos por bastante tempo, cortando, ampliando e reduzindo as ações. Houve, ainda, a adição de um objeto nessa sequência, o bebê, configurando-a cena do seguinte modo:

Caminho a passos longos (como na minha primeira ação com a música “Esquadros”);

“Quando você...”

Olho, virando-me devagar (minha ação), e abro os braços (ação de Laís Taufic);

“Sentir saudades,”

Abraço-me como se abraçasse alguém, girando devagar o corpo (ação de Flávia Coelho);

⁴² Canção de Cícero Nunes e Silva Jr. cantada por Isaura Garcia, gravada em 1953.

“Pode mandar me avisar”.

Deito-me no chão, de barriga para baixo, de modo sutil, como se fosse uma onda (ação de Laís);

“Eu sei que você...”

Giro (ação de Flávia Coelho), aproximando meu corpo do bebê, rio (minha ação), pego-o por um instante e coloco-o no chão, de volta (uma ação de onda com o corpo, ação de Laís);

“É covarde”.

Corro, como se fugisse (ação de Laís Taufic);

“Mas o amor é mais forte”

Viro-me (minha ação), dando alguns passos adiante, sorrindo (ação de Flávia Coelho) e danço em frente ao bebê, (ação de Laís Taufic);

“Eu sei que você”

Deito-me de barriga para cima, com as pernas flexionadas, e coloco o bebê no meu peito (ações de Flávia Coelho).

“Não resiste à dor da separação”

Passo o bebê pela minha barriga e pelas minhas pernas (minha ação de apalpar-me, aqui realizada de modo equivalente). Sento-me enquanto estendo os braços para adiante (ação de Flávia Coelho);

“Quando a saudade insistir”

Deito novamente o bebê (ação de Laís Taufic, que vai o chão);

Você vai me pedir

Brinco com o bebê (ação de Laís Taufic, que dançava, se remexendo);

Perdão.

Afasto o bebê (ação criada com o objeto).

Esta cena ganhou ainda mais nuances, com alterações realizadas posteriormente. Uma delas foi o *fade out* da música após a segunda frase cantada por Isaura Garcia, fazendo-me assumir a cantoria. Outra, foi a entrada de uma voz gravada, material de uma cena distinta. As ações foram paulatinamente remoduladas, aumentando o jogo entre a partitura física e o bebê, sendo que seu tema passou a remeter a “maternidade”, a “infância” ou o “nascimento”, distante dos temas das músicas escolhidas pelas atrizes criadoras para o início desta criação.

3.2.3 A improvisação com instrumentos musicais

Ao compartilhar com Jan Ferslev que eu buscava um instrumento pequeno para a obra, ele me apresentou o seu bandolim, o banjo e a viola. Disse, entretanto, que eu deveria tentar algo mais conhecido dos(as) brasileiros(as) como o cavaquinho paulistinha, também parte de seu acervo. Tomei o cavaquinho de empréstimo, além de seu ukulele havaiano. Elegi trabalhar com o ukulele, atraída pelo som harmônico dos acordes e por não requisitar o uso de palhetas.

Nos espetáculos de Eugenio Barba, o trabalho da atriz em relação a um instrumento musical não é mencionado, ainda que seja uma prática recorrente no Odin. Suas atrizes e atores, especialmente em espetáculos de *ensemble*, frequentemente tocam instrumentos diversos, desde uma flautinha, passando por um trompete, até uma sanfona, violinha ou mesmo violão; para não mencionar instrumentos menos conhecidos, oriundos de outras culturas. Às vezes, a cena é composta por uma atriz que canta e toca sanfona enquanto conta uma história, como no caso de Else Marie Laukvik, no espetáculo “Memória” (1990). Em outros momentos, é o músico que, com figurino e expressividade específicos, toca instrumentos enquanto se transforma em uma personagem da cena, como Jan Ferslev no espetáculo “Sal” (2002). Em outros casos, essa simbiose é mais intensa, e já não se sabe o que é um grito ou um canto, como Kai Bredholt no espetáculo “A vida crônica” (2012).

No ukulele, aprendi uma sequência de acordes que buscava tocar enquanto caminhava, me deitava, sentava ou levantava. Tentava tocar sem conferir os acordes no instrumento, pois não poderia dispensar uma ação importante: o olhar, que deveria estar disponível para mirar o(a) espectador(a) e outros elementos da cena. Após um tempo de experimentação, passei a declamar poesias de Kong enquanto tocava, considerando que as camadas expressivas justapostas enriquecem a atuação. Ao tocar um instrumento, declamar uma poesia e fazer ações, explorava em concomitância as camadas cênicas físicas, sonoras e verbais.

Fotografia 26 - Com ukulele em "O pesadelo da borboleta"



Foto: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Esse foi um grande desafio para mim devido à inexperiência com esse tipo de justaposição e à falta de aptidão nata para a música; de modo que, ou eu perdia o ritmo, ou pulava um acorde, ou esquecia uma ação ou um verso. Todavia, era estimulante adentrar um mundo que não dominava, porque queria ser capaz de me surpreender e me superar⁴³.

3.3.3 A improvisação com objetos

Criamos mais materiais para o trabalho a partir de improvisações com adereços que constituíam o cenário, como a manequim com seu colar de pérolas, adereço que esteve muito tempo na obra, saindo no final. Os adereços sugeriam temas que eram aproveitados. No processo, os adereços levaram-me ao tema “o funeral”. Dessa vez, pensei que poderíamos, as assistentes e eu, dividirmos a cena.

⁴³ CENA com o ukulele, de O pesadelo da borboleta. **Oposto Teatro Laboratório**, 7 de set. 2021. Disponível em: https://youtu.be/b1CSU_qR6Io. Acesso em: 20 mar. 2022.

Na improvisação, Flávia Coelho discursava sobre a “falecida”, contando com muito humor suas noites de embriaguez, dançando e rindo. Eu atuava de modo melodramático, fazendo uma mulher que chorava inconformadamente a morte de seu ente querido, numa mistura de recusa e dor. Fazíamos a cena seriamente, mas de modo exagerado, o que acabava por torná-la engraçada: eu abraçava a manequim, quase me jogando em cima dela e afastando as outras pessoas. Laís Taufic atuava um padre que, calmamente, dizia belas palavras de consolo, não se aproximando muito da manequim, e agindo como se fosse apenas mais um enterro naquele dia. Não me lembro como alguns outros elementos surgiram na cena, mas havia uma ação do roubo do colar da manequim e a canção “Funeral de um lavrador”, de Chico Buarque (1968)⁴⁴.

Julia Varley realizou a composição desses materiais, optando por mesclar partes, cortar e/ou juntar algumas ações, e adicionar mais objetos. Além da manequim, havia velas, o palete, o ukulele, a cadeira, a corrente e o boneco bebê. Alguns elementos já estavam presentes em outras cenas (da minha primeira proposta, “La prima volta”, na qual trabalhávamos diariamente enquanto criávamos essas outras cenas), outros entraram nesse período. Desse modo, fizemos a sequência cênica que chamamos de “Velório”, como descrita abaixo:

Deito a manequim sobre o palete e coloco próximo de sua saia uma longa corrente. Pego o ukulele e o utilizo como percussão, que acompanha meu balbúcio da canção “Funeral de um lavrador”, enquanto distribuo as velas pelo chão, duas de um lado do palete, onde está a cabeça da manequim, e outras duas próximas aos pés. Faço uma parte das ações de Flávia Coelho, rindo e dançando, enquanto falo: “Ah, eu adorava ela, ela gostava de pular, de contar piada, de dançar. Um dia ela bebeu tanto que até caiu”; sem pausa, inicio uma corrida desesperada enquanto grito: “Não!”, aproximando-me da manequim. Olho o seu rosto de perto; balanço a cabeça, chorando e dizendo “não...”, terminando com uma fala gritada: “Eu disse não!”, enquanto realizo uma ação firme, de afastamento com o braço. Levanto-me e cubro a manequim com uma grande rede preta (que entrou no processo dessa cena, saindo um tempo depois). Por fim, faço as ações de Laís Taufic, o padre que diz: “Meus filhos que estão aqui presentes, vamos rezar por essa alma caridosa que já se foi. Que Deus a acompanhe de braços abertos e acalente o coração daqueles que aqui ficaram. Vamos fazer um brinde a ela”. Puxo a corrente que está no chão e ergo sua ponta com a minha mão, esticando o braço, como se fosse

⁴⁴ HOLLANDA, Chico Buarque. Funeral de um lavrador. **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: RGE/Som Livre, 1968. Disco em vinil, v. 3.

uma garrafa. Roubo as pérolas, corro e volto; coloco o paleta de pé, em frente às pinturas; roubo o instrumento musical; toco e danço, colocando o boneco bebê na cadeira.

A inserção desses novos objetos nos obrigou a debruçar ainda mais no trabalho com os adereços e, também, a avançar na criação do figurino, cenário e iluminação. A cena foi sendo adaptada, a partir do diálogo com os diversos elementos. Sua essência, destilada ao longo do tempo, no entanto, permaneceu na estrutura da montagem⁴⁵.

3.2.4 A criação inspirada em obras visuais

A grande contribuição de Jan Ferslev para o processo foi a indicação de uma coletânea de Paula Rego, compilada num dos livros que ele me emprestou. Folheei essa obra observando as imagens, e decidi fazer como Roberta Carreri fez em seu solo “Judith”, para o qual a atriz recolheu representações pictóricas de Cristo para fins de composição de suas ações.

Escolhi várias imagens, elegendo um grupo de pinturas e desenhos pela diversidade de posturas e expressões que ofereciam. Pensava também no motivo de Jan ter presenteado a mim com aquele livro. Talvez, tenha se questionado, de modo semelhante à Julia Varley, ao ver minha esquete: “será que é uma mulher ou um animal?”, uma vez que as obras da pintora portuguesa trazem justamente essa mescla.

Fiz cópias das imagens selecionadas e, norteadas pela diferença entre uma e outra, montei uma sequência. Se uma imagem apresentava uma mulher deitada, a próxima deveria ter alguém em pé ou sentada. Se eu elegia uma na qual havia uma pessoa de costas, a outra deveria trazer alguém visto de frente e, assim, agia de modo a potencializar a expressividade tridimensional.

Incorporei-as de modo acurado: a posição das mãos, dos pés, a angulação do tronco, do pescoço, a direção do olhar, a diferença entre cada uma das posições dos dedos das mãos, sua curvatura e até mesmo sua tensão. O estudo das imagens me ensinou que na natureza humana, especialmente em movimento, inexiste simetria; ideia semelhante ao princípio do não-parallelismo, indicado na Antropologia Teatral. Ainda, encarnando meticulosamente as imagens, lutei contra a tendência de generalizar e criar linhas estáticas. Após aprender várias

⁴⁵ CENA do funeral, de espetáculo O pesadelo da borboleta. **Opusto Teatro Laboratório**, 18 set. de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/9DqIk02-UZs>. Acesso em: 20 mar. 2022.

imagens, escolhi 16, numerando-as e intitulando-as ao meu modo. As Figuras 3 a 8 representam algumas das imagens escolhidas.

Figura 3 - Mulher deitada



Fonte: Rego, 1995⁴⁶.

Para mim, a oposição aparece como um princípio basilar na Figura 3: um braço está esticado, o outro encolhido; uma mão está espalmada, relaxada, e a outra fechada, apertada. Deitada, a cabeça da figura está no chão, enquanto suas pernas estão acima, o que é o inverso do que comumente se imagina, quando se pensa na composição de alguém em um sofá.

Nos detalhes, encontrei os olhos fechados, a testa franzida, as pernas cruzadas, uma mais ao alto do que a outra; a cabeça está direcionada em oposição aos joelhos. A "leitura" que

⁴⁶ REGO, P. **A Branca de Neve Engole a Maçã envenenada**, 1995.

fiz da imagem não procurou comentar o sentido da representação pictórica, mas extrair dali material composicional, deixando para um outro momento a atitude interpretativa diante da obra.

Figura 4 - Levantando-se e voando



Fonte: Rego, 1995⁴⁷.

Em relação à figura de vermelho (Figura 4), há, na composição dos braços, o que apoia a cabeça, introvertido, enquanto o outro está esticado, com os dedos tocando esforçadamente o chão. O apoio ao corpo também está nos artelhos e nas pontas dos pés. Na figura de branco (Figura 4), notei que os dois braços estão em paralelo, abertos e relaxados, com cotovelos semiflexionados. As pernas parecem estar semiflexionadas, e a cabeça com o olhar adiante. Há o detalhe da composição dos dedos das mãos que lembram asas.

⁴⁷ REGO, Paula. **Duas mulheres sendo apedrejadas**, 1995.

Figura 5 - Pintura intitulada "Noiva"



Fonte: Rego, 1994.

Na Figura 5, relativamente complexa em termos das linhas do corpo, vi uma mulher sentada numa posição desconfortável, o que traz certa estranheza à imagem. Ambas as mãos estão introvertidas, mas uma aproxima-se do peito e a outra, do ombro. Há uma leve torção lateral do tronco, com hiperextensão frontal da coluna que está extrovertida enquanto os braços estão introvertidos. Chamou minha atenção, ainda, o olhar vago e o rosto levemente petrificado, quase ausente de expressão.

Figura 6 - Mulher vestindo-se

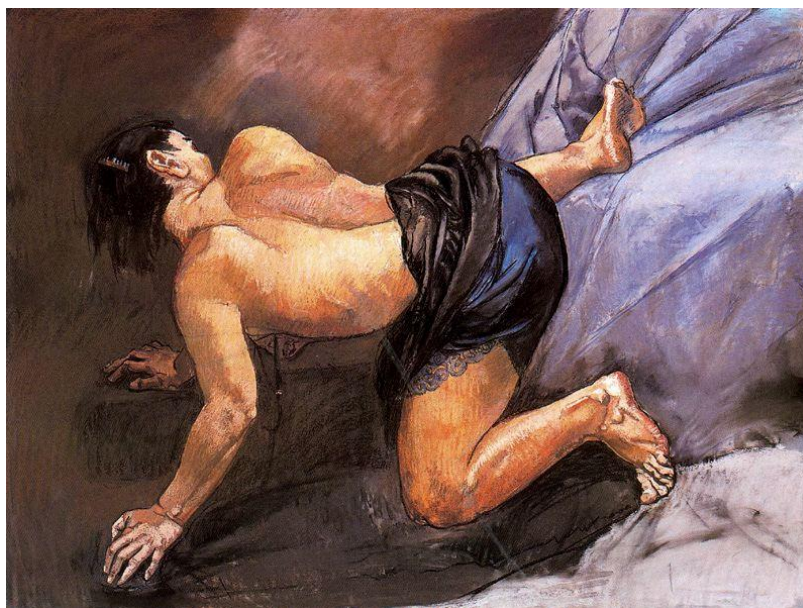


Fonte: Rego, 1995⁴⁸

Na Figura 6, há o retrato das costas de uma mulher, vistas de um ângulo diagonal. De joelhos, ela encontra estabilidade no apoio pelos artelhos, e está no meio de uma ação, que não podemos definir se está despindo-se ou vestindo-se. As costas estão eretas e o pescoço esticado, como se ela olhasse para o horizonte.

⁴⁸ REGO, Paula. **Alvo**, 1995.

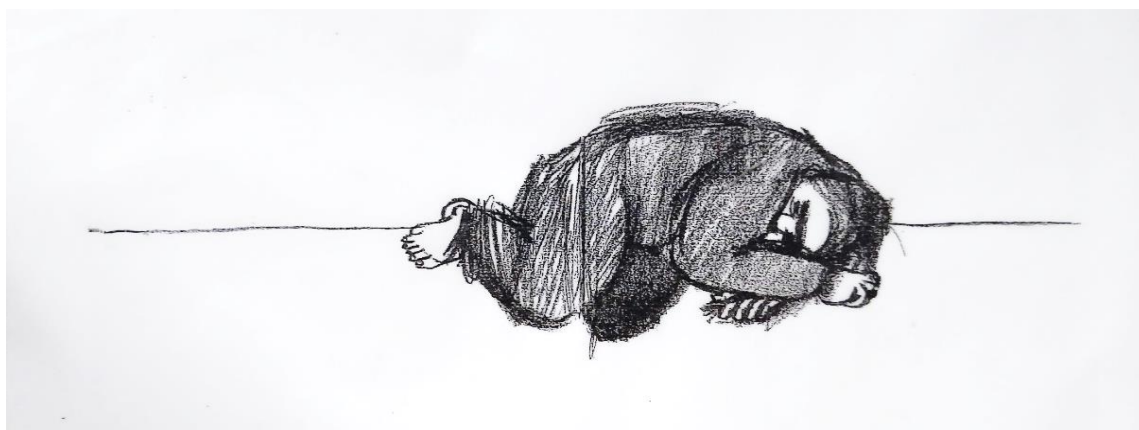
Figura 7 - Figura da mulher animal



Fonte: Rego, 1994⁴⁹

Numa perspectiva de cima para baixo, está em primeiro plano as costas de uma mulher, sendo diverso das demais obras. Com pernas abertas, de joelho, costas encurvadas, braços parcialmente esticados, e apoio no centro das mãos. Esta imagem remete a uma postura de animal, por estar em quatro apoios, corroborando para o desenvolvimento da ideia “mulher/animal”.

Figura 8 - Bola



Fonte: Rego, 1995⁵⁰

⁴⁹ REGO, P. **Cachorro mal** (bad dog), 1994.

⁵⁰ REGO, P. **Estudos sem nome**, 1995.

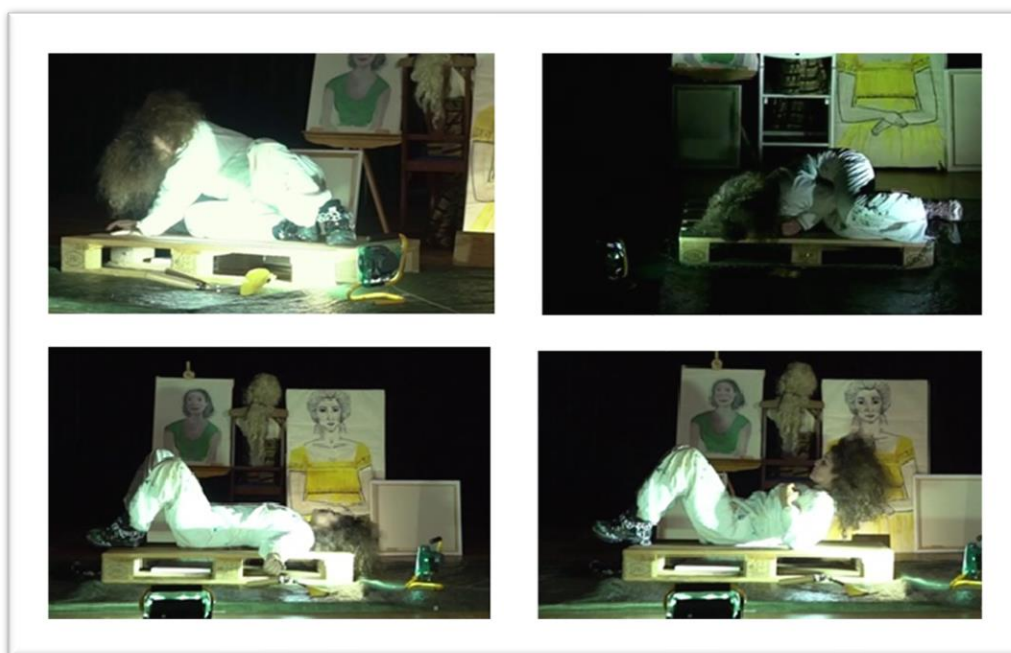
O desenho (Figura 8), uma composição introvertida, apresenta um corpo todo recluso, com braços que se cruzam, cabeça e espinha curvadas e pernas flexionadas. A partir dessa imagem, surgiu minha composição para a cena de abertura do espetáculo que criávamos, encontrando meu próprio modo de incorporá-la. A imagem aparece na cena montada (Fotografia 27):

Fotografia 27 - Deitada na primeira cena de “O pesadelo da borboleta”



Foto: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Fotografia 28 - *Frames* da cena 1



Fonte: Da autora, 2021⁵¹

⁵¹ Montagem de Marilyn Nunes. Frames realizados a partir da filmagem, 2021.

Fotografia 29 - *Frames* da cena 1 (continuação)

Fonte: Da autora, 2021⁵².

Após fixar as imagens numa sequência, a compartilhei com Julia Varley, que enxergou ali uma tendência de atuação que se fazia no meu modo brusco de transitar entre as ações. “Eu vejo quadros”, ela dizia, indicando para conectar melhor as ações. Passei a trabalhar sobre as transições, inspirada no exercício *slow motion* (câmera lenta) de Roberta Carreri (2011), no qual os movimentos devem ser contínuos e sem quebra, induzindo ao desenvolvimento de um tipo de inteligência física, por meio do trabalho com o equilíbrio em movimento e o gesto controlado.

Tratei de conectar as imagens de Paula Rego, de modo que não fosse perceptível o início e a finalização de cada uma, em um tipo de *looping*. Estendi sua prática por meses e, no encontro do ano seguinte, ao mostrá-lo para Varley, sua reação foi surpreendente. “Não funciona. Preciso que volte a fazer como no ano anterior, com as paradas”, ela disse.

Eugenio Barba (2012), ao discorrer sobre as práticas do Odin Teatret, frequentemente afirma que elas são feitas de desperdícios. Mas, seria possível fazer um “retorno” desse tipo e anular um treinamento realizado por um longo período? Seria mais simples se, desde o começo, minha proposta tivesse sido mantida? Posso afirmar que o proveito

⁵² Montagem de Marilyn Nunes. Frames realizados a partir da filmagem, 2021.

da prática está pautado, justamente, na compreensão de que o material retrabalhado ganha mais estofamento pelo processo que sofre, e que não teria a mesma potência sem seu refazer. Mas, naquela altura, entendi isso racionalmente, ainda que também carregasse comigo uma certa frustração, pois já tinha a sequência sem pausas como uma segunda natureza. Essa situação de mudança e retorno ao ponto anterior acompanhar-me-ia ao longo dessa montagem, causando frustrações cada vez maiores e mais desafiadoras.

Para as pausas requisitadas, elegemos alguns momentos de pontuação das ações guiadas pelo ritmo da música “Canção para ninar Oxum”, cantada por Juçara Marçal, que experimentamos na cena enquanto realizávamos a retirada de algumas imagens, as trocas de suas ordens e modulações⁵³.

3.2.5 A criação inspirada em danças

Na tarefa de produzir materiais, nos inspiramos em uma cena de dança do filme “Latcho Drom”⁵⁴, que Laís Taufic assistia com frequência, partindo do mais simples possível: assistir à coreografia e tentar, na sala de trabalho, reproduzir aqueles passos.

A intenção era usar esse material na cena com Flávia Coelho, para a esquete que eu estava dirigindo. Porém, no decorrer da semana, Laís Taufic abandonou a proposta e, como eu pretendia criar o máximo de material possível, decidi apresentar a meu modo os passos da dança, como proposta de material cênico. Nas anotações que fiz sobre essa dança, no meu diário de trabalho, tenho:

- saia, lado esquerdo;
- volta, braço atrás;
- giro, giro e avanço;
- volta, com um “pare”, frente e lado;
- saia, lado direito, volta;
- centro girando...

⁵³ CENA imagens Paula Rego, de O pesadelo da borboleta. **Oposto Teatro Laboratório**. Disponível em: <https://youtu.be/sIeDqQ9B7SI>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

⁵⁴ LATCHO Drom. Direção: Tony Gatlif. Paris: K.G. Productions, 1993. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r3IqHvk3f28>. Acesso em: 21 mar. 2022.

Fotografia 30 – *Frame* de dança em “Latcho Drom”



Fonte: Latcho, 1993.

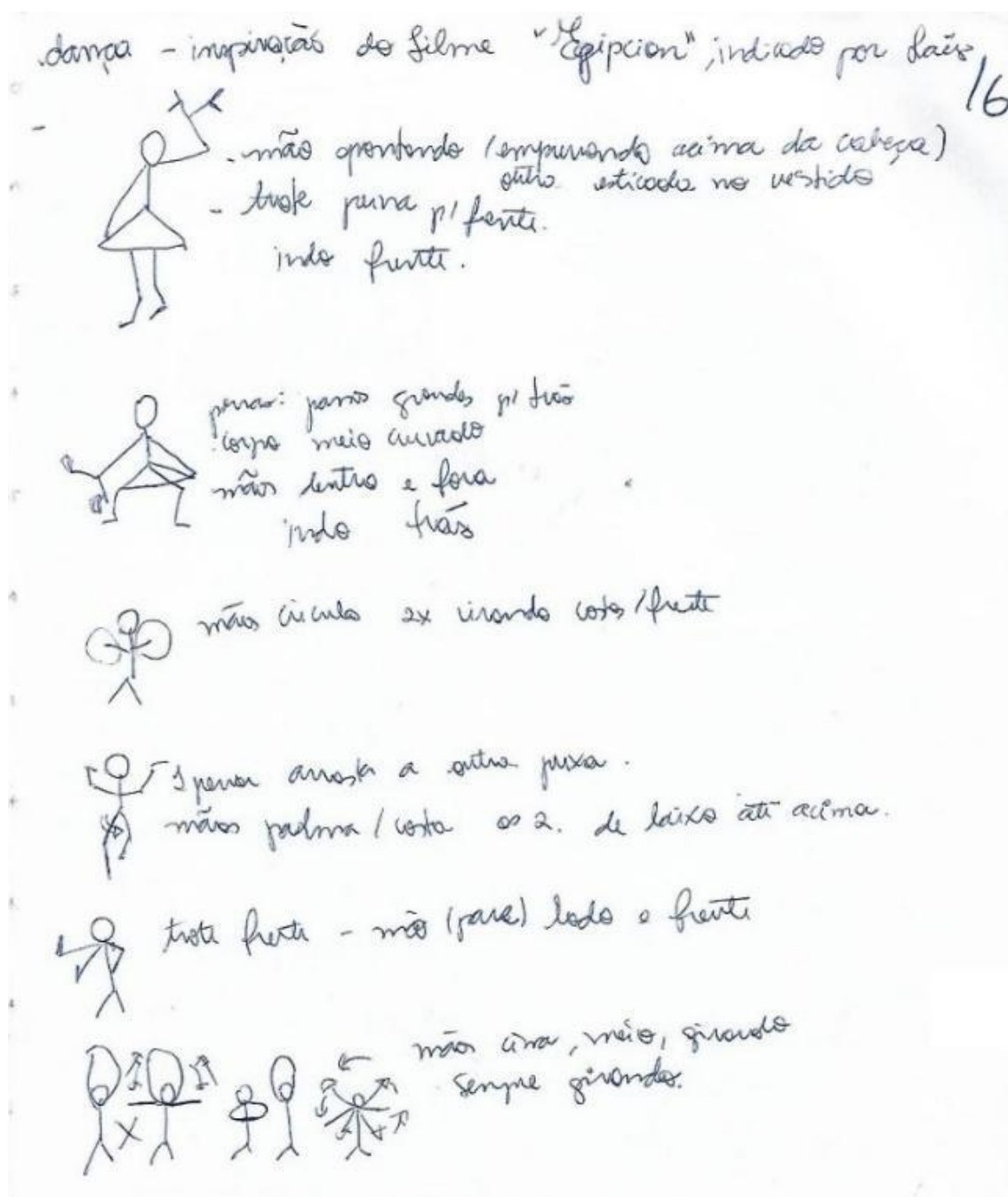
Fotografia 31 - Cena de dança



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay

Essa foi a forma que adotei para anotar a sequência dos passos cujos pormenores eu via e revia, reprisando o filme. Ainda, para complementar, esbocei, em meu diário de trabalho alguns "passos" em desenhos sintéticos, conforme a Figura 9.

Figura 9 - Fac-símile das anotações sobre a dança no diário de trabalho



Fonte: Da autora, 2015.

Com o passar do tempo, esse material foi se transformando. Julia Varley indicou que eu buscasse intenções diferentes para cada passo, como se estivesse lutando ou correndo. Depois eu deveria dançar com o máximo da minha energia, de maneira que dois minutos intensos me levassem ao esgotamento. Atingido esse estado, ela pediu que eu cantasse a música do filme o mais alto que eu conseguisse. Por fim, Varley adicionou alguns textos e modificou

a direção dos passos de dança⁵⁵. Por muito tempo, eu não tinha vontade de trabalhar essa cena, pois me afligia a ideia de chegar à exaustão. Quando obrigada a atuá-la, nos ensaios gerais, iniciava-a com uma profunda respiração, que me ajudava a tomar coragem.

3.2.6 O trabalho vocal

Quando Julia Varley chegou novamente aos ensaios, dois dias antes do Natal, assisti a todos os materiais e propôs a criação de outros. Lembro-me de um exercício de voz que a diretora fez comigo. Ela indicava, sentada na plateia da Sala Vermelha: “faça as três bruxas de Macbeth que conversam, cada uma tem uma voz. São todas bruxas, mas diferentes”.

Fiz de improviso, do modo mais clichê que veio a minha cabeça, uma com a voz rouca, outra com voz aguda, e outra com voz nasal. Eu gargalhei ardidamente enquanto fiz caretas, curvando-me.

“Faça agora uma voz de onça e outra de capivara”, Julia mudava a sua proposta.

“Meu Deus! Que voz teria uma onça e uma capivara?” Sem pensar em discutir, deixei meu corpo decidir o que fazer.

“De onça e hiena”, insistia Julia.

“E agora?” Para mim, a onça teria a voz rouca da bruxa, e a hiena, as gargalhadas ardidadas. “Tenho que fazer com ritmos diferentes”, pensava rapidamente enquanto suava frio e, mais uma vez, lançava-me ao desafio.

“Concentre-se nas imagens de animais e deixe que a voz siga o corpo”, continuava Julia ao me ver movendo o corpo e, provavelmente, sem alterar significativamente a qualidade vocal.

“Conte uma piada”, continuava ela.

“Agora, fale como se fosse um inglês aristocrático”, Júlia insistia.

“E como se fosse a rainha Elisabeth tentando controlar o riso”, sugeria Varley.

Eu rosnava e ria; articulava as mãos; ficava na posição de quatro apoios e até imóvel, buscando no corpo a sustentação para a qualidade vocal que produzia. Realmente, sentia que o corpo relaxado ou tenso, curvo ou ereto, com a cabeça para o chão ou para o alto, ou mesmo a abertura ou fechamento dos braços agiam diretamente sobre a minha maneira de

⁵⁵ CENA da dança cigana, de O pesadelo da borboleta. **Opuesto Teatro Laboratório**, 07 set de 2021. Disponível em: https://youtu.be/AMMo_q60IjQ. Acesso em: 21 mar. 2021.

respirar e de produzir som. Trabalhei esse exercício evitando julgamentos, o que era inevitável. As imagens surgiam e, embora tentasse pensar sobre as qualidades vocais "apenas" em termos técnicos, logo mergulhava no exercício, ciente de que não haveria outro meio de descobrir, senão pela própria experiência. Por fim, Julia Varley explicou o que ela buscava:

"Isso é para dar um afastamento", ela disse. "Você precisa ter ironia na voz. Quero que conte essas coisas bonitas do livro de Mia Couto como se estivesse contando uma piada, como se não se importasse com elas... a voz tem que ir contra o que as palavras significam", orientou a diretora.

Durante muito tempo Julia Varley se referiu às qualidades vocais que queria que eu utilizasse em certas falas por meio das imagens vivenciadas nesse exercício: "faça a voz de bruxa; nessa fala a da hiena; agora a voz de onça..." Nesse aspecto, seu trabalho remeteu a uma das heranças de Grotowski no trabalho do Odin Teatret, que é a utilização dos ressonadores. Porém, o trabalho é realizado de forma indireta, exatamente pela utilização de imagens que estimulem a produção vocal. Carreri (2011) detalha o desenvolvimento prático dessa estratégia:

A tarefa era "pintar", através das ações vocais, as imagens que o tema provocava em mim.

Um tema podia ser "No Bazar de Istambul", onde é possível encontrar de tudo: vendedores, jovens, velhos, crianças, mulheres, ladrões, gente que canta, ri ou chora. Podem existir cães, gatos, pássaros, ratos. Eram as imagens que decidiam a qualidade da minha voz. Não devia pensar tecnicamente em como reproduzir os sons, mas me deixar levar pela fantasia, como em um jogo (CARRERI, 2011, p. 165).

O jogo improvisacional com as imagens transforma-se em partituras sonoras, num material sonoro passível de repetição, visando a sua utilização cênica. A partitura pode ser feita de ruídos (como um assobio, um som de chiado que pede silêncio ou um suspiro), ou justapor-se ao texto, focando nas qualidades vocais e não apenas na sintaxe. Varley (2010) apresenta a relação entre o trato do material sonoro e o trabalho textual:

Crio uma partitura vocal com uma sucessão de pessoas e personagens, imitando as vozes das estações, dos rios e das cascatas. Depois, quando aplico ao texto essa partitura vocal, utilizo diversos fragmentos para as diversas frases. Com os sons de uma jiboia, posso encontrar muitas variações para sussurrar um texto. Um som labial de uma cascata d'água pode se transformar em consoantes que estouram ou são balbuciadas. Um som gutural que imita um porco pode resultar em um texto tragado ou vomitado (VARLEY, 2010, p. 143).

Nesse trabalho com a voz (e com o texto), a abordagem lúdica faz os sons emergirem como reação às associações imagéticas. O foco está no que se vê, no que se sente, no que se quer, do que se esconde, e para quem se fala. Assim, a voz invade o espaço, ou limita-

se a uma parte dele; pode subir aos céus, ou descer às profundezas de um precipício; sussurrar um segredo, ou revelar um crime.

3.2.7 A partitura facial

Julia Varley pediu para Flávia Coelho, Laís Taufic e eu criarmos máscaras faciais de animais. Selecionamos algumas: o hipopótamo, a onça, o rinoceronte, a girafa e o corvo. Cada uma teve, individualmente, que desenvolver suas máscaras e compartilhá-las na sequência em que eram criadas. A seguir, são apresentadas anotações de algumas delas:

Hipopótamo: bochecha cheia, olhos semifechados. Onça: olhos para cima, queixo baixo, sobrancelhas levantadas, nariz engrunhido e lábio superior levantado. Rinoceronte: olhos intermitentes, semifechados, boca para baixo. Girafa: olhos abertos, piscadas lentas, lábios relaxados que deixam o ar sair levemente. Corvo: mãos puxando os olhos, lábios encolhidos como se fossem beijar.

Com a diretora, selecionamos nove máscaras, sendo que Julia Varley adicionou a elas outras qualidades. Eu deveria colocar mais resistência muscular nas transições, e fazer a mudança entre uma máscara e outra como uma reação a algo visto ou ouvido. Aos poucos, as máscaras ganharam novos formatos, desprendendo-se do exercício original sobre os animais, para ganharem sentido na cena em que foram inseridas. A seguir, as Fotografias 31 a 34 representam resultados da cena:

Fotografia 32 - Máscara 1



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Ed Wesley.

Fotografia 33 - Máscara 2



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Fotografia 34 - Máscara 3



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Fotografia 35 - Máscara 4



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Essa exploração facial também remonta ao trabalho vocal difundido por Grotowski (2010). Com seus atores e suas atrizes, o diretor polonês desenvolveu um trabalho expressivo com o rosto, no qual o material era gerado apenas usando a musculatura da face, descartando a maquiagem ou a tradicional máscara teatral. Eugenio Barba também utiliza esse recurso em seu grupo. Pode-se afirmar que, em sua experiência na Índia, em contato com o Kathakali, teatro em que os atores e as atrizes realizam nove diferentes “máscaras” representando os sentimentos fundamentais, conheceu formas expressivas que influenciaram sua prática com as partituras faciais.

3.3 Do trabalho em conjunto para um solo

Foi interessante transpor para meu corpo as criações das assistentes Laís Taufic e Flávia Coelho, misturando-as com as minhas, porque essas criações instigavam-me novas configurações físicas que dificilmente criaria sozinha⁵⁶. Inspirar-me em suas ações operou uma suspensão dos meus próprios clichês, o que me permitiu incorporar uma variedade de novos materiais. Houve muitos ganhos, em quantidade e qualidade, de materiais criados e de estímulos oriundos do labor em grupo, com suas surpresas e demandas que nos faziam trabalhar com afinco. Contudo, também encontramos dificuldades.

Quando eu dirigia as cenas para juntar as partituras antes de mostrá-las a Julia Varley, eu retrabalhava algumas ações, mudando seu tamanho (fazendo-as sutis ou dilatadas); alternava a sequência ou mudava as direções (a ação que era em frente, fazia de costas; ou realizava deitada uma ação que, originalmente, era em pé) para dar tridimensionalidade às cenas; e cortava algumas ações ou inventava outras que conectavam ações distintas. Algumas dessas escolhas causaram embates, pois quem havia criado a ação sentia-se “especialista” naquele material e defendia sua permanência tal e qual no formato original. “Não era assim! A perna estava mais aberta!”, indicava uma. “Você pulou esse detalhe: primeiro tem que olhar nessa direção, depois virar o rosto!”, corrigia a outra.

Todas tinham razão e, talvez, aqueles detalhes tivessem sua importância, especialmente na cena original. Porém, como eu sabia que essa era uma matéria bruta, que ainda seria muito trabalhada e alterada pela diretora, fazia com as atrizes uma série de negociações, cedendo em alguns pontos e ignorando outras exigências.

⁵⁶ A criação da atriz e do ator não parte apenas de seus próprios corpos, como pode também surgir de outras atrizes e atores ou em resposta a atrizes e atores. Como exemplo, há a atriz do Odin Teatret, Isabel Ubeda, que criou toda uma cena no exercício de imitar, mas ao contrário, todas as ações que Jan Ferslev fazia (VARLEY, 2016).

Na parte da manhã, repassava os materiais sozinha para incorporá-los para o ensaio das 11 horas. Em nosso trabalho coletivo, que se estendia pela tarde, iniciávamos com a minha apresentação de todo o material, seguida pelo trabalho de direção, em que havia trocas de ações, adição e exclusão de textos e mudança de músicas. Ao final dos ensaios, a diretora propunha temas, ou dava tarefas para que criássemos mais materiais, o que fazíamos no final da tarde e início da noite. Depois, sozinha, revia as alterações de Julia Varley pelo vídeo, pois eram tantas que precisei utilizar o recurso da gravação, minimizando o tempo de espera para o registro escrito durante o ensaio. No entanto, despendia tempo para assistir a três ou quatro horas de gravações; anotar o que havia sido alterado; alterar digitalmente as partituras e enviá-las às assistentes. No dia seguinte, pela manhã, repassava sozinha mais uma vez esses materiais, aqueles criados à noite e a sequência alterada com a direção, e os apresentava no próximo ensaio das 11 horas, novamente.

Esse foi um trabalho difícil, pois na “edição” dos materiais misturávamos e trocávamos as ordens, o que exigia um exercício de memória complexo: esquecer a versão anterior e manter a última, que logo seria alterado. Se antes, sozinha, escolhia o que gostava de fazer, agora eu precisava aceitar os materiais das outras atrizes e lutar para não desanimar frente às cenas que se mostravam difíceis para mim.

Quando Julia Varley e eu trabalhamos no espetáculo anterior, estávamos sozinhas, e os improvisos eram feitos de modo muito íntimo. Tínhamos, naquele período, um cartão vermelho colocado do lado de fora da porta, indicando que ninguém poderia entrar, por nenhum motivo, corroborando com a construção de uma atmosfera de proteção e confiança, que a cena improvisada requeria. Mas, nesse trabalho em conjunto, embora fosse importantíssimo contar com todas as indicações e criações cênicas que Flávia Coelho e Laís Taufic realizavam, sentia um certo desconforto em me lançar num exercício sendo assistida por várias pessoas.

O cansaço físico e mental que eu sentia, decorrente das mais de dez horas de dedicação, por dia, ao trabalho de criação, memorização, incorporação, alteração e nova incorporação, misturava-se à riqueza de trabalhar com essas mulheres tão incríveis, que davam tanto quanto exigiam de mim. Porém, mesmo que sentisse medo do meu corpo colapsar, sabia que tinha que continuar por elas, com elas e para elas.

Por respeito ao tempo de trabalho na criação de materiais dedicado por todas, sabia que eu não poderia me esquecer de nada. Então, cobrava-me muito para que me lembrasse de todas as cenas e sua organização, sempre alterada pela diretora, sem o que não poderíamos

continuar o trabalho, e isso envolvia tempo e programação. Então, já não era somente eu, éramos nós; e a criação conjunta tornou esse período o de maior intensidade de criação que já vivi.

3.3.1 Do trabalho em conjunto no Nordisk Teaterlaboratorium

A sede do Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium é um lugar mágico, onde cruzamos nos corredores com atrizes e atores que admiramos. Além dos e das componentes do Odin, povoam o lugar aqueles e aquelas que, como nós, estão em residência, frequentemente conversando sobre teatro e trabalhando em seus projetos. A energia é de criação. Evidente que, no turbilhão de trabalho em que nos encontrávamos, ver o “Ponte dos Ventos”, um grupo com mais de 25 pessoas acordar às sete horas para treinar na sala ao lado da nossa, nos enchia de energia e inspiração. Assistir a seus treinamentos e espetáculos fortalecia a fé em nosso próprio processo.

Podemos enumerar várias qualidades de estar em residência no Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium: 1) ter à disposição várias salas de trabalho, podendo utilizá-las ilimitadamente pelo período da estadia e a qualquer hora do dia; 2) poder manter o cenário montado, com iluminação própria, por um mês; 3) ter uma sala de costura e uma sala de marcenaria à disposição, além de, 4) morar no andar de cima da sala de ensaio. Fatores que constrói uma atmosfera que seduz qualquer atriz ou ator criador(a). Ali, não estamos só no trabalho: acompanhavam-nos as fotos de espetáculos do Odin espalhadas pelo complexo, ou mesmo as imagens de Grotowski, no corredor, e da dançarina indiana Sanjukta Panigrahi na parede próxima a minha cama, que me inspiravam muito.

Mas, ali há muitos conflitos também, como em toda instituição ou grupo de pessoas que dividem espaços e tarefas e que estão organizadas hierarquicamente. Os conflitos ocorriam em todos os níveis: entre artistas do Odin Teatret e do Nordisk Teaterlaboratorium, entre os diversos grupos do Nordisk Teaterlaboratorium, e entre as pessoas do mesmo projeto, como Julia Varley, Flávia Coelho, Laís Taufic e eu. Até mesmo no pequeno grupo de trabalho, na esquete em que eu dirigia as colegas Flávia e Laís, ou entre as duas atrizes quando trabalhavam sozinhas. Entendo que eram conflitos absolutamente normais, que atravessaram o cotidiano de criação.

Para contornar os conflitos, valiam as relações de afeto e a organização das interações. Como já havia morado na sede do Odin/Nordisk por um longo tempo, por exemplo,

sabendo das regras que regem aquele lugar, mantinha-me mais protegida dos desgastes. Mas, no turbilhão de acontecimentos do processo de criação, não havia tempo de explicá-las detalhadamente para as atrizes do projeto. Além disso, sabia que aprenderiam como eu aprendi, na prática. Por exemplo, para a festa natalina, ofertada para todos(as) integrantes e colaboradores(as), nosso grupo ficou responsável pela limpeza das louças, enquanto outros comprariam e preparariam comidas e bebidas; decoração e arranjo das mesas, ou serviriam o jantar. Com exceção dos(as) convidados(as) anciões, todos(as) os(as) demais tinham tarefas. Em um certo momento da festa, fui convocada a chamar meu grupo para ajudar na limpeza das louças, e me pus a buscar por Flávia Coelho e Laís Taufic, que estavam em diferentes lugares do complexo. Se não o fizesse, um outro grupo, que já estava assumindo nossa função, continuaria a limpeza, mas depois reportaria nossa negligência na reunião oficial das terças-feiras, nominando a responsável, Julia Varley, que responderia pelas queixas. Isso gerou um atrito entre nós, já que não pretendiam realizar a limpeza naquele momento.

Como atriz que organizava e gerenciava a minha estada e de minhas convidadas no Odin, sob supervisão de Julia Varley, eu tinha ainda a responsabilidade de gestão do pessoal no dia a dia do processo. Também conferia as tarefas da montagem atribuídas pela direção à minha equipe, tanto as técnicas quanto as criativas, como pintar o cenário, conseguir equipamento de som, encontrar um texto ou editar uma música.

O evento espelha a dinâmica praticada no Nordisk Teaterlaboratorium também nos processos artísticos. Um exemplo é a ocasião da estreia do “Estrelas”. Como eu viajaria no dia seguinte muito cedo, antes de partir limpei a sala que havia utilizado para as apresentações, incluindo a retirada de arquibancadas e refletores e, também, o meu quarto. Contudo, esqueci uma toalha atrás da porta, o que fez com que Julia Varley me escrevesse para reclamar que ela foi reportada, o que frisou ser inaceitável. Também já encontrei minhas coisas pessoais jogadas no corredor porque esqueci que uma outra artista em residência chegaria, e que meu quarto estava reservado para ela. Ainda que houvesse muitos quartos vazios no complexo, a nova residente não quis esperar o final do meu ensaio (e havia a placa vermelha na porta), tomando a decisão de despejo. Dentre tantos episódios semelhantes que ocorreram, esses demonstram a hierarquia e certa rigidez na estrutura que fazem a máquina funcionar.

No Nordisk Teaterlaboratorium, pelo qual nutro um sentimento de pertencimento, esses dilemas relacionais (que transitam entre trabalhar e residir no mesmo espaço) permeiam o processo de criação de um espetáculo, incidindo também no seu desenvolvimento. Mas, não tiram o brilho do que somos capazes de fazer conjuntamente ali.

4 OS COMPONENTES DA CENA: a materialização das imagens

Fotografia 36 - Uma atriz com seus elementos



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Optando pela abordagem teatral centrada na dramaturgia da atriz e do ator, nossa montagem foi construída de modo artesanal, nos levando - eu, a atriz, as assistentes e a diretora - a exercer várias funções. Dramaturgia, figurino ou iluminação, por exemplo, foram criados de maneira conjugada e durante o processo. A entrada de cada objeto delineava uma cena, enquanto outras cenas, em estágio mais definido, ao contrário, buscavam por um tipo de luz ou objeto. Sem um projeto de luz ou de cenário construído a priori, esses elementos eram trazidos em resposta ao desenvolvimento da obra e, assim como as ações da atriz, continuaram sendo lapidados após a estreia. Ainda que, em um dado momento do processo, haja a colaboração de especialistas nessas áreas, são os(as) artistas da cena que se encarregam de grande parte de sua concepção.

Também é comum, para a viabilização de circulações ou turnês previstas para uma obra de “câmara”, que haja o acúmulo de funções. Jan Ferslev, em “Salt”, não criou a iluminação, mas a acionava do palco, camuflando as ações técnicas na partitura de sua

personagem. Como Ferslev, em “Estrelas”, eu realizo o acionamento da sonoplastia, incorporando-o às minhas partituras. Em “O pesadelo da borboleta”, tentei, por muito tempo, acionar a sonoplastia do palco com um dispositivo remoto que acabou não funcionando, enquanto a operação da iluminação foi acolhida como parte das cenas, sendo operada por mim.

Em nossa primeira imersão conjunta, as assistentes colaboraram efetivamente com as proposições desses componentes e, com a coordenação da diretora, os materiais foram definidos. Depois, convoquei a ajuda de marcenaria, quando já tínhamos a concepção do cenário definida. A finalização de som se deu em estúdio, após Flávia Coelho haver editado uma parte dos materiais. Já seu retoque, foi feito por Alexandre Rosa, outro colaborador que participou do processo de “O pesadelo da borboleta” na semana de estreia, como sonoplasta.

Os elementos que compõem o espetáculo evidenciam as relações de agenciamento da atriz e do ator com a iluminação, objetos de cena, adereços, figurinos, sonoplastia e o texto literário. Assim, seguimos na discussão da criação de cada um desses componentes.

4.1 A composição do cenário

Os dois importantes elementos que compõem o cenário do espetáculo “O pesadelo da borboleta” são o palete e o cavalete de pintura. Eles foram meus companheiros de treinamento ao longo do processo e, ao manipulá-los, criei novas ações ou atribuí novas qualidades àquelas anteriormente elaboradas.

Julia Varley trouxe o palete como proposta, em contraposição à minha proposição na esquete “La Prima Volta” - uma mulher maquiada com vestido e salto alto poderia estar num lugar delicado, como um cômodo da casa ou um jardim. Mas, como a diretora buscava o oposto, guiou seu próprio estímulo criativo com elementos que a remeteram ao universo masculino. O palete foi achado no quintal do Odin Teatret, contribuindo para concretizar a atmosfera que buscávamos para o espaço cênico: um lugar bagunçado e desconfortável, como um galpão abandonado ou um ambiente interno em construção. Não sabíamos, ainda, sobre o quê a história seria ou qual seria a personagem, e o objeto cênico ajudaria na descoberta desses elementos. Então, o palete foi um disparador para a criação, nos forçando a materializarmos quem estaria ali, ou o que seria aquele lugar. Também nos inquiria sobre quando a ação estaria ocorrendo.

Para que as circunstâncias da cena fossem lapidadas com a minha interação com o objeto, trabalhamos intensamente nas possibilidades de sua movimentação: para trás, para frente, na vertical e assim por diante. Mas, especialmente, estudamos como não o movimentar:

durante grande parte do espetáculo, eu estava presa a ele por uma corrente e ele deveria me impedir de fugir, com seu peso. O objeto tornava-se, assim, meu colega de cena, barrando certas ações e obrigando-me a fazer outras. Num determinado momento, eu me soltaria dele, quebrando as correntes que nos uniam. Mas ele, meu colega de cena, ficaria ali, sendo um palete? A diretora considerou que não, que ele também deveria adquirir outras formas.

Julia Varley insistiu na importância da transformação dos objetos e cenários no decorrer do espetáculo, trazendo novas associações ao público. Para tanto, o palete tomou uma segunda forma ao ser levantado, adquirindo altura, e de tal modo, associamo-lo com uma lápide, já que se tratava da cena do enterro. Em seguida, erguemos um pano verde que, esticado até o chão, apresentou um quadro de uma árvore com borboletas (o desenho já estava no verso do tecido, que cobria o chão, mas, colocado nessa posição, ficou visível ao público). O palete e as imagens ao fundo eram encobertos por esse grande quadro final.

Entendi, durante essa montagem, que um objeto pode ser amigável ou cruel. No caso do palete, eu tinha que me virar de um lado a outro sobre suas madeiras, durante horas, o que causava em mim dores musculares, marcas roxas pelas pernas, quadril e braços, e um total desconforto físico. Essa se tornou a primeira cena do espetáculo, na qual trabalhamos muito - Julia Varley tem a tendência, como diretora, de trabalhar, pelo menos, um terço do tempo da montagem na primeira cena, e dois terços no restante). Posso dizer que o palete se tornou meu inimigo, e só passei a realizar a cena sem desconforto depois de um bom tempo, quando as repetições diminuíram nas apresentações.

Com o cavalete foi o contrário, pois já tínhamos a personagem do espetáculo definida, uma pintora, quando ele surgiu para evidenciá-la. Mais imutável em termos dos sentidos que provocava, esse objeto cumpriu seu papel de dar suporte aos quadros. Logo no início do espetáculo, apoiava-se um quadro, que era retirado para mim mesma ser enquadrada por sua estrutura, como se estivesse sendo pintada, ou como se vivesse nas minhas pinturas. Apenas na última cena, ele voltaria a receber o quadro com borboletas. Luzes foram instaladas em seu corpo, realizando a solução de luminotécnica que buscamos por tempos no processo⁵⁷. Assim, este objeto operava como parte do cenário, da iluminação e, pode-se dizer, para a composição da personagem da pintora.

⁵⁷ Tivemos vários tipos de luzes e objetos nas mesmas cenas que ele veio a compor, como: um abajur sobre uma mesa, uma mesa com um alto abajur de chão ao lado e, uma mesa e um refletor no chão.

Fotografia 37 - O enquadramento do cavalete



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

4.2 A composição dos figurinos

Correndo entre a sala de ensaio, a oficina e o depósito de figurinos e objetos do Odin, buscávamos coisas, que nem sequer sabíamos ao certo o que eram, para compormos o cenário e a personagem. Numa dessas buscas, Julia Varley encontrou um uniforme de pintura

que estava na marcenaria do teatro; do tipo descartável, de plástico, branco e sujo de tinta, essa peça de roupa "encontrada"⁵⁸ se tornou meu figurino.

Anteriormente, Julia Varley havia pedido propostas para Flávia Coelho e Laís Taufic para minha caracterização como uma bruxa. As assistentes me pintaram, colocaram roupas roxas e brilhantes; ergueram meu cabelo, finalizando a caracterização com um chapéu. Nos divertimos com o pedido, enquanto eu me sentia uma manequim, disponível para a prova das roupas e da maquiagem. Dessas proposições de figurino, entre chapéus, coletes e vestidos, nada foi utilizado, exceto o cabelo que Flávia Coelho propôs, todo embaraçado e jogado para cima.

Já com a primeira caracterização da personagem, por meio do macacão masculino, foi se revelando o enredo do espetáculo, trazendo consigo as qualidades e sentidos das ações. As mesmas ações, como caminhar, deitar-me, levantar-me, encolher-me ou sentar-me, pareciam outras, como se a roupa tivesse dilatado o meu corpo, tornando-o maior no espaço cênico. Esse figurino era como uma máscara de teatro balinês, em que o ator ou a atriz trabalham toda a musculatura da face, mesmo quando fica encoberta na apresentação. Dentro daquele macacão, que me encobria volumosamente, se eu contorcesse a musculatura dos braços ou do abdômen, o efeito parecia ser insignificante em termos visuais. Por outro lado, se eu não fizesse cada ação com seu tônus preciso, o figurino tornava-se uma máscara morta.

Em dado momento, Julia Varley compartilhou uma imagem que acreditava servir de inspiração para o trabalho dramaturgico do espetáculo e da personagem: uma mulher revoltada, trancafiada numa jaula. Ela sugeriu que pesquisássemos alguns filmes em torno da imagem, levando Flávia Coelho a indicar “Noites de Cabíria”⁵⁹ e “Vênus Negra”⁶⁰. Quando assisti a esse último, fiquei impactada pela imagem da mulher negra enjaulada e a compartilhei com a diretora.

⁵⁸ Em associação aos *ready-mades*, nas artes visuais. Cf. READY-MADE. **Enciclopédia Itaú Cultural**, Artes visuais, última atualização: 21 set. 2015. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 21 mar. 2022.

⁵⁹ FELLINI, Federico. **Le Notti di Cabiria**. 1957.

⁶⁰ KECHICHE, Abdellatif. **Vénus noire**. 2009.

Fotografia 38 - Personagem de "Vênus negra" presa



Fonte: Feminéma, 2013⁶¹.

Fotografia 39 - Cena de “O pesadelo da borboleta”, com a personagem presa



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

⁶¹ FEMINÉMA. “**Black Venus**” (2010): can I recommend a film I hated watching? 29 Sep. 2013. Disponível em: <https://feminema.wordpress.com/2013/09/29/black-venus-2010-can-i-recommend-a-film-i-hated-watching/>. Acesso em: 21 nov. 2021.

Como resposta, no ensaio seguinte, dentre outras proposições, Laís Taufic colocou em meus tornozelos tiras de papel alumínio, fazendo-as parecer tornozeleiras. Julia Varley vislumbrou ali a possibilidade de utilizar correntes, e pediu para as assistentes procurarem por esse material no prédio, enquanto ela corria ao escuro do quintal. De modo frenético, todas corriam e traziam os objetos, e logo me vi acorrentada, tendo em um dos meus tornozelos uma ponta da corrente, enquanto a outra ficava presa no palete. Esse complemento definiu a caracterização da personagem, literalmente conectada ao cenário. A imagem da mulher acorrentada pareceu funcionar para o que a diretora buscava, isto é, apresentar algo atemporal, como uma pessoa que reage ao “mal do mundo”.

A corrente foi um objeto poderoso, mas difícil, que deixou suas marcas (literalmente) no meu tornozelo, pois machucava-me o atrito do objeto com a pele do tornozelo, o que resolvi costurando um protetor. Também seu constante barulho desordenado feria meus ouvidos. Além disso, a perna que ficava presa na corrente, carregando um peso extra, passou a doer. Se eu pensar, novamente, na corrente como uma outra atriz com a qual contracenou, posso dizer que ela interrompia minhas falas, falando mais alto que eu, e que me olhava calada, quando eu também silenciava. Esse jogo cênico se dava pelo conflito e pelo desconforto.

Julia Varley, para me ajudar nesse trabalho, dizia para eu tentar segurá-la ao caminhar, para que ela não tocasse o chão. Em outro momento, que eu deixasse a corrente cair, antes de dizer o texto; ou que eu desse um passo, provocando barulho e só depois falasse meu texto. Também me instruía a me movimentar como quisesse, mas sem mover o pé que levava a corrente, para que não a escutássemos. Com o passar do tempo, passamos a dividir respeitosamente a cena, a corrente e eu, nos escutando e colaborando uma com a outra, a ponto de, hoje, não conseguir imaginar a realização desse espetáculo sem ela.

Fotografia 40 - Sequência com a corrente



Fonte: Da autora, 2021. Fotos de Ed Wesley e montagem da autora.

Fotografia 41 - Última ação da cena com a corrente



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Ed Wesley.

A corrente não é apenas uma forte parte da dramaturgia sonora da obra, mas também representa toda a dor que a personagem carrega. Seu peso, arrastado por mim com esforço, me lembrava a cada instante o quão penoso é viver, o quanto devemos lutar para dar um passo adiante, tendo as dificuldades como nossas melhores amigas. O romper das correntes, no senso comum, representa a liberdade, essa coisa impalpável que pensamos ou sentimos ter, mas que só se nota em sua falta...

As mudanças internas da personagem, isto é, sua transformação, também foi expressa figurativamente por meio do figurino. No início, o macacão encobria todo o corpo, mas na cena que chamamos de metamorfose humana, ele era rompido, fazendo surgir outro figurino, uma roupa preta encoberta por uma bata de renda vermelha, que Julia Varley encontrou em seu acervo de figurinos ainda não utilizados, oriundo de compras que realiza durante suas viagens.

Fotografia 42 - Troca de figurino como parte da cena



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Numa cena adiante, essa roupa vermelha (Fotografia 42) era encoberta por um conjunto mexicano, composto por saia e casaco, nas cores amarelo e preto que, junto com

sapatos de salto, compõem o visual final. Creio que Julia Varley resgatou a imagem transformada de Frida Kahlo ao decidir por esse figurino, ao mesmo tempo em que o colorido das peças adicionava a significação das asas das borboletas, na cena final.

Fotografia 43 - O figurino e a borboleta



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bary.

O último figurino traz a alegria colorida de um renascer e revela a beleza daquela mulher que estava escondida no macacão. Nesse sentido, afirmamos que a história do espetáculo está contada através da transmutação das peças de roupa utilizadas.

4.3 A composição da iluminação

No início do trabalho, pedi um equipamento de luz que não dependesse de operador(a), pois, em “Estrelas”, tive uma série de dificuldades com a operação de luz ao longo da temporada. Exploramos possibilidades de luminotécnica integradas à cena; desde pequenas

velas eletrônicas e lanternas de bicicleta, até abajures que abrem e fecham, esticam e encolhem, que poderiam ser manipulados em diferentes ângulos. Fizemos vários exercícios de criação com luzes portáteis, buscando modos de ligá-las e desligá-las: com a mão, com os pés (com um disjuntor no chão) e com *dimmer* (para a luz apagar ou acender devagar). Foram muitas pesquisas, desde a utilização do que estava ao nosso redor, nos quartos e espaço de trabalho, estendendo-se para o que podíamos encontrar nas lojas simples, como supermercados, chegando até as lojas especializadas em eletricidade. Jan Ferslev ajudou-me a entender a sistêmica elétrica dos fios, para que eu pudesse organizar os disjuntores e fazer a minha própria extensão⁶², que deveria ter um tamanho preciso para que o fio cruzasse o cenário durante minha movimentação⁶³. Também a movimentação das luzes cênicas também criava partituras físicas que eram misturadas às sequências de ações já definidas. Portanto, utilizávamos a situação limitante de não haver uma operação de luz para além da cena propriamente dita, para criarmos um novo material que integraria as partituras do espetáculo.

Fotografia 44 - acionar a luz como ação cênica



Foto: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

⁶² Muitas vezes, trabalhei na oficina com uma chave de fenda, fios e botões. Busquei relembrar as poucas lições de eletricidade da escola, recorrendo à *internet* para aprender colocar o positivo e o negativo do fio dentro de um dispositivo, ou entender a capacidade necessária de uma fonte, para que uma determinada potência de luz funcionasse, acendendo.

⁶³ Ao contrário do Brasil, não era economicamente viável contratar esse tipo de serviço na Dinamarca. Ademais, ainda que fosse novidade para mim, esse tipo de conhecimento é comum para os dinamarqueses, sendo aprendido em escolas.

4.4 A composição dos textos literários

Partindo das primeiras referências literárias que adentraram a primeira proposta, intitulada “La prima volta”, na qual usei algumas frases soltas do escritor Mia Couto (2009), e das indicações de Jan Ferslev, recebidas no início das imersões da Dinamarca, passamos a buscar inspirações em outras obras literárias, mesclando-as a serviço da lógica dos materiais atonais. Logo no prólogo de “Antes de nascer o mundo”, de Mia Couto (2009), encontrei uma citação de Hermann Hesse, retirada de sua obra “Viagem pelo Oriente” (1971):

Toda a história do mundo não é mais
que um livro de imagens refletindo
o mais violento e mais cego
dos desejos humanos: o desejo de esquecer.
(HESSE⁶⁴ apud COUTO, 2009, p. 5)⁶⁵

Seguindo a orientação da epígrafe, senti-me provocada a pensar no que gostaria de esquecer. Após um tempo de reflexão, e sem achar uma resposta, entendi que seria algo do qual eu precisaria me lembrar... Entretanto, não conseguia, naquele momento, chegar a nada significativa. Hoje, avalio que, quando estive na Casa Azul, observando o quadro do pai de Frida Kahlo e sua mensagem de amor, já ficara marcada em mim a importância da conexão filial. Mas, foi no processo de leitura de Mia Couto que esse tema surgiu, fazendo-me lembrar do meu pai, já falecido.

⁶⁴ HESSE, H. **Viagem ao Oriente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

⁶⁵ Trago esta citação de Couto e não o texto original de HESSE para salientar que é deste primeiro material literário que emergiram as outras obras e autores(as) que adentraram a montagem teatral, e também porque esta citação de Couto traz a sua tradução desse trecho de HESSE, de um modo poético.

Figura 10 - Pai da Frida Kahlo



Fonte: Kahlo, 1952⁶⁶

Esse romance de Mia Couto traz a perspectiva do olhar de duas crianças, dois meninos que viviam com seu pai em uma floresta isolada da civilização. No desenrolar da trama, revela-se que a morte da mãe foi um ponto fundamental para a mudança de suas vidas.

Ao distribuir os fragmentos textuais dessa obra nos materiais criados, ainda na esquete “La prima volta”, percebi o quanto as polaridades presença e ausência; vida e morte, permeadas pelo período da infância e convocadas pela memória, compunham o tema do

⁶⁶ KAHLO, F. **Retrato de meu pai, Wilhelm Kahlo**. 1952.

espetáculo, ainda que não soubesse claramente qual seria a trama. Buscando pistas dessa história nas primeiras páginas do livro, fui entendendo de que se tratava de uma narrativa sobre os traumas da infância:

A primeira vez que vi uma mulher tinha onze anos e me surpreendi subitamente tão desarmado que desabei em lágrimas. [...] Meu velho, Silvestre Vitalício, nos explicara que o mundo terminara e nós éramos os últimos sobreviventes. Depois do horizonte, figuravam apenas territórios sem vida que ele vagamente designava por “Lado-de-lá”. Em poucas palavras o inteiro planeta se resumia assim: despido de gente, sem estrada e sem pegada de bicho (COUTO; 2009, p. 11).

Mergulhei em minhas lembranças, ano a ano, até chegar aos meus três anos e três meses de idade e, finalmente lembrei, vagamente, de ver meu pai cambaleando, pouco antes de morrer. Coloquei meu pai no meio das palavras da primeira frase da referida passagem de Mia Couto, que foi reelaborada do seguinte modo: “A última vez que vi o meu pai eu tinha três anos e me surpreendi subitamente tão desarmada”. (O trecho desabei em lágrimas transformei em ação: corri contra a cadeira e chorei como uma criança, terminando com um “shiiii”, pedindo silêncio). “O inteiro planeta estava despido de gente”. Ao trabalhar esse trecho e, conseqüentemente, ter me lembrado da morte por *overdose* do meu pai, guardei esse episódio na memória e escrevi um texto sobre ele. Depois, durante a cena da música “Hey You”, que eu associava com alucinações, drogas e morte, de improviso disse meu texto: “Eu estava no quintal da casa onde morava quando vi meu pai cambaleando. Um par de mãos me sacaram de lá, impedindo-me de assistir a sua morte. Eu tinha três anos e essa foi a primeira morte da minha vida”.

Como esse tipo de criação teatral não centraliza seu enredo e mesmo as criações de cenas nos textos dramáticos, as palavras foram adentrando o espetáculo quando já havia alguma estrutura cênica, como mais um elemento expressivo. O uso descentralizado do texto implica em seu tratamento ao longo do processo, o que inclui alterações e adaptações das passagens originais, assim como a emergência de outras textualidades, a partir das modificações de ações e movimentações cênicas, também estimuladas por fragmentos textuais diversos. Um texto pode inspirar a entrada de outros, sendo que ele mesmo poderá vir a desaparecer no processo de criação, quando pode tornar-se ações, não sendo mais pronunciado. Vale exemplificar com alguns tratamentos dos textos literários que realizamos, como no trecho do poema “Pirata”, de Sophia Andresen:

Sou o único homem a bordo do meu barco. [...]

A minha pátria é onde o vento passa
 Nunca acordo desse sonho e nunca durmo
 E há momentos que são quase esquecimento
 Numa doçura imensa de regresso
 [...]
 Sinto que hoje novamente embarco para as grandes aventuras (...)
 E de novo caminho para o mar (ANDRESEN⁶⁷ apud COUTO, 2009, p. 108).

No trecho, substituímos “único homem” por “única mulher”; “de novo caminho para o mar” por “de novo caminho para um céu cheio de borboletas”, e a palavra “sonho” por “pesadelo”. Mas, é importante esclarecer que as mudanças não ocorreram todas conjuntamente, levando ao texto definitivo. Ao contrário, o trecho foi sendo modificado palavra por palavra, durante o processo.

A ideia das borboletas surgiu porque Julia Varley recebeu um livro de presente, “Violetas Velhas e outras flores”, de Matheus Arcaro (2014). Em um de seus contos, um menino de três anos descobre o fantástico universo da natureza e se apaixona por uma borboleta, que vê pela primeira vez. O inseto é morto por outra criança, mais velha, fazendo a menor descobrir, também pela primeira vez, a tristeza e a morte. Tornando a borboleta um elemento do nosso roteiro, vários trechos foram modificados para fazê-la aparecer, como no caso do trecho retirado do livro “O último voo do flamingo” (COUTO, 2005):

Em fins de tarde, os flamingos cruzavam o céu. Minha mãe ficava calada, contemplando o voo. Enquanto não se extinguissem os longos pássaros ela não pronunciava palavra. Nem eu podia me mexer. Tudo, nesse momento, era sagrado. Já no desfalecer da luz minha mãe entoava, quase em surdina, uma canção que ela tirara de seu invento. Para ela, os flamingos eram eles que empurravam o sol para que o dia chegasse ao outro lado do mundo. Ela então inventou a estória do flamingo. Disse que era uma lenda, lá nas suas origens. Mas era mentira. Ela mesma inventara, só para acalmar meus fantasmas (COUTO, 2005, p. 47).

Na versão do trecho para a nossa montagem, substituímos “flamingos” por “borboletas”, resultando em: “Em fins de tarde, **as borboletas** cruzavam o céu...”.

Outros textos, maiores, sofreram ainda mais modificações, também realizadas paulatinamente, em diferentes momentos do processo. Para ajudar a compreender a natureza dessas alterações, apresento um trecho de “Infância”, de Graciliano Ramos (2020), livro trazido

⁶⁷ ANDRESEN, Sofia. **Mar Antologia**. 5. ed. Porto: Editorial Caminho, 2004.

por Laís Taufic, quando Julia Varley pediu textos sobre a infância. As frases sublinhadas indicam o que permaneceu da sua versão original:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas. Defronte alargava-se um pátio, enorme também. E no fim do pátio cresciam árvores enormes, carregadas de pitombas. Alguém mudou as pitombas em laranjas. Dois ou três vultos desceram ao quintal de terra vermelha molhada, alguém escorregou, abriu no chão um risco profundo. Mandaram-me descer também. Mais vivo que todos, avultada um rapagão apumado e forte, de olhos claros, risonho. Segurava-se (trocou-se por segurava-me) nos braços, punha-se (punha-me) a rodopiar cantando:

Eu nasci de sete meses
Fui criado sem mamar (alterado para: Fui criada sem papai)
 Bebi leite de cem vacas
 Na porteira do curral.

O que então me pasmou foi o açude, maravilha de água infinita onde patos e marrecos nadavam. Surpreenderam-me essas criaturas capazes de viver no líquido. O mundo era complicado. O maior volume de água conhecido antes continha-se no bojo do pote – aquele enorme vaso metido no chão, coberto de folhar verdes, flores, aves, que mergulhavam de cabeça para baixo, desarranjava-me a ciência. (RAMOS, 2020, [s.p.])

Nesse caso, após decorar todo o texto, tive que lembrar das partes que já não poderia mais dizer. Às vezes, justamente são estas as palavras que ficam mais vivas na memória! Esse texto juntou-se com partes do conto “Casulo rompido”, também de Matheus Arcaro (2014):

[...] o som sequer roçou os tímpanos do menino, que continuou carregado rumo ao riacho. Sem pressa. Simplesmente sendo. Contudo, quando avistou a água transparente correndo como uma criança, sentiu vontade de correr também. E correu. Correu ao lado do leito molhado até que algo estancou suas perninhas: sobre a folha esverdeada com nervos à mostra, a borboleta mexia suavemente as asas, gozando das carícias do vento. O peito de Lucas, branco e minguado, aguentou com deleite os solavancos: a vida se debatia dentro dele. Quis testar a realidade daquela paleta inebriante, mas logo que moveu os dedos em direção ao bicho, as cores começaram a flutuar. O movimento suave do azul cintilante, do laranja e do verde claro entorpeceu o menino. Era como se a alma se multiplicasse dentro do corpo (ARCARO, 2014, p. 8).

O trecho, com as alterações, configurou-se do seguinte modo na cena:

O som sequer roçou os meus tímpanos. Continuei, carregada, rumo ao riacho. Sem pressa. Simplesmente sendo. Contudo, quando avistei a água do riacho correndo, senti vontade de correr também. E corri. Corri ao lado do leito molhado até que algo estancou as minhas pernas: sobre a folha esverdeada com nervos à mostra, uma borboleta mexia suavemente as asas, gozando das

carícias do vento. O movimento suave do azul cintilante, do laranja e do verde claro me entorpeceu. Era como se a alma se multiplicasse dentro do corpo.⁶⁸

Portanto, nosso roteiro foi construído com trechos de textos de diversos(as) autores(as) adaptados. Mas, essa série de materiais separados me apavorava pela segmentação, embora parecesse incrível como havia tantos pontos de encontro entre as diversas literaturas e materiais.

Após o processo, saltava-se a origem de alguns impulsos criativos e como eles foram entremeados. Por exemplo, é impossível para mim, não pensar na escultura “Mulher Acorrentada”, do escultor mexicano Jesús F. Contreras, que representa uma mulher acorrentada pelos punhos, com os dois braços para trás, enquanto faço uma das minhas ações com a corrente, na qual, de costas, me prendo pelos punhos; ou não lembrar de Mariamar, personagem de Mia Couto, em sua prisão psicológica, ou na prisão física de Kahlo, atrelada ao seu corpo “quebrado”, quando penso na minha personagem, a pintora, que também vive em clausura. Por fim, todas essas mulheres habitaram, de alguma forma, meu corpo, enquanto adentrava minha memória mais antiga, para fazer emergir minhas próprias prisões. Não por acaso, essa temática servia a mim, uma mulher, e me via representando todas as mulheres do mundo, em suas diferentes clausuras.

Julia Varley, que faz parte de uma rede de mulheres de teatro, o *The Magdalena Project*, também inseria questões do gênero feminino por meio dos textos que trazia, como esse, de Mia Couto, que acabou fazendo parte do início do espetáculo, com alterações:

Confesso agora o que devia ter anunciado logo de início: eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta. Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal. Só as mulheres sabem quanto se morre e nasce no momento do parto. Porque não são dois corpos que se separam: é o dilacerar de um único corpo, de um corpo que queria ganhar duas vidas. Não é a dor física que, naquele momento, mais aflige a mulher. É uma outra dor. É uma parte de si que se desprende, o rasgar de uma estrada que, aos poucos, nos devora os filhos, um por um. (COUTO, 2012, p.233)

E, do mesmo autor, o último texto do espetáculo retomou a questão da condição feminina, utilizando alguns trechos dessa passagem:

É que todas as mulheres do mundo dormem ao relento. Como se todas fossem viúvas e se sujeitassem aos rituais da purificação. Como se todas as casas

⁶⁸ Texto integrante do espetáculo “O pesadelo da borboleta”. A versão final dessa cena pode ser assistida em: Cena Infância, do espetáculo O pesadelo da borboleta. **Oposto Teatro Laboratório**. Disponível em: <https://youtu.be/uk0n4lVGmaI>. Acesso em: 23 mar. 2022.

tivessem adoecido. E o luto se estendesse por todo o mundo. Às vezes, em breves momentos de alegria, nós fazemos de conta que repousamos sobre esse teto perdido. Às vezes me parece reencontrar a voz que me salvou, essa casa que me abrigou. [...] (COUTO, 2005, p. 153)

E, continuando:

Não temos casa, todas nós, as mulheres. Os homens vêm para casa. Nós somos a casa. [...] Eu moro em cada porção do meu corpo. Todo meu corpo é mulher, todo meu corpo é feminino. Não sou ora alma, ora corpo. [...] E penso: a mulher não transporta água; ela traz os rios todos dentro. (COUTO, 2005, p. 150-160)

E, apresentada por Mia Couto, utilizamos por um tempo um trecho do poema “A Serenata”⁶⁹, de Adélia Prado: “Só a mulher entre as coisas envelhece. / De que modo vou abrir a janela se não for doida? / Como a fecharei, se não for santa?”

Os trechos de texto, em conjunto e em atrito com os outros elementos, passaram a revelar temas e símbolos da nossa montagem: mulher, borboleta, prisão e sonho são alguns deles. Morte e vida, pai e mãe, lembrança e esquecimento são outros. Esses últimos, relacionados à minha biografia em conjunto com trechos jornalísticos, serão detalhados mais adiante.

Fotografia 45 - Apresentação da montagem em processo com a sequência na parede



Fonte: Da autora, 2015. Foto de Laís Taufic.

⁶⁹ PRADO, A. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Isso requereu uma metodologia específica, também coordenada pela diretora. Ao trabalhar a inserção de um texto literário nas cenas, Julia Varley pedia para uma das assistentes falar o texto, enquanto eu fazia a partitura física, testando em diferentes cenas, até que ele se encaixasse em alguma. E uma vez fixado, eu passava a memorizá-lo com aquelas ações. Abaixo, segue o roteiro do final desse período de trabalho conjunto sobre os trechos textuais.

4.5 Roteiro

No espaço estão dispostos os seguintes elementos: uma cadeira com um casaco; o palete; as cadeiras com as pinturas; o ukulele; a manequim com um vestido e peruca; a escaleta; uma rede; luzes no chão. Estou vestindo um macacão branco manchado de tinta, tenho uma corrente cuja uma das pontas está presa em meu pé e outra conectada ao palete. Há luzes de velas atrás da pintura; e uma pequena luz vermelha sob o palete.

CENA 1

Entra a música “Canção pra Ninar Oxum”, na voz de Juçara Marçal, enquanto realizo a sequência de ações das imagens de Paula Rego acompanhada pela música.

CENA 2

Ações com a cadeira.

TEXTO: Essa cadeira me traz lembranças da minha falecida mãe. Ontem sonhei com ela. O sonho é uma conversa com os mortos. Uma viagem ao país das almas.

CENA 3

Faço a primeira metade da sequência de ações criada com a música “Gnossienes”, de Eric Satie.

TEXTO: Tinha sede de muitos anos retida em meu corpo. Palavras acorrentadas, que não podem dizer senão nos lábios do sonho. Tudo rodeava o milagre vegetal da paisagem do seu corpo. Eu não estou numa cela, fui eu mesma que me acorrentei! Tenho tanta raiva dentro de mim. O mundo inteiro me interroga.

CENA 4

Segunda metade da sequência de ações criada com a música “Gnossiennes”, de Eric Satie.

TEXTO: “Que bonitos ojos tienes debajo dessas dos cerras...” (justaposta com as ações criadas com a música “Malagueña Salerosa”).

Entra a música de ninar “Acalanto”, cantada por Nana Caymmi.

CENA 5

Cena com o bebê.

TEXTO: Existem dois mundos: o dos vivos e o dos mortos. Quando a gente nasce, começamos a morrer. Dizem que a minha mãe morreu. Muito pelo contrário, eu é que morri. Do outro lado elas me espreitam, elas me virão pescar.

CENA 6

Realizo a sequência das ações da música “Hey You”, do Pink Floyd, enquanto falo trechos de “Infância”, de Graciliano Ramos.

Ações com a cadeira, seguidas da sequência com as quedas.

CENA 7

TEXTO: O mundo inteiro estava despido de gente... ali eu acreditava que era imortal.

Sequência da improvisação cujo tema era “os meus fantasmas”, seguido de um canto retirado da dança cigana, do filme “Latcho Drom”.

CENA 8

Entra a música “Quando você sentir saudade”, interpretada por Isaurinha Garcia, e continua com o restante das ações da sequência “amor da minha vida”, que surgiu das improvisações com as músicas.

Cena com o bebê (junção do objeto com as improvisações de Flávia e Laís).

CENA 9

Entra uma música mixada (Juçara Marçal e Nana Caymmi)⁷⁰, com a coreografia da dança cigana do “Latcho Drom” e novamente o canto.

TEXTO: Eu tinha dois anos de idade quando dei meu primeiro adeus. Mas a saudade não me pertencia... só existia amor e esperança, pelo futuro promissor que meu pai oferecia, mas também havia medo de deixar o que realmente era seu. E o mundo era só esse minuto, e assim, o adeus me pareceu bonito.

CENA 10

Cena com a manequim, ukulele e velas. Eu inicio a sequência da cena do velório, cobrindo as cadeiras com um pano, ou mural.

Nesse roteiro, é possível observar a permanência de todos os elementos que foram sendo criados e trazidos, independentemente de sua força ou do sentido lógico dentro da estrutura dramática. Foi um momento em que não criticávamos o material que emergia, e todas as proposições eram bem-vindas. Julia Varley trabalhou com os materiais mesclando-os, isto é, cortando uma cena ao meio ou em quatro para combinar suas partes com outros elementos, tais como o texto, uma outra sequência física ou uma música. O roteiro tornou-se um alicerce, que apresentava as linhas mestras do nosso trabalho, mas ainda estava “cru”: lembro bem que, quando o rascunhamos nesse formato, não sabia ao certo o que devia falar em cada momento, sendo ajudada pelas assistentes, e tampouco lembrava a sequência psicofísica. O trabalho que teríamos pela frente seria de lapidação desse material (então, com aproximadamente 90 minutos de duração), realizando cortes, sincronizações e pontuações de ações, dentre outras medidas que tornariam as ações mais orgânicas e fluidas.

Note-se também que, diferente da esquete “La Prima volta”, na qual escrevi fluidamente sobre a sequência de cenas, aqui, a escrita em partes evidencia como os materiais estavam recortados, como peças soltas justapostas ou sequenciadas, mas que ainda pediam por conexão, o que seria o próximo passo desse trabalho.

⁷⁰ Trabalhamos muito na edição das músicas para o espetáculo. Flávia Coelho, em especial, ficou atarefada com as edições das faixas, seguindo detalhadamente as indicações de Julia Varley. Uma das ideias da diretora era ter uma música vindo de uma caixa de som e outra vindo de outra, mas de modo nítido, como se fossem duas pessoas dialogando. Apesar de todos os esforços técnicos, essa proposta não surtiu efeito cênico.

Julia Varley finalizou nossa imersão junto ao Odin com um pedido: que eu fosse contra tudo o que ela havia proposto, e encontrasse minha motivação pessoal para o espetáculo! Ela também compartilhou que buscava uma imagem final para a montagem, algo oposto ao palete, para o qual eu também deveria trazer propostas.

Após nosso retorno ao Brasil, passei o ano incorporando todas as criações desenhadas e continuei minha busca para entender que história era aquela que estávamos montando. Percebendo que o ukulele permaneceria nas cenas, fiz aulas instrumentais para tocá-lo melhor. Apresentei também o espetáculo, em processo, em mostras e festivais. Em meio ao caos e a uma crise financeira violenta, contrapondo qualquer expectativa, fui contemplada com o prêmio Myriam Muniz de Teatro 2015, pela FUNARTE, viabilizando a continuidade da montagem.

Não tive significativo contato com Flávia Coelho e Laís Taufic durante o ano, o que fez esse período de trabalho no Brasil ser bastante solitário. Na ocasião de retorno à Dinamarca, para a segunda imersão, surpreendi-me com o interesse de Flávia Coelho em seguir na montagem. Falei com Julia Varley que, a pedido meu, a aceitou oficialmente como sua assistente de direção.

Normalmente, os(as) assistentes de direção no Odin estão mais próximos(as) do(a) diretor(a), dependendo de uma relação mais profunda entre ambos(as). Mas, nesse caso, a conexão era comigo, uma característica que entendo ser específica desse trabalho, tendo em vista que a atriz cria centralizou a feitura e a gestão do projeto.

5 COSTURANDO O TECIDO TEATRAL: A PREPARAÇÃO PARA A ESTREIA

*O que fazer? A gente vive sem pedir
e morre sem ter licença.*
Mia Couto

Fotografia 46 - Dançando com a morte



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

*Eu olhava esta viagem com estranho pressentimento:
nenhuma memória pode ser revisitada, mais grave:
há lembranças que apenas na morte se reencontram.*

Mia Couto

No início desta pesquisa, realizei um trabalho de campo em busca do afastamento da identidade brasileira, por meio do encontro com a cultura mexicana. Nessa direção, a criação com Flávia Coelho e Laís Taufic rompia com meu modo de criar e diversificava meu vocabulário expressivo. Diante de muitos dos materiais cênicos reunidos durante o processo, encontrei-me em um ponto crucial que exigiu recolhimento e reflexão. A partir da provocação da diretora, ao final da primeira imersão, vieram os questionamentos: qual o sentido desse espetáculo em processo para mim? Eu necessitava expressar o quê? Como essas histórias, que surgiram durante o levantamento de materiais, se relacionavam com a minha história?

Fui do plano geral ao íntimo, das cenas criadas às memórias pessoais, buscando respostas. A diretora depositou nas minhas mãos a responsabilidade de direcionar o espetáculo, o que seria fundamental para a organização dos diversos materiais. Essa autonomia trouxe o empoderamento, e a qualidade do espetáculo passou a depender ainda mais do esforço e entrega da atriz.

Entendi que as respostas estariam em mim. Para essa empreitada, repassei o processo desde o início. Por que escolhi o México? Por que Frida Kahlo? O que havia na minha primeira proposta, “La Prima volta”? Quais os materiais surgiram da imersão conjunta? Sobre o que se tratavam as passagens de Mia Couto que foram escolhidas? Por que “Infância”, de Graciliano Ramos, entrou no processo?

Essa investigação ocorreu de modo também sensorial: sozinha no Brasil, à medida que ensaiava as cenas, para torná-las minha segunda natureza, aprofundava-me na construção de seus sentidos. A apresentação do trabalho ainda em processo estimulou o entendimento das cenas ao possibilitar o contato com as impressões dos(as) espectadores(as).⁷¹

No Brasil, fiz, a cada ano, várias apresentações do trabalho em processo, seguindo a ordenação normal de um espetáculo, sem paradas, retorno de cenas ou correções técnicas. Eram, portanto, apresentações reais da obra naquele estágio, exigindo que os textos, adereços,

⁷¹ As apresentações de uma montagem, durante seu processo de criação, é uma prática comum no Odin Teatret, possibilitando o encontro da obra com o(a) espectador(a), durante sua criação. Observei que Julia Varley, assim como Eugenio Barba, considerou importantes as impressões sobre os espetáculos ao compartilhá-los com crianças, estudantes, comunidade em geral e público especializado.

figurinos, iluminação e demais elementos que constituem o material, estivessem organizados com o mesmo rigor de uma obra finalizada.

A experiência como atriz mostrou-me que o empenho implicado nas apresentações processuais é determinante na constituição da montagem. Quaisquer escolhas, ainda que “improvisadas”, podem “agarrar-se” à obra, daí a importância de eleger, cuidadosamente, os elementos. Nesse momento, muitos recursos são testados em sua viabilidade e recepção. Para mim, a abertura do processo ensaia a estreia oficial, que continuará a ser uma espécie de “trabalho inacabado” num estágio avançado.

Essa compreensão é fruto da experiência com o meu primeiro solo, já nutrido pela cultura teatral do Odin. Lembro que Julia Varley, cinco minutos antes da estreia do “Estrelas”, indicou alterações, tais como detalhes na minha relação com os objetos de cena, nas entonações de certas ou numa ação em que gostaria que eu olhasse para o público. Essa intervenção aconteceu durante anos, mesmo após a estreia, e é possível que isso ocorra ainda hoje, caso a diretora assista ao espetáculo. Isso marca que, ainda em níveis sutis, a obra nunca está acabada.

Sobre o desenvolvimento de “O pesadelo da borboleta”, que apresento neste capítulo, este contemplou o trabalho realizado por mim, no Brasil, entre uma imersão e outra, bem como as próprias imersões (ocorridas entre dezembro de 2015 e abril de 2016; entre dezembro de 2016 e final de janeiro de 2017, e entre dezembro de 2017 e final de janeiro de 2018) e, finalmente, a estreia, em setembro de 2018, em Holstebro, Dinamarca.

Na próxima seção, destaco alguns fios que se conectaram e revelaram os sentidos do espetáculo, como a ênfase em alguns temas e a inclusão do material biográfico, que se tornou estrutural para o enredo. Esse período foi marcado pelo trabalho aprofundado sobre esses materiais.

5.1 Um fio condutor: a morte

A morte passou a fazer parte do enredo da montagem por sua incidência em diversos materiais que selecionamos: na cultura mexicana; na obra de Frida Kahlo; na literatura de Mia Couto; na metamorfose e recorrentes histórias com borboletas, e, nas improvisações com temas fúnebres. Pesquisando o tema, encontrei:

A morte não existe. A morte simplesmente é deixar o corpo físico, se quiseres. Mas você pode levá-lo. A minha avó era chichimeca, me criei com ela até os quatorze anos. Era uma mulher prodigiosa, uma curandeira, mágica,

milagrosa. O morto mais recente de minha família é o meu sogro, que se foi com mais de noventa anos. Três meses antes de morrer decidiu qual o dia. “Se eu me esquecer, me lembrem”. Quando o dia chegou, o lembramos. Ele se banhou, colocou roupas novas e nos disse: “Agora vou descansar”. Ele foi para a cama e morreu. O mesmo aconteceu com minha bisavó, meus pais, minhas tias... Quero morrer como o meu mestre Martínez Paredes, um maia poderoso. Ele foi à montanha: “quando anoitecer, venham pegar meu corpo”, ele disse. E se pôs a cantar o dia todo e quando foram buscá-lo, a terra estava cheia de pisadas. Assim quero morrer, dançando e cantando (GARCÍA, 2010, transcrição e tradução nossa)⁷².

Margarita Nuñez García (2019), conhecida como *La Abuela Margarita*, curandeira e guardiã de práticas ancestrais, apresenta a essência da relação de sua cultura com o falecimento do corpo. Impossível deixar de pensar no tema diante do país onde elegi iniciar a criação desse espetáculo, conhecido pela maneira festiva e irônica que seus moradores se relacionam com a morte. Diferentemente da cultura brasileira, a relação com esse tema no México surpreende ao somar tristeza e alegria, lirismo e tons grotescos.

Fotografia 47 - Detalhe do mural "Sonho de domingo na Alameda Central", de Diego Rivera - 1947



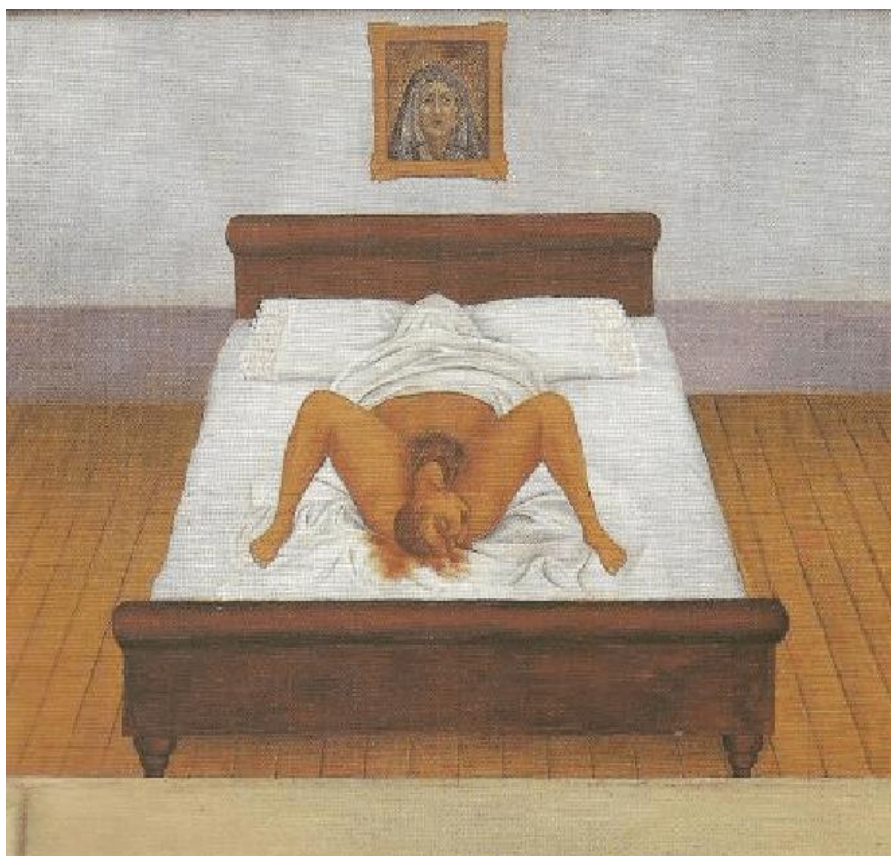
Fonte: Da autora, 2014.

⁷² GARCÍA, Margarita N. Vídeo y entrevista con la Abuela Margarita: “Si decides vivir todas tus capacidades para hacer el bien, la vida es deleite”. **El Blog Alternativo**, 14 abr. 2010. Disponível em: <https://www.elblogalternativo.com/2010/04/14/video-y-entrevista-con-la-abuela-margarita-si-decides-vivir-todas-tus-capacidades-para-hacer-el-bien-la-vida-es-deleite/>. Acesso em: 02 fev. 2015.

A Fotografia 47 representa a colorida e alegre Morte que vi no mural “Sonho de uma tarde de domingo na Alameda Central”, de Diego Rivera (1947)⁷³. Ela aperta a mão do pintor e, atrás, está Frida Kahlo segurando o símbolo do Yin Yang, que representa qualidades opostas e complementares, como vida e morte.

A passagem pela vida e a iminência da morte é um estado complexo, nem sempre tão alegre como relatado por Abuela Margarita. Relendo o diário de Frida Kahlo (2012), encontrei, na última página, a frase “Espero alegremente a saída – e espero não retornar jamais” (KAHLO, 2012, p. 285). Parece uma mensagem dúbia, que faz referência ao hospital onde ela esteve internada e à sua própria vida (pouco depois, a artista faleceu). Kahlo e os parentes de Abuela Margarita, entretanto, se assemelham na busca pela superação do sofrimento. Talvez, a “longa dança” da pintora mexicana tenha se materializado nos autorretratos pintados ao longo de sua vida.

Figura 11 - Nascer e morrer



Fonte: Kahlo, 1932⁷⁴.

⁷³ Pintura feita com técnica em afresco, localizada no Museu Mural Diego Rivera, Cidade do México.

⁷⁴ KAHLO, Frida. **Mi Nacimiento**, 1932. Óleo. 30,5 x 53 cm. Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/mi-nacimiento>. Acesso em: 01 fev. 2022.

Uma de suas obras, a *Mi Nacimiento*, também apresenta a dualidade “morte e vida”, na imagem do nascimento unido à sugestão do aborto. Ao analisarmos a imagem, podemos nos indagar se Frida é a mãe ou o bebê, pois, junto ao fato de ela ter sofrido vários abortos, sua mãe havia morrido no período em que Frida pintava o quadro, conforme ela mesma declarou.

A observação do quadro fez lembrar-me de uma frase de Mia Couto, que, acredito se relacionar com a pintura: “[...] quando a gente nasce, começamos a morrer” (COUTO, 2009, p. 30). Em outra passagem de “Antes do nascer o mundo”, o autor moçambicano, citando Jean Baudrillard, amplia a reflexão: “Aquilo que chamam “morrer” não é senão acabar de viver e o que chamam “nascer” é começar a morrer. E aquilo que chamam “viver” é morrer vivendo. Não esperamos pela morte: vivemos com ela perpetuamente” (BAUDRILLARD apud COUTO, 2009, p. 113).

Havíamos desenvolvido improvisações com o tema “funeral”, que comentamos no capítulo 2, em que Flávia Coelho, Laís Taufic e eu criamos materiais engraçados, concretizados em três pessoas que atendem a um velório.⁷⁵ Confesso que senti, no início, certo desconforto ao atuar com essas propostas porque pensava sobre a morte de modo mais sério e pesado, e a brincadeira da cena parecia adotar um tom mais raso. Depois, entendi a cena como um “mini festejo mexicano” de Dia dos Mortos, cuja força está justamente no grotesco e jocoso. Com a sugestão de Julia Varley, as cenas foram refeitas, trazendo a nossa manequim no lugar da personagem falecida das nossas improvisações. Para que não parecesse que a mãe havia morrido, enquanto o texto citava o pai, a cena foi trabalhada para que a manequim simbolizasse a própria Morte⁷⁶.

Inspirando-me em Frida Kahlo, mas com a incumbência de não a representar, refletia como poderia trazer meus traumas para o espetáculo, como fez Kahlo com suas pinturas. Com grande respeito à autora mexicana, busquei aproximações com sua trajetória, investigando algo que exigisse coragem semelhante à dela. Hermann Hesse, citado por Mia Couto, afirmou que o desejo mais cego do ser humano é o de esquecer.⁷⁷ Mas, contraditoriamente, havia algo tão recalcado que eu precisaria dele, primeiro, me lembrar!

⁷⁵ A primeira contava passagens engraçadas da pessoa falecida, em tom de piada, a segunda gritava desesperadamente, negando a morte, e a terceira era um padre que consolava os(as) entes queridos(as).

⁷⁶ Cena da manequim, de O pesadelo da borboleta. **Oposto Teatro Laboratório**, 7 set. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/sYcxqMJ87hs>. Acesso em: 25 mar. 2022.

⁷⁷ HESSE, 1971 apud COUTO, 2009, p. 5.

5.2 Outro fio: a biografia da atriz

O tempo passava e, alguns dias antes de viajar novamente à Dinamarca, para a segunda temporada imersiva, visitei minha mãe por algumas semanas. Pensando em minhas motivações pessoais para a criação da obra, surgiu a ideia de entrevistá-la. Na véspera da viagem, sentei-me com ela, liguei o gravador do celular e pedi: “Mãe, conte-me como era a minha relação com meu pai e como foi a sua morte”.

"Eu preciso contar isso mesmo?" Ela replicou, soltando um suspiro que disfarçava seu peso. Lidando com a dificuldade em voltar a uma história dolorida e antiga, ela buscou aparentar certo desdém, como se isso já não importasse. A seguir, narrou a história toda, em detalhes. Dias depois, separei a gravação em quatro movimentos, nascimento, antes do velório, a morte do meu pai e depois da morte. Esses trechos são transcrições da narrativa gravada:

1) Nascimento

Quando você nasceu, era como se estivesse tudo iluminado, como se você fosse uma luz, um raio de luz. Eu me esqueci de todos os problemas que estava passando. E, eu fui com você para casa, estava um dia chuvoso, mas para mim era como se estivesse o dia mais ensolarado do mundo. E, só lembrava daquela música, que cantava assim: ‘Você caiu do céu...’ Não sei, não conseguia pensar em outra coisa a não ser a música que vinha na minha cabeça... ‘Um anjo lindo que apareceu...’ (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016)⁷⁸

2) Antes do velório

No dia anterior, que eu tinha sonhado que ele tinha morrido, eu estava contando o sonho para ele. Aí, ele perguntou para você: ‘Filha, se o papai morrer, o que é que você faz?’ Você falou: ‘eu morro junto’. E, no outro dia ele morreu (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016).

3) A morte do meu pai

Ele saiu correndo lá para fora, pulou a cerca do vizinho. Começou a falar, começou a ter alucinação, né? Porque quando a pessoa usa droga tem muita alucinação. Aí os vizinhos correram, foi aquele tropé de bacia, de não sei o quê... aí, ele começou a ficar meio cambaleante... deu uma cabeçada na parede..., depois ele se sentou em um sofazinho que tinha lá e começou a se balançar para frente e para trás. Foi aí que eu percebi que ele não estava normal... Só que daí, ele travou tudo: as pernas endureceram e ele já não andava mais. As pernas ficaram duras. Tivemos que pegar ele do banheiro, colocamos em cima da cama e ele não mexia mais o tronco todinho. Ele foi endurecendo, travando tudo, não sei... Ficando todo duro, assim. E ficou assim... só mexia a cabeça, mexia a cabeça, mexia a cabeça. Eu perguntei se ele queria alguma coisa, e ele falou que queria água. Eu trouxe água, dei água para ele. Ele levantou um pouquinho a cabeça e bebeu água, bebeu, bebeu

⁷⁸ Entrevista cedida por Lucimar Borges para a autora, em 10 de dezembro de 2014. Mp3.

bastante água. Aí, ele ficou só olhando como se estivesse vendo alguma coisa, mas também não falou mais nada. Do jeito que ele estava, eu me deitei em cima do peito dele. Aí ele pegou e me abraçou. Me abraçou, deu aquele abraço forte, sabe? Apertado! Deu aquele abraço e ficou mole. De repente, ficou mole. E eu estava em cima dele, ele estava quente e gelou, na hora. Ficou gelado! Eu levantei, tomei um susto, parecia que eu estava em cima de uma pedra de gelo. Eu acendi a luz. Quando eu acendi a luz ele estava com a boca toda roxa, parado. Ele tinha morrido naquele momento. Deu aquele abraço de despedida e foi embora (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016)

4) Depois da morte:

Quando chegou o velório... o velório naquele tempo era muito feito em casa. Ninguém falou nada com você sobre o que tinha acontecido. Você já tinha quatro anos, três anos, quero dizer. Aí, no velório você ficou olhando, querendo saber quem era que estava dentro daquele caixão. Ninguém te levantava, ninguém fazia nada. Você correu lá e pegou uma cadeira. Você puxou a cadeira e subiu, perto do caixão para ver o que era que estava acontecendo. Quando você viu seu pai lá, você ficou meio desesperada, e começou falar “Acorda papai, acorda, papai, acorda”. Balançando, assim. E a Natércia veio, correu, tirou você de lá, levou para fora. Não sei nem o que fizeram porque eu não estava nem em condições... Mas foi uma cena bem triste porque você viu que ele não estava dormindo. E, ao mesmo tempo, com a esperança de que ele estivesse dormindo e você pudesse acordá-lo. E eu me lembro que você ficou bastante apática uns dois, três meses... pálida, entristecida, depois passou (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016).

Fiquei surpresa, pois ela narrou uma experiência sobre a qual eu não me lembrava uma vez que eu tinha pouco mais de três anos de idade. Não sabia de alguns detalhes daquele episódio como, por exemplo, que não haviam me informado sobre a morte do meu pai. Desconhecia também a premonição da minha mãe, o fato de ter jurado a ele que eu também morreria, ou mesmo a depressão que tive por alguns meses.

É provável que minha mãe, com o passar do tempo, tenha recriado parcialmente os acontecimentos vividos. Com uma maestria amorosa que só as mães conseguem, iniciou seu relato com o meu nascimento, de um modo poético... Esse teor estendeu-se a toda sua narração. Lado a lado com a poesia, a visualização das cenas por ela era instigada com detalhes concretos, nutridos por uma espécie de materialidade sensível da memória, como ao falar do corpo mole e gelado, da boca roxeada e do tronco duro do morto.

Mas, e quanto a mim? Indagava-me como aquela experiência na primeira infância impactou em quem me tornei. Reencontrei uma antiga professora do primário, que se mostrou surpresa por eu ter me tornado professora, e mais surpresa ainda com a escolha do teatro, alegando que nunca escutou a minha voz. De fato, cresci extremamente tímida e, somente aos

13 anos, por meio do teatro, recuperei a liberdade de falar em público. Havia esquecido como a morte do meu pai pode ter sido causadora desse silêncio, do qual o teatro resgatou-me.

Depois da coleta desse material, trabalhei o relato familiar a fim de compartilhá-lo, fazendo uma narração da narração. Apoiei-me nessas memórias para dar vida e cena ao tema “morte”, presente em minha história, numa camada profunda que não pude acessar senão com a ajuda de minha mãe. Assim, aproximei-me de Frida, de minha família, e de uma parte de mim até então esquecida. Reavivando a experiência da morte, migrei para uma camada bastante íntima e encontrei, por fim, o que buscava: o enredo do espetáculo.

5.3 Pensar a costura: o *brain storm*

Julia Varley, que gosta de trabalhar com a personalidade da atriz (isto é, de dar a ver, além das personagens, a própria pessoa), também conseguiu entender a importância da arte em minha vida, trazendo para o roteiro do espetáculo a personagem de uma pintora que consegue, por meio de suas obras, recolorir sua vida. Eu precisei, naquele momento, retribuir seu gesto.

Cheguei à Dinamarca antes de Julia Varley e Flávia Coelho, iniciando o trabalho com os áudios. Tratei de torná-los em falas minhas, distribuindo-os pela estrutura cênica previamente construída. Imaginei narrar em forma de piada (lembrando-me de indicações anteriores da diretora, de ir contra o sentido do texto, não colocando “manteiga na gordura”, como se diz no Odin), explorando um tratamento irônico das falas. Para a experimentação cênica que apresentaria, ensaiei mover o tronco, os braços e as mãos enquanto narrava, dando ênfase à expressão facial e ao olhar direto para o público, num estilo *stand up comedy*. Adicionei às passagens vários detalhes, em prol de uma comicidade. Abaixo, apresento um trecho como exemplo:

Tem gente que sonha que uma pessoa vai morrer, e no dia seguinte ela morre mesmo! Não sei se é uma praga, uma adivinhação ou o destino da pessoa, não sei! Mas com a minha mãe aconteceu a mesma coisa. Um dia ela sonhou que meu pai havia morrido e lhe contou o sonho. Ele estava todo de branco, bonitinho, com asinhas de anjinho indo para o céu. Nos sonhos sempre a alma vai para o céu, não é? Meu pai achou engraçado, deu risada e perguntou para mim: “filha se o papai morrer o que você faz?”, “Eu morro junto”, respondi. E no outro dia ele morreu! Tem gente que morre e volta, é só por alguns minutos, mas morre... depois elas contam como foi terem morrido: quando está morrendo vê-se uma luz lá no fundo, que vai se tornando maior e maior... E, você pode pedir pra ver um filminho de sua vida.

Imagine agora, você comendo pipoca, assistindo ao filme da sua vida, e dizendo: “calma, dá uma reprise nessa cena aqui, ah, como eu estava bonita, tão jovem nesse tempo...” ou “essa cena pula, porque não queria lembrar nem viva, quem dirá morta”.

Elaborar as falas dessa narrativa e mesclá-las com a estrutura existente foi um trabalho individual intenso. Ocupou as duas semanas que antecederam a chegada da diretora, impulsionado pela minha ânsia de adiantar ao máximo a sua conclusão, objetivando sua estreia até o fim daquela imersão, isto é, em quatro meses.

Flávia Coelho já estava no Odin quando Julia Varley chegou e, para a inauguração da imersão conjunta, organizei outra abertura do processo. Além de nossa equipe, a plateia contou com a presença do grupo em residência Teatro Cantiere, da Itália. Contrariando minhas expectativas, após a apresentação desse *work in progress*, Julia Varley não o viu como uma obra prestes a ser finalizada. Embora tivesse acolhido minha proposição, pensava numa abordagem diferente: queria que o público escutasse os áudios originais e, portanto, trabalhou com ambos os materiais, a gravação e a minha narração.

Com essa voz externa, isto é, o áudio de minha mãe, seguimos a criação com a ideia da presença de outra pessoa, o que foi cenicamente construído por meio das mulheres pintadas nos quadros da cenografia. Esse depoimento trouxe uma veracidade para a ficção literária que nos cercava; com a voz épica que referenciava o passado direcionada a mim: “quando **você** nasceu [...] **você** viu o seu pai [...] **você** empurrou a cadeira...”, a voz em *off* repetia. Já na transposição que fiz do áudio, trouxe as falas para a primeira pessoa, fazendo do público meu interlocutor: “minha mãe me disse que quando **eu** nasci [...] **eu** vi meu pai... **eu** empurrei a cadeira....”.

Desse modo, foi se fazendo visível um elemento significativo para o espetáculo: a repetição, que significava retrabalhar um mesmo material de diferentes modos. Para isso, inserimos os quatro trechos do depoimento gravado pelo material textual e cenas, e de modo semelhante, adicionamos a minha narrativa. Buscamos alterar o modo de “costurar” o material gravado: numa cena, escutava todo o áudio e depois o recontava; noutra cena, escutava uma parte do relato, que era interrompido para ser finalizado por mim. Também experimentamos a sobreposição dos elementos; a supressão de algumas partes (que criavam lacunas que preenchia a meu modo); ou ainda, o diálogo entre nós, em que uma fala era a da minha mãe, outra minha, sucessivamente. Um exemplo é a cena descrita abaixo (as falas gravadas estão destacadas na cor vermelha):

- Ele saiu correndo lá para fora...

(Reagindo ao áudio): *Eu sei que o meu pai saiu correndo lá pra fora. Eu conheço essa história, mãe.*

A voz da mãe continua contando a história, mas sua voz fica ao fundo. Levanto-me, contorno o palete e posiciono-me na diagonal, de frente para o público:

- A minha mãe estava na cozinha lavando louça quando o meu pai entrou pela sala e foi direto para o quarto. Quando ela ‘viu’, ele já estava usando drogas: cocaína, heroína, maconha, álcool, craque, uma dessas aí. Depois, ele saiu correndo lá pra fora... Caiu em cima da cerca do vizinho, em cima da bacia da vizinha.... (levo o encosto da cadeira ao chão) A minha mãe me contou.

Aumenta-se o volume do áudio, fazendo a narração ser ouvida claramente, enquanto me deito, batendo constantemente as mãos e a cabeça contra o piso:

- Tem que contar isso? Ele saiu correndo lá para fora, pulou a cerca do vizinho. Ele começou a falar, a ter alucinação, né? Porque quando a pessoa usa droga tem muita alucinação. Aí os vizinhos correram, foi aquele tropé de bacia, de não sei o quê... ele começou a ficar meio cambaleante, assim. Deu uma cabeçada na parede.

Foi retirado uma parte do áudio, na lacuna digo uma fala que era narrada pela mãe:

- Deus é bom comigo não é com você. Deus é bom comigo não é com você.

Início a partitura com caretas, levantando a cadeira e indo para a diagonal ao fundo.

Depois ele sentou em um sofazinho que tinha lá e começou a se balançar para frente e para trás. Aí eu percebi que ele não estava no seu normal... Só que daí ele travou tudo, as pernas endureceram e ele já não andava mais. As pernas ficaram duras. Tivemos que pegar ele do banheiro, colocamos ele em cima da cama e ele não mexia mais o tronco todinho. Ele foi endurecendo, travando tudo, não sei. Ficando tudo duro, assim.

E ficou assim, só mexia a cabeça, mexia a cabeça, mexia a cabeça. Aí eu perguntei se ele queria alguma coisa, ele falou que queria água. Eu trouxe água, dei para ele. Ele levantou um pouquinho a cabeça e bebeu água, bebeu, bebeu bastante água. Ele ficou só olhando (levanto-me) como se estivesse vendo alguma coisa, mas também não falou mais nada. Do jeito que ele estava, eu deitei no peito dele.

Aí ele 'pegou' e me abraçou. (aperto o refletor com a ação de um abraço) Me abraçou, deu aquele abraço forte, sabe? Apertado! Deu aquele abraço e ficou mole. (caminho para frente) De repente, ficou mole. E eu estava em cima dele... ele estava quente e gelou na hora. Ficou gelado! Eu levantei, tomei um susto, parecia que eu estava em cima de uma pedra de gelo. (deixo o refletor e sento-me na cadeira) Aí, eu acendi a luz. Quando eu acendi a luz ele estava com a boca toda roxa, parado. Ele tinha morrido naquele momento. Deu aquele abraço de despedida e foi embora.

Sentada na cadeira, acendo a luz do cavalete e, tocando ukulele, retomo a história do seguinte modo:

- Ele não mexia mais as pernas. Depois ele não mexia mais o tronco, só mexia a cabeça. Minha mãe perguntou se ele queria alguma coisa. Água, "água" (sem articular a boca). Ela deu água para ele. Ele bebeu, bebeu, bebeu, bebeu bastante água. Ele ficava só olhando como se estivesse vendo alguma coisa, mas também não falou mais nada. Do jeito que ele estava, ela deitou em cima do peito dele. Ele deu um abraço apertado, forte, e depois ele ficou mole. Do jeito que estava quente ficou frio, gelado. Ela levantou assustada, parecia que estava numa pedra de gelo. Acendeu a luz e ele estava com o olhar parado (cesso o ukulele), a boca toda roxa (contorno com meu dedo os meus lábios, depois volto a tocar). Ele morreu naquele momento, deu um abraço de despedida e foi embora (elevo o ukulele)⁷⁹.

A entrada desses áudios foi determinante para decidirmos os códigos que estabeleceríamos com o(a) espectador(a). Tínhamos a repetição dos áudios por meio das falas inseridas, as improvisações e textos diversos; o trabalho corporal, que saltava de uma imagem a outra; imagens de mulheres como objetos; um cavalete e entulhos que não caracterizavam de modo realista o espaço. Mas, todo esse material estava desconectado, e mesmo o(a) mais generoso(a) dos(as) espectadores(as) sentiria o espetáculo como uma construção na qual faltava acabamento. Através das apresentações do trabalho em progresso, o espetáculo mostrava-se potente, envolvendo sinestesticamente o público, enquanto ofertava um conflito, pela incoerência de seus materiais. Faltava, nesse período de trabalho coletivo, encontrar a "incoerência coerente", outro princípio da Antropologia Teatral (BARBA; SAVARESE, 2012), e evidenciá-la também para o(a) espectador(a).

⁷⁹ Cena com áudio, 18 set. 2021. **Opoto Teatro Laboratório**. Disponível em: <https://youtu.be/snZWJ5O5oKg>. Acesso em: 22 mar. 2022.

A incoerência é gerada pela presença de materiais diversos, muitas vezes opostos ou sem sentido, na criação de um tecido teatral. Oriundos do “acaso” (termo que Barba utiliza para apresentar o tipo de criação que realiza), esses materiais passam por um processo de labor em suas minúcias, objetivando destacar as suas conexões, ou seja, a criação de coerência. Concatenando os diversos materiais nessa minha montagem, observei que a palavra “acaso” busca explicar um modo de trabalho que não oferece conexões óbvias, num desenvolvimento fabular que está entrelaçado de modo não causal e não linear. O acaso, portanto, seria a valoração de cada proposição que surge numa montagem, mas sempre acompanhada pelas perguntas: o que isto quer dizer? Como este elemento estranho dialoga com o restante dos materiais? Se colocá-lo entre outros elementos, quais sentidos ganhará? Quais sentidos dará aos outros elementos? Como modificará a obra?

Debruçamo-nos sobre essas perguntas durante os primeiros anos em que criamos “O Pesadelo da Borboleta”, isto é, entre 2014 e 2016, para encontrarmos respostas criativas e coerentes, mas respeitando a linguagem. Eugenio Barba (2012) afirma que um bom espetáculo não deve ser claro o suficiente para que seu enredo seja decifrado nos primeiros cinco minutos da apresentação, e nem tão obscuro que não faça sentido aos(as) espectadores(as). ficar deve estar entre a clareza e a obscuridade, mantendo a atenção do(a) espectador(a) por meio do mistério e da surpresa. E isso que pode ser resultado da “incoerência coerente”.

O diretor italiano comenta, em suas palestras, que muitos(as) seguidores(as) do Odin realizam obras bizarras porque pensam que podem gritar e depois sussurrar; que podem pular e depois congelar; falar de um tema e depois de outro, sem se preocuparem com o sentido gerado entre os diversos materiais, resultando numa obra apenas caótica. Com essa colocação, ele enfatiza que o Odin, apesar de jogar com diversos e estranhos elementos, busca construir uma coerência com seus materiais.

As obras do Odin, especialmente as de *ensemble* como também este trabalho, revelam uma trama maior, permeada por várias histórias entrecruzadas. Esse tipo de composição complexa, entretanto, não deve abrir mão de se comunicar com o público.

5.4 A invenção de uma lógica: “a reclusão”, “a borboleta” e “o sonho”

Buscávamos entender qual seria nossa “grande história” e os veios narrativos menores, que a compunham. Para tanto, Julia Varley me deu uma importante tarefa, ao final da última imersão, que era trazer uma frase que sintetizasse a obra.

A frase que eu trouxe foi inspirada em um trecho de Mia Couto (2012) retirado do romance “A confissão da leoa”, obra marcada pela mistura entre ficção e realidade, inspirada numa expedição vivida pelo próprio escritor, durante a qual conheceu pessoas que entraram para a história que estava a inventar. Uma das protagonistas é Mariamar, personagem-narradora que escreve em seu diário passagens de sua vida. Ela diz ter nascido, mas sentir-se morta e, com o relato das violências sofridas, como o estupro contínuo de seu pai e o ódio da mãe contra ela, entendemos por que ela vive uma espécie de loucura. Mia Couto, acaba tendo na “confissão” da sua personagem um modo de denunciar a violência vivida pelas mulheres em seu país.

Para a frase de síntese requerida, apanhei passagens desse livro, me deparando com o seguinte dos trechos de Mia Couto (2012):

O castigo que me estava reservado era o exílio absoluto. O exílio da razão e da linguagem. Na insanidade mental eu estava visível, mas fechada; doente, mas sem ferida; magoada, mas sem dor (COUTO, 2012, p. 186).

Identifiquei que minha personagem, a pintora, também estava num exílio de si, num processo de falta de sanidade. Em outra passagem de Couto (2012), encontrei a exata sinopse do espetáculo:

O que agora me sucedia nesta imposta reclusão, já antes me tinha acontecido. Há dezasseis⁸⁰ anos, quando Arcanjo Baleiro se retirou da aldeia, prostrei-me na varanda vendo desfilar os dias. Sucedia comigo a mesma clausura que, num dado momento, ocorre com as borboletas. Eu migrava para um casulo, embrulhada no tempo e esperando que uma outra criatura emergisse de mim (COUTO, 2012, p. 198).

Essa era a circunstância: uma pessoa se impôs uma reclusão por algo que acontecera com ela, mas, naquele momento, como a borboleta que quer sair do casulo, também desejava libertar-se. Reelaborei o texto de Mia Couto, adicionando a morte do meu pai:

O que agora sucedia nesta imposta reclusão já antes me tinha acontecido. Há mais de vinte anos, quando meu pai se retirou, prostrei-me na varanda vendo desfilar os dias. Sucedia comigo a mesma clausura que, num dado momento, ocorre com as borboletas. Eu migrara para um casulo, embrulhada no tempo, esperando que outra criatura emergisse de mim.

⁸⁰ Grafia usada pela língua portuguesa de Moçambique.

Com o passar do tempo, também foi se definindo a personagem: uma pintora, que está em seu ateliê, um barracão com destroços, madeiras e objetos. O texto também foi absorvendo essas informações, e sua versão final foi a seguinte:

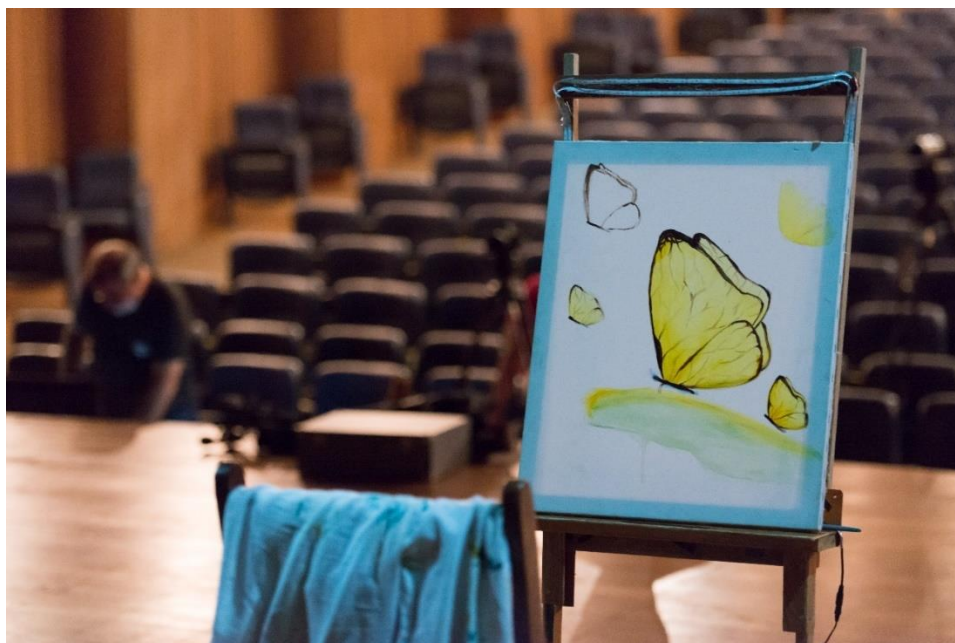
*O que me levou a essa imposta reclusão aconteceu há muito tempo. O que me trouxe aqui, para esse meu casulo, meu ateliê, teve início na minha infância, desde a partida do meu pai. Acompanhada de minha mãe, migrei para o meu casulo como fazem as borboletas, embrulhada no tempo, esperando que outro ser emergisse de mim. Eu quero acordar desse pesadelo.*⁸¹

O trecho, que fortaleceu o sentido de imersão na história que estávamos contando, indicou ainda melhor ordenação e equilíbrio das ênfases nos temas que compunham a montagem. A borboleta já estava no texto original de Couto, de modo metafórico, sublinhamos a sua recorrência, já que estava também no texto de Matheus Arcaro (uma criança vê uma linda borboleta morrer, subitamente). Com a borboleta, chegamos à ideia da metamorfose, que Mia Couto expõe.

Sobre o tema da reclusão, lembro-me de sua primeira aparição no processo, na escultura “A mulher acorrentada”, de Contreras. Depois, retornou no filme “Vênus Negra” (2010), que resultou na entrada das correntes (elemento presente na obra de Contreras). A partir de um momento, sabíamos que a personagem estava presa, porém não o que a levou a isso, e Couto nos ajudou a encontrar respostas. Assim, a borboleta foi inserida nesses universos distintos. Partituriizei três modos distintos das borboletas baterem as asas, que foram utilizados de diferentes formas nos materiais do espetáculo; sendo que o inseto passou a estar no quadro, pintado de amarelo e preto.

⁸¹ Essa cena pode ser assistida, em sua versão final, em: https://youtu.be/cNweA_uLfyU.

Fotografia 48 - Borboleta pintada



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Ed. Wesley.

Após isso, um figurino amarelo e preto entrou para a obra, fazendo alusão à borboleta *Arawacus athesa*, da família *Lycaenidae*; muito presente no Brasil.

Fotografia 49 - Figurino com as cores da borboleta



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

Também, passei a rasgar uma borboleta de papel em uma cena como alusão à morte. Em outra cena, recupero os pedaços do papel, quando menciono sobre a menina que matou uma borboleta; ainda, quando falo da morte do meu pai, recorro às suas partes, espalhadas no chão.

Fotografia 50 - Rasgando a borboleta

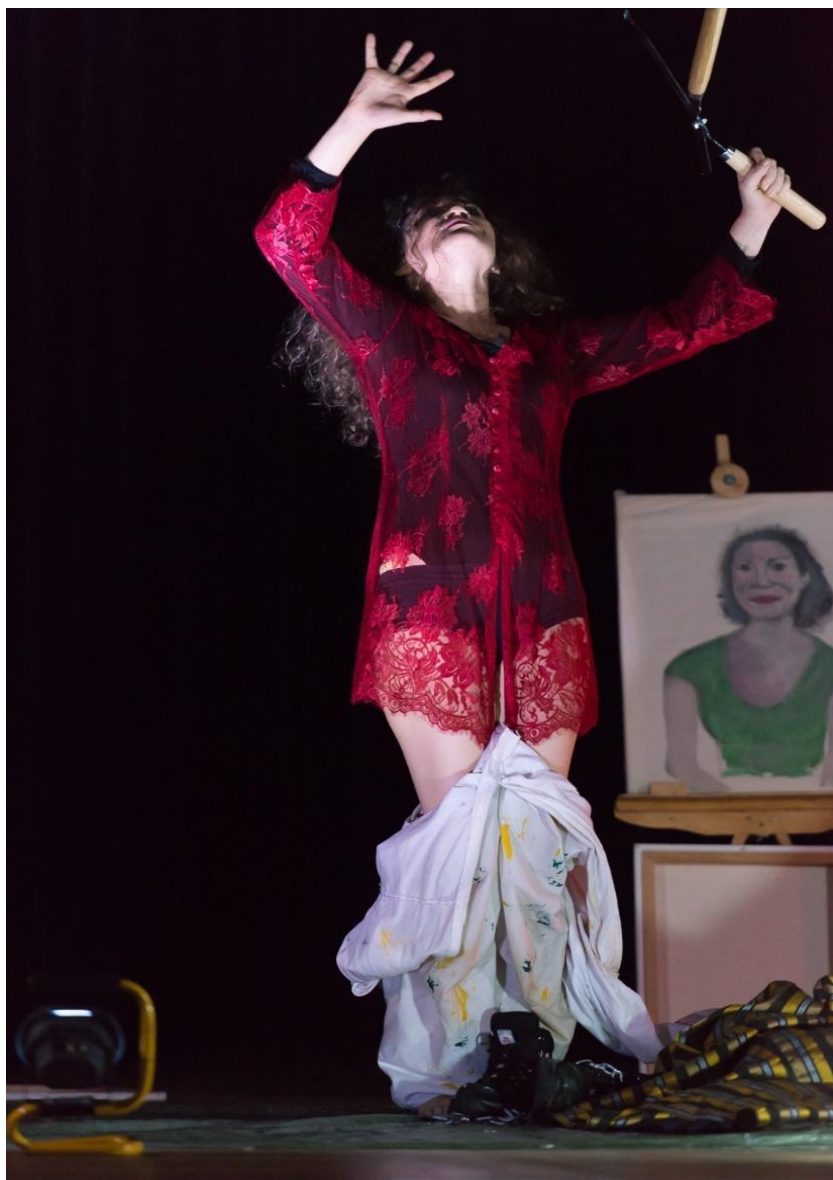


Foto: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

A tesoura também assume movimentos de uma borboleta, com suas duas lâminas fazendo alusão às asas. Isso é reforçado pelo texto, no qual é narrado o voo de uma borboleta. Em outro momento, antes de cortar a corrente, a tesoura torna a voar como uma borboleta, abrindo caminho para que a personagem se lembre do “*Mi nacimiento*”, de Frida Kahlo (1932). Em outro momento, corta a corrente e se liberta, realizando uma sequência inspirada no ritual de uma borboleta que sai de seu casulo. Meu figurino, o macacão, é rompido com a ajuda da

tesoura, enquanto me sacudo, abrindo os braços como se fossem asas. Se no início do espetáculo, junto à tesoura, a borboleta ganha um sentido de morte e reclusão, no desenrolar da obra, ela passa a simbolizar a liberdade e a beleza da vida.

Fotografia 51 - Saindo do “casulo”



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Ed Wesley.

Colorindo-se, após libertar-se da corrente, a personagem ganha proximidade com a borboleta. O inseto passa a povoar todo o espetáculo, fazendo-se presente também na cena final, já que é retratada num quadro e aparece em outro quadro, que estava sob o palete.

Entretanto, o material reunido soava ainda um pouco "surrealista". Como justificar aquela viagem no tempo e no espaço, repleta de "entres": entre a memória e o vivido; entre a

primeira e a terceira pessoa; entre o que se sente e o que é, entre vida e morte. Qual contexto abarcaria tantos conteúdos, organizados com tamanha flexibilidade de associações?

Foi no diário de Frida Kahlo que encontrei a resposta: “Era a sede de muitos anos retida em meu corpo. Palavras acorrentadas que não podem dizer senão nos lábios do sonho” (KAHLO, 2012, p. 215, tradução nossa⁸²), ela escreve. Por que há palavras que só podem ser ditas em um sonho? Talvez, porque não tenhamos tanto controle sobre ele.

Normalmente, trabalhávamos sem explicar e indagávamos sem verbalizar, numa comunicação por meio da prática: Julia Varley propunha cenas, Flávia Coelho reconfigurava o texto para torná-lo mais dramático, e eu empregava a intencionalidade.⁸³ Pensando sobre a postura da diretora, compreendo-a como um Sherlock Holmes, que deseja desvendar os materiais cênicos que estávamos desenvolvendo. Mas, como especialista em atuação, ela sabia que trabalhar na elaboração e montagem de materiais significava esparramar, empurrar, sobrepor, cortar, sincronizar, juntar e alterar a ordem da estrutura já existente; trabalho que não poderia ser realizado de modo aleatório: era preciso encontrar uma lógica que atingisse o(a) espectador(a).

Tivemos, para tanto, mais um *brain storm*. Diversamente de processos que partem da exploração de um texto dramático antes do início de sua montagem na cena, a análise partiu de um arsenal de materiais cênicos, com textualidades diversas: ações corporais, imagens, textos falados, gravações em *off*, músicas e assim por diante. Após a conversa, a diretora reuniu nossas impressões e apresentou uma proposição para a montagem: "Penso em organizar o espetáculo considerando-o um sonho... Alguém está dormindo e tem um sonho, ou melhor, um pesadelo. No sonho, as coisas são misturadas, repetidas, desencaixadas, simbólicas, fora do tempo cronológico. Ela escuta a voz da mãe e tem imagens de sua infância... Esse é um pesadelo do qual precisa acordar. Nós temos a corrente, que a prende, e da qual ela precisa se livrar", explicou Julia.

⁸² “Era sed de muchos años retenida en nuestro cuerpo. Palabras encadenadas que no pudimos decir sino en los labios del sueño”.

⁸³ Conforme afirmado anteriormente, Julia Varley expunha suas ideias, especialmente no início e na finalização de cada imersão, e me perguntava sobre as minhas. Também, perguntava para a assistente como ela via, no lugar de espectadora, o que estávamos criando. A diretora inquiria sobre o tema, o que significavam as imagens ou sobre o sentido do enredo.

A lógica onírica nos permitia ir à narrativa e retornar; juntar elementos diversos e repeti-los. Uma vez aceita pelo grupo, esta perspectiva agiu sobre a modulação de todos os materiais, guiando nossas escolhas.

5.5 Evidenciando o enredo pelos elementos “repetição” e “leitmotiv”

Nessa fase, iniciávamos o espetáculo com o áudio “[...] quando, quando você nasceu, era como se tivesse tudo iluminado....” (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016). Durante o áudio, eu estava deitada no paletê, de costas para a plateia, como se estivesse dormindo. Durante a segunda repetição do áudio, há o acompanhamento com a “Canção de Ninar Oxum”, cantada por Juçara Marçal. Nesse momento, me viro de frente para o público, mantendo a composição corpórea.

Trabalhávamos a repetição com mudanças sutis, fixando o elemento anterior e apresentando um novo que, por sua vez, seria repetido para entregar o próximo elemento, numa sucessão acumulativa. Na própria “Canção de Ninar Oxum”, há repetição de versos e, durante sua execução, eu realizava as ações inspiradas nas imagens de Paula Rego, embutindo nelas a subpartitura de um despertar: acordar com espreguiçamentos e revirar-se na cama. Essa sequência terminava com a mesma composição física com a qual a começara, mas em direção oposta. Ali, havia a repetição da fala da minha mãe, a mesma do início, porém, já com supressões e em eco: “Quando você nasceu, nasceu, nasceu... Tudo iluminado, iluminado, iluminado... Mas ensolarado no mundo, do mundo, do mundo... Só lembrava daquela música, daquela música, música... Você caiu do céu, do céu, do céu...” (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016). Eu, finalmente, despertava, repetindo em *looping* também a última frase: “Você caiu do céu”, logo alterada para: “[...] eu caí do céu, eu caí do céu, eu caí do céu...” (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016).

Ao contar a história da morte do meu pai, minha mãe revelou minha reação frente à morte, na frase “[...] papai, acorda papai, acorda papai, acorda” (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016), trecho que se tornou o *leitmotiv*⁸⁴ do espetáculo. A frase, recordada por minha mãe, revela a negação do acontecimento, misturada à ignorância poética da criança

⁸⁴ *Leitmotiv* é um fio condutor de uma obra. Surgiu nas peças musicais de Richard Wagner, no século 19, sendo pautado em um trecho curto e constantemente recorrente, repetido a cada vez em que uma personagem, tema ou tipo de cena aparece na mesma obra.

diante da morte. Quando se morre, entretanto, dorme-se para sempre... E há quem diga que dormir é morrer, um pouco.

No espetáculo, quando a protagonista acorda, de que lado ela está? A incerteza de estarmos diante da realidade ou do mundo dos sonhos é um recurso que Mia Couto utiliza em “Antes do nascer do mundo”. Na construção da estrutura da peça, dávamos a chance ao público de acompanhar os sonhos da personagem, como se acordássemos, junto com a protagonista, dentro dele. Ali, podiam conviver memórias inconscientes; havia a presença da mãe associada aos sentimentos de aprisionamento e de acolhimento, numa poética que mesclava e dissolvia os elementos continuamente. Ao fim, o sair de cena da protagonista era um acordar, mas do outro lado, exatamente como uma borboleta ao sair do casulo. A frase “Acorda papai, acorda papai, acorda”, inúmeras vezes repetida, fazia o “acordar” adquirir um valor importante. Ao final de tudo, os olhos do pai não atendiam ao pedido dela. Era a protagonista que acordava transformada.

Embora os fatos vividos e os traumas ganhassem dimensão material, evidenciada pelos elementos da cena, cada espectador(a) podia criar associações diversas, conforme suas próprias experiências. Temperando essa flutuação de sentidos, a utilização de um *leitmotiv* funcionava como ferramenta dramaturgica, alicerçando a obra. Nesse tipo de estruturação, bastante utilizada pelo Odin (BARBA, 2010), o motivo (seja uma imagem ou uma frase) torna-se uma célula dramaturgica, da qual se desdobra uma série de outros materiais. É importante esclarecer que os temas utilizados nas improvisações iniciais, geralmente, divergem do *leitmotiv* do espetáculo: o ponto de onde se parte e o ponto aonde se chega. Há uma conexão entre eles, mas o caminho de criação deve nos surpreender.

O *leitmotiv* pode ser entendido também como uma pedra que, atirada ao lago, produz uma série de ondas. Essas ondas, na montagem, são apresentadas em diferentes materiais cênicos. No caso da nossa montagem, temos a morte: aquela experienciada pela menina de três anos que sobe na cadeira e encontra, repentinamente, o corpo de seu pai; aquela da menina encantada pela borboleta, que vê o inseto pela primeira vez e presencia sua súbita morte, no encontro das palmas de outra criança; ou aquela testemunhada pela mãe, que se levanta assustada, ao sentir o corpo do marido esfriar. São ecos de um mesmo episódio que tomam formas diferentes. Julia Varley, ciente dessa estratégia compositiva, explorou ao máximo esses ecos, saindo da pedra (um evento singular) até chegar às ondas que tomam o lago todo (um efeito plural).

Uma borda ainda mais ampla do "motivo" estava na camada social: aquela morte, embora de meu universo íntimo, apontava uma postura política frente a um problema social. Trabalhando nessa direção, a diretora pediu à Flávia Coelho e a mim que trouxéssemos informações sobre o narcotráfico no Brasil, numa linguagem jornalística. Até então ausente das fontes literárias que havíamos utilizado, as várias reportagens que trouxemos foram reelaboradas, resultando no seguinte texto⁸⁵:

O narcotráfico movimenta mais de quatrocentos bilhões de dólares por ano, e na sua facilitação uma pessoa é morta a cada três minutos. [...] A guerra entre facções criminosas fez a quantidade de mortes violentas bater recorde no país. Com 63,880 vítimas, equivalente a 175 casos por dia, dados compilados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Uma mãe ouviu gritos e estampidos vindos do portão de casa, ao abrir a porta da frente viu o caçula da família que havia sido baleado na cabeça e estava morto, em meio a uma poça de sangue. O rapaz assassinado não tinha passagem pela polícia e nem envolvimento com tráfico. Havia sido confundido com um amigo, que era o verdadeiro alvo do matador.

A multiplicidade de fontes sobre um tema, nesse tipo de reiteração, também favorece o diálogo com diferentes espectadores(as), além de permitir ao público construir sua própria história no decorrer da obra teatral. Operando nesse mesmo sentido, estão as imagens: Barba defende que a experiência é mais importante que o entendimento intelectual, e que as imagens devem repetir o motivo para constituírem sua potência comunicativa e poética. Segundo ele, as imagens que retornam como um resíduo, dias depois da apresentação da obra, indicam o verdadeiro impacto que causaram numa peça. É oscilação da pedra jogada no lago que continua a propagar-se na percepção do(a) espectador(a).

⁸⁵ Texto criado em conjunto para o espetáculo, sem publicação escrita.

5.6 O trabalho entre a atriz e a diretora

Fotografia 52 - Julia na direção



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.

As últimas imersões foram dedicadas às pequenas mudanças nas cenas, exigindo uma maior conexão entre a atriz e a diretora, focando na criação numa espécie de microescala. A segunda cena, quando me sento no cavalete, acendo uma luz e falo um texto, é exemplar. Era uma cena em que eu contava em pé, parodiando o estilo *stand up comedy*, como nasci, retomando a narrativa da minha mãe. No processo, a cena havia migrado para uma cadeira. Num dado momento, Julia Varley introduziu nela o ukulele. "Me mostre três ritmos diferentes.", ela pedia. "Três mais", insistia. Eu despejava o que mal sabia, numa resposta à sua provocação. "Bem, qual o nome desse?", Julia Varley provocava. "É um sambinha", respondi, tentando me esquivar. "Tudo bem, inicie a cena com um sambinha e, e um pouco depois, no meio da frase musical, fale seu texto", ela indicava.

A primeira ação dessa sequência era acender a luz, com o olhar arregalado e fixo; com meus dedos, buscava a nota ré menor no instrumento, fazendo o ritmo de um samba. No acorde seguinte, começava a falar "A minha mãe disse que eu nasci num dia escuro chuvoso, feio, mas que para ela era como se tivesse tudo iluminado, como se eu fosse uma luz, um raio de luz. Meu pai [...]" (Entrevistada Lucimar Borges Sukert, 2016). Nesse mesmo ensaio, a diretora me interrompeu no meio do trecho, peremptória: "Pare! Abraça o ukulele como se fosse

uma criança, sem olhar para o instrumento", pediu. E, adiante, nova correção: "Levante-se, mas sem mexer as pernas, e coloque a cabeça por dentro do quadro do cavalete. Diga 'Eu sou uma pintora', mas como se sussurrasse. Mais forte. Mais forte!", insistia, de modo calmo, mas decidido.

Manter a cabeça dentro do quadro me deixava em desequilíbrio. Achei que ficaria rouca, de tanto que forcei um sussurrar forte. Mas, aparentemente, o esforço não bastava. Julia Varley retornou: "Sente-se novamente. Com o ukulele, aponte os quatro cantos do pano verde", pediu, referindo-se ao pano estendido ao chão, uma parte do cenário. Enquanto eu olhava para o primeiro ponto, e apontava com o instrumento, prossegui com as falas "Eu não estou numa cela..."⁸⁶ Mas, os pedidos pareciam não ter fim: " Não, distribua o texto", indicava Varley. Eu tentei atendê-la, e arrisquei: "Eu (pausa) não estou (pausa) numa (pausa) cela". Ainda insatisfeita, a diretora pediu um outro modo de falar: "Distribuir não é marcar. Você marca com os olhos e com o instrumento, mas a voz tem que ter fluidez; esparrame a fala nestas ações."

Nesses momentos, é importante contar com um repertório pessoal, fruto da experiência na cena e nos treinamentos. Lembrei-me dos exercícios de corpo e voz que havia praticado sozinha, concentrei-me e tentei inúmeras vezes, até conseguir fazer ações distintas de modo sincronizado. Julia Varley continuou: "Trazendo o ukulele para si, diga 'Fui eu mesma que me acorrentei'. Depois, olhe para trás e grite o texto seguinte". Seguindo a orientação, disse o texto: "O mundo inteiro me interroga" (COUTO, 2012, p. 185).

"Repita a última palavra". Julia insistia. "Interroga, interroga", refiz a fala. "Três vezes, e com revolta", complementava a diretora, criando improvisadamente o texto falado do espetáculo. "Interroga, interroga, interroga!", eu dizia, aumentando o volume. Julia adentrava os pequenos detalhes buscando as peripécias dramáticas sonoras que a camada vocal adicionava às ações: "Continue seu texto e música [ukulele]", ela indicava, trabalhando nos dois níveis do texto falado: sua qualidade sonora e sua semântica. E, continuava "mas não o texto da narração da sua mãe e sim o texto do Mia Couto". Será que ela se referia ao texto sobre a infância? Precisei de um segundo de silêncio para puxar na memória.

"Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade..." (COUTO, 2012, p. 187), dizia o texto, até ser interrompida por Julia: "Não, no mesmo momento em que der o primeiro toque no instrumento você deve falar a primeira palavra. Sincronize!" Ela

⁸⁶ Frase que criamos inspiradas na passagem de Mariamar, personagem de "Confissão da Leoa", de Mia Couto (2012).

indicava, enquanto eu me esforçava para lembrar a sequência do texto, dos acordes e do tipo de ritmo que devia fazer. “Hoje, sei: a história da minha infância não é senão uma meia verdade. Para desmentir uma meia verdade é preciso bem mais que a verdade inteira. Essa verdade enorme, tão vasta que me escapava, era apenas uma. Confesso agora o que devia ter anunciado logo de início: eu nunca nasci. Ou melhor: nasci morta” (COUTO, 2012, p. 233)⁸⁷.

Conectando a significação do texto com as imagens (personagens) da montagem, Varley indicava: “Pare, olhe para trás, para as imagens de mulheres. E, então, continue o texto”. E, assim realizava: “Ainda hoje a minha mãe aguarda pelo meu choro natal” (COUTO, 2012, p. 233).

Alternando entre o campo semântico e o sonoro, indicou sequencialmente: “Toque no ukulele agora o som que você chamou de *blues*”. Eu toquei sincronizando as batidas com o texto “Só as mulheres sabem quanto se morre e nasce no momento do parto. Porque não são dois corpos que se separam: é o dilacerar de um único corpo, de um corpo que queria ganhar duas vidas. É uma parte de si que se desprende” (COUTO, 2012, p. 233-234)⁸⁸. Julia e eu nos delongamos no tempo rítmico do início dessa cena, buscando as possibilidades de realização da ação de trazer meu olhar das imagens para a frente, onde estava o cavalete e o público. Era algo de milésimos de segundo, para o qual ela contribuía para que eu encontrasse o meu impulso de mudança de ação. Ao final, eu mantinha o olhar nas imagens, iniciava o toque do instrumento junto com a fala, girando lentamente a cabeça na metade da primeira frase.

Decidido o tempo rítmico da ação do olhar, ela atentava-se para a qualidade vocal: “Mude também o ritmo da sua fala. Diga do modo que fazia quando estava em pé, em *stand up*”. Lembrei-me do meu modo de mover o corpo, que me ajudava a tornar a fala irônica... “Não mova o tronco”, Julia interrompeu. “Mantenha os olhos arregalados”, indicava, lembrando-me da expressividade estabelecida para esta cena. De tal modo, eu tinha que separar na minha memória apenas o ritmo vocal do meu modo de narrar em *stand up*, mas sem trazer o corpo junto.

Eu focava então em manter meus olhos arregalados e em não mover demasiadamente o corpo, enquanto Julia me lembrava da outra camada dessa cena: “Marilyn, não era assim a sua voz”. Eu tentava novamente a junção. “Você está falando no ritmo do

⁸⁷ Trechos desta página do conto de Couto, recortadas para formarem o texto aqui apresentado.

⁸⁸ Trechos desta página do romance “Confissão da Leoa”, de Mia Couto, recortados e remontados no formato que aparece nesta passagem.

ukulele, não o siga”, ela me alertava. Corrigido isso, na junção dos elementos algumas das marcações se perdiam e eram lembrados pela diretora: “Sincronize, agora você já nos diz que vai olhar para frente. [porque eu girava o tronco antes da cabeça]. Não, olhe para as figuras atrás, e lentamente traga a cabeça para frente, girando o tronco”.

Eu deveria tocar o ukulele no ritmo do jazz, lembrando a sequência de acordes sem perder o ritmo; falar no ritmo e nas entonações que fazia no trecho *stand up*; sincronizar o início do som do ukulele com os meus olhos, que estavam nas figuras atrás, e com o início do texto. Mas, depois, cada qual seguia um ritmo diferente, para terminar de maneira síncrona. Repeti várias vezes, até me aproximar dessa ideia.

Continuando o desenvolvimento da cena, Julia rompia novamente com o ritmo musical: “Volte para o samba”. Lembrei do ritmo no ukulele enquanto dizia o texto sequencial: “Diz-se parto. Pois seria mais acertado dizer ‘partida’. Eu queria corrigir aquela partida”. Ao final desta frase Julia indicou a adição de uma ação, conectando sua semântica a outro elemento do cenário: “Olhe para a corrente, tome-a com uma das mãos e diga o texto”. Enquanto eu fazia a ação, dizia: “Olho a estrada e penso: a vida é a espera do que pode ser vivido”. Julia insistia para que eu não antecipasse a ação: “Primeiro olhe a corrente, então pegue a corrente e diga o texto, após isso solte a corrente”.

Para a próxima ação, fizemos o contrário, sobrepondo ação e fala. Julia indicou: “Coloque o ukulele no cavalete enquanto diz o texto”. O texto era: “Por isso eu digo: não é o destino que conta, mas o caminho”.

“Caminho, como se fosse longe... um caminho muito longo”, indicou Julia, instigando uma qualidade sonora que também trouxesse associações desse lugar distante. “Camminnnhhhoouuu”, tentei, fazendo uma voz mais aguda e suave. Trabalhamos durante mais de 30 minutos apenas nessa palavra, juntamente com meu deslocamento do objeto. Falava mais baixinho, outras vezes ainda mais suave, com ênfase na segunda sílaba, depois na terceira, também tentava com uma voz aerada, depois mais afiada... e provavelmente poderíamos ficar muito mais tempo ali. No entanto, prosseguimos e tenho a sensação de que a diretora não conseguiu estimular em mim uma qualidade que funcionava para as associações que queria produzir, isto é, essa imagem sonora de distância. Um tempo e trabalho semelhante foi dedicado à frase que vinha na sequência desta, neste mesmo dia, e em geral, esse era o tipo de “refinamento” das ações que fizemos durante nesta última etapa da montagem de “O pesadelo da borboleta”.

Esse refinamento foi conduzido por Julia Varley, despendendo um grande tempo em cada detalhe, na recuperação do tempo-ritmo, na qualidade de energia e no tempo da pontuação e fluidez das ações, objetivando uma composição plástica e orgânica. Esse era um processo que já vivenciara, como espectadora, ao acompanhar os ensaios finais de “Ave Maria”, com direção de Eugenio Barba. Desde aquele momento, eu questionava sobre o papel do(a) diretor(a) na criação de uma dramaturgia atoral. Apesar de ser especial a presença desse olhar apurado, que exige da atriz e do ator mais do que pareceria possível realizar, também existe a dificuldade na relação entre as duas funções, de atuação e direção.

No meu caso, nem sempre as escolhas da diretora faziam sentido para mim e, às vezes, parecia que Julia Varley buscava me deixar desconfortável, mesmo que tivesse um propósito pedagógico. Gastávamos horas de trabalho em uma frase ou numa melodia do ukulele; depois, nova dedicação sobre outra frase, para depois trocarmos de lugar aquele mesmo texto, tanto trabalho.

Interrompi os ensaios poucas vezes, pois, em geral, tentava entender a cena e o que ela demandava, para decidir como eu poderia agir criativamente ou como resolver algo técnico. Por exemplo, quando a diretora reclamou do som do ukulele que parecia desafinado, busquei por soluções, comprando, ao longo dos quatro anos da montagem, três instrumentos diferentes, numa sucessão de versões melhoradas. Ainda, passava horas treinando a minha habilidade em tocar a sequência do ukulele, sem errar os acordes e sem olhar para o instrumento, mantendo o ritmo, a qualidade sonora, a sequência do texto (que era frequentemente modificada) e as ações. Ainda hoje, esse é um desafio que o espetáculo oferta para mim, especialmente quando o retomo após um longo período de pausa, pois diferentemente de um instrumentista, não treino esse instrumento diariamente.

Quando ficava nervosa ou contrariada, uma parte de mim dizia não ser útil falar sobre as dificuldades no ensaio. Minha experiência me ajudava a reconhecer o processo de montagem característico da diretora. Poderia comparar a maneira como Julia Varley elabora os materiais ao tratamento pictórico de Velázquez, representado em seu quadro “As meninas”⁸⁹. Nessa obra, o pintor constitui diferentes linhas de fuga, perspectivas, olhares e planos. Ao

⁸⁹ Uma das pinturas ocidentais mais analisadas, *As meninas*, de Velázquez, traz várias perspectivas, quadros dentro de quadros, e pontos de fuga diversos: algumas personagens olham para o quadro, outras personagem olham umas para as outras, ou para outro lugar.

observá-la, nosso olhar dança pelas personagens pintadas, oferecendo uma multiplicidade de camadas da mesma cena, que nos convidam à fruição.

Figura 12 - Linhas de fuga



Fonte: Quadro As meninas, de Velázquez, 1656⁹⁰.

De modo semelhante, Julia Varley buscou em cada cena, como num quadro, essa multiplicidade de acontecimentos. É impressionante reconhecermos como ela realiza tal efeito mesmo em um espetáculo solo, e admito que essa qualidade na "escrita" da cena de Julia Varley estimulou-me a seguir adiante.

⁹⁰ FUKS, Rebeca. Quadro As meninas, de Velázquez. **Cultural Genial**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-as-meninas-velazquez/>. Acesso em: 10 set. 2021.

Fotografia 53 - A tridimensionalidade e multiplicidade de focos

Foto: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹¹.

Trabalhamos intensamente na nossa peça que, quando parecia finda, mostrava-se ainda incompleta. A diretora mudava e adicionava camadas, trabalhando com as direções do centro do meu corpo em contraposição ao meu olhar. Eu também devia contrapor-me com o paleta; tinha que tocar um ritmo no instrumento que se contrapunha ao ritmo da minha voz. Eu devia lutar contra a tendência de harmonizar; de deixar a voz seguir a música, ou os olhos seguirem a coluna, ou a coluna seguir o texto, ou o texto seguir minhas emoções. Mas, era difícil entender, durante o processo, o sentido dessas demandas da diretora. Buscando sobreviver como atriz, esforçava-me para lembrar as ações e as mudanças; tentava absorver as

⁹¹ Nessa cena, há uma cadeira vazia, ao fundo a atriz está de costas, também a manequim, que traz alusão da presença de uma mulher com sua tridimensionalidade. Em direção oposta, encontra-se o quadro de uma árvore segurado pela atriz e pinturas de outras mulheres.

novas criações e, dia após dia, precisei confiar na busca, mesmo com a incerteza de se eu seria capaz de repetir, no dia seguinte, o que criávamos durante o ensaio.

Mas, surpreendentemente, eu repetia e, devido ao ensaio, consegui certa fluidez nas ações. Julia Varley, entretanto, reprovava esses aperfeiçoamentos e, num dado momento, entendi que ela buscava na minha atuação a confusão e a insegurança que notara na primeira vez em que atuei o material diante dela. Ela dizia: “Você não está fazendo como ontem... sua voz era um pouco mais pesada; o movimento não era assim”. Então, eu tentava pescar na minha memória como é que eu atuava antes... Ou melhor, como é que eu atuava o não saber ao certo como atuar! Ao mesmo tempo, a diretora insistia num estilo de atuação calculada que, às vezes, eu mesma não considerava como uma “boa atuação” porque sentia falta de extravasar aquelas linhas delimitadas. Porém, também sabia que, após a estreia, eu teria mais liberdade e, alicerçada nesse longo processo, poderia explorar uma atuação mais ousada, sem perder o trabalho já enraizado.

Esse delicado processo de lapidação, por fim, deixou em mim muitas marcas. Ainda que eu tenha trabalhado sozinha, ou com minhas parceiras de grupo, reconheço que foi a direção que provocou em mim uma consciência extrema da linguagem construída em meu corpo, incluindo o que restou das minhas escolhas e o que foi excluído ou modificado pelo olhar de Julia Varley. Também, foi a relação de alteridade com a direção que me permitiu ter uma visão compreensiva da totalidade do processo, desde seus primeiros passos, e de como pude construir tantas coisas ao longo dos anos de trabalho em “O Pesadelo da Borboleta”. Retomo o poema que fiz, retornando ao Brasil após a ida ao México, pois são palavras e imagens que servem como um espelho desse tortuoso percurso.

5.7 Relembrando a viagem ao México

Na casa de Frida senti sua **presença**
em cada uma das pequenas
coisas que formavam um todo,
tudo organizado como
se alguém ali vivesse.

Fotografia 54 - Pintura



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay.⁹²

⁹² A pintura, o quadro com o cavalete e pincel, além da roupa amarela e preta, mexicana, remontavam o cenário da casa de Frida Kahlo.

Os **pincéis no cavalete**, uma cabeça de
manequim na cama,
e **a morte** colorida mexicana feita de papel.

Fotografia 55 - Presença construída



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹³.

Diego Rivera estava lá,
mas só o via através de seu chapéu e jardineira
pendurados na parede.

⁹³ A manequim e os quadros pintados traziam a presença de outras pessoas ao cenário, ainda que fossem apenas objetos.

Lá fora ouviam-se **risos, gargalhadas, piadas...**

eram de Frida na filmagem que passava.

Ela gostava de cantar ***Malagueña***

Salerosa.

Era alegre, diziam, contrariando a

imagem de sua dor.

Fotografia 56 - Cena cômica



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹⁴.

⁹⁴ Essa cena, bem como outras do espetáculo, foram conduzidas em modo de piada, com risos e gargalhadas. Também, em outra cena, utilizamos a música “*Malagueña Salerosa*” (1947).

Fotografia 57 - Beleza feminina



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay (2018)⁹⁵.

Sobre ela, em um livro li:
 “**linda por fora**, com roupas que escondiam
 o seu corpo dilacerado.
 Assim também é o México”
 O **salto alto** que usava, o **batom**
 e as flores escondiam sua tristeza.

⁹⁵ Ainda que, durante todo o espetáculo, o figurino principal fosse o macacão de pintura, ao final, surgia a roupa feminina com sapatos de salto alto e o batom que era usado nos lábios em cena.

Impressionou-me o retrato
que fez de seu **pai**,

Fotografia 58 - Retratos de pai e mãe



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹⁶.

⁹⁶ O retrato do meu próprio pai entrou para o espetáculo, como parte da história de sua morte, que acabou sendo contada. Mas, também imagens de mulheres, com “mãe”, aparecem, como faz ver essa fotografia.

as pinturas de seu **bebê**,
feto que não nasceu

Fotografia 59 - Bebê



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹⁷.

⁹⁷ Um bebê se materializou no espetáculo, completando a formação das personagens-referências “mãe” e “pai” que haviam emergido das experimentações cênicas. No espetáculo, ele também faz alusão ao nascimento da própria protagonista, como em um retorno às memórias de sua infância.

e As duas Fridas

dando-se as mãos.

Fotografia 60 – Duas de mim



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹⁸.

⁹⁸ Imbuída da referência de “As duas Fridas”, eu buscava como me desdobrar. A manequim ajudou-me nessa minha proposição. Ainda que não seja outra de mim, acabei criando “outra” em cena.

Nas ruínas Maias, vi a grandeza de um vasto povo que não existe mais.

A vida, a morte. A presença e a ausência.

Fotografia 61 - Desarranjos



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay⁹⁹.

⁹⁹ Além de trabalharmos com a ideia de presença e ausência, vida e morte, a própria ruína se instaurou em diferentes momentos do espetáculo. Essa foto representa a cena na qual conto sobre o processo de morte do meu pai.

Fotografia 62 - Acorrentada



Fonte, Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay¹⁰⁰.

No Museu Nacional uma imagem da estátua
de **uma mulher acorrentada**, de Contreras.

¹⁰⁰ Com a corrente em cena, surgiu a possibilidade de trazer, a meu modo, a imagem de Contreras com sua “A mulher acorrentada”, para cena.

Tanta coisa vi... em mim só morava um **vazio**.

Nenhuma cena, história ou cenário.

Era como se não tivesse me servido de nada.

Viagem perdida?¹⁰¹

Fotografia 63 - Olhos perdidos



Fonte: Da autora, 2018. Foto de Tommy Bay¹⁰².

¹⁰¹ Essa foi a viagem inicial realizada para a montagem do espetáculo que, por fim, se consolidou de modo não direto, mas interno, sutil e estrutural.

¹⁰² Essa foto transmite o sentimento que permeou a montagem do espetáculo: o vazio e o cansaço. A pintora, personagem da história, acordando em sua primeira cena, também sente essa frustração ao ter que acordar e lidar com sua própria história. A cadeira vazia, utilizada frequentemente no espetáculo, também traz essa sensação de lacuna.

Retomar o poema que fiz quando acreditava ter realizado uma viagem sem sentido, voltando, sem materiais, para minha casa no Brasil, me faz entender as linhas tortas que desenham a montagem de um espetáculo fundamentado na dramaturgia da atriz e do ator, no qual não há um roteiro que funcione como uma bússola e que indique aonde chegaremos. Vejo nessas palavras e imagens muitas relações cruzadas e contaminações: a foto da mulher acorrentada, de Contreras, migrou para o corpo da protagonista, também acorrentada; a sensação de ausência da casa de Frida Kahlo está também no espetáculo, simbolizada pela cadeira vazia que compõe o cenário; a voz gravada de Kahlo, que sonoriza o quintal da Casa Azul faz-se presente na montagem através do relato em *off* da minha mãe; os cavaletes, os pincéis e os quadros do museu de Kahlo se fazem presentes no habitat da protagonista¹⁰³.

5.8 A estreia do espetáculo “O pesadelo da borboleta”

Para a finalização do solo e sua estreia, fui mais uma vez à sede do Odin Teatret, em setembro de 2018, acompanhada por Alexandre Rosa, com quem eu trabalhava num espetáculo infantil e que estava disposto a me ajudar com o apoio técnico, sendo o último colaborador desse processo. Musicista, Alexandre Rosa estava interessado no trabalho do grupo dinamarquês e em participar do festival Odin Week, motivo que nos levou a eleger o mês de setembro para o retorno ao país. Como Julia Varley estaria no evento, poderíamos trabalhar entre uma atividade e outra e, mais intensamente, após o término do festival.

Para evitar custos com hospedagem, que na Dinamarca é grande, e considerando que o alojamento do Odin estava lotado, por conta do evento, busquei hospedagem na casa de amigos, como fizera no ano anterior, para Flávia Coelho. Mais uma vez, custeava a viagem com recursos próprios, e era necessário priorizar os gastos com a criação do espetáculo.¹⁰⁴

Neste período, novas cenas foram criadas e houve muitas modificações nas cenas já fixadas, além de ajustes técnicos da sonoplastia. Continuamos os trabalhos de refinamento de ações e de busca por qualidades vocais e por nuances físicas, e estreamos em 18 de setembro de 2018 na Dinamarca, contando com as presenças de Eugenio Barba, Jan Ferslev, Frans Winter e Donald Kitt, da parte do Odin, além de outras artistas residentes, artistas da cidade e público

¹⁰³ O PESADELO da borboleta – espetáculo na íntegra. **Oposto Teatro Laboratório**. Disponível em: <https://youtu.be/23fuQwrpwC0>. Acesso em: 03 abr. 2022.

¹⁰⁴ É importante esclarecer que essa viagem e a anterior, em que Flávia Coelho também esteve presente, foram produzidas sem nenhum apoio de edital ou prêmio. Arcamos com os custos das passagens, da inscrição no Odin Week (com desconto porque estávamos alojados fora da sede do grupo), de utilização do espaço do Odin para ensaio/apresentação e da nossa alimentação.

local. A obra estava finalizada, mas faltavam ainda a fluidez e a organicidade de um espetáculo bem incorporado.

Naquela ocasião, meu objetivo maior era não esquecer de tudo o que havíamos criado (especialmente a sequência de cenas e ações) e executar, da melhor maneira possível, o que havíamos trabalhado até aquele momento. A estreia foi como uma “assinatura” da direção, que fecha um quadro. Entretanto, eu teria que retornar a ele muitas vezes, sozinha, por meio dos ensaios e apresentações, para sua maturação.

Essa seria uma etapa de finalização de criação, tal e qual uma nova fase do espetáculo. De volta ao Brasil, estreei “O Pesadelo da Borboleta” no Teatro Contadores de Mentira, em Suzano, e ainda, na Escola Nacional do Teatro, em Santo André. Em 2019, realizei uma curta temporada no Festival Fringe, em Curitiba. Em 2020, levei o espetáculo comigo, numa viagem à Índia; porém, devido à pandemia do COVID-19, não foi possível sua apresentação.

De volta ao Brasil, em 2021, retomei os ensaios e realizei uma apresentação online, na Mostra de Artes Cênicas de Presidente Prudente e região. Depois, realizei a sua gravação, como parte de um edital voltado para o registro e licenciamento de espetáculos teatrais do Estado de São Paulo¹⁰⁵, que teve o caráter de apoio à sobrevivência do teatro, dos e das artistas durante a pandemia.

¹⁰⁵ Edital “Registro e licenciamento de espetáculos inéditos de teatro para difusão online #culturaemcasa”, parte do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Secretaria de Cultura e Economia Criativa. **Edital PROAC n. 2/2020**. Disponível em: https://www.proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-022020-registro-e-licenciamento-de-espetaculos-ineditos-de-teatro-para-difusao-online-culturaemcasa/. Acesso em: 03 abr. 2022.

Fotografia 64 - Filmagem de “O pesadelo da borboleta”



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Ed Wesley¹⁰⁶.

Em janeiro de 2022, realizei duas apresentações de “O pesadelo da Borboleta”. Uma no Espaço Cultural Teatral GarimpArte, do grupo de teatro independente Garimpa Risos, localizado num bairro periférico de Presidente Prudente. E outra na cidade de Mirante do Paranapanema, num espaço cedido pela cúria da cidade. Ambas as apresentações foram realizadas com o fomento do Prêmio Proac LAB (Lei Aldir Blanc)¹⁰⁷. Em julho, teremos três apresentações agendadas em bairros periféricos de Presidente Prudente, como parte das ações do edital “Ações locais/ favelas e periferias”¹⁰⁸. Tais apresentações evidenciam nosso interesse em dialogar com esse público formado por pessoas que pouco ou nunca frequentaram o teatro.

¹⁰⁶ Equipe de filmagem do espetáculo “O pesadelo da borboleta”, com montagem de som e som para captação audiovisual no Teatro Municipal de Pres. Prudente Paulo Roberto Lisboa, em junho de 2021.

¹⁰⁷ “Prêmio por histórico de realização em teatro - Grupos, Companhias e Corpos Estáveis”, uma premiação que faz parte do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

¹⁰⁸ “Ações Locais / Favelas E Periferias Produção / Difusão / Capacitação / Eventos / Manutenção De Corpos Artísticos (Presencial E/Ou On-Line), parte do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Cf. SÃO PAULO. Secretaria de Cultura e Economia Criativa. **Edital PROAC nº33/2021**. Disponível em: https://www.proac.sp.gov.br/editais_resultados/edital-proac-no-332021-acoes-locais-favelas-e-periferias-producao-difusao-capacitacao-eventos-manutencao-de-corpos-artisticos-presencial-eou-on-line/. Acesso em: 03 abr. 2022.

Fotografia 65 – Após a apresentação de “O pesadelo da borboleta”



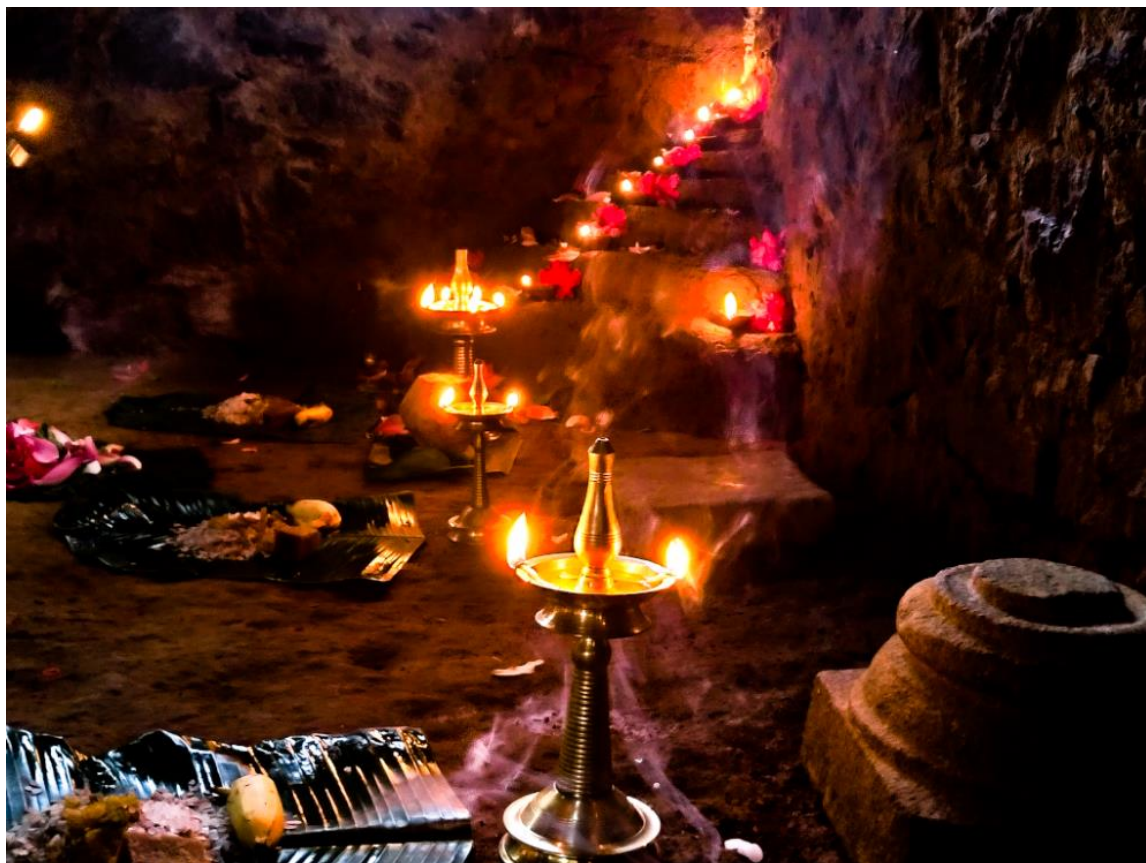
Fonte: Oposto Teatro Laboratório, 2022. Foto de Diego Villas Boas

Desde o início do processo, estive à frente da produção do espetáculo, função que exerci atrelada à de atriz criadora. Essa condição, atualmente, como artista independente que sou, viabiliza as montagens e a circulação das obras que idealizo. Anualmente, dedico meses inteiros para a elaboração de projetos, em busca do apoio de instituições privadas e públicas, ou organização de ensaios abertos para mostrar minhas criações aos agentes culturais. Todas (os) parceiras e parceiros de trabalho, desde a diretora até os cenotécnicos ou produtores executivos, são pessoas que confiam nos projetos, e que eu mesma angario para as colaborações. Essas pessoas participam com o desejo de realização artística, do interesse no desenvolvimento artístico e, mais pontualmente (porque as possibilidades são reduzidas), da necessidade de sustento na carreira que escolheram, como artistas, técnicos(as) e produtores(as) teatrais profissionais. Trata-se, então, de uma escolha também ideológica, na militância por um teatro de pesquisa e artesanal. Assim, apesar de eu estar em cena sozinha, esse teatro que faço é sempre uma arte de grupo, pois depende da companhia, dos saberes e do engajamento de muitas pessoas.

A TRADIÇÃO DA TRADIÇÃO

6 A COBRA COME SEU CABO: a travessia cultural

Fotografia 66- Ritual de iniciação das artes clássicas indianas



Fonte: Da autora, 2020.

*Cada espírito é potencialmente divino.
A meta é manifestar esta divindade interior pelo controle da natureza externa e interna.*
Swami Vivekananda

O meu 'Sistema' está dividido basicamente em duas partes:
1. O trabalho interno e externo do ator nele mesmo.
2. O trabalho interno e externo em uma personagem.
Constantin Stanislavski

Durante a montagem de “O pesadelo da borboleta”, aprendi e incorporei um modo de fazer e pensar o teatro conectado às práticas do Odin Teatret provenientes de sua identidade de grupo internacional, do acúmulo de suas pesquisas, das experiências artísticas e pedagógicas vivenciadas em diferentes continentes e de encontros que permearam toda a sua história, de mais de cinco décadas.

Apesar de eu ter conhecido mestras e mestres de diferentes culturas, com as(os) quais o grupo tem trabalhado nessa última década, como a indiana Parvathi Baul, o balinês I Wayan Bawa e o brasileiro Augusto Omolu, artistas que compuseram o elenco de espetáculos do Odin Teatret e também vêm figurando como mestras(es) nos encontros da ISTA, desejei retornar às referências primárias do grupo. Penso que esse desejo evidenciou certa lacuna do meu processo pedagógico, isto é, havia algo que eu necessitava completar referente à base que formava meu aprendizado, que me parecia ser o topo de um *iceberg* cuja base eu necessitava explorar.

Fotografia 67 - Apresentação na ISTA



Augusto Omolu, com sua dança dos orixás dialoga cenicamente com Sanjukta Panigrahi, com sua dança indiana Odissi, na apresentação do Theatrum Mundi.

Fonte: Odin Teatret, 1990. Foto de Fiora Bemporad.

O dialogismo intercultural marca o Odin Teatret: Eugenio Barba, um italiano radicado na Dinamarca, trabalhando com atrizes e atores italianos, dinamarqueses e noruegueses (a base do grupo). Em diferentes momentos de sua história, e durante longos

períodos, o grupo foi composto por atrizes e atores provenientes do Brasil, Canadá, Chile, Colômbia e Espanha, dentre outros países. Tive contato com artistas, professores(as) e pesquisadores(as) de vários continentes durante as minhas estadias no grupo, o que trouxe dificuldades para descrever a Dinamarca, seus costumes ou língua, pois considero que vivi em um grupo internacional, onde me comunicava em inglês, italiano e espanhol, em detrimento do dinamarquês. Ali, eu era tão estrangeira como qualquer outra pessoa do grupo, sentia-me pertencente a essa identidade vinculada à nossa profissão de artista, que está pouco conectada às questões geopolíticas. No entanto, como desvincular a arte da cultura, sendo uma parte e resultado da outra?

Esse interculturalismo do grupo faz parte de um movimento teatral eurasiático iniciado no século XIX, destacando-se o interesse de Goethe pelo desenvolvimento de um “teatro mundial”, evidenciado em sua tradução de “Shakuntala” do dramaturgo indiano Kalidasa, acompanhado de Voltaire, que adaptou a obra “L’Orphelin de la famille Zhao”, do dramaturgo chinês Ji Junxiang (BRÖNSTRUP, 2010), passando pelas primeiras apresentações do ator chinês Mei Lanfang na Europa, assistido pelo diretor alemão Bertold Brecht e às fortes impressões do francês Antonin Artaud após assistir um teatro-dança balinês, nas primeiras décadas do século XX (BARBA, 2015). E, na segunda metade do século, Peter Brook, Arienne Mnouskine e Jerzy Grotowski (e Eugenio Barba e o Odin Teatret, por conseguinte) validaram-se no teatro asiático para desenvolver sua própria linguagem teatral.

Esse tipo de experiência não deixa de suscitar questões acerca das formas de dominação político-cultural envolvendo norte/sul, ocidente e oriente. Bharucha (2017), em uma de suas primeiras definições sobre o interculturalismo, o apresenta como a apropriação de uma cultura popular (no sentido de constituinte de uma identidade cultural) por euramericanos, que obtiveram algum tipo de ganho, ainda que em nível pessoal, com o contato e o registro de formas tradicionais de uma cultura teatral local, sem nada (ou pouco) ofertar em retorno. Quando se trata de arte e cultura, como as relações de apropriação ocorrem e como devem ser evitadas? Como ampliar nosso conhecimento de mundo, sem desconsiderar culturas e valores locais? São perguntas que devemos fazer sobre as práticas interculturalistas, especialmente quando se trata do domínio europeu e norte-americano frente aos demais países.

Confesso ter um fascínio pelas diversas culturas. Certamente, foi isso que me levou a sair do país, em 2008, para viver em Albany, capital de Nova York, durante dois anos. Tive que aprender uma língua que não dominava; convivi intensamente com famílias locais cujos

costumes eram completamente diversos dos meus e, vale dizer, diversos também do estereótipo que cultivava sobre os estadunidenses. Ali entendi o que Bharucha (2017) chama de “intracultura”, as diferentes culturas dentro de uma cultura de Estado: isso ocorria tanto pela diversidade daquele imenso país, quanto pela minha identidade, brasileira, oriunda de um também imenso e diverso país.

Como estrangeira, buscava definir minha identidade quando solicitada, e se fosse a única brasileira, quase não percebia minha fala generalista, que imediatamente era apontada quando havia conterrâneos(as) no recinto. Quando achava comum perguntarem a mim “Where are you from?”, me surpreendia que a mesma pergunta fosse dirigida entre os cidadãos e as cidadãs daquele país. Nesses momentos, percebia, haver ali uma diferença imensa nos sotaques regionais, étnicos e sociais. Aos poucos, compreendi que as problemáticas de políticas hegemônicas nacionalistas se contrapõem às culturas intraculturais e interculturais, sendo que a primeira expressão se refere à opressão pela homogeneização, enquanto a segunda considera o ser humano em sua integridade (BHARUCHA, 2017).

Mas, conheci as diferenças intraculturais antes das interculturais. Retomo a principal delas aqui, porque remonta também o meu contato primário com as artes cênicas, anos atrás. A caminho da escola, ouvi uma música muito forte, composta por muitas vozes, palmas e instrumentos que desconhecia. Guiada pelo som, fui me aproximando de um barracão, que estava com a porta aberta. Adentrei naquele lugar como quem atravessa mundos, e espiei algo hipnotizante e diferente: uma roda de capoeira. Ali, fui como uma estrangeira com nove anos de idade que descobre, por acaso (espiando), um mundo novo e fascinante. Fiquei assistindo àquele evento, atenta aos códigos de uma linguagem composta pelas ladainhas respondidas, as saídas e entradas do jogo, os movimentos e os ritmos. No mesmo ano, em uma disciplina ofertada na própria escola, fui oficialmente introduzida àquela cultura.

Refletir sobre questões acerca do interculturalismo no Odin Teatret, me remete à experiência com a capoeira. Com sua porta sempre aberta, nas rodas onde entra e sai gente, a capoeira me ensinou que uma cultura genuína é viva e aberta. Também, que as linhas que separam civilizações são invenções políticas e econômicas, à serviço da hegemonia do poder.

Entretanto, não se pode negligenciar a contínua e massificadora capitalização da cultura e sua objetificação (BRANT, 2009), da qual participam os e as artistas. Sujeitos(as) pertencentes a essa rede global regida pelo “capital cultural” (BOURDIEU, 2007), artistas com

“boas intenções” acabam por manter o sistema de trocas simbólicas com a mesma discrepância com que se instaurou esse sistema de trocas mercadológicas, aumentando o poder cultural das sociedades hegemônicas.

É possível furar esse sistema? Desde aquele primeiro intercâmbio para os Estados Unidos, país que elegi pela questão financeira (era um intercâmbio de trabalho que não exigia qualificações específicas, facilitado pela oferta de salário e despesas de viagem), até minha última residência, na Índia (por um ano com a bolsa PrInt de doutorado sanduíche oferecido pela Capes), passando por períodos de várias viagens entre o Brasil e a Dinamarca (mais uma vez, com ajuda financeira do Ministério da Cultura do Brasil), entendo-me como uma cidadã livre. Mesmo sem grandes recursos pessoais, oriunda de um país subdesenvolvido, me aventuro por meio das delimitadas oportunidades que encontro para realizar atravessamentos culturais em prol de um desenvolvimento humano integral, que engloba as dimensões artísticas, culturais e identitárias.

E, completando esse sentido, Vargas (2020), apoiando-se nos pressupostos de Betancourt (2007), apresenta as viagens interculturais como meios de alargamento da percepção de si e do outro, sendo que “[...] as práticas teatrais se apresentam como uma dimensão da arte que nos dá a possibilidade de questionar, rever e reinventar o nosso corpo e a nossa existência.” (VARGAS, 2020, p. 118). Daí, vejo meus deslocamentos como passos de uma reconstrução de mim como sujeita e atriz.

Como se dá o processo de comunicação neste contexto? Eu tinha 27 anos quando estive por um ano no Odin, em 2012, após uma primeira visita, em 2009, de apenas dez dias, durante o *Odin Week*. Eu comunicava-me em português com a inglesa-italiana radicada na Dinamarca Julia Varley, minha diretora e mentora, na época com pouco mais de 50 anos. O espetáculo, *Estrelas*, inspirado na novela brasileira “A hora da Estrela”, de Clarice Lispector, teve entre seus primeiros espectadores (que assistiram ao espetáculo falado em português), dinamarqueses. O diálogo intercultural, nesses momentos, formou-se por meio de elementos intraduzíveis, que tornaram possível, através de um esforço, a manutenção do encontro. André (2011) apresenta tal possibilidade utilizando-se do conceito kuhniano de “incomensurabilidade”, para discorrer sobre o multiculturalismo nas artes teatrais:

As diferenças entre escolas e correntes facilmente se deixam configurar como diferenças entre paradigmas distintos (num sentido kuhniano alargado) e as relações entre esses diferentes paradigmas parecem ser mesmo relações de “incomensurabilidade interparadigmática”, se por essa incomensurabilidade entendermos a impossibilidade de analisar expressões artísticas e técnicas de

execução, criadas dentro de uma determinada tendência, no quadro de outra tendência estética (ANDRÉ, 2011, p. 517).

Com isso, saliento que minha experiência singular com as práticas do Odin Teatret, e meu modo de apreendê-las, tiveram início com meu próprio deslocamento. Ali, na sede do Odin Teatret, me encontrei com outros e outros(as) estrangeiros(as), naquele lugar que figurava, como nomeia Barba (1987), uma “ilha flutuante”. O que daquilo tudo pertencia a mim? E o que não pertencia? Julia Varley, ao me dirigir, pensava que a capoeira pertencia a mim, por ser brasileira e conhecer esta linguagem. Entretanto, como vim a constatar posteriormente, há uma série de questões étnicas e raciais envolvidas na prática da capoeira. Mais uma vez, o que dela diz respeito a mim, e o que não? À medida que viajava entre Brasil e Dinamarca, realizando o esforço de comunicação permeado de valores sociais, técnicas artísticas e estéticas, minha identidade também se transformava. Se não se pode entrar duas vezes nas águas de um mesmo rio¹⁰⁹, também o(a) sujeito(a) que ali retorna não é mais o(a) mesmo(a).

Durante os intercâmbios com o Odin Teatret, enquanto realizava intensos treinamentos, me interessou compreender a história do grupo e a base conceitual que a alicerçava. Durante o mestrado, cheguei aos estudos de François Delsarte, Vsevolod Meyerhold e Ettiënne Decroux, que entendi serem antecessores das práticas desenvolvidas no Odin, pois concernem em relação ao desenvolvimento da presença cênica. Na ocasião, me aprofundei na pesquisa sobre o princípio da “oposição”, apontado pela Antropologia Teatral.

Avançando nesta pesquisa, busquei chegar às raízes da minha “árvore da vida profissional”, para encontrar a base desta tradição teatral. Essa busca estava ancorada, no aspecto da formação teatral, ao que Grotowski, discorrendo sobre a Antropologia Teatral, apresenta como “via criativa”: a “[...] via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga, à qual se está ligado por uma forte relação ancestral. [...] As descobertas estão atrás de nós e é preciso fazer uma viagem para trás a fim de chegar a elas”. (GROTOWSKI apud PAVIS, 2017, p. 27-28)

Saliento que muitas foram as influências do Odin Teatret, oriundas de tradições e culturas variadas, destacando-se aquelas vinculadas ao Jerzy Grotowski e a seu grupo, o Teatro das 13 Fileiras. Contudo, apoiada na forte experiência que Barba teve antes da fundação de seu

¹⁰⁹ Passagem do filósofo Heráclito de Éfeso sobre as constantes mudanças nos estados das coisas.

grupo, elegi a Índia¹¹⁰. A partir dos escritos de Barba, cresceu a minha vontade de conhecer aquela cultura teatral, e por esse motivo decidi estar na mesma cidade que Barba: Cheruthuruthy, no estado de Kerala, ao sul da Índia, onde foi fundada a universidade Kerala Kalamandalam. Essa experiência teve suma importância para a constituição do pensamento de Barba na fundação do grupo, como bem apresenta Luiz Masgral (2015):

A estadia de Barba no Kerala Kalamandalam teve consequências que permaneceram por longo tempo. Esta experiência marcou profundamente a sua personalidade profissional, e ele refere-se a isto novamente e novamente em seus escritos. Além da forma, da estética, do treinamento e da dramaturgia do ator de Kathakali, o que genuinamente impressionou Barba foi o *ethos* daqueles meninos que acordavam todos os dias pela madrugada para fazer seus exercícios por horas, em silêncio. Este *ethos* não foi despertado pelas ideias ou obsessão pessoal, mas pela disciplina, meticulosidade e humildade com que aqueles meninos estudavam a técnica demandada por sua tradição. [...]

A experiência no Kerala Kalamandalam mostrou-lhe que técnica é uma ética incorporada – a fundação do ofício. Uma técnica incorporada é impregnada de valores e normas, algo que Barba definiu depois, como *ethos* profissional. Nenhuma aventura teatral poderia ser realizada sem esta dimensão do ofício. A absorção do conhecimento técnico implica na resiliência que força o estudante a tomar uma posição e materializar suas motivações pessoais num comportamento concreto (MASGRAL, 2015, p. 17-18, tradução nossa)

Creio que justamente o *ethos* que Barba descreve o conectou a muitos grupos no entorno do mundo, incluindo os latino-americanos. Estes, passaram a fazer parte de um Terceiro Teatro¹¹¹, identificando-se nas palavras daquele estrangeiro que se sentia excluído e que se refugiou no teatro. Empenhando-se no teatro, Barba passou a compartilhar não as técnicas, mas a importância da criação do *ethos*, ideia conectada ao estabelecimento da cultura do teatro de grupo.

As três semanas em que Barba esteve em Cheruthuruthy, cidade de Kerala, foram importantes para o direcionamento de sua profissão de diretor. A primeira vez em que estive na mesma cidade indiana, por igual período, de três semanas, possibilitou o contato com um universo de conhecimentos teatrais novos. Entendi que, sendo atriz, minha estadia ali deveria alongar-se, pois meu corpo precisava de tempo para apreender a essência daquele teatro. O

¹¹⁰ Não havia um interesse anterior pela cultura indiana, tampouco por "tomar" daquela cultura elementos para formar algo novo, que eu criaria no meu retorno. Tratava-se do desejo de entender certa "ancestralidade das práticas" que já havia incorporado junto ao Odin Teatret, em dez anos de contínua formação.

¹¹¹ Segundo Barba, há um tipo de teatro que é institucional, que está subvencionado pelos valores que transmite, conectado à indústria de entretenimento, o segundo tipo seria o teatro de vanguarda ou experimental, enquanto "O terceiro Teatro vive às margens, normalmente está fora ou na periferia dos centros e das capitais de culturas." (BARBA, 2010, p. 187).

tempo seria a chave de acesso ao contexto cultural, o que me permitiria encontrar respostas às minhas perguntas.

Essa minha imersão vai de encontro com as ISTAs, organizadas por BARBA, que ofertam um modo condensado de aprendizado ao invés de um longo período de imersão. Doyon (2019) apresenta o formato das sessões do ISTA, em contraponto à experiência direta com os mestres e mestras, em seu próprio ambiente:

O contexto de ensino dessas práticas (durações curtas, destinadas a um público de não-iniciados, em uma cultura distante) difere das modalidades educativas tradicionais. Os mestres orientais receberam um ensino precoce, que consiste principalmente em imitar os mais velhos e o Mestre em silêncio, sem que nenhuma explicação técnica seja dada. Passar de um contexto pedagógico tradicional a um contexto euro-americano, que condensa a transmissão de conhecimentos corporais adquiridos durante anos de experiência, supõe um trabalho de tradução do processual ao verbal, mas também uma tradução da língua de origem, na qual a aprendizagem motora é habitualmente realizada e pensada, a uma língua-alvo, na qual o performer explica ou ensina sua técnica (DOYON, 2019, [s.p.]).

Essa tradução do processual ao verbal, que é também entre línguas e entre culturas teatrais, tem muitas limitações, alterando demasiadamente a percepção do "objeto" estudado. Em contraponto, estudar durante 12 meses uma linguagem teatral, imersa numa pequena cidade, junto aos poucos mestres e mestras ali existentes, parecia ser uma experiência que me excitava pela possibilidade de adentrar uma camada mais profunda do aprendizado, em seu contexto original.

Concomitante a isso, interessava-me dialogar com um país fora do idealismo "ocidentalista" cristalizado pelo olhar que segrega o "ocidente e o resto"¹¹² (HALL, 2016). Isso implica diretamente no modo como, seja como artistas ou espectadores(as), fruímos as obras teatrais, e define também a pedagogia e os valores estéticos que circundam as linguagens artísticas.

A transgressão dessa linha de divisão do mundo entre ocidente e o "resto", como um gesto de recusa à nossa formação colonizada, significa a descolonização do meu próprio pensamento. Como Walter Mignolo (2003, p.30) afirma, "[...] desaprender o saber colonial seria a primeira exigência imprescindível para poder descobrir/construir outros saberes". Viajar à

¹¹² "Ocidente e o resto" é uma expressão que marca a hegemonia e superioridade com as quais o ocidente se coloca no mundo, subvalorizando as outras culturas. Ocidental significa: "desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna", que circula valores: "Por exemplo, o "Ocidente" = desenvolvido = bom = desejável; ou o "não Ocidente" = subdesenvolvido = ruim = indesejável." (HALL, 2016. p.315).

Índia, para mim, foi parte dessa ação de desaprender para reaprender. Como uma artista e pesquisadora brasileira, a experiência de ir pessoalmente a essa fonte de saber, cujo contato até então havia sido "mediado" e traduzido pelo olhar europeu, significava um marco no desenvolvimento de saberes menos colonizados.

Além de ser um exercício de saber autônomo e de diálogo direto com as fontes do Odin e do Barba, estar um ano imersa e fixada em uma cidade indiana foi fundamental para iniciar a desconstrução do modo-pensamento europeizado sobre a cena que me informava. Também, por meio da relação com o cotidiano daquela cultura, partilhando de seus valores e costumes, pude questionar o filtro do "exotismo" (HALL, 2006) que adotava sobre as ditas culturas não-ocidentais.

Além disso, estar na Índia permitiu que eu observasse o mundo a partir daquele local, com uma perspectiva crítica e autocrítica, favorável ao reconhecimento das limitações que definem minha complexa identidade: mulher branca, ocidental, de classe média, brasileira, estudante de pós-graduação, latino-americana, heterossexual, cis etc. Ali, vivi também outras contradições: sendo estrangeira (superior em relação ao nível econômico de grande parte da população indiana) e, ao mesmo tempo, estrangeira (inferior em nível de casta e de formação na cultura local). Assim, reconheci ali a dimensão das maneiras culturalmente aprendidas, inclusive em meu modo de ser e de viver. Nos preconceitos que enfrentei, reconheci os meus próprios.

Porém, me reconheci no encontro humano, na luta cotidiana dos e das artistas da cena, que sobrevivem sem garantia do amanhã e que se dedicam às apresentações para um pequeno número de público, sem subvenção alguma, apenas movidos pela paixão e pela vocação, como guias e impulsos. No meio da escassez de recursos e condições difíceis de trabalho, enfrentados com amor ao ofício e dedicação, encontrei uma cultura comum a nós: a cultura dos e das artistas independentes.

Mais especificamente, minha experiência com o teatro deu-se por meio do teatro clássico indiano, com suas nomenclaturas próprias, distintas da nossa. Não traduzi muitos termos, com a intenção de manter sua origem, evidenciando a transculturalidade presente nessa experiência. Isso, talvez, permita que as reflexões sobre a teatralidade aqui apresentadas considerem também a distância entre o que pude apreender e as fontes originárias. Se pude dialogar com elas como uma tradutora de alguns de seus elementos, muito não pôde ser traduzido, como aponta Bharucha (2017):

Talvez, não haja tradução para começar. Eu diria que é na busca por esta tradução, incluindo a tradução para muitos outros enigmas da prática da performance intercultural, que não podemos nos dar ao luxo de ser complacentes com o que já sabemos- ou não sabemos sobre aquilo que constitui o intercâmbio intercultural. A viagem deve continuar.” (BHARUCHA, 2017, p. 23)

Para além das palavras intraduzíveis, muitas experiências, vivências e aprendizados são constituídos nesse mesmo lugar. Porém, inicio o compartilhamento dessa viagem, seguindo o conselho de Bharucha, de que ela deve continuar. Viajar possibilita encontrar outros correspondentes, outras vozes, outros olhares, outras expressividades e teatralidades. Nessa jornada, a cobra come seu rabo: indo à Índia, retornei ao momento anterior ao surgimento da Antropologia Teatral.

Cheguei em Cheruthuruthy quando já apresentava “O pesadelo da borboleta”, que estudo nesta Tese. Contudo, considero que foi também um retorno aos princípios da criação deste espetáculo. Imbuída de uma série de conhecimentos desenvolvidos pelo Odin, pude experienciar o retorno ao que, na verdade, foi absolutamente novo.

6.1 Descobrindo o *Kudiyattam*

Em 2018, quando cheguei à cidade de Cheruthuruthy, Índia, para um treinamento intensivo de *Kathakali*, com a duração de 20 dias, com sessões diárias duplas. Ainda que tivesse sido aceita pelo *Kathakali School*, um instituto e grupo teatral de *Kathakali* voltado para apresentações artísticas e ensino, senti-me atingida, como mulher, ao saber que esta arte excluía as atrizes dos palcos, sendo as personagens femininas atuadas pelos homens. Todavia, me interessei pelo treinamento vigoroso, composto por movimentações que envolvem todas as partes do corpo.

Transcorridos alguns dias, a fim de assistir às apresentações teatrais desse estilo, fui a um festival que parecia ser de *Kathakali*. Ao chegar, deparei-me com uma atriz no palco, que encenou durante duas horas. Acompanhava-se por músicos, num espetáculo em que transitava entre diversas personagens. Tratava-se do *Kudiyattam*.

O *Kudiyattam* é o mais antigo teatro sânscrito indiano, constituindo-se de um sistema altamente elaborado e codificado de expressividade da atriz e do ator (MADHAVAN, 2012). O nome provém da junção dos termos *kuti*, que significa junto, e *attam*, que significa atuar, ou seja, atuar em conjunto, no sentido de combinar múltiplos elementos. Isto diz respeito a colocar em cena música, dança e atuação, algo que é marcante no teatro indiano como um

tudo, desde seus primórdios, de acordo com registros históricos (PAULOUSE, 1998). Pertencente ao estado de Kerala, é apresentado nos teatros dos templos, chamados de *Kuthampalam*, intitulado o evento cênico, literalmente, de *espetáculo de templo*.

Restrito às famílias Chakyar e Nambyar, e com público limitado aos religiosos dos templos hindus e às famílias patronais, este teatro manteve-se desconhecido do grande público durante a maior parte de sua existência. Segundo Nambiar (2018), foi exatamente pelo seu confinamento que o *Kudiyattam* sobreviveu, resguardado, pois sua manutenção esteve associada à religião, enquanto sua prática de transmissão familiar transcorria por gerações.

Apenas em 1949, um público mais amplo entrou em contato com esta arte, quando se iniciaram as apresentações fora dos templos sagrados, encabeçadas pelo ator Painkulam Rama Chakyar, como uma reação ao seu declínio e possível desaparecimento, num momento em que o apoio a esta arte estava escasso (MADHAVAN, 2010). Além das apresentações, Chakyar também inaugurou o ensino para um público diverso, isto é, de diferentes castas, fundando o curso de *Kudiyattam* na Universidade Kalamandalam, no ano de 1965, período em que a Índia buscava fortalecer a sua cultura nacionalista por meio dos institutos. Em 2001, esta arte recebeu o reconhecimento da UNESCO como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, marcando sua difusão internacional e reavivando a esperança dos artistas da casta original, que lutavam para que não fosse extinta (VENU, 2002). Para Nangiar (2018), esse reconhecimento deveu-se ao *Kudiyattam* ser “[...] a única forma de arte teatral clássica antiga sobrevivente, não apenas da Índia, mas de qualquer parte do mundo” (NANGIAR, 2018, p. 27).

É curioso que tenha conhecido o *Kudiyattam* por meio de uma indicação de Eugenio Barba (2012), que cita a cidade, bem como a arte símbolo do local, o *Kathakali*, em seu livro *A canoa de papel*. No entanto, nessa referência, que ecoou em vários estudos de treinamento da atriz e do ator, inclusive no Brasil, nunca encontrei quaisquer notas sobre o *Kudiyattam*. Quando Barba esteve na Índia, em setembro de 1963, o *Kudiyattam* estava no início do processo de sua saída dos templos, enquanto o *Kathakali* (arte proveniente do *Kudiyattam*, conservando sua linguagem e princípios de atuação, porém sendo realizado apenas por homens e de modo mais estilizado) já era um símbolo cultural deste estado. Aqui, a flecha da história inverteu sua direção: quem chegou antes conseguiu ver o menos antigo, o *Kathakali*, enquanto quem chegou depois, isto é, nessas últimas décadas, conseguiu acessar a forma teatral mais antiga, o

Kudiyattam. Essa também é a prova de que a pesquisa *in situ* é capaz de revelar algo novo em um campo já bastante explorado¹¹³.

De repente ali estava eu, dentro do pequeno templo com cadeiras enfileiradas, a maioria vazia, vendo no pequeno palco uma lamparina de metal acesa como nos tempos antigos, à óleo, e atrás dela, uma atriz cuja presença cênica tomava-me por completo. Ainda que não compreendesse a linguagem codificada deste teatro e sem saber previamente o enredo a ser encenado, não podia deixar de conectar-me com cada um de seus detalhados movimentos: olhos, sobranceiras, boca, peito, pés e as ações com as mãos, que eu não conseguia decifrar.

Oposto aos espetáculos populares contemporâneos indianos, os quais pude testemunhar nos festivais em que acabara de participar (cujos assentos dos teatros com capacidade para mais de mil lugares estavam todos ocupados por homens, mulheres, crianças, adolescentes e terceira idade), no *Kudiyattam* havia meia dúzia de espectadores, sendo que metade era estrangeiro ou indianos que se dedicam ao registro e pesquisa cultural das tradições. Ou seja, o público local espontâneo era quase inexistente. Compreendi se tratar de um teatro de resistência, que sobrevive graças aos esforços pessoais de cada grupo de artistas e templos, uma espécie de Terceiro Teatro (BARBA, 2010b), ainda que seja tradicional em seus valores culturais e que surjam de uma formação sólida familiar ou institucional. Logo nos primeiros minutos de cena tive a constatação de qual era a essência desse teatro: a própria atriz ou ator e sua *expressividade*, termo que em malaiala, língua local, é conhecido por *abhinaya*.

¹¹³ O *Kudiyattam* vem ganhando mais notoriedade como uma arte clássica milenar nesses últimos anos, e não surpreende que a jovem atriz do *Kudiyattam* Kapila Venu tenha sido convidada para participar do último ISTA, em 2021. O evento sofre com a escassez de mestras(es), sendo várias que suas antigas colaboradoras(es) já faleceram. Esta foi a primeira vez que uma artista deste teatro participou do evento. Este ano, 2022, novamente como representante desta arte, Kapila Venu deverá estar no FESTUGE, um festival de teatro conectado à rede “Magdalena Project”, sob coordenação de Julia Varley, que também esteve no ISTA de 2021, marcando a nova parceria do Odin Teatret com o *Kudiyattam*.

6.2 Abhinaya: essência da atuação no Teatro Indiano

Com poucos objetos e cenário simples, o Kudiyaattam concentra sua atenção no trabalho da atriz e do ator, que devem tocar a plateia com seus gestos, emoções e sentimentos, isto é, com sua *abhinaya* (expressão). *Abhinaya* é a base não só do *Kudiyaattam*, como de todas as artes indianas clássicas – e como estas, segue o *Natya Shastra*, um dos tratados mais antigos sobre a arte da atuação.

Se o teatro ocidental tem como referência estética e artística o tratado aristotélico e seu modelo de ação, tempo e espaço dentro de uma fábula, o teatro indiano tem como base de pensamento o *Natya Shastra*¹¹⁴, considerado por historiadores do teatro, língua e literatura sânscrita, como equivalente à *Poética*, de Aristóteles. Sua abordagem sobre teatro, no entanto, difere da grega. Schechner indica as maiores diferenças:

A tradição *NS*¹¹⁵ é ativa, oral e corporal. Está presente nos artistas, nos seus professores, e em seus espetáculos. [...] O *NS* é muito mais poderoso enquanto um conjunto de ideias e práticas do que enquanto texto escrito. Diferente da *Poética*, a *NS* é mais dançada do que lida.

Portanto, a *NS* e a *Poética* são diferentes em estilo, intenção e circunstâncias históricas. Na *Poética* há a falta de descrições dos referidos espetáculos; é, em geral, sobre drama, não sobre teatro, focando em uma peça, *Édipo*, com a qual Aristóteles oferece um modelo certo de escrever espetáculos [...]. Enquadrada como "racional" e "histórica", a *Poética* não é considerada como sagrada, embora tenha sido, e continua, uma notável influência. De outro lado, a *NS* é um híbrido de mito e realidade sobre o conhecimento do espetáculo, amplo e detalhado. O seu autor e protagonista, o semidivino Bharata-muni, é quase que certamente um pseudônimo para a tradição oral coletiva. Mas a maior diferença entre a *Poética* e o *NS* é que o livro indiano lida com o espetáculo: expressões emocionais como transmitidas pelos gestos específicos e movimentos, personagens e tipos físicos, arquitetura teatral e música (SCHECHNER, 2001, p. 28-29, tradução nossa).

Nesses aproximadamente dois mil anos de existência de ambas as obras, essa disparidade desenha dois tipos de concepções teatrais: a literária e a expressiva. O teatro (dito) ocidental moderno, que tem a influência histórica da *Poética*, é marcado pela grande dominância do texto. Já o *Natya Shastra* reúne a essência do teatro indiano tradicional, que Nangiar (2018) descreve a partir das diferenças em relação ao modelo "euro-ocidental" de teatro, assim como em relação a outros teatros chamados de orientais:

¹¹⁴ *Natya Shastra* é um livro sobre atuação cuja autoria é atribuída a Bharata-muni. Mas, provavelmente, trata-se de uma coleção de textos escritos por diversos autores e transmitidos por gerações. Acredita-se que este tratado foi escrito entre o século II A.C. e o século II D.C.

¹¹⁵ *NS* é usado pelo autor como abreviação de *Natya Sastra*.

[...] na questão da apresentação teatral, os indianos **não dão muita importância para tempo, espaço ou autor** e, também, em certa medida, à evolução da estória. O que é de **máxima importância é o delineamento dos Rasa-s**¹¹⁶. Tudo está subordinado a isso. (...) Esta é uma das diferenças básicas do Teatro Indiano em relação a outras tradições do mundo. Os elementos primários do nosso teatro são o *rasa* e a linguagem corporal. O texto é resgatado através de notas musicais apropriadas, de expressões de humor e sentimentos, de deliberados e controlados movimentos do corpo sujeitados ao enquadramento rítmico e, portanto, a estória se apresenta através da *abhinaya*. (NANGIAR, 2018, p. 26, grifo e tradução nossa)

Abhinaya, portanto, significa não apenas uma técnica de expressão da atriz e do ator, mas sustenta o próprio conceito da teatralidade. Não seria de todo equivocado, numa tentativa de aproximação entre culturas teatrais, conectar tal conceito ao teatro corporal do diretor polonês Jerzy Grotowski, que é centrado na figura da atriz e do ator, na presença do(a) espectador(a). Grotowski, tendo estudado na Ásia, trouxe esta influência da linguagem corporal para seu trabalho. Outros diretores, como Ariane Mnouchkine e Peter Brook, além claro, de Eugenio Barba, também buscaram em terras orientais – especialmente na Índia – inspirações para suas montagens. Contudo, a *abhinaya*, fundamental característica que distingue o teatro indiano do ocidental, não está presente com a mesma força nessas vertentes do teatro euro-ocidental, ainda que sejam modos de fazer que compartilham o imperativo de tornar o corpo expressivo da atriz e do ator o próprio teatro.

Vale investigar o que se mantém diverso dos teatros "corporais" aqui citados. Segundo o *Natya Shastra*, a *abhinaya* é constituída de quatro elementos: *satvika*, fortes emoções, *angika*, cinestesia corporal, *vacika*, sons, como falas e música e, *aharya*, figurinos e maquiagem. Abaixo, segue uma breve explanação desses elementos.

6.2.1 Satvika abhinaya

Satvika abhinaya (atuação emotiva) significa, literalmente, todas as expressividades que emergem da mente (*satva*): os pensamentos, as sensações e as intenções (NANGIAR, 2018). Os *sutras* (regimentos) da *abhinaya* estão descritos no *Natya Shastra*, sendo que há oito sentimentos (*rasa-s*) apresentados neste tratado: *shringara* (erótico ou amor), *hasya* (engraçado), *karuna* (Patético/triste), *raudra* (furioso), *veera* (heroico, corajoso), *bhayanaka* (amedrontado), *bibhatsa* (enojado) e *adbhuta* (maravilhado). Um novo *rasa* é o

¹¹⁶ Rasa-s são diferentes sentimentos e sensações que uma atriz ou ator é capaz de transmitir ao público (NANGIAR, 2018).

santham (paz ou tranquilidade), que não consta no *Natya Shastra*, mas é utilizado no Kathakali e no Kudiyattam.

Figura 13 - Navarasa - as nove emoções



Fonte: Leesa Mohanty, 2021.

No tratado de Bharata-muni (BHARATA-MUNI; GOSH, 1959), além desses sentimentos, há os estados de humor (sensação ou atmosfera), que são subdivididos em três: dominantes, transitórios e temperamentais. Os oito estados dominantes são: amor, alegria,

tristeza, raiva, energia, horror, nojo e surpresa¹¹⁷. Já os trinta e três estados transitórios são: desencorajamento, fraqueza, apreensão, inveja, intoxicação, cansaço, indolência, depressão, ansiedade, distração, lembrança, contentamento, vergonha, inconstância, deleite, agitação, estupor, arrogância, desespero, impaciência, sono, epilepsia, fantasia, atenção, indignação, dissimulação, crueldade, confiança, maldade, insanidade, declínio, briga e discussão. Por fim, os estados temperamentais são oito: entorpecimento, transpiração, horripilação, mudança de voz, tremedeira, mudança de cor, choro e desmaio. No *Natya Shastra* encontramos as combinações entre sentimentos, seus sistemas evolutivos e os resultados (haja visto que um sentimento migra para outro e resulta num terceiro, segundo a lógica da cena e da sistêmica deste teatro), de modo que é possível entender a importância de seu papel nesta arte.

Nesse campo de estudo amplo e detalhado, as emoções e os sentimentos aparecem ainda com o conceito de *rasa* (literalmente *sabor*, ou *fazer saborear*) e *bhava* (cuja terminologia origina-se em *bhavayanti*, significando *fazer sentir*). O *rasa* e o *bhava* são produzidos pelas atrizes e atores, mas destina-se ao público: este deve saborear as emoções e sensações e ser tocado pelas diferentes nuances da atuação. Portanto, a própria atuação (modos de posicionamento em cena e expressão corporal) tem em sua configuração essa premissa, isto é, não existe uma *quarta parede* que pretende imitar a vida cotidiana, mas toma-se como parte da teatralidade o fato de haver público e ser para ele a atuação. Isso se configura com uma mescla entre olhares e ações dirigidos para a plateia e a atuação para "dentro da cena".

6.2.2 Angika abhinaya

Angika significa movimentação dos membros (*angas*), havendo os membros inferiores e superiores que possuem vocabulário próprio. O mais importante é o *hasta mudras* (gestos das mãos), que são capazes de comunicar frases literárias complexas e sentimentos íntimos através de sua expressividade codificada. Vinte e quatro *mudras*, isto é, formas que as mãos tomam, constituem o seu alfabeto: *patāka*, *mudrākhya*, *kataka*, *musti*, *kartarimukha*, *sukatunda*, *kapitha*, *hamsapaksa*, *sikhara*, *hamsāsya*, *anjali*, *ardhacandra*, *mukura*, *bhramana*, *sucimukha*, *pallava*, *tripatāka*, *mrgasirsa*, *sarpasiras*, *varddhamānaka*, *arāla*, *urnanābha*, *mukula* e *katakāmukha*.

¹¹⁷ Nota-se que é uma tradução da língua hindu para a inglês, e desta para o português. Assim, muitos termos na tradução final não figuram como *sentimentos* propriamente dito, mas estes termos indicam manifestações de temperamentos ou estados de sentimentos.

Figura 14 - Hasta Mudras¹¹⁸

Fonte: Kathakali School, 2013.

As combinações dos *mudras* e seus movimentos com o restante do corpo empregam sentido à linguagem. Os *mudras* são divididos em quatro categorias: *samyuta* (ambas as mãos fazem o mesmo *mudra*, geralmente em espelho ou par), *asammyuta* (*mudra* feito com apenas uma mão), *misra* (cada mão faz diferentes *mudras* simultaneamente) e *samana* (*mudras* com

¹¹⁸ Há uma vasta variação em soletrar-se os nomes do alfabeto greco-romano, tendo em vista que seu alfabeto é diverso e a transposição se dá mais pela sonoridade que cada autor utiliza para a comunicação. Também há muitos dialetos na Índia, sendo que aqueles oriundos da Sânscrito possuem similaridades na raiz de suas palavras, mas variação notável nos sufixos.

duplo sentido). Neste conjunto, são considerados dois tipos de *mudras*: os *nathyadharmi*, *mudras* estilizados, e os *lokadharmi*, imitativos, naturalistas (SUDHA, 2012).

Fotografia 68 - Kalamandalam Prashanthi, com os *mudras* *sucimukham* (esquerda) e *musti* (direita)



Fonte: Da autora, 2020. Foto de Thrissivaperur Valson B. Vennikkal.

Depois dos *mudras*, outro importante segmento do *angika* são os *cari-s*, que consistem em modelos de deslocamento das pernas e posições dos pés, variando de acordo com a natureza das personagens (personagens masculinos, femininos, reis, serviçais, se estão num lugar importante ou simples). Algumas das movimentações específicas são, segundo Nangiar (2018): *praikramam* (movimentação nas quatro direções); *kalappurathy natakkuta* (entrada de uma personagem nobre); *vattathil cati natakkuka* (passos de demônios e macacos); *cellunti nadakkuka* (passos de personagens femininos); *Nitiyakriya* (dança ritualística introdutória); *Mravil Kriya* (sequência de passos realizada atrás das cortinas, para os músicos, de modo ritualístico); *Dikpala Vandanam* (parte do *Nityakria*, onde se faz oferenda aos deuses);

Mutiyakkitta (ação para finalizar cada ato); *Stobhas* (movimentos para caracterizar cada personagem); *Pravesikam* (relativo a alguns personagens, como Ravana, Bali e Sugreeva); *Patappurappadu* (postura dos soldados ao receberem ordens); *Pindibandhan* (conjunto de movimentos de *Cari-s*). Os passos, numa coreografia que envolve também os membros superiores, são ensinados através dos *vaytari-s*, isto é, cantos rítmicos que ditam as movimentações.

Fotografia 69 - Caris: entrada de personagem masculino nobre (rei) / sentada (*irunnattam*)



Fonte: Nangiar kootu..., 2018¹¹⁹. Foto de Jukka O. Miettinen.

Os *Cari-s* são divididos em três categorias: o *irunnattam*, atuação na posição sentada em que a ênfase está nos movimentos das mãos e rosto; o *patinnattam*, uma posição em pé, cujos ambos os pés estão juntos; e o *ilakiyattam*, outra posição em pé, mas com pés separados, o esquerdo levemente mais adiante que o direito e pernas semiflexionadas. Essa é

¹¹⁹ Nangiar koothu, The Female Branch of *Kutiyattam*. **Asian Traditional Theatre & Dance**, India. 2018. Disponível em: <https://disco.teak.fi/asia/nangiarKutthu-the-female-branch-of-kutiyattam/>. Acesso em: 16 abr. 2022.

uma posição que facilita a movimentação pelo espaço; tal movimentação busca complementar a expressão das mãos, conforme a intenção das ações.

Nos laboratórios de atuação euro-ocidentais, inexistente uma sistematização tão minuciosa das partes do corpo, tal como no teatro clássico indiano. Mas, temos nas pesquisas sobre expressão corporal de Delsarte, uma aproximação quanto à segmentação, combinação e significação das partes do corpo. Já a Antropologia Teatral, evidencia a exploração dos pés e mãos, apresentando exemplos de usos extracotidianos destas partes.

6.2.3 *Vacika abhinaya*

Embora no *Natya Shastra* (BHARATA-MUNI; GOSH, 1959) haja uma descrição detalhada do trabalho vocal da atriz e do ator, no *Kudiyattam* a voz está em segundo plano. No *Natya Shastra* encontramos indicações de modulações, pausas, volume e timbre da voz, com especial destaque aos registros vocais, que nesta tradição são três: a voz de cabeça, de peito e de garganta, indicando respectivamente a fala para alguém distante, de média distância e próximo, ou ainda utilizada para gerar certas emoções. Já no *Kudiyattam* o texto literário (as falas) chega ao público, em grande parte, através dos códigos físicos, enquanto as falas sonoras são produzidas através de entonações. Nangiar (2018, p. 43-44, tradução nossa) esclarece:

A vocalização no Kudiyattam ocorre numa maneira totalmente desvinculada dos modelos de fala naturais ou das notas musicais. Ocasionalmente remete aos cantos védicos. Os grandes mestres desta tradição falam de vinte e quatro swaras ou ragas começando com Veladhuli, Vratī, Todi etc. Eles estipulam que cada personagem, dependendo de sua natureza basilar e do estado psicológico dominante, deve usar swaras específicos e estes swaras devem mudar de acordo com a mudança dos sentimentos.

Esses vinte e quatro modelos sonoros, isto é, *swaras*, são aprendidos pela atriz, de modo que textos diversos, ao serem declamados, seguem um desses modelos, em acordo com a circunstância, personagem e emoção. Um momento doloroso, de alegria, de surpresa ou desânimo pede um tipo de *swara* específico, assim como há diferentes modelos vocais se esse sentimento vem de um rei ou rainha, de um servo ou de um guerreiro.

Há ainda dois conhecidos recursos vocais, que não fazem parte dos *swaras*: o *vidusaka* e o *surpanakha*. O primeiro é uma fala graciosa do herói ao entrar em cena, constituída de uma vocalização iniciada na língua prakrit, passando, sequencialmente, para o sânscrito, e por fim, adentra-se sua explanação em malaiala (língua oficial do estado de Kerala). Esta vocalização é conhecida por mostrar a versatilidade da expressividade vocal no *Kudiyattam*. Ao lado deste, o *surpanakha* é o tipo vocal feminino predominante quando atuado por atores.

Segundo Nangiar (2018), o *surpanakha* tem sua peculiaridade por originar-se do centro do corpo e da garganta, sendo conhecido como *Hina Swara*.

Quando ditas pelas personagens, as vocalizações são feitas pelas atrizes e atores, mas tratando-se de um elemento narrativo, quem canta os *slokas* é a atriz que está ao lado esquerdo do palco, e que durante o espetáculo acompanha o ritmo com pequenos címbalos. Tradicionalmente, esta atriz é a responsável por essa parte de narração cantada, mesmo quando se trata de um espetáculo atuado apenas por atores. Isso confirma, segundo Rajagopalan (1997), a presença das mulheres nesta arte desde muito antigamente.

Essas referências do trato vocal nos remetem aos ressonadores vocais de Grotowski, e indo mais distante, às entonações fixas de Meyerhold, que também se fazem presente no trabalho das atrizes e atores do Odin Teatret.

6.2.4 Aharya abhinaya

Referente aos cenários, adereços, maquiagem e figurino, com maior importância para os dois últimos, o *aharya* tem considerável papel no Kudiattam. As suas cores presentes na maquiagem representam sentimentos, estados e tipos de personagem. Os figurinos, que seguem as premissas do *Natya Shastra*, são luxuosos, interferindo na própria atuação. Um exemplo é a coroa, que exige posições do corpo que a mantenha segura; assim, não há ações neste teatro como piruetas, saltos ou giros de cabeça bruscos, o que faria os ornamentos se desprenderem. Ao contrário, muitos dos movimentos são realizados de modo que a altura da cabeça seja pouco alterada, exigindo mais expressividade dos olhos. A maquiagem é sempre forte, valorizando os olhos, as sobrancelhas e a boca (sem nunca se mostrar os dentes, mesmo quando se fala um texto), o que favorece a expressividade facial. Um dado curioso é a maquiagem de dentro dos olhos, produzida pela aplicação de uma semente colocada nas pálpebras uma hora antes da apresentação, causando um efeito de vermelhidão na parte branca dos glóbulos.

Fotografia 70 - Cenário do Kudiyyattam



Fonte: Kudiyyattam.¹²⁰ Foto de Prem Manasvi.

O palco é composto por enfeites simples; em geral, são bananeiras e suas folhas, cortadas de modo ornamental. Um importante adereço é o *peedam*, um banquinho que permite à atriz e ao ator sentar-se, apoiar a perna ou subir nele. Já a caracterização do cenário de cada cena se dá através da descrição realizada pelas atrizes e atores. Bharata-Muni e Gosh (1959) enfatizam a participação imaginativa do público para visualizar os cenários por meio destas indicações: mais uma vez, vemos como o *Kudiyyattam* exige a cumplicidade do público em suas histórias, impulsionando-o a criá-las de modo singular.

Grotowski, com seu "teatro pobre" (1969), é um exemplar nosso conhecido deste tipo de teatralidade, por destacar a atuação em detrimento dos outros elementos cênicos. Creio que a escolha por sobressaltar os recursos da atuação como proposta de encenação teatral seja

¹²⁰ Koodiyattam / Kutiyattam - the 'ritualistic' Sanskrit theatre of Kerala. **my kerala.net**. 2012. Disponível em: <https://www.mykerala.net/koodiyattom>. Acesso em: 16 abr. 2022.

próprio dos trabalhos voltados para a criação atoral, permitindo aproximações entre certos teatros de diferentes culturas.

Esses quatro elementos são fundamentais na arte teatral clássica indiana, florescendo no *Kudiyattam*; suas subdivisões revelam um tratado meticuloso sobre a expressividade. Dentro dessas divisões, há outras subdivisões e regras de combinações, referências e modos de atuação que revelam um sistema constituído de partitura, subpartitura, ritmo, qualidade de energia, conexão, pontuação de ações, tridimensionalidade, organicidade, impulso (preparação) da ação, entre outros elementos da *dramaturgia da atriz e do ator* conhecidos no teatro euro-ocidental pelo tratado de Antropologia Teatral (BARBA; SAVARESE, 2012).

Se os quatro elementos, *Satvika*, *Angika*, *Vacika* e *Aharya*, são complementares, o *Satvika abhinaya* (sentimentos e emoções) evidencia-se como o carro chefe do espetáculo. Ele é desenvolvido fortemente desde o treinamento da atriz e do ator, e sua presença é determinante em cada ação representada. Por fim, a efetividade do espetáculo considera o grau de envolvimento (*satvika*) que gera nos espectadores. Podemos afirmar que o *Satvika* é o começo, o meio e a finalidade de um espetáculo teatral indiano, visto que não há movimentos de mãos, pernas, olhos, deslocamentos ou falas que não sejam acompanhados por sentimentos.

Observando referências como Coupeau, Meyerhold, Grotowski e Barba, entendo que se estabeleceu no teatro euro-ocidental uma forte linhagem de treinamento da atriz e do ator, que se dedica ao desenvolvimento corporal (no *Kudiyattam*, o que se designa pelos termos *angika* e *aharya*), porém o campo da *satvika*, isto é, das emoções, foi pouco contemplado entre as formas teatrais ditas "ocidentais".¹²¹

De fato, em meu treinamento pessoal junto ao Odin Teatret, não houve um trabalho específico voltado para o campo das emoções ou sentimentos (*bhava* e *rasa*). Inclusive, as subpartituras, que no *Kudiyattam* são diretamente relacionadas às circunstâncias das personagens e tratadas enquanto elemento de treinamento, são tidas por Barba como *campo pessoal* da criação da atriz e do ator, no qual não interfere ou sobre o qual não busca compreender (BARBA, 2010).

¹²¹ Seu trato por Stanislavski (cujas diversas abordagens, concernentes à diferentes fases de sua vida teatral, ainda hoje resultam em discussões) não esgotou a questão da emoção.

Para Barba (2010), há apenas o que se vê e ao que se reage, classificando as ações entre críveis e não críveis, mantendo em cena as primeiras e descartando as últimas. As ações e reações tidas como críveis, dentro da tradição do Odin Teatret, provém de um rigoroso olhar para os elementos expressivos corpóreos, como a sincronia dos membros superiores e inferiores, o tempo que confere o seu fluxo, sua organicidade e o quanto uma atriz ou ator é capaz de seguir seu mundo pessoal imaginativo durante a execução de suas ações. É possível inferir que a distinção entre ações críveis ou não críveis passa pelo crivo das sensações, o que no *Natya Shastra* faz parte do *satvika*, porém pouco se discorre sobre o assunto.

Dado essas diferenças, aprofundo a seguir a questão sobre como se dá, para a atriz e para o ator no *Kudiyattam*, o trato com as emoções? Como expressar emoções diversas, com apoio técnico? É possível expressar para um vasto público, de modo claro e consciente, a diferença entre raiva e desprezo, ou sentimentos ainda mais sutis e complexos, como desencorajamento e indolência? Estas questões, dentro da tradição do *Kudiyattam*, são facilmente respondidas; seu trato, entretanto, diferia daquilo que vinha adotando até então.

6.2.5 Emoções, sensações e sentimentos no Kudiyattam

O Kudiyattam é constituído por expressividades de *lokadharmi* (ações realistas) e de *nathyadharmi* (ações codificadas), sendo que esta última é mais valorada dentro deste teatro (PAULOUSE, 1991). Distante das ações cotidianas, as *nathyadharmi* são signos criados nesta linguagem pelas atrizes e atores, e seu vocabulário, embora bastante convencionalizado, é entendido pelo público que o frequenta. É nessa esteira da convencionalidade da linguagem teatral que as emoções, sensações e sentimentos são abordadas, contemplando a longa lista apresentada no tratado do *Natya Shastra*.

Um exemplo prático: os sentimentos de lealdade, confiança e amabilidade são expressos através do *mudra hansasyahasta*. Esse *mudra* é constituído da junção dos dedos polegar, indicador e médio. A posição tomada é como se cada mão segurasse uma das duas pontas de uma linha, que parte do peito (coração). Para isso, uma mão está próxima ao peito e a outra à sua frente. O polegar move-se circularmente de modo suave e delicado, sincronizando-se com movimentos circulares dos olhos, que giram três vezes. Simbolicamente, temos a representação da linha reta que parte do coração. Esta linha conecta uma pessoa a outra, de modo gentil e amoroso. Enquanto uma mão se aproxima da outra, o rosto toma a forma expressiva de *Sringaram* (amor), isto é, o olhar torna-se contemplativo, com movimentos de elevação da sobrancelha e leve sorriso.

É através do *navarasam* (expressões do rosto) e do *hasta mudra*, expressão das mãos, que complexos sentimentos são comunicados. Trata-se de algo técnico, pois não imita as ações cotidianas, ao mesmo tempo que busca trazer esse sentimento à tona. São as duas facetas de um mesmo objeto, uma extremamente técnica, e outra extremamente humana, formando o todo. O ator e guru Ammannur Chakyar (CHAKYAR apud NANGIAR, 2018) compartilha:

No momento em que o ator, ao final, coloca sua maquiagem e figurino, ele deve ter um entendimento claro da natureza da personagem que está prestes a representar. Uma vez no palco, deve concentrar sua atenção na chama da lamparina à óleo para esquecer o que está ao seu redor e para absorver o *sthayibhava* (o constante estado mental) da personagem. Ele deve iniciar sua *abhinaya* imaginando a chama em ambos: seu palco e sua plateia. Quando o processo de criação, desenvolvimento e finalização de cada *bhava* está centrado na chama, a atuação cria idêntico prazer em todos os espectadores. Enquanto é importante o esquecimento completo do seu entorno, para a total absorção da natureza da personagem, o ator deve estar completamente consciente do fato de que ele é apenas um “ator” e que está atuando para uma plateia que está à sua frente. Tudo que faz no palco deve refletir essa consciência (CHAKYAR apud NANGIAR, 2018, p. 37).

Essa passagem traz a dualidade como elemento do teatro clássico indiano, apresentando-se na relação entre personagem e o ator, entre entrega e consciência, entre palco e plateia e entre técnica e sentimentos. No *Kudiyattam*, há também na constante dualidade entre ações naturalistas e as codificadas o jogo entre a *verdade* e a *teatralidade* em sua máxima. A atriz busca um olhar “realista”, através da visualização da sua circunstância de cena, e reage a esta com uma ação que possui um código teatral específico. Os olhos das atrizes brilham, suas pupilas dilatadas aparentam uma profunda entrega, as mãos tremem, as pernas saltam... estas são parte da expressividade total, que busca não outra coisa senão fazer o público *sentir*.

6.2.6 Aprendendo o *Kudiyattam*

No *Kudiyattam*, o extenso repertório expressivo que compõem os espetáculos está “catalogado” na própria atriz e no ator. É nas memórias, nas experiências e nos estudos pessoais de pouco mais de trinta artistas especialistas nesta arte e nela atuantes que esse teatro vive. As anotações e os textos escritos, além de escassos, não conseguem abarcar a complexidade desta arte, que possui uma vasta gama de possibilidades dentro da forma. Ademais, dentro da linguagem, cada artista constrói seu vocabulário pessoal, que a distingue das demais artistas. Não há, portanto, melhor maneira de apresentar o aprendizado desta arte senão através de descrições. Posso ofertar aqui minha introdução a esse universo, durante o ano de 2020, período em que morei em Cheruthuruthy, aprendendo diretamente com gurus do Kerala Kalamandalam.

Meu treinamento, nos primeiros meses, foi constituído de exercícios com as mãos para aprender os *mudras* e seus movimentos, isto é, conseguir tremer alguns dedos individualmente, mudar rapidamente de um *mudra* a outro, aumentar a extensão de giro do punho e realizar os desenhos geométricos nos quais os *mudras* acontecem. Também vivenciei exercícios com as pernas, para desenvolver a posição basilar do *Kudiyattam*, bem como os passos, saltos e caminhadas; houve também uma série de exercícios para desenvolver a musculatura dos olhos, que necessitam manterem-se muito abertos e movimentarem-se em círculo completo, semicírculo acima; semicírculo abaixo, linha horizontal, linha vertical, linha diagonal e linha do infinito. Também a voz envolveu o aprendizado de certos padrões musicais (*ragas e talas*) utilizados para expressar verbalmente os textos (*slokas*) das cenas, em exercícios que me levaram a aprender as sílabas da língua malaiala.

Conjuntamente, meu treinamento teve duas fases: uma voltada para o aprendizado do *purappaddu*, que é a parte introdutória dos espetáculos de Kudiyattam, constituído de cenas e danças, tendo um caráter ritualístico. E, outra, em que desenvolvi a atuação de um episódio do *Nangiar Koothu*, um solo atuado por atrizes. Este último foi o período mais extenso.

6.2.7 Purappadu: Subhadra

Durante três meses, debruicei-me sobre a *étude* de Subhadra, um episódio da literatura hinduísta em que a personagem perde seu lenço no momento em que é capturada por um demônio e levada aos céus, e em sequência é salva por Arjuna, que veio a tornar-se seu esposo. Detenho-me a descrever algumas premissas do que aprendi com este *étude*, referente à linguagem e à técnica deste teatro.

Sobre o enquadramento: todos os movimentos das mãos, braços e expressões devem estar dentro de um enquadramento, que é descrito pelas gurus como um quadrado cuja circunferência é do topo da cabeça até a cintura, estendendo-se um pouco para além dos ombros. Todas as ações ocorrem, majoritariamente, dentro desse espaço.

Sobre os olhos: Enquanto os *mudras* estão dentro do pequeno enquadramento, os olhos devem ser grandes e conseguir olhar para muito longe, envolvendo toda a plateia. Mesmo quando se olha para perto, como se se olhasse o chão ou para os pés, na verdade, olha-se para baixo, porém muito adiante de si, desse modo o público consegue ver os olhos da atriz e do ator. De forma precisa, os olhos seguem o desenho dos *mudras* sem olhá-los diretamente, mas em sua direção.

Sobre o uso de Subpartituras (as intenções e pensamentos que estão dentro da partitura): nesse teatro não apenas as partituras, mas as subpartituras são trabalhadas objetivamente. Isto é, no processo pedagógico as intenções e as circunstâncias que englobam a personagem (onde, quando e com quem) são direcionadas para que a partitura ganhe nuances mais precisas envolvendo o ritmo, a posição do corpo, a altura, a distância das ações e a intensidade dos *bhava*-s. Alguns exemplos de partituras são: olhar para frente, depois para baixo, seguido de um *mudra* e uma mudança de posição do corpo; esta, frequentemente, é ensinada junto com a sua subpartitura. Ou seja, as gurus explicam o que a personagem pensou, o que sentiu e porque reagiu, explica onde direcionar o olhar tendo em vista onde está o objeto ou a personagem para quem se olha, justificando os ritmos das ações, a intensidade dos *bhavas*, o vigor e o relaxamento, de acordo com a subpartitura.

Sobre a dinâmica dos *mudras*: há uma dinâmica rítmica para cada ação, com variações entre o início e fim de um *mudra*, caracterizando o movimento. Cito como exemplo: a ação de comunicar algo que cai é realizado pelo *mudra sucimukha* (os dedos indicativos das mãos), que desenha no ar um movimento circular vertical, em que se inicia apontando para cima e, após completar o círculo, aponta para baixo. Ou seja, não se faz a ação direta, de apontar para o chão algo que caiu, mas a ação percorre o caminho com uma dinâmica própria. Nessa ação, deve-se começar numa velocidade média, para girar muito rapidamente, e terminá-la num ritmo mais lento que o início. Ou seja, há três ritmos diferentes numa mesma ação, um ritmo inicial (médio), seu desenvolvimento (rápido) e, outro ritmo para a finalização (lento).

A respeito do uso das pernas e braços: diferentemente do caminhar do cotidiano, há uma postura para cada personagem e modos de se deslocar pelo espaço. Os braços e pernas não devem estar completamente esticados, mas mantêm-se uma curvatura que os encaixa no enquadramento. Já as pernas funcionam como *molas* que podem ajudar a impulsionar o desenvolvimento de uma ação, seja abaixando mais o corpo, seja fazendo-o se elevar.

Quanto às formas dos movimentos: no *Kudiyattam*, a maior parte das formas são circulares: de modo horizontal, vertical, semicírculo de baixo para cima, semicírculo de cima para baixo, círculo na diagonal. Mas, há também o desenho de quadrados, triângulos, linhas retas (diagonal, vertical e horizontal), e dentro dessas formas, há a diferença de tamanhos, de pequenos a grandes, de acordo com o *mudra* e com a personagem que o realiza.

Não é difícil encontrar estes mesmos elementos no teatro euro-ocidental, em diversos laboratórios históricos. Podemos associar estes ensinamentos ao uso das pernas como

molos, de Meyerhold, que estilizam as articulações dos membros inferiores, assemelhando-se as *caris* do *Kudiyattam*, que estão sempre semiflexionadas. Também, há semelhanças com os exercícios de plasticidade, de Grotowski, onde as formas aparecem de modo "desenhado", lembrando as das ações do teatro clássico indiano. Mais que princípios que retornam, termo utilizado na Antropologia Teatral para referenciar-se a abordagens similares em formas expressivas teatrais diversas, há uma inspiração do teatro asiático que persiste nesses laboratórios criados no século XX, onde toma-se de empréstimo vários vocabulários expressivos, ainda que sem referenciá-los.

6.2.8 Nangiar Koothu: Kamsavadam

Nangiar Koothu é uma ramificação do *Kudiyattam*, sendo atuado exclusivamente por mulheres, num formato de espetáculo solo-narrativo em que se utiliza o modo de atuação conhecido como *pakarnattams*, isto é, uma atriz que personifica várias personagens - masculinos, femininos e animais (KAMANDALAM, 2007). O Nangiar Koothu é exclusivamente voltado para a encenação de *Sree Krishna Charitam* (A História de Krishna), sendo que cada episódio se torna uma apresentação teatral cuja duração é de duas, quatro ou mais horas. Tradicionalmente, era apresentado como oferta cerimonial, tendo seu início à meia-noite do dia anterior ao *Ashtamirohini*, dia do aniversário de Krishna, e todos os episódios de sua vida levavam entre oito e doze dias sequenciais de apresentação para serem encenados (PANIKER, 2005). Por ser um espetáculo solo, a atriz encontra muita liberdade de improviso, pautando-se mais no contexto da cena do que num roteiro pré-fixado. Assim como no *Kudiyattam*, ela é acompanhada por músicos percussionistas, que tocam o *mishavus*, *edakka* e *thimila*. Este tipo de obra é marcante no que concerne à capacidade expressiva das mulheres, com muita volatilidade nas transições entre as diversas personagens, entre personagem e narradora, bem como entre a narração com mudras e as entoadas, que variam ao longo da obra.

No *Kudiyattam*, as personagens femininas são compostas de modo simples, com uma expressão de sentimento quase neutra, frequentemente servindo de apoio para os protagonistas, atuados pelos homens. Já no *Nangiar Koothu*, as mulheres tomam o protagonismo, mostrando sua versatilidade na variação das personagens, juntamente com as danças e cantos, que entoam os versos do texto. Rajagopalan (1997) esclarece que o desenvolvimento desse teatro está conectado com uma estrutura matriarcal da sociedade do sul da Índia, sendo que há relatos de sua presença desde o livro de Bharata-muni, quando o diretor de teatro indiano pede a presença de vinte e quatro mulheres para a composição de uma cena.

Ainda, há registros de treinamentos conduzidos pelas mulheres nos palácios dos reis. Nos últimos séculos, porém, o Nangiar Koothu esteve adormecido, sendo reavivado em Kerala, apenas em 1984. Hoje, unanimemente, as atrizes de *Kudiyattam* encenam *Nangiar Koothu*, e os espetáculos são muito impactantes, devido às habilidades de atuação que apresentam.

Fotografia 71 - Kalamandalam Prashanthi atuando Krishna, em seu Nangiar Koothu



Fonte: Kalamandalam Prashanthi, 2020. Foto de Thrissivaperur Valson B. Vennikkal.

Escolhi para meu estudo o episódio *Kamsavadham*, que narra a chegada do jovem Krishna ao palácio de Madhura para matar o demônio Kamsa, um rei impostor encarnado como seu tio e, assim, libertar seu povo do sofrimento, devolvendo o reinado à sua família. Na estrutura dramática do episódio, temos o *purappaddu*, uma introdução ritualística; seguido do *nirvahanam*, trecho que deve contar os fatos que antecederam a história até o momento que será encenado. Na sequência, há o início da atuação, onde apresenta-se os dez diferentes pontos de vista do povo sobre Krishna. Aqui, a atriz desdobra-se para fazer dez personagens e, através deles, executar dez diferentes sentimentos: *raudra* (o furioso), é um estado dos soldados que querem enfrentar Krishna; *adbhuta* (o maravilhado), é o sentimento das pessoas de bem ao verem Krishna; *shringara* (o erótico ou amoroso), estado das mulheres, ao verem sua beleza; *hasya* (o humorado ou engraçado), é o estado dos sitiantes, que o vêem como igual, achando

engraçado as pessoas que o olham como um ser especial; *veera* (o heroico ou corajoso), estado em que se apresenta o heroísmo e a crueldade dos reis, que pretendem maltratar Krishna; *karuna* (o patético ou triste), estado da mãe de Krishna, ao ver os soldados que se reúnem para matá-lo, *bhayanaka* (o amedrontado), estado do rei Kamsa, ao vê-lo aproximar-se; *bibhatsa* (o enojado), estado dos homens que desconhecem os poderes de Krishna e Rama e que, portanto, consideram injusta a luta dos grandes soldados contra os dois meninos; o *santham* (a paz ou estado de tranquilidade), estado dos *yogis* ao verem Krishna; e *Bhakthirasam* (o devotado) estado de seu povoado, que o reconhece como divindade.

Depois desta etapa, advém a parte da luta, onde Krishna e Rama, seu irmão e companheiro, matam os gladiadores, seguido da batalha entre Krishna e Kamsa. A última narrativa apresenta o significado simbólico da luta: a retirada do mal de dentro de toda a gente, para sua liberação.

É peculiar desse teatro a presença de uma estrutura literária elaborada, sendo que a atriz memoriza todo o texto, mas não o fala literalmente (a não ser pelas ações e *mudras*), de modo que este acaba por ser seu primeiro *subtexto*, isto é, o primeiro pensamento que acompanha as ações em cena. Em conjunto com o domínio do texto, emerge uma outra camada de subtexto, conectada aos sentimentos e emoções da personagem, que tecnicamente diz respeito à habilidade em se transitar entre os *bhavas* e *rasas*. A dramaturgia do espetáculo é, por assim dizer, uma dramaturgia de *bhavas* e *rasas*, onde utiliza-se o pretexto das circunstâncias das personagens para encenar as emoções que estas sentem.

As personagens são apresentadas ao início de cada cena, através de *mudras*, o que oferta certa liberdade para a atriz, que não precisar "sustentar" a personagem, mas concentrar-se apenas nas emoções. É também esse elemento que interessa ao espectador que, conhecedor do enredo, vai ao teatro para entrar em contato com as emoções que a atriz é capaz de expressar, e não necessariamente está em busca de apreciar a capacidade dela de contar uma história, ou mesmo de "encarnar" a personagem.

Do ponto de vista da dramaturgia da atriz e do ator, durante meu aprendizado observei que os *mudras* correspondem à formação de palavras e frases do texto sânscrito. Um exemplo, na frase *o povoado viu Krishna*: a palavra *povoado* é formada por "pessoa" e "plural". "Pessoa" é iniciado com o movimento circular do *mudra patāka*. Para fazer o sinal de "plural", gira-se o punho com o *mudra sucimukha*, apontado para cima ao término do giro. Já o verbo "olhar" é formado por três *mudras*, *hamsapaksa*, *musti* e *sikhara* (todos próximos aos olhos),

nessa ordem. A palavra "Krishna", por sua vez, inicia-se com as duas mãos em *hamsapaksa*, que passam a ser *kataka*. Além da precisão dos mudras que formam as palavras, há a posição específica do mudra para cada uso, com ritmo e expressão relacionados ao restante do corpo, compondo um conjunto com *cari-s* (passos) e *navarasam* (expressões do rosto). Os mudras são sequenciados, de modo a manter claro o seu início, desenvolvimento e fim, como uma célula dramaturgica. Durante a narração, deve-se olhar para a plateia após cada final de célula, isto é, após a realização de um mudra ou um conjunto deles, o que impõe uma micro pausa e marca o estilo narrativo. As gurus enfatizam a não realização dos mudras como correntes interligadas, mas como distintas peças, colocadas lado a lado.

Além dessa segmentação sequencial, há também ações distintas simultâneas, geralmente, presentes no diálogo entre mudras e olhos. Mas, também pode-se adicionar o caminhar, a postura da coluna e a altura do corpo. Um exemplo é a palavra "mal". Esta inicia-se com a coluna inclinada à frente, feita com a mão direita; e tem como primeiro mudra o *musti* (mão fechada), que frequentemente é utilizado para pontuar o início de uma sequência de ações. Em seguida, há o *hamsapaksa* (mão espalmada, com dedos esticados), com movimentos trepidantes que traçam uma linha do centro-frente à direita-atrás. E, para pontuar o seu fim, realiza-se uma pequena pausa em recuo (um breve suspense) e, depois, aponta-se a mão para adiante (de modo forte e pontuado). Ao mesmo tempo que esse mudra é realizado, os olhos expressam o rasa *raudhran* (raiva), trepidando-se a musculatura inferior dos olhos. Realizar as distintas ações respeitando a sua fluência e forma é uma tarefa difícil, que exige muita coordenação motora e repetição.

O primeiro passo para o aprendizado de uma cena é aprender o texto em sânscrito e seus respectivos mudras, isto é, não apenas a posição das mãos, mas as movimentações que dão o sentido de cada palavra. O meu primeiro texto é uma introdução, o *purappadu* deste episódio:

*Enkilo pandu Srenarayanan bhoo bhaara haranathinu aayikoondu Boomiyinkal
Krishnan aayi Avatharichu ennu arinju kupithan aaya Kamsan Raama Krishnanmmare
nigrahikkon aayikkondur nischayichu Dhanuruaagam kaanmaan enna vyajena avare
kottikondju vanna samayathinka Krishnam valuthu aayirikkym villine eduthu odichu kalanju
kuvalayaa peedathe nigrahichu kompu valichoori jyeshthanu koduthu onnu tha anum dhaichu
iruvarum koodi. Rangapradeshathe prapippootham cheithu ingane ennukatti sabhaa
nireeshanam cheithu kamalaparivarthanathil thozhuthu. Aa samayatinkal Sabhavaasikal*

*aayrikkunna jananagal krishanne kandu ororo prakaarthil chinthipootham cheithu. Athu engine?*¹²²

Note que neste texto não há tantas pontuações, que marcariam as frases e seu sentido. Fui aprendendo apenas palavra por palavra (ou, mudra por mudra), da seguinte forma:

Enkilo pandu: Era uma vez

Srenaarayanan: Senhor Vishnu

Bhoo: Terra

bhaara: peso/mal

haranathinu: destruição

aayikoonda: para

Boomiyinkal: na Terra

Krishnan: Krishnha

Aayi: é/ser

Avatharichu: encarnação

Ennu: então

Arinju: conheceu

Kupithan: raiva

Aaya: é/ser

Kamsam: Kamsa

Conhecedora das minhas deficiências linguísticas, pautei-me na minha experiência com partituras físicas para memorizar a sequência. Imagino que tenha sido minha prévia experiência com criação de solos que envolviam elaboração de partituras corpóreas complexas e extensas que me deram mais condições para conseguir desenvolver esse solo de *Nangiar Koothu*. Ainda que soubesse o significado das palavras, tinha dificuldades para seguir o sentido, devido não apenas às particularidades da língua original, o sânscrito, mas também ao fato do estilo de escrita ser poético, fazendo com que as frases sejam constituídas de modo distante da expressividade cotidiana.

Tenho no mudra equivalente a "ignorantes" um exemplo do jogo de linguagem: ele é constituído por dois mudras, o "saber" e o "não" (negação). Outro exemplo é a seguinte

¹²² A malaiala é uma língua com alfabeto próprio, sendo da família das línguas dravídicas. Aqui, apresento não a escritura de uma língua, mas a transcrição de seus sons para o alfabeto árabe, realizada pela minha guru.

sequência de mudras: "Rama - Krishna - ambos - matar - para - decidido", que poderia ser traduzido, em língua portuguesa, para: "ambos, Rama e Krishna, estavam prontos para matar". Ou seja, na lógica de uma falante de língua portuguesa brasileira, os mudras estariam em outra ordem. Para os indianos, aparentemente, a dificuldade é menor, mas existente, porque eles também não se expressam no cotidiano com um linguajar elaborado poeticamente. Contudo, por este teatro seguir estritamente a escrita clássica, a ordem original não deve ser modificada.

Acrescido aos mudras das palavras, há os mudras de sinais gramaticais, que indicam número de pessoas, tempos verbais e gênero.

Já nas partes de atuação sem texto, o desenho é mostrado pela guru para a aluna, que deve seguir as instruções de modo preciso. Um exemplo: Krishna, caminhando para o palácio, ouve o soldado, chamando-o para a luta. As ações são: mudra "Krishna", para mostrar qual personagem irá se encenar. Depois, para indicar "Krishna com sua arma", dá-se três passos para frente, iniciando e finalizando com a perna direita; depois, há um salto para a esquerda e quatro pequenos passos, que giram o corpo (para mostrar que a personagem está olhando todos a sua volta); então, gira-se o corpo, da esquerda para a centro. O rosto vira subitamente (quando se vê o soldado) e junta-se os pés em recuo (quando se reconhece o soldado); os olhos descem (escuta-se o que o soldado diz) e se balança três vezes a cabeça, levemente (indicando que se entende o que o soldado diz). Caminha-se tranquilamente para frente (dois passos), fazendo a ação de jogar a arma ao chão. Faz-se a preparação para a luta, constituída em amarrar o cinto (mudra e salto), e para o lado oposto, amarrar o cordão na testa (mudra e salto). Afasta-se o corpo, mantendo-se no centro do palco. Cruza-se os braços, e com os olhos, chama-se o soldado para a luta.

Fotografia 72 - Aulas finais de Kudiyattam, acompanhada por músicos



Fonte: Da autora, 2021. Foto de Irena Mohini¹²³.

A guru conduz a transmissão através de uma apresentação demonstrativa da cena, que repete inúmeras vezes; ela também ajusta o corpo da aluna, corrigindo as proporções, e indicando as intensidades dos *bhavas*. O tempo de cada ação, a respiração, a força dos movimentos, a musculatura que deve estar relaxada e a que deve estar mais ativa, tudo é detalhadamente indicado, com destaque para os olhos, que devem estar constantemente atentos, e os ombros, relaxados. Apesar de se tratar de um teatro codificado, todas as correções são guiadas por uma certa lógica coerente, que pode ser considerada "verossímil": deve-se olhar na mesma altura alguém que é de sua altura, ou um pouco mais acima, para as personagens grandes; olha-se para perto ou para longe, também de acordo com as circunstâncias. Também

¹²³ Infelizmente não há muitos registros fotográficos ou audiovisuais que possam ser publicados sobre as minhas aulas e atuação devido à não permissão da guru. Isso ocorre porque há um grande receio de sua propagação nos meios virtuais, que poderá resultar em uma difamação da própria guru em relação ao aprendizado do(a) aluno(a), e a quebra da tradição. Por isso, recomenda-se que haja este registro apenas aos alunos e alunas aceitos (as) pela comunidade teatral indiana local, o que exige em torno de oito anos de estudos. Durante esse período, conforme a tradição, aos poucos há a inserção dos(as) alunos(as) nos espetáculos e seu eventual registro.

o tempo de pensar e reagir provém do que a personagem pode ter pensado, e de seu temperamento. No caso deste episódio, Krishna tem ações tranquilas, enquanto seu irmão, Rama, tem ações mais rápidas, devido aos diferentes caracteres. Para mim, foi interessante adentrar nessa codificação e perceber que, a partir dela, também é preciso trabalhar numa lógica que remete às ações e reações que conhecemos no "mundo real"¹²⁴. Por isso, todo o trabalho de memorização das partituras e micro partituras de ações vem acompanhado por um extenso trabalho de análise ativa¹²⁵.

Após a memorização pormenorizada, a professora abre possibilidades de improvisos. Dentro deste teatro, embora codificado e partiturizado, há uma ampla possibilidade de improvisação, tanto no que diz respeito ao tempo (ritmo e duração), quanto à quantidade de ações (um olhar da direita ou para a esquerda procurando alguém pode se transformar em três ou quatro olhares, mais lentos ou rápidos; pode-se, numa batalha, atacar uma ou mais vezes). Ainda, pode-se improvisar em que momento se desloca para adiante ou atrás no espaço do palco, e há partes (edições) que a atriz faz, podendo atuar a história muito detidamente, ou eleger detalhar uma cena (ou sequência de ações) mais do que outras.

Parte desse trabalho é desenvolvido nos ensaios que antecedem a apresentação, e outra parte, para artistas mais experientes, é realizado durante o espetáculo. Por isso, a música não pode ser gravada, ao contrário, os músicos devem estar sempre atentos e em diálogo com a atriz, de modo a acompanhá-la, entendendo o ritmo e a quantidade de ações que ela realizará, no momento mesmo em que realiza. Em contrapartida, a atriz também escuta os músicos, mantendo uma relação que a ajuda a pontuar e a potencializar as suas ações. A opção de utilização dos músicos e musicistas em cena e, no caso do Odin, de se trabalhar a musicalidade das atrizes e atores como parte de suas ações, indica a valoração dessa interação entre música e atuação, tanto no processo de criação de cenas quanto nas apresentações.¹²⁶

¹²⁴ Ao iniciar com o Odin Teatret o trabalho para meu primeiro solo, o “Estrelas”, notei uma concepção de teatralidade extracotidiana que chocava com as direções de atuação que recebia, marcadas pela lógica “de verossimilhança”, semelhante ao que pude reconhecer no processo do *Nangiar Kutthu*. É como se a cena, para ser crível, tivesse que ser permeada por uma camada de real, que adentra a linguagem teatral convencional e extracotidiana. Já em “O pesadelo da borboleta”, havia uma narração naturalista, na qual inserimos formas expressivas extracotidianas.

¹²⁵ Análise ativa é um termo utilizado por KUSNET (1975) ao discorrer sobre o que considera ser o pilar do trabalho sobre atuação de Stanislavski, referindo-se ao processo psicofísico da atriz e do ator na composição de cenas e personagens, de acordo com a circunstância ficcional exigida.

¹²⁶ O trabalho de conexão entre músicos e atrizes e atores aparece em muitas obras do Odin Teatret. Esta investigação também é fortemente desenvolvida no Teatret du Soleil, sob coordenação do músico Jean Jacques Lemetère (AMALFI, 2021).

A experiência de doze meses em Cheruthuruthy me levou a entender que o *Kudiyattam* vem desenvolvendo há mais de dois mil anos o seu "manual de atuação", mas que é no corpo e na memória da atriz e do ator que ele se dá efetivamente. As professoras carregam em seus corpos esse vasto repertório de atuação, transmitido de geração em geração, e seus corpos é que são a própria escritura desse teatro e a matéria prima das obras. Como as histórias são muito conhecidas, o objetivo torna-se apresentar o *como* mostrá-las, pautando-se nas emoções, sentimentos e sensações. Para isso, a construção da linguagem teatral se dá com códigos específicos, que não procuram imitar o cotidiano, mas assumem a teatralidade, de modo que possam criar vocabulários físicos, em construções plenas de poesia. Trata-se de uma especialização em uma arte apoiada na potencialização máxima da presença cênica.

Assim como é possível, na literatura, inventar palavras e expressões, no *Kudiyattam* essa capacidade humana de invenção se dá na exploração dos recursos corpóreos para criação de símbolos. Não é, contudo, um teatro fácil para o(a) espectador(a), porque exige que este(a) se interesse em conhecer esta linguagem distinta, possibilitando a leitura do significado das ações.

A não submissão ao texto teatral como fundamento é o principal disparador do trabalho da atriz e do ator no *Kudiyattam*, permitindo as várias camadas expressivas e possibilidades de composição que se dão no corpo e por meio dele. Experimentando o *Kudiyattam*, aprendi a ampliar meus recursos corporais e a entender a teatralidade operante na convencionalização explícita, condição em que a atuação pode ganhar amplitudes maiores, na manipulação do tempo, do espaço e dos tipos de personagens.

Diferentemente do que foi praticado nos principais laboratórios teatrais euro-ocidentais, o *Kudiyattam* apoia-se nas emoções como fundamento, numa linguagem codificada, que joga com o conhecido e o desconhecido, com o tratamento intelectual e emocional, com o figurativo e o literal, com a realidade e a imaginação, com ações "naturalistas" e codificadas e com o corpo em ação e a simbologia que ele aciona. Um teatro constituído entre a atriz/o ator e o(a) espectador(a). Ainda assim, mesmo com particularidades tão singulares, o *Kudiyattam* pode ser considerado o nascedouro dos laboratórios de expressão da atriz e do ator, não apenas na Ásia, mas em todo o mundo: podemos atribuir a ele o adjetivo do teatro mais antigo ainda vivo, datado de mais de dois mil anos, e detentor de um complexo e refinado sistema de atuação.

6.7 Trânsitos interculturais

O meu processo de aprendizagem do *Kudiyattam*, posterior à minha experiência formativa no Odin Teatret, influenciou minha leitura desse teatro. Ao passo que apreendia as profundas técnicas teatrais clássicas indianas, que remetem ao manual de atuação do *Nathya Shastra* (BHARATA-MUNI; GOSH, 1959) também me lembrava de algumas premissas do grupo dinamarquês.

O *Kudiyattam* é pautado numa linguagem teatral, com códigos e expressividades peculiares, pertencentes à cultura indiana e a serviço de histórias milenares, de fundamento religioso. Assim, é impossível seu deslocamento cultural, ainda que com as melhores intenções artísticas. Entretanto, mesmo sendo intraduzível em sua totalidade complexa, as questões sobre teatralidade que o *Kudiyattam* suscita (também para o teatro que se faz fora da Índia) alicerçam sua importância no campo da dramaturgia da atriz e do ator e nos estudos sobre a presença cênica e os teatros físicos.

Em minha formação com o Odin Teatret, que se deu especialmente por meio de montagens teatrais, com destaque para o “O pesadelo da borboleta”, compreendi que a decupagem das ações físicas, a concatenação e dinâmica das ações, a precisão e rigidez da partitura psicofísica, juntamente com a busca pela organicidade, são elementos que fundamentam a criação de um espetáculo teatral pautado pela “dramaturgia da atriz e do ator” (BARBA, 2010). Explorar diferentes expressividades das mãos, pés ou do olhar; encontrar modos de deslocamento pelo espaço cênico inusitados; investigar uma teatralidade “extracotidiana” (BARBA; SAVARESE, 2012), são algumas das possibilidades dadas por essa maneira de criar, mostrando-se vertentes criativas potentes e libertadoras, posto que rompem com as formas convencionais do teatro realista/naturalista. As diversas camadas expressivas combinadas, centradas na figura da atriz ou do ator e alicerçadas por sua presença cênica, marcam as obras do grupo, reverberando também nos espetáculos que elaborei em coprodução com o Nordisk Teaterlaboratorium.

Em seu teatro, Barba (2010) apresenta conceitos práticos sobre os modos de caminhar de uma personagem; as linhas composicionais que desenham o espaço; a dinâmica dos movimentos que seduzem os olhos dos(as) espectadores(as), ao lado de toda a dinâmica da dramaturgia de uma ação. Essas são características também do teatro tradicional indiano, em que notamos ainda outros princípios cotejados por Barba, como a **pontuação**, um recurso de linguagem tão importante no *Kudiyattam*, que merece um mudra próprio, o *musti* (a mão com

punho fechado, acompanhada pelo olhar direcionado ao espectador), que marca o início e final de cada uma das ações. O mesmo ocorre com a **sincronização**, a exemplo da relação entre mãos e olhos do teatro indiano, bem como a **justaposição** de duas ou mais ações, o **tempo rítmico** (que dita cada ação e que é evidenciada na relação entre música e ações físicas), a **tridimensionalidade** (presente na composição dos movimentos dos atores e atrizes indianos) e a **resistência** (presente na sustentação muscular das ações), entre outros.

Por outro lado, encontrei na linguagem teatral do *Kudiyattam* uma série de possibilidades de articulação entre os princípios de atuação descritos pela Antropologia Teatral de Barba, mas que inexistem de modo evidenciado nas práticas do próprio Odin Teatret. É como se cada princípio apontado pela Antropologia Teatral correspondesse a uma série de princípios do *Kudiyattam*!

Nesse teatro formado por códigos, a expressividade resulta de um sistema, em que os diversos aspectos possuem conexões entre si e em conjunto. Por exemplo, o trabalho expressivo focalizado nas mãos, com símbolos cotidianos (*lokadharmi*) e extra cotidianos (*nathyadharmi*), é constituído de vinte e quatro formas distintas, que possibilitam variadas combinações e dinâmicas, desde as expressividades realizadas por uma mão; passando pelas nascidas da combinação das duas mãos; ou pelas derivadas de cada uma das mãos realizando um mudra diferente ou com mudras espelhados; até as expressividades que derivam da relação do mudra com o espaço ou com o restante do corpo e, finalmente, do ritmo.

Todo esse primeiro sistema relaciona-se ainda com um outro, o sistema de enquadramentos em que estão inseridos, sendo realizados em desenhos geométricos: semicírculo abaixo ou acima, semicírculo lateral direito ou esquerdo o círculo completo. Ainda, o círculo completo pode ser realizado frontalmente, nas diagonais ou na horizontal. As mesmas variações ocorrem para outras formas geométricas: linhas, quadrados e triângulos. Além dessas possibilidades, como das mãos combinado aos enquadramentos, há ainda o trabalho com o espaço, os ritmos dos pés, as ações dos olhos e as dinâmicas rítmicas, que é orquestrado em prol das circunstâncias que englobam as personagens, guiado pela expressividade *satvika*, que são as emoções.

Se no Odin Teatret as improvisações fazem surgir os materiais da atriz e do ator, isto é, seu vocabulário (que, uma vez fixado, se ordena em partituras precisas), no *Kudiyattam* a ordem inverte-se: a atriz e o ator partem de códigos fixados para, com eles, no momento da apresentação, realizar as improvisações. No *Kudiyattam*, além disso, as emoções são elementos

principais, como mostra a montagem do *nangiar koothu Kansavadam*. Suas cenas, compostas por diversas personagens, foram introduzidas, para mim, pelas gurus através dos títulos dos sentimentos: as mulheres, ao verem Krishna, sentiam amor; a sua mãe, tristeza; os lutadores, ódio, e assim por diante. Por isso, havia a combinação entre a gestualidade característica de cada personagem e a máscara facial do referido sentimento, sendo que as emoções apresentadas em cada cena deveriam ser “degustadas” pelo(a) espectador(a). No entanto, o elemento das emoções é pouco visitado pelo grupo dinamarquês.

Durante a direção de Julia Varley, mesmo nas cenas de nostalgia, esperança, tristeza, desespero ou alegria, inexistiu qualquer alusão aos sentimentos¹²⁷, como posso observar em passagens diversas de “O pesadelo da borboleta”. Ao contrário, quando havia qualquer indicação de alguma atmosfera sentimental, por regra, ela contraria o que a cena pedia. Um exemplo dessa oposição, já narrada aqui, é quando Varley pede para montarmos uma cena jocosa sobre o funeral, ou para que eu fale de modo cômico sobre a morte do meu pai. Com isso, Julia Varley confirma a intenção de atingir o(a) espectador(a) de modo sinestésico, mas trazendo também o inusitado ou a surpresa como elemento que dispara emoções em quem assiste, e não em quem atua. Ainda que a atriz ou o ator possam ter sensações e sentimentos em cena (e isso não é proibido), esse elemento é ignorado durante a montagem da obra, não sendo desenvolvido ou considerado para o desenvolvimento de uma cena.

Mesmo considerando as diferenças aqui enumeradas, pode-se afirmar que a prática do Odin se conecta a esse teatro milenar, especialmente no trato da improvisação e na sistematização de códigos para a constituição da linguagem, numa maneira de enxergar o teatro como um campo de expressividade da atriz e do ator, em comunhão com o(a) espectador(a). Ainda que o *Kudiyattam* seja uma inspiração já distante no tempo e espaço, sofrendo reformulações a serviço das intenções da cena europeia e mesclando-se outras tradições teatrais que comungam de princípios similares, ainda é uma fonte em que se evidenciam muitos dos princípios que compõe a linguagem do Odin Teatret, como se fosse um ponto de partida. Assim, trazer o *Kudiyattam* como referência da dramaturgia da atriz e do ator, especialmente na criação de solos (como são os casos dos *nangiar koothus* e do “O pesadelo da borboleta”), faz jus a potência matricial dessa linguagem teatral milenar, que vem inspirando novas práticas teatrais no ocidente, entre elas, o trabalho do Odin Teatret.

¹²⁷ No espetáculo, identifico forte teor emocional na narração da morte do pai, na lembrança da infância, na vontade de sair do pesadelo, no encontro com a personagem morte e na libertação das correntes (ou, a transformação que marca um renascimento).

7 CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, busquei dar materialidade ao conceito de dramaturgia da atriz e do ator por meio de expedientes que elucidassem o seu significado e aplicabilidade. Esse conceito pode ser entendido de três maneiras: como (1) processo de criação, (2) princípios de atuação e (3) como modo de produção. Sobre os dois primeiros, retorno a uma passagem de Barba:

No decorrer dos anos, eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como “dramaturgia do ator”. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas (BARBA, 2010, p. 57).

No compartilhamento dos expedientes de criação de “O pesadelo da borboleta”, solo que criei com a direção de Julia Varley, o terceiro espetáculo que fizemos em colaboração, encontrei um modo de dar materialidade ao conceito de dramaturgia da atriz e do ator, do momento que antecede a criação da obra até sua estreia. Persegui as perguntas: De onde a atriz/ o ator parte? Por onde ela(e) caminha? Onde se é possível chegar usando esse modo de criação? Por meio dessas três perguntas, desenhei um roteiro que procurou dar coerência ao caótico trabalho criativo que cerca o fazer teatral na perspectiva da dramaturgia da atriz e do ator. Se essa dramaturgia não segue uma linha dramática já estabelecida, nunca se saberá, previamente, qual será a resultante, apenas que se dará no formato de um espetáculo. Mas, como chegar até ele? O processo é realizado em forma de resposta às questões elencadas.

Como atriz, posso dizer que nesse tipo de processo, a resposta está, sempre, dentro da gente. Assim, é possível afirmar que a dramaturgia da atriz e do ator é o encontro entre aspectos objetivos (técnicas ou princípios gerais de atuação) e subjetivos (que pertencem ao campo individual de cada atriz e ator), empregando na obra as marcas de seu fazedor ou sua fazedora e da cultura cênica à qual ele/ela pertence. Do processo de criação, permeado por ambos os aspectos, emerge uma obra teatral ímpar. Podemos concluir, ainda, que esse teatro não almeja ter uma escritura que funcione independentemente da cena, como certas dramaturgias que podem ser apenas “lidas”, porque é na junção dos diversos elementos e textualidades que ela se forma. Do mesmo modo, é da trama entre modos de atuação e as características específicas da atriz criadora ou do ator criador que a obra se realiza.

Busquei pontuar elementos típicos dessa abordagem da criação cênica: deve haver um ponto de partida, que não é apenas textual, mas cênico, numa proposição formulada e

capitaneada pela atriz ou ator, sozinha(o) ou em grupo. Esse material é a célula-mãe que irá disparar associações, indicando temas a serem desenvolvidos por meio de improvisações, para levantamento dos materiais. Esses são compostos de todos os componentes da "encenação", dentre eles, iluminação, figurinos, cenários, música, adereços, textos etc. Além de passos, danças, cantos, olhares, respirações, posturas e composições corpóreas, gritos, risos, chutes, quedas, imobilidade etc. Da exploração das relações entre esses diversos elementos, surgirão novos materiais e, do seu trato, muitas variações, formatadas em "cenas". O trabalho criativo entremeia a exploração despojada e as escolhas criteriosas, sendo preciso reunir liberdade e controle, bem como improvisação e fixação de elementos. Seu paradoxo, portanto, nasce da tensão entre o frescor de uma improvisação e o desafio de mantê-la durante a sua repetição. Como dar vida a uma composição tecnicamente elaborada, mas sem renunciar à organicidade? A busca pela vida ficcional é crucial para a potência cênica dos elementos propostos, requerendo constante retrabalho.

Nesta tese, busquei elencar todas as etapas dessa modalidade de trabalho e descrever seu desenvolvimento paulatino e cumulativo, apresentando como os elementos surgem, seguidos de uma primeira organização para, depois, tomarem direções, às vezes, imprevistas. Numa etapa avançada do levantamento dos materiais, as diversas camadas expressivas se condensam, se sobrepõem e se sucedem¹²⁸, fazendo aparecer o texto cênico, isto é, o entrelaçamento dos vários materiais. Temas e enredo ficam mais palpáveis graças às escolhas e ajustes que se seguem, modulando ainda mais, e de modo mais refinado, os materiais que compõem a obra. O "fio da história", que parte da atriz e do ator, deve lograr chegar à(o) espectador(a), num caminho entre o particular e universal, entre o micro e o macro, entre o que se almeja expressar e o que é expresso. Nesse ponto, o trabalho da direção é crucial, pois suas demandas e provocações agirão diretamente nas ações da atriz e do ator, de modo dialógico.

Se a criação de "O pesadelo da borboleta" partiu do nada, ou melhor, de uma palavra-desafio, o "oposto", esta pesquisa, ao contrário, partiu do espetáculo já pronto e cheio de elementos. Portanto, precisei separá-lo em partes, depois em cenas, depois em ações, para capturá-lo em sua totalidade complexa. Perguntei-me: sobre o que seria uma ação? Ou o drama? O que seria a dramaturgia? Ou melhor, o que é dramaturgia da atriz e do ator? Retomei a narrativa da história do teatro para esclarecer esses fenômenos, evidenciando que o fazer cênico

¹²⁸ Condensação, justaposição e concatenação de ações são elementos elencados pela Antropologia Teatral, de Barba, para falar da escrita das textualidades pela cena.

sempre esteve centrado na profissão da atriz e do ator, ainda que haja modulações e desvios nessa jornada. Com isso, busquei ressaltar a habilidade desses artistas de recriarem sua profissão. A atriz e o ator são fazedores, agem combinando coisas e propondo. Por isso, sua dramaturgia espelha sua capacidade de criar cenas e desenvolvê-las mais e mais, utilizando a expressividade combinada a outros elementos para a feitura do texto teatral.

A partir desses pressupostos, a criação teatral desprende-se do texto dramático, mesmo quando esse texto é utilizado como um dos elementos cênicos. Os materiais emergem das atrizes e dos atores, que estruturam a história a ser contada. O trabalho sobre si mesmo(a) torna-se, portanto, primordial, abrangendo desde exercícios de treinamento até experiências pessoais mais amplas (viagens, por exemplo), com a multiplicidade de aprendizados de novas habilidades que o espetáculo requer. A atriz e o ator seguem em busca de novas vivências. À medida que a obra vai se construindo, oferece experiências que contribuem para o desenvolvimento profissional da atriz e do ator e marcam o caráter artístico-pedagógico do processo criativo.

Portanto, essa modalidade de processo teatral exige um grande engajamento da/o atriz /ator, que realiza a criação e "incorporação" das cenas a seu modo. A união entre partitura e subpartitura, bem como suas modulações, ocorre em prol da história que se elegeu contar e do impacto dela na atriz/ no ator, de tal modo que atingir a organicidade (a etapa final do processo) sempre significa um trabalho de aproximação entre as figuras imaginárias postas em cena e a atriz /o ator. O que a atriz/ator quer contar? Qual o sentido desse processo de criação para ela(e)? Por que elegeu determinados elementos? Essas perguntas, que, no meu caso, foram instigadas pela diretora, "afinam" a consciência do engajamento: as respostas encontradas pela atriz e pelo ator são determinantes para a obra teatral em formação.

Ressalto, portanto, que não há uma obra previamente imaginada pelo diretor ou diretora, tampouco um texto que se pretende "por em cena", ou uma estética que se almeja alcançar (PAVIS, 2010). Tudo está em criação, e a única coisa que se repete são os princípios de atuação e certos procedimentos teatrais. Esses, por sua vez, estão conectados com a expressividade da atriz /do ator; com sua capacidade de dialogar com elementos cênicos diversos, propor novos materiais e, por fim, com sua disposição para conectar-se, de modo aprofundado, com a obra. Por ser esse "um tiro no escuro", deve-se acreditar que o longo processo resultará em algo para se compartilhar, resultante que pode ser conquistada graças ao acúmulo de experiência de processos anteriores e aos exercícios de treinamento: são esses

elementos que constituem os contextos formativos que alicerçam o fazer do(a) intérprete-criador(a).

O terceiro elemento, os “modos de produção”, não é citado por Barba. Ainda assim, é um aspecto fulcral para mim, especialmente, porque minha situação profissional como atriz brasileira, ao contrário da estabilidade dos atores e atrizes do Odin Teatret, está relacionada às possibilidades de realização material dos meus projetos. A produção desse tipo de obra no Brasil ocorre, frequentemente, em grupos independentes de teatro, dado o tempo necessário e o modo de elaboração, de forte artesanania. Os quatro anos necessários para criar “O pesadelo da borboleta”, assim como o formato que caracteriza o espetáculo, o distanciam do mercado cultural, no qual grandes produções seguem outra sistemática de produção em convergência com as tendências de consumo. A dramaturgia da atriz e do ator, como um modo de criação, também pressupõe um modo de produção, e ambos se conectam e se definem dentro das possibilidades existentes. O espetáculo deve ter uma configuração simples deslocamento viável, pois conta, para sua circulação, com investimentos dos e das artistas do grupo, também coexistindo com outros grupos em redes, realizando festivais, mostras ou acolhendo essas obras para apresentações únicas em suas sedes. Os editais públicos podem viabilizar essas montagens, nas etapas de produção ou circulação. Desse modo, a dramaturgia da atriz e do ator nesses grupos, afeitos ao Terceiro Teatro, acaba por se tornar uma maneira político-artística de existir na contracorrente do mercado.

Nesse contexto, percebo a presença de uma cultura teatral diferenciada de outras contemporâneas a ela. Da ação à partitura, da partitura à subpartitura, das improvisações às composições de cenas, foi no escopo dessa cultura que desenvolvi o espetáculo “O pesadelo da borboleta”, em diálogo com a Antropologia Teatral, para ressaltar certas passagens como exemplos práticos dos princípios de atuação. Oposição, pontuação, tridimensionalidade, justaposição, *sats*, equilíbrio precário, introversão e extroversão, resistência, dilatação, redução e omissão são princípios que permeiam o trabalho do Odin Teatret (BARBA, 2010).

Mas, de onde vieram esses princípios? Essa pergunta me fez transitar por culturas, retornando ao ponto de partida de Barba, em Cheruthuruthy, cidade ao sul da Índia. Naquele mesmo lugar, coloquei-me como atriz, apta a estudar de modo prático essa tradição teatral, reconhecendo não apenas os princípios elencados por Barba, mas também entendendo que o teatro clássico indiano milenar, chamado de *Kudiyattam*, abrange os princípios da dramaturgia

da atriz e do ator e, por meio dele, compreendi de outro modo o que era “partitura”, “subpartitura” e, de modo único, o trato com as emoções.

O *Kudiyattam* vem desenvolvendo há mais de dois mil anos seu "manual de atuação", mas é no corpo e na memória da atriz e do ator que ele se encontra efetivamente (PAULOUSE, 1991), de geração em geração. As(os) professoras(es) carregam em seus corpos o vasto repertório de atuação. Corpos que são a própria escritura de seu teatro, isto é, a matéria prima das obras. Encenando histórias muito conhecidas, o objetivo do ator e da atriz de *Kudiyattam* torna-se apresentar o *como* e não o *quê*, pautando-se pelas emoções, sentimentos e sensações. A construção da linguagem teatral convencionada acontece em sua máxima potência, com códigos específicos que não procuram imitar o cotidiano, mas que assumem uma teatralidade própria, de modo a transpor a expressividade naturalista e criar vocabulários físicos cheios de poética.

O *Kudiyattam* é exemplar da capacidade humana de inventar uma arte fundamentada na exploração dos recursos corpóreos, criando símbolos numa linguagem teatral codificada. Com ele, aprendi a ampliar meus recursos corporais, a entender que a teatralidade ganha espaço nas linguagens de convenção explícita, e que a atuação adquire amplitude no jogo da atriz e do ator com o tempo, com o espaço e com os tipos de personagens. Acima de tudo, trata-se de uma arte que é apoiada, para a sua realização, na potencialização da presença cênica. Por isso, não é um teatro fácil para o(a) espectador(a), visto que insiste no convite à "leitura", isto é, o público deve interessar-se em conhecer essa linguagem distinta e, sobretudo, mergulhar ativamente no significado das ações, o que exige conhecimento das referências, do vocabulário empregado, além de familiaridade com o estilo.

A não submissão ao texto teatral como fundamento de sua arte é a principal característica do *Kudiyattam*, o que permite pensá-lo como um disparador do trabalho da atriz e do ator. Ele nos induz a pensar no corpo em si e, e dentro deste, nas várias camadas expressivas e possibilidades de composição. Diferente dos principais laboratórios "euro-ocidentais", o *Kudiyattam* apoia-se nas emoções como fundamento de seu teatro, mas a abordagem dá-se na sua linguagem codificada, o que viabiliza um constante jogo entre o conhecido e o desconhecido, entre o intelectual e o emocional, entre o figurativo e o literal, entre a realidade e a imaginação, entre ações naturalistas e codificadas, e entre a atriz e o(a) espectador(a).

O *Kudiyattam*, portanto, pode ser considerado um nascedouro dos laboratórios de expressão da atriz e do ator e da sua escrita cênica, não apenas na Ásia, mas em todo o mundo.

É o teatro mais antigo vivo, datado de mais de dois mil anos, e possui um complexo sistema de atuação concentrado na presença cênica.

Dado isso, observo que parti da dramaturgia da atriz e do ator do Odin para chegar ao teatro da expressividade, o *abhinetri*, termo que define este teatro clássico indiano (NANGIAR, 2018). Sendo mais complexo do que outros sistemas de atuação por mim anteriormente conhecidos, esse teatro ampliou minha percepção sobre a teatralidade e a atuação. Observando essa tradição, quase sem cenário e iluminação e centrado nas figuras que a atriz e o ator instauram cenicamente, pergunto-me o quanto o teatro, das mais diversas culturas, ainda é desconhecido para nós.

Ademais, apresentei o *Kudiyattam* visando a compartilhar conhecimentos profundos e complexos que existem fora da Europa e da América do Norte acerca da dramaturgia da atriz e do ator. São práticas de artes cênicas interculturais que se mostram, desse modo, importantes ferramentas decoloniais porque permitem ao corpo pensar de modos diversos daqueles a que foram condicionados. Também possibilitam o aprofundamento no conhecimento de si mesmo, no conhecimento da alteridade, e no alargamento de percepções de teatro (VARGAS, 2020). Mas, é igualmente importante apontar a problemática dos trânsitos interculturais dominados pelos europeus (que caracterizam o Odin Teatret) e norte-americanos, em relação à cultura dita não-ocidental (BRÖNSTRUP, 2010). Como resposta a isso, tornou-se imprescindível, nesta pesquisa, evidenciar a riqueza do teatro clássico indiano, juntamente com sua história cultural e teatral. Assim, figura aqui como uma referência direta da dramaturgia da atriz e do ator, não apenas localizado, mas útil em inúmeros teatros.¹²⁹

A criação de um espetáculo, tema desta tese, é uma construção de conhecimento por meio do encontro: entre culturas, técnicas teatrais e modos de existir e produzir espetáculos. Também, entre identidade e pertencimento e sair de si e abrir-se para o diverso, reconstruir-se e doar-se como vias de mão dupla que se realizam a cada apresentação, entre a atriz/ator e o(a) espectador(a). A troca, o fazer em conjunto, a relação entre o eu e o(a) outro(a), na busca por uma profunda experiência humana, caracterizam o teatro e fundamenta essa abordagem teatral.

Finalizo com a reiteração sobre a minha busca pelo alargamento histórico e intercultural do conceito de dramaturgia da atriz e do ator. Intentei focar no aspecto prático de

¹²⁹ Vale pontuar a questão: quantas técnicas, saberes, procedimentos e princípios existem pelo mundo afora? São traduzíveis? Possivelmente não, e isso instiga a pesquisa e criação de novos vocabulários, para além daqueles elencados pela Antropologia teatral.

um modo de criação que promove tal expansão, por meio da descrição pormenorizada da criação das ações, das cenas e do espetáculo teatral. Espero ter compartilhado expedientes que possam elucidar os princípios da Antropologia teatral em sua aplicabilidade cênica, de modo a contribuir com os saberes do campo atoral.

REFERÊNCIAS

- AMALFI, M. J-J. Lemêre e a escuta do inaudível: princípios e procedimentos que permeiam suas atividades dentro e fora do Théâtre du Soleil. **Dramaturgias**, [s. l.], n. 14, p. 54–69, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34354>. Acesso em: 27 fev. 2022.
- ANDRÉ, J. Artes e multiculturalidade: o teatro como campo de diálogo intercultural. **Revista de História das Ideias**, Coimbra, v. 32, 2011. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/handle/10316.2/41404>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- ANDRESEN, S. M. B. **Mar Antologia**. 5. ed. Porto: Editorial Caminho, 2004.
- ARCARO, M. **Violeta Velha e outras flores**. São Paulo: Patuá, 2014.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARBA, E. **Queimar a Casa**: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hulcitech, 1991.
- BARBA, E. **A canoa de papel**. 3. ed: Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina, 2012.
- BARBA, E. **The moon rises from the Ganges**: my journey through Asian acting techniques. Holstebro; Malta; Wrocław; London; New York: Routledge, 2015.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed: Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Lucerna, 2009.
- BETANCOURT, R. F. La filosofía intercultural desde una perspectiva latino-americana. **Solar**, Lima, n. 3, p. 23-40, 2007.
- BHARATA-MUNI; GOSH, M. **The Natyasastra**. Calcutta: Asiatic society of Bengal, 1959.
- BHARUCHA, H. Viajando através do interculturalismo: do pós-colonial ao presente global. **Ouvirouver**. Dossiê Poéticas e estéticas descoloniais: Artes Cênicas em campo expandido, [s.l.], v. 13 n. 1, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37801/0>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANT, L. **O poder da cultura**. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- BREDHOLT, K. Donna Vera. In: NORDISK TEATERLABORATORIUM/ODIN TEATRET. **The Chronic Life**. Holstebro: [s.e.], 2011.
- BRÖNSTRUP, C. Interculturalidade: origens e confluências cênicas. **Revista científica/FAP**, [s.l.], n. 6, jul./dez. 2010. Disponível em:

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1552>. Acesso em: 01 mar. 2022.

CARMARGO, C. A. A. **Do lugar de onde se vê: aproximações entre o teatro e as artes plásticas**. São Paulo: Unesp, 2008.

CARRERI, R. **Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARRERI, R. **Entrevista concedida a Marilyn Nunes**. Holstebro, mar. 2016. 1 arquivo mov. 20 min. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Unesp- SP.

CHEMI, T. **A theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity**: Odin Theatret and Group Learning. Melbourne: Palgrave macmillan, 2018.

COUTO, M. **O último voo do flamingo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

COUTO, M. **Antes de nascer o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

COUTO, M. **A confissão da leoa**. São Paulo: Companhia das Letras. 2012.

DOYON, R. Culturalismo e reapropriação conceitual: o inevitável paradoxo da ISTA. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, e. 90309, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266090309>>. Acesso em: 02 jan. 2022.

FERSLEV, J. **Entrevista concedida a Marilyn Nunes**. Holstebro, 2016. 1 arquivo mov. 25 min. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Unesp- SP.

FUENTES, C. Prefácio. In: **El diario de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato**. Ed. RM Verlag 2012.

GROTOWSKI, J. **Towards a Poor Theatre**. New York: Clarion Book, 1969.

GROTOWSKI, J. A voz. In: **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2010.

HALL, S. O ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História**, São Paulo, n. 56, p. 314-361, Maio/Ago, 2016.

HESSE, H. **Viagem ao Oriente**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

HIRSON, R.S. Mímesis Corpórea – o primeiro passo. In: FERRACINI, R. (Org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.

HOLFBAUER, A. Antropologia e Pós-Colonialismo: focando as castas na Índia. **Ilha**, [s.l.], v. 19, p. 37-71, dez. 2017.

KAHLO, F. **Diário de Frida Kahlo**. México, Distrito Federal: La Vaca Independiente, 2012.

KALAMANDALAM. **Kutiyattam**: symphony of dance, theater and music. Cheruthuruthy, 2007.

KAVÁFIS, K. **60 poemas**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KONG, E. G. **Cantos de Sirena**. Caracas: El perro y la rana, 2007.

KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1975.

LAUKVIK, E. Entrevista concedida a Eugênio Barba. In: BARBA, E. **Queimar a Casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LESSING, G. E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MADHAVAN, A. Eyescape: Aesthetics of "Seeing" in Kudiattam". **Asian Theatre Journal**, [s.l.], v. 29. n. 2, p. 550-570, Fall, 2012. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23359529?seq=1>. Acesso em: 10 jun. 2020.

MADHAVAN, A. **Kudiattam**: Theatre and the Actor's Consciousness. New York; Amsterdam: Ed. Rodopi B.V, 2010.

MASGRAU, L. Eugenio Barba and traditional Asian theatres. In: BARBA, E. **The Moon Rises from the Ganges**: my Journey through Asian Acting Techniques. Holstebro; Malta; Wrocław; London; New York: Routledge, 2015.

MCMANUS, D. **No Kidding!** Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre. Newark; London: University of Delaware Press; Associated University Presses, 2010.

NANGIAR, U. **Abhinetri**: the Strisaradhi of Natyayana. Kerala: Krishnan Nambiar Mishavu Kalari, 2018.

NUNES, M. **O oposto**: um princípio para o desenvolvimento da presença e criação cênicas. Dissertação (Mestrado em Artes) 2017. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017.

PALLOTTINI, R. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PANIKER, N. **Nangiar Koothu**: the Classical Dance-Theater of the *Nangiar*-s. 2. ed. Kerala: Natana Kairali, 2005.

PAULOUSE, K. G. **Introduction to Kutiyattam**: the living tradition of ancient theater. Kalady: Sree Sankaracharya university of Sanskrit, 1998.

PAULOUSE, K. G. Kudiattam - a historical study. **Magazine Ravivarma Samskrta Granthavali**, n. 38, 1991.

PAVIS. P. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS. P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PRADO, A. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1986.

PRESTON, J. C. The Solo's Origins: Monodramas, Attitudes, Dramatic Monologues. In: **Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance**. Oxford University Press, 2011.

RAJAGOPALAN, L.S. **Women's role in Kudiattam**. Chennai: The Reppuswami Sastri Research Institute, 1997.

RAMOS, G. **Infância**. 16. ed. Rio de Janeiro: Recorde, 1980

RASMUSSEN, I. **Il cavalo ciego**: dialoghi com Eugenio Barba e altri scritti. Roma: Bulzoni, 2006.

RASMUSSEN, I. **Il ponte dei venti**: un' esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen. Copenhagen: I quaderni del battello ebbro, 2001.

RASMUSSEN, I. **Entrevista concedida a Marilyn Nunes**. Holstebro, mar. 2016. 1 arquivo mov. 35 min. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Unesp- SP.

RIBEIRO, A. M. R. **Paula Rego por Paula Rego**. Lisboa: Temas e debates, 2015.

RICHARDS, T. **At work with Grotowski on physical actions**. London; New York: Routledge, 2005.

ROOSE- EVANS, J. **Experimental theatre**: from Stanislavsky to Peter Brook. New York: Universe Book, 1984.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHECHNER, R. Rasaesthetics. **The Drama Review**, v. 45, p. 27-50, Fall 2001. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/10542040152587105?journalCode=dram>. Acesso em: 5 mar. 2020.

SUDHA E.K. **Hastamudradipika**: translations and critical edition. Cochin: Aadi books, 2012.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

VARGAS, R.C.T. Práticas teatrais interculturais, intercâmbio Brasil/México. In: **Práticas deloconiais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020.

VARLEY, J. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

VARLEY, J. **Entrevista concedida a Marilyn Nunes**. Holstebro, 2016. 1 arquivo mov. 25 min. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Unesp- SP.

VARLEY, J. **Uma atriz e suas personagens:** histórias submersas do Odin Teatret. São Paulo: É realizações, 2016.

VENU. G. **Into de world of Kutiyattam:** with the legendary Madhava Chakyar. Kerala: Natana Kairali, 2002.

WANGH, S. **An acrobat of the heart:** a physical approach to acting inspired by the work of Jerzy Grotowski. Toronto: Vintage Book, 2000.

ZAMORA, Martha. **El Pincel de la Angustia.** 3 ed.: La Herradura, Mexico, 2014.

APÊNDICE A

Programa de “O pesadelo da borboleta”



Sinopse:

Uma pintora está reclusa em seu ateliê de obras inacabadas quando adormece e tem um sonho - ou seria um pesadelo? Ela recorda passagens de sua primeira infância: seu nascimento, as primeiras flores e borboletas que viu, os rios, pássaros, árvores...e desse acesso às memórias surge também a lembrança da inesperada morte do pai. Acompanhada pela voz de sua mãe, que narra os detalhes desses acontecimentos, ela adentra no seu trauma. O isolamento em que vive é como o tempo de uma lagarta que espera o momento de tornar-se borboleta, ela busca por sua “metamorfose humana”.

Ficha Técnica:

Atriz criadora: Marilyn Nunes

Direção: Julia Varley

Assistente de direção: Flávia Coelho

Colaboração na criação de materiais cênicos: Laís Taufic e Flávia Coelho

Figurino e iluminação: Oposto Teatro Laboratório

Sonoplastia: “Canção para ninar Oxum”, cantada por Juçara Marsal; “Acalanto”, cantada por Nana Caymmi e “Quando a saudade insistir”, cantada por Isaura Garcia. Depoimento – voz gravada de Lucimar Sukert.

Montagem de sonoplastia: gravação e primeira edição: Marilyn Nunes; Segunda edição: Flávia Coelho. Melhoria sonora: Beto Guedes. Edição de músicas: Flávia Coelho; programação: Marilyn Nunes.

Texto com excertos das obras: “Antes de Nascer o mundo”, “Confissões da Leoa” e “O último voo do flamingo”, de Mia Couto, “O Diário de Frida Kahlo”, de Frida Kahlo,

“Infância”, de Graciliano Ramos, “Violeta Velha e outras flores”, de Matheus Arcaro, “Viagem ao Oriente”, de Herman Hesse. Poema de Hilda Hilst “Pirata”.

Direção de montagem do texto: Julia Varley

Adaptação e pesquisa textual: Flávia Coelho, Lais Taufic e Marilyn Nunes

Cenário, figurino e adereços: Julia Varley, Marilyn Nunes e Flávia Coelho

Construção de adereços em madeira: Hjalmar Andersen

Fotografia: Tommy Bay e Ed Wesley

Gravação audiovisual do espetáculo: Studio Águia.

Produção: Oposto Teatro Laboratório.

Coprodução: Nordisk Teaterlaboratorium

Histórico de apresentações:

- Apresentação na Mostra de Artes Cênicas de Pres. Prudente e região, em 2016.
- Apresentação na Mostra de Artes Cênicas de Pres. Prudente e região, em 2017.
- Apresentação no Teatro Contadores de Mentira, em 2017.
- Apresentação no Odin Teatret, Dinamarca, em 2018.
- Curta temporada no Fringe de Curitiba, com três apresentações, em 2019.
- Apresentação na Escola Nacional de Teatro, de Santo André, em 2019.
- Apresentação na Mostra de Artes Cênicas de Pres. Prudente e região, em 2021.
- Apresentação no espaço Girarte, Pres. Prudente, em 2022.
- Apresentação na cidade de Mirante do Paranapanema, em 2022.

Premiações:

- Prêmio Myriam Muniz (Categoria de Montagem-Sudeste), em 2015-2016.
- Prêmio de Registro e Licenciamento de espetáculos de teatro-PROAC-SP, em 2020.
- Apresentações contempladas pelo projeto Repertório do grupo Oposto Teatro Laboratório, em 2022, realizado com o prêmio Histórico de grupos de teatro do Proac LAB 2021.

Rider técnico e necessidades:

O espetáculo pode ser apresentado em uma sala de teatro convencional, com público frontal, ou em uma sala alternativa. Todas as luzes são realizadas do palco,

sendo um equipamento inerente ao cenário, não sendo necessário nenhum equipamento de iluminação do espaço.

Faz-se necessário, contudo, que o espaço possua “black out” e as paredes sejam escuras. Para a sonoplastia, duas caixas amplificadoras são necessárias, com possibilidade de sua instalação no palco.

O espaço reservado à encenação deve ter 3 pontos de tomadas, e o tamanho mínimo de 6 por 4 metros, conforme o plano de palco ao lado.

A equipe é composta de uma atriz, um(a) produtor(a) executivo(a) e um(a) técnico(a) de som.

Tempo de montagem: 4 horas.

Desmontagem: 1 hora.

Duração do espetáculo: 60 minutos.