

A escrita da atriz: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri

Lúcia Romano¹

Resumo

Este artigo discute como as atrizes-criadoras *Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri* inserem no contexto teatral uma nova voz autoral, com implicações para a textualidade, a visibilidade da cena e as hierarquias presentes no processo criativo. Varley, Rasmussen e Carreri, integrantes do Odin Teatret, exemplificam uma autonomia criativa das atrizes na gênese do espetáculo, num exemplo especialmente profícuo para a criação teatral contemporânea das mulheres.

Palavras-chave: Atriz; Odin Teatret, processo de criação.

Abstract

This article discusses how Odin's Teatret actresses-creators [actresses-dramaturgs] Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen and Roberta Carreri introduce a new authorship into the context of the group. This author's voice effects the scene's textuality and visibility, as well as the hierarchies of the creative process. The three actresses are examples of a creative autonomy in the genesis of a performance. This example can be particularly useful for other women's contemporary theatre productions.

Keywords: Actress, Odin Teatret, creative process.

¹ Lúcia Romano é bacharel em Teoria do Teatro pela ECA – USP, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC – SP e professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho – UNESP. Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua como atriz e produtora na Cia Livre de Teatro e na Cia Mundana, de São Paulo.

Os “postos” de autoria do texto dramático e da encenação esperaram até a segunda metade do século XX para serem francamente assumidos pelas mulheres. Talvez menos instrumentalizadas para tais papéis; esquecidas da historiografia oficial (mesmo quando tomaram esses lugares inadvertidamente), ou ainda, desestimuladas a arriscarem-se nas posições de poder, as mulheres demoraram a ser reconhecidas em outras funções que não a de encarnar personagens imaginadas por terceiros.

A partir do momento que foram deixando de figurar apenas como intérpretes, outras questões floresceram. O quanto a prática teatral das mulheres veio subverter padrões mais tradicionais do teatro “de texto”? A “assinatura do espetáculo” autorizaria a dramaturgas e diretoras a ocuparem posição de destaque diante do(a) intérprete, muitas vezes renegado a ocupar um espaço autoral menos valorizado?

Nas últimas décadas do século passado, uma outra cena se desenhou, retraduzindo o teatro enquanto um fenômeno performativo, no qual a corporeidade gera suas próprias textualidades. Desde então, várias criadoras têm investido no potencial da corporeidade, traduzindo “o informe em *gestus*” (Cohen, 1999) e renovando a cena com um discurso formulado em primeira pessoa. Ao lado delas, coexiste toda sorte de criações feitas pelas mulheres, tanto em nome de uma “consciência da mulher” na cena, quanto negando tal pressuposto.

Nesse quadro, as atrizes-criadoras revelam uma estratégia criativa pioneira, através de procedimentos que encaminham a construção de discursos onde as mulheres podem não apenas emprestar sua corporeidade, mas transgredir relações hierárquicas dominantes na prática teatral.

O termo “atriz-criadora”² denomina uma nova maneira de lidar com o fazer teatral pelas atrizes, tanto no nível do es-

petáculo - no entrelaçamento da cena com as “respostas” do espectador - quanto do tecido dramático, forjado no e pelo corpo da atriz. A criação das atrizes-criadoras, gestual e textual, dispensa *a priori* o comando de um(a) diretor(a) ou de um(a) dramaturgo(a), porque experimenta a qualidade “naturalmente dramática” da atuação (Pavis, 1999b).

Na antropologia teatral de Barba, inspirada na busca de Grotowski pela tradução cênica das “condições de vida da ação física” (Marinis, 1999), o trabalho dramático da atriz-criadora implica também no aprofundamento do chamado “trabalho sobre si mesmo”. Assim, as atrizes-criadoras (e não apenas as oriundas do grupo coordenado por Barba) manipulam o espaço, o tempo e as ações reais e ficcionais, com vistas a constituir um plano conjunto que implica no revezamento entre um trabalho “interno” e um olhar “externo”.

Para dar cabo da tarefa, as atrizes do Odin Teatret desenvolveram uma ferramenta fundamental, que é a partitura da intérprete. Em suas demonstrações de trabalho, Julia Varley, Iben Nigél Rasmussen e Roberta Carreri³ indicam como nessa “dramaturgia da atriz” as informações (tanto na forma de imagens, pausas, gestos e deslocamentos; quanto de textos, silêncios e sonoridades) são improvisadas, selecionadas, acumuladas, sobrepostas e, por fim, minuciosamente fixadas em seqüências. Estas implicam em usos particulares do corpo e da voz, do tempo-ritmo, das dinâmicas, de graus de energia e disposições no espaço. Porque têm origem, muitas vezes, em material recolhido de contextos culturais diversos, as partituras evocam também o entrelaçamento de tradições culturais e tempos históricos. Outras vezes, flutuam entre revelar e ocultar experiências pessoais, traduzidas em material cênico.

A lógica de organização das partituras não é discursiva, mas “associativa”, formulada por concatenações e simultaneidades.

² O ator-compositor, descrito por Bonfitto (2002), aproxima-se do termo “ator-criador”. Capaz de codificar seus próprios materiais, o ator-compositor seria fruto do deslocamento do trabalho atoral do foco da representação para o da expressão. Especialmente a partir do século XX, essa mudança reflete-se no trabalho sobre as ações físicas.

³ As atrizes são parte do elenco atual do Odin. Tage Larsen, atriz-fundadora do grupo, não pertence mais ao coletivo. Else Marie Laukvik, que retornou ao grupo recentemente, não é objeto deste ensaio.

Baseando-se não em causa/efeito, mas em ação/reação, essa lógica emerge na cena em múltiplos níveis sensíveis. Conforme indica a prática cênica do Odin, as partituras das atrizes-criadoras criam o contexto sobre o qual a atriz irá “jogar”, efetivando novas associações com outros textos, o espaço da cena, as sonoridades, os outros atores e o espectador.

Os atritos entre a forma pré-fixada da partitura, as variações do momento da ação cênica e a memória encarnada do percurso de composição são os componentes da qualidade da presença da atriz. Essa junção, devido à sua natureza em trânsito, não ocorre da mesma maneira e será sempre um novo estímulo para a ativação do “momento presente”.

A partitura traz em seu bojo elementos da linguagem da cena. É o caso, por exemplo, da personagem. No processo de treinos ou de ensaios para um espetáculo, pode surgir uma “figura”. Diversa da personagem tradicional por não ter como origem única a textualidade dramática, nem sustentar obrigatoriamente uma unidade psicológica, a figura funde o estatuto ficcional ao trabalho da atriz consigo mesma. Mais informe que a personagem, ela nasce em consonância com a sensibilidade da atriz, que se “deixa” ocupar por uma “segunda natureza”.

A partitura mantém uma proximidade grande com o treinamento e, assim como este, vem sofrendo modificações, acompanhando o amadurecimento das intérpretes. De acordo com Rasmussen, depois de anos de trabalho no Odin, é notável o estreitamento entre treino e improvisação, uma vez que o aspecto meramente técnico do trabalho da voz e do corpo tem cedido espaço ao levantamento de material expressivo com vistas à composição das ações em partituras. Assim, a geração constante de novos materiais, que ocorria de início, cede espaço a um tipo de proto-dramaturgia.

Para Carreri, a construção das partituras também é o método principal que sustenta sua autonomia criativa. Conforme descreve a atriz, as partituras são estrutu-

radas por meio de um sistema de substituição de palavras (de músicas, poemas e outros excertos textuais) por movimentos, sons, pausas e silêncios (Carreri, 2003). A substituição não se dá através da ilustração dos conteúdos, mas da relação de equivalência entre as palavras e suas manifestações no corpo.

A partir dessa equivalência, alimentada por improvisações, a atriz realiza “manipulações coreográficas” (enfocando partes do corpo, tonicidade, velocidade e dimensão das ações; outros usos do espaço; repetições, etc.) e alterações nos papéis de sujeito e objeto (por exemplo, colher um fruto que cai, ou ser o fruto que é colhido); as quais criam uma tensão interna entre a imagem mental e sua emergência no espaço. O sentido do material textual original desaparece, sobrevivendo apenas como recurso mnemônico. Se transformadas as seqüências, seja pela seleção de algum trecho, ou pelo diálogo da partitura com a de outro(a) intérprete, a “canção interna” vai se fragmentando e transformando. A repetição da partitura irá causar, por fim, a dissolução desse “subtexto”, para que outro “subtexto” seja composto, quando as ações forem colocadas no contexto de uma situação, que pode ser uma personagem, ou uma história. A atriz irá refazer o percurso efetuado desde as primeiras improvisações, dessa feita reconectando imagens internas, psicofísicas, aos conteúdos expressivos sugeridos pela presença na cena, contaminada por todos os estímulos ali atuantes.

As personagens, mais uma vez, não existem em virtude de um texto, nem são consideradas em sua dimensão psicológica. Elas surgem por “condensação” da tensão estabelecida entre a intérprete e o(a) espectador(a). Segundo Carreri (2003, p. 44, tradução nossa):

A “personagem” é um efeito, um efeito construído para dar a impressão que se está lidando com alguém ou alguma coisa que lembra uma pessoa. Essa “impressão”, contudo, é incorporada no espaço existente entre ator

e espectador [...]. Seria interessante tentar determinar precisamente em que ponto desse espaço o efeito dessa “personagem” condensa-se. Algumas personagens eram personagens para os espectadores, mas não para mim.

Dessa maneira, a personagem perde seu *status* ontológico privilegiado, de entidade ficcional a ser vestida pelo(a) intérprete. Também, não é mais uma “leitura” do diretor, elaborada no corpo do(a) intérprete, nem uma forma de dominação da cena sobre o(a) espectador(a). Em alguns processos do Odin, a personagem “aparente” é ainda sobreposta a uma outra, secreta, que apenas o(a) intérprete conhece. Em outros processos, a personagem inexistente mesmo depois da estréia. Dessa maneira, fica enfatizada a necessidade da atriz construir sua própria escritura e fisicalidade, independente do nome pelo qual sua presença será autorizada.

É nos espetáculos menores (quase sempre “solos”) e nas demonstrações de trabalho que as atrizes do Odin encontram mais espaço para exercitar essa espécie particular de dramaturgia. Não por acaso, elas conquistam nessas criações, ainda que nascidas do processo de troca com Barba, uma maior abertura para suas inquietações estéticas e pessoais.

Itsi Bitsi, de 1991, é um espetáculo de fundo biográfico, que mistura a experiência de Rasmussen antes de sua entrada no grupo e as personagens que desenvolveu nas peças *Brecht's ashes*, *Come! and the day will be ours* e *Talabot*, dirigidas por Barba. As personagens encarnadas pela atriz funcionam como espelhos de sua história de vida (de viagens pelo mundo, radicalismo político, drogas e poesia), que ecoa a de uma geração.

A ponte entre as dimensões pessoal e ficcional é construída em *Itsi Bitsi* também por meio dos textos e da biografia do músico e poeta dinamarquês Eik Skaloe, ex-namorado da atriz e autor da geração *beatnik* que se suicidou em 1968 (Odin Teatret, 1991). Participam da encenação Kai Bretholt e Jan Ferslev, músicos-atores do Odin.

O material gerado por Rasmussen foi estrutural para o espetáculo. Através dos treinamentos e improvisações, a atriz forneceu, ao mesmo tempo, as personagens (entendidas pela atriz como “tipos de energia”, ou quadros interiores que determinam sua vida em cena), a dramaturgia de ações e a atmosfera, revelados no espaço do corpo.

Rasmussen declara que *Itsi Bitsi* “precisava” ser feito, surgindo como um indicador da maturidade conquistada por ela no tipo de processo criativo que caracteriza a trupe. Nesse sentido, o espetáculo se constitui não apenas como um depoimento, mas uma metalinguagem. Enfocando o desenvolvimento da linguagem “do Odin” (com sua poética e sua estética particulares) e organizando seu olhar através dos processos de construção de sentido desenvolvidos por essa mesma cultura, Rasmussen potencializa suas escolhas estéticas e encontra seu lugar como indivíduo histórico, nos quadros da criação teatral e da vida “ordinária”, nunca mais separados.

Esther's book foi criado por Rasmussen a partir de recordações familiares, fragmentos de textos e de canções. O texto *Book of the seed* - escrito pela mãe da atriz enquanto estava grávida e a Segunda Guerra mudava o cotidiano de Copenhague - deu início à criação. A partir dele, surgiram os demais temas da peça, em torno das experiências de envelhecimento, separação, exílio e solidão.

Pedaços de filmes realizados pelo pai da atriz e imagens da mãe já senil completam a história de Ester Nagel, uma mistura de personagem ficcional e real, atravessada pelas mudanças históricas de um século, já “transformadas” pela memória e pela potência criativa do teatro. No espetáculo, supervisionado por Barba e finalizado em 2005, uma musicista divide a cena com Rasmussen, que o situa entre o “atuado” e o “contado”. A experiência de vida é mais uma vez material da criação e mistura-se à reflexão da atriz sobre sua atuação profissional. Segundo ela (Rasmussen, 2006, p. 48, tradução nossa):

Esther's book é uma *performance*? Ou é uma narração? A nudez e negação de atuação da narração são sua força real, ou isso é resultado do cansaço de uma velha atriz consigo mesma e com sua profissão? Isso importa, desde que a história queira e possa ser contada e alguém deseje ouvi-la?

Esther's book exemplifica um híbrido que pode ser gerado por esse tipo de material e processo. O mergulho no material autobiográfico aporta a potência de desestabilização das convenções da obra de arte enquanto produto, que escondem a intimidade do(a) autor(a) e colocam no lugar um objeto de mera fruição, “a obra”. Na perspectiva da arte feminista, a liberdade de colocar-se pessoalmente na própria criação é uma conquista também política.

Essa “mistura” entre registros narrativos ou dramáticos, conteúdos autobiográficos ou ficcionais e usos de partituração aparece também nas demonstrações de trabalho assinadas pelas atrizes. Nestas, a tentativa é que o material técnico seja visto pelo(a) espectador(a) em sua passagem para o material expressivo⁴; momento que não costuma ser partilhado pelo(a) espectador(a). Dessa forma, embora a intenção seja evidenciar um tratamento pragmático da construção da dramaturgia da atriz, o “segredo” e fugacidade da arte atoral acabam circundando os demais temas.

Nas demonstrações as atrizes - cada uma a seu modo - transitam entre momentos explanatórios, mais “distanciados”, e outros de “atuação”, ainda que sem o suporte contínuo de um contexto ficcional ou de uma fábula unificadora. Assim, as demonstrações, além de oferecer um acesso singular ao universo do trabalho das atrizes-dramaturgas, inventam uma construção complexa, entre a “contação” e a “ação”, adquirindo valor estético próprio. Em virtude da flutuação entre graus diversos de espetacularidade e do forte caráter atoral, poderiam ainda ser consideradas

performances, tanto no sentido da arte (performática) autônoma, quanto da construção material de uma idéia na cena, pelo corpo da atriz (Blau, 1992).

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

A demonstração *Moon and darkness* (1981) dissecou a pesquisa de Rasmussen no período de 1980 a 1989. Tratando do processo de trabalho e do treino, *Moon and darkness* constrói-se a partir de dois eixos temáticos articulados: os impasses e soluções nascidos do tensionamento entre atriz e diretor (numa relação caracterizada por discordâncias e provocações mútuas) somam-se à demanda dos(as) aprendizes que procuram a atriz a fim de partilhar de seu treinamento. Rasmussen insere-se, com isso, numa linhagem onde é personagem ativa na formulação e transmissão de saberes sobre o fazer teatral.

Estão ali, claramente expostos, o aquecimento (com explorações de partituras, mudanças de ritmo, uso do espaço - direções, deslocamentos, pausas, etc.); a composição do corpo (primeiro, com acentos e focos em partes do corpo, a partir de gravuras japonesas e exercícios de pantomima e, a seguir, com o emprego de objetos e instrumentos musicais); o uso da voz (influenciada pelo trabalho com os ressonadores, a partir de Grotowski, e do treino do “gramelos”, de Dario Fo); a descoberta das partituras das personagens (surgidas do treino

⁴ De acordo com Julia Varley (apud Daehn, 2008).

e de improvisações) e a sua constituição na cena (a partir de trechos dos espetáculos).

As explicações minuciosas sobre os princípios das partituras da atriz costumaram-se a trechos “performados”. A espetacularidade tradicional é evitada, em virtude do uso da roupa de trabalho e da maneira “direta” com que a atriz relaciona-se com a platéia. Esse recurso oferece destaque para os trechos em que a *performer* apenas evolui pelo espaço, ou onde mostra excertos selecionados das peças e do treino - os quais parecem pequenas danças e impressionam pela qualidade da execução. O cansaço não disfarçado alimenta a sensação de que partilhamos de um estado “especial”, ainda que destituído de um enquadramento ficcional.

Dressed in white (Wethal, 1974-1976), também de Rasmussen, é um “filme” de média duração que se assemelha a uma demonstração de trabalho ao vivo. Baseado numa canção folclórica italiana, conta a chegada, numa pequena cidade, de uma artista ambulante. A figura lembra um *clown* em sua ingenuidade e movimentação, remetendo ainda a um *town crier* (historicamente, uma pessoa que era contratada para fazer anúncios oficiais, na tradição inglesa do século XVIII). A figura, uma máscara composta por desenho corporal e gestualidade minuciosos, é recebida sem muito interesse pelos habitantes do lugar, onde só consegue alguma atenção das crianças. Mas todos os laços que estabelece são transitórios e ela segue sozinha. No cemitério, os mortos são os únicos que não recusam a estranheza daquela figura mascarada, com sua flauta e tambor.

Para a atriz, a figura de *Dressed in white* significa liberdade, porque sintetiza o domínio de sua capacidade artística de improvisação e atuação. Segundo Rasmussen (apud Christoffersen; Fowler, 1993, p. 96, tradução nossa):

As outras personagens que eu fiz eram todas atadas a determinadas produções e morreram com elas. [Esta] personagem me deu uma quantidade grande de independência como atriz.

Eu não gosto, de verdade, de ser dirigi-

da. Eu não gosto de ter alguém me dizendo o que eu devo fazer. Eu preciso conceber meu próprio material e desenvolver minha própria linguagem.

A personagem do filme, criada por Rasmussen, passou a integrar os espetáculos de rua do Odin; ressurgindo também, com algumas variações, em criações do Farfa (grupo fundado pela atriz). Ela ecoa, de certo modo, a independência da atriz em relação ao julgo do diretor.

As demonstrações podem ser entendidas, por este viés, como espaço de livre “exercício” dessas figuras depositárias do material criativo das atrizes. Interessante destacar como essa dimensão de “liberdade” aparece no filme fundida à tematização da solidão. *Dressed in white* recria o estado de isolamento social em que vivem os atores e as atrizes, de modo que não parece exagerado afirmar que metaforiza também a solidão da atriz em sua jornada como criadora independente, escrevendo no corpo suas partituras e redigindo na cena o percurso de seu ofício.

Judith, espetáculo-solo de Carreri realizado em parceria com Barba, é definido pela atriz como o resultado de transformações profundas em seu percurso de intérprete, após um período de trabalho com Natsu Nakajima e Kazuo Ohno no Japão. Carreri (a maneira de Rasmussen) entende *Judith* como um produto de sua dramaturgia pessoal.

Criado em 1987, *Judith* aborda o conflito entre Judith e Nabucodonosor, metaforizando o contraponto entre violência e fragilidade. Poucos elementos (um robe vermelho, uma camisola, um leque, uma cadeira, um ponto de luz) são empregados nessa versão sobre a figura bíblica que vence o rei da Babilônia e salva os israelitas da dominação. Dona de temperamento único no relato bíblico, por exercer sua “sexualidade” não para gerar filhos, mas para matar e conquistar o poder, Judith, contudo, não é o verdadeiro motor do espetáculo. Conforme descreve Carreri (2003), muitas das partituras foram criadas por ela antes

da personagem ser reconhecida pelo diretor e nomeada. Para a atriz, a personagem poderia, inclusive, ter outro nome, o que mudaria a leitura do(a) espectador(a), mas não as ações que realiza.

Traces in the snow (Pegadas na neve), de 1988, é uma das quatro demonstrações assinadas por Carreri. Assemelhando-se ao realizado por Rasmussen em *Itsi Bitsi, Pegadas na neve* é uma autobiografia profissional da intérprete, ingressada no Odin em 1974. Carreri, logo no início, reitera que não está fazendo um espetáculo, mas uma investigação, em parceria com o(a) espectador(a), sobre o ato de representar. Dessa forma, os estados cênicos (momentos mais “performados”) e cotidianos (caracterizados por um tom mais professoral e endereçados diretamente à platéia) encontram um entrelaçamento orgânico.

Gestualidade, deslocamentos, poses e esboços de dinâmicas compõe a seqüência inicial de movimentos, que a atriz resume como uma dança inspirada em seu treinamento em teatro oriental. Segue-se um breve relato sobre sua trajetória no Odin; a qual introduz a pergunta “por que o treino do ator?”, explicada nos objetivos de encontrar a presença e liberar a(o) intérprete do automatismo da vida cotidiana. Carreri, então, avança pela descrição “ilustrada” de exercícios e princípios. A construção da partitura é outro ponto explorado, a fim de originar novas possibilidades do corpo no espaço e, depois, uma personagem. São formas de partituração a pesquisa em torno do uso das extremidades do corpo e da extroversão/introversão do todo corporal, ou de suas partes. Gerônimo, que faz parte do espetáculo de rua *Anabasis*, exemplifica o tratamento da personagem a partir da aplicação dos princípios de treinamento.

Alguns aspectos do cotidiano de treinamento são discutidos em *Pegadas na neve*, tais como a busca pela inspiração individual, o emprego de objetos e a relação entre impulso e realização da ação. A tematização do uso do esgotamento físico na superação dos limites auxilia Carreri a concluir que o treinamento físico, de fato, é um tra-

balho mental. A evolução do treino também é mote, quando a atriz relata a mudança na qualidade de sua investigação, a partir do momento em que percebe que a quebra do automatismo é a chave. Ali, ela abandona os grandes deslocamentos e a intenção de projeção no espaço, para privilegiar os pequenos movimentos.

Carreri enfatiza a importância da fase na qual lhe foi permitido ingressar numa pesquisa pessoal, após cerca de três anos de treinamento coletivo no grupo. Se na primeira fase inexistiam diferenças, na segunda, ela pôde escolher o tipo de investigação mais afeita a seu corpo e inspiração.

De maneira indireta, Carreri alude ao aspecto das construções de identidade de gênero na sua presença cênica, quando demonstra a criação das suas personagens em *Brecht ashes*, duas delas ficcionais e uma histórica (a moça de família, a prostituta e um das mulheres de Brecht). Carreri destaca que as composições do corpo e da voz deveriam “diferenciar” essas imagens do feminino, que lhe pareciam ser, de início, a mesma coisa. No processo de ensaios, precisou ampliar as possibilidades da imaginação para atingir as diferenças gestuais, posturais e vocais que vieram a desenhar cada uma das figuras. A indiferenciação do “feminino”, um conceito que a atriz aportava, sem tanta consciência, foi vencida pela experiência da materialização cênica dessas diferentes mulheres.

A explanação sobre a lógica das partituras (“pensamentos em movimento”, segundo a atriz) introduz a parte final da demonstração, sobre o processo de criação de *Judith*. Ilustrando a questão da produção do material dramaturgico, Carreri realiza um trecho de *Judith* e refaz a dança inicial da demonstração, agora com o uso de objetos. Essa repetição permite distinguir o quanto a dramaturgia depende da constituição de uma trama de significados pela atriz, muito mais do que de uma estória concebida numa dimensão ficcional “mais consagrada”. Uma citação de Meyerhold encerra *Traces in the snow* e sintetiza o pensamento da atriz sobre o fazer atoral: uma arte ba-

seada no conhecimento apurado dos meios de expressão do próprio corpo e na capacidade de organização de seu material.

Carta ao vento é outra demonstração de Carreri, na qual “performa” com Jan Ferslev um resumo dos cinco anos da experiência de pesquisa que levaram à criação do espetáculo *Salt* (de 2002). *Carta ao vento* pode ser considerada uma “versão do ator” de *Salt*, porque mantém trechos das partituras criadas pelos dois intérpretes que não foram escolhidos por Barba para o espetáculo do Odin. As naturezas das duas obras também são diversas; o que fica claro quando a máxima “Isso não é um espetáculo, é uma conversa, uma demonstração” (Carreri apud Daehn, 2008) é proferida pela atriz, logo na abertura da apresentação. Ao mesmo tempo, a demonstração exemplifica a relação de transmissão dentro do Odin, uma vez que Carreri orientou Ferslev, quando o ator ingressava no grupo; o que permite aos dois partilharem de procedimentos bastante próximos.

Em *Carta ao Vento*, Carreri divide o processo do Odin em “estações”, espelhando no desenrolar da demonstração a progressão que vai desde o mero cultivo da presença cênica e a desconstrução do clichê, até a dramaturgia da atriz e a construção da personagem. O caminho da personagem conduziu ao tema (saudades/melancolia), bem como aos textos e objetos (cadeira, mala, boneca e xales) que materializaram seu percurso. O texto de Antonio Tabucchi, *Carta ao vento (Letter in the Wind)*, traduzido por Barba, assim como esboços e o quadro *Guernica*, de Picasso, e a técnica da dança flamenca inspiraram outras partituras, que são também “performadas” na demonstração (Flores, 2006).

A parceria entre os atores e atrizes do Odin é tema também de *Dialogue Between Two Actors*, de 1997, que Carreri executa com Torgeir Wethal. O disparador agora é um texto clássico, *Casa de Bonecas*, de Ibsen⁵. A criação das partituras em relação ao texto é a chave para a exposição do pro-

cesso de escolhas do material criativo pelos dois atores.

Em *Text-actions-relations* - exploração semelhante do processo de trabalho entre atores efetuada por Julia Varley e Tage Larsen - a inspiração é *Otelo, O mouro de Veneza*, de Shakespeare. Curiosamente, em *Text-actions-relations*, Varley trabalha a criação de partituras físicas e vocais a partir da personagem masculina, subvertendo a lógica mais tradicional da relação entre o gênero da(o) intérprete e a atribuição dos papéis na cena. A exploração técnica do recurso vocal, no entanto, parece ser mais importante do que a contestação das políticas de gênero vigentes no teatro, ainda que a demonstração comprove a ampliação das possibilidades da criação de uma atriz (e sua reverberação nas *performances* sociais de gênero) quando essa ordem é rompida.

Doña Música butterflies, solo de Julia Varley, começou a ser criado em 1994, três anos antes de Barba interferir nos materiais e temas levantados pela atriz. Paradoxalmente, para Varley é a intervenção precisa de Barba que permite que os espetáculos-solo e demonstrações criados dentro do Odin se pareçam tanto com as atrizes que propõem os trabalhos. O olhar exterior, o grau de exigência e a “inflexibilidade” do diretor nessa parceria permitem que o tecido dramático seja construído a partir da “individualidade” dos intérpretes. Segundo Varley (Varley, 2008, p. 198, tradução nossa):

O diálogo com o modo de pensar e reagir de Eugenio, e com a dramaturgia global dos espetáculos nos quais interfiro e dos quais ele é o último responsável, levou-me inclusive a concluir que a atriz tem sua dramaturgia, que influencia as decisões do diretor. [...] A dramaturgia torna-se um frutífero campo de batalha. O conhecimento recíproco nos dá a ambos maior confiança e autonomia.

Contudo, pode-se acrescentar que, sem o investimento e insistência das atrizes, essas obras não existiriam. Além disso, cada criação logra determinar uma nova relação

⁵ O mesmo texto é fonte da demonstração *Nora's Way*, também com Carreri, que aborda o papel da improvisação, no confronto com a obra de Ibsen.

entre suas autoras e o diretor, expandindo a idéia de dramaturgia para o diálogo criativo urdido entre as duas partes.

Doña Música butterflies explora a relação entre a atriz e o diretor através de uma personagem que escapou do espetáculo *Kaosmos, Ritual of the Door* (criação do Odin, de 1993): Doña Música existe “porque precisa”, afirma a personagem/atriz na peça. Ao buscar revelar sua razão de existir, contudo, a “figura” fala da fragilidade e incerteza que povoam o cruzamento criativo entre personagem, atriz (a pessoa, em cena) e pessoa (a atriz, fora da cena). Pode-se afirmar que o teatro é o tema principal da demonstração, dissecado a partir da relação dialética entre convenção, identidade, ilusão e realidade.

Doña Música, inspirada em personagem de Paul Claudel, dá corpo às impressões de Varley sobre a transitoriedade e a presença da morte, representada por uma borboleta azul, espetada e eternizada entre os vidros de um quadro. Segundo Varley (apud Selaiha, 2001, tradução nossa):

Infinitude, ser ou não ser, fluxo e dança, a sombra, o que não pode ser sabido e compreendido, a dança e o dançarino que são um e o mesmo... alteração, deslocamento sem descanso, nascimento e perecimento sem uma lei fixa; é somente transformação que está em ação aqui; é como a água em seu movimento.

The dead brother (O irmão morto), *The flying carpet* (O tapete voador) e *The echo of silence* (Ecos de silêncio) são outras demonstrações assinadas por Varley⁶. *The dead brother* também poderia ser considerada um “intertexto”, porque explora o processo criativo do Odin, observando as diferentes fases do processo no qual texto, ator e diretor interagem. Varley demonstra os estágios desse trabalho a partir de textos poéticos que inspiraram partituras especializadas e, com base nestas, a *performance*. Discorre sobre o processo de criação da atriz a partir

da definição de ação; descrevendo, antes, a intérprete como “a pessoa que faz a ação” e “a pessoa que faz com que o espectador veja o que não está lá”.

São temas que a atriz aborda os princípios do estudo das ações (equilíbrio, dança das oposições, resistência e impulsos com partes do corpo, a importância do torso etc.); como tornar a ação “crível” (correlata à precisão das extremidades) e como relacionar ações, manipulando-as para compor partituras. Os versos do poema *The dead brother* exemplificam a criação de imagens e improvisações, as quais conduzirão à composição. A atriz também ilustra o uso de músicas para alterar a emissão e sentido do texto, bem como do figurino, uma espécie de “enquadramento” para o material gestual e vocal. Na demonstração, o figurino carrega os sinais culturais da diferença sexual, embora o fato não seja comentado pela atriz: mudando a roupa, Varley contrapõe uma primeira imagem, de uma mulher de saia e blusa cor-de-rosa, à uma segunda, que porta terno cinza e sapatos masculinos.

A explicitação das variações dos elementos da partitura antes e depois da interferência do diretor demonstram como a composição vai sendo modificada pelo olhar externo, cabendo à atriz encontrar formas para que a “artificialidade”, inevitável nesse processo, possa ceder lugar a uma “nova organicidade”, conforme explica Varley. A demonstração estende-se de maneira constante e equilibrada, à maneira de uma palestra científica. Menos virtuosa em termos acrobáticos que Rasmussen e menos “espetacular” que Carrieri, Varley constrói um estudo discursivo, onde os momentos mais poéticos são comedidos. A atriz conclui defendendo a repetição e o refinamento como aspectos essenciais para o surgimento da melhor síntese.

The echo of silence tematiza o trabalho vocal e as dificuldades que a atriz encontra na lida com o texto. A investigação da vocalidade inicia-se, para Varley, com o silêncio. O tema do silêncio, a partir de uma canção da resistência francesa e de um

⁶ Além delas, *Text-actions-relations* (já tratado aqui) e *Whispering winds* (de 2002, sobre a relação entre teatro e dança) podem ser consideradas demonstrações coletivas.

poema, motiva uma primeira partitura de ações, que criará a matéria “submersa” ao texto. Assim como o silêncio encontra-se sob a vocalidade, alimentando a expressão, as ações físicas são a parcela sob o texto que nutre a produção textual.

Para a atriz, o conceito de resistência resume o de expressão (“ex-pressar” lembra a ação de “pressionar”). A resistência na voz forja a expressão, do mesmo modo que as ações físicas necessitam de oposições e contenções para encontrarem expressividade. Sobre o aspecto técnico, Varley demonstra aquecimentos, vocalizes e a exploração de tonalidades diversas do uso “habitual” da voz. No que tange à construção dessas “resistências”, propõe a relação entre texto e movimento/ação: a voz segue intensidades, ritmos e velocidades do movimento, e não a significação das palavras. O que sustenta a atriz, portanto, é o “subtexto” – mais bem descrito como “subpartitura”⁷ – fornecido pelas ações físicas. O “pretexto” vem antes da *performance* e é o que ajuda a intérprete a descobrir o que vai dizer. O “contexto” aparece com a construção da cena e do espetáculo.

Da pesquisa que realiza com a vocalidade, Varley recupera ainda a aproximação entre fala e canto e o uso de melodias como base para a elocução. Mais uma vez, pretexto, subtexto e contexto constituem planos sobrepostos, que irão fornecer “pressão” para que a expressão ganhe força. Extratos dos espetáculos *Talabot* e *The castle of Holstebro* fornecem exemplos de trabalho vocal com subtextos variados (a partir da pesquisa com sons imitados, de partituras de ações inspiradas em frases de outros textos etc). Ao final, Varley reúne essas diversas possibilidades numa impressionante execução de um monólogo de *Lady Macbeth*.

Desconstruindo o que disse até então, a atriz encerra a demonstração frisando que sua maior liberdade reside no canto. Com a letra de uma canção escrita num papel (o que sublinha o caráter “mais solto” desse momento), interpreta quase sem projeção

vocal a melodia. A metáfora dos “ecos do silêncio” completa-se nessa imagem derradeira: assim como atrás da vocalidade moram os ecos secretos da expressão, por trás da busca por uma técnica vocal refinada encontra-se a simplicidade na emissão.

“Texto” deriva do termo latino “tecer”; daí que num espetáculo de teatro, o texto é um tapete que tem de voar longe. Com essa afirmação, Varley abre a demonstração *The flying carpet* onde, mais uma vez, o trabalho sobre o texto é foco. Desta vez, porém Varley prioriza os exemplos da transição do texto para a espacialidade da cena.

A versatilidade da voz humana e a mobilidade de sentido das palavras são explorados por Varley na repetição contínua e sempre diversa da frase “o texto é um tapete que tem de voar longe”. Nessas repetições, a atriz manipula ressonadores, entonação, altura, volume, dinâmicas, pontuações (respirações e pausas incluídas), ênfases, estímulos de “imagens” e melodia. A pesquisa vocal é contextualizada, então, com as obras teatrais que ajudou a compor em seus mais de 30 anos no Odin: a manipulação “formal” sugere a constituição de diferentes “emissores”, que lembram *personas* diversas. Essas “vozes”, por sua vez, levam à construção de “figuras”, as quais desembocam na personagens que a atriz realizou nos espetáculos do grupo.

O processo de trabalho das atrizes-criadoras inspira Pavis (1999a) a recolocar a relação entre feminino e masculino (1999a) nos termos da tensão criativa estabelecida entre os discursos da encenação e da(o) intérprete. Esses discursos reproduzem a tensão entre um princípio que tende à organização e outro, que se inclina para o caos. De acordo com o teórico francês, enquanto a função da direção comporta uma preocupação mais racional e linear, na missão de tornar claro para o espectador o discurso da encenação (o “princípio masculino”, da partitura), será o “princípio feminino” que escreverá no espaço, com sua corporeidade, o estado mais vago, onde atua o(a) intérprete.

Cumpra acrescentar que os dois princí-

⁷ Segundo Varley (2008)

pios, de fato, não se encontram apartados: o corpo não é apenas “manipulável”, mas um fator ativo; ele não é apenas “vago”, mas terrivelmente denso e material; ele não é pré-expressivo, mas uma entidade sexual e significativa desde sempre. Da mesma maneira, o(a) diretor(a) não é um cérebro “descorporificado”, nem o dono das certezas que irão “solucionar” o espetáculo.

No entanto, parece pertinente destacar que, num processo de trabalho teatral, as funções criativas assumem qualidades de energia (para citar Carrieri); escapam à fixação de papéis (citando Varley) e necessitam de contraposição e questionamento (conforme fala Rasmussen) a fim de encontrar sua potência. Assim, no território de ação da atriz-dramaturga, embora diversas e concorrentes, as funções criativas são colaborativas e nunca, opostas.

Não é por acaso que nas criações de Varley, Carreri e Rasmussen as posições duais, em suas variações masculino/feminino; texto/visualidade; organização formal/soltura; treino/criação; obra/criador e palco/platéia aparecem corrompidas. Essa compreensão permite que as dualidades estejam integradas, não apenas como conceitos, mas na forma de vivência encarnada e expressa em termos “espetaculares”. Ainda que atuando num coletivo identificado com a assinatura de um “mestre”, de cuja identidade artística não poderiam mais ser separadas, essas três atrizes encontraram maneiras de fundir os “princípios” da organização e da soltura e domar pessoal e tecnicamente o caos autoral, sem perder a organicidade. Nas palavras de Varley (apud Daehn, 2008)

Tecnicamente, podemos interpretar numa sintonia suave ou potente, sem correspondência direta de gênero, misturando o sexo das personagens e o dos atores.

A autonomia das atrizes e atores no Odin apontou novos caminhos para o grupo, onde a “isonomia” de possibilidades conquistada pela ação dedicada das atrizes não significa uma cegueira às diferen-

ças entre os sexos. Ainda que a tematização de gênero apareça transversalmente nos espetáculos e não seja declaradamente o motor de nenhuma das demonstrações, a fisicalidade complexa que apresentam, ao lado de um discurso autoral inscrito nos corpos das *performers*, demonstram o quanto essas atrizes investiram na compreensão de suas próprias realidades profissionais e pessoais, onde o papel do gênero é central. Segundo Varley (apud Luna, 2006, tradução nossa):

Mulheres que trabalham com teatro sabem a respeito dos segredos das ações e como ação contém uma oposição. Elas sabem da importância do indivíduo, e [da] vida de suas próprias histórias pessoais. Valorizam a relação de humano para humano. Eu acho que essas vozes precisam ser ouvidas, se alguma coisa for transformar-se em nossa sociedade masculinamente dominada.

O engajamento das atrizes do Odin na transformação da linguagem teatral ecoa a recusa a um teatro alheio às desigualdades vigentes na sociedade. Trabalhando sobre a materialidade do corpo, as atrizes do Odin sabem o sentido físico e metafórico da palavra “resistência”. De maneiras muito particulares, elas vêm efetuando suas “revoluções” de gênero, ao mesmo tempo que transformam as idéias de “ação” e de “dramaturgia”, tanto nos domínios do fazer teatral e da investigação de textualidades quanto em sua natureza ontológica.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. *Traces in the Snow: a work demonstratin* by Roberta Carreri – Odin Teatret (1989). [Direção Eugenio Barba]. Co-produção Document Films, Athens and Odin Teatret Film. Holstebro: Odin Teatret Film & CLTS, 1994. 1 DVD (99 min), color.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*. Ano 1. N. 1. São Paulo: ECA-USP, 2001, p. 91-103.

BLAU, Herbert. *To all appearances: ideology and performance*. New York: London: Routledge, 1992.

CARRERI, Roberta. A handful of characters. In: ADAMS, Gilly et al (Ed). *The open page: theatre-women-character*. Holstebro: Odein Teatrets Forlag, 2003, p. 44-55.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe e FOWLER, Richard. *The actor's way*. Trad. Richard Fowler. London: New York: Routledge: Taylor & Francis, 1993.

COHEN, Renato. Performance e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura. In: FERREIRA, Jerusa Pires (org.). *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor*. São Paulo: Educ: Fapesp, 1999, p. 225-239.

DAEHN, Ricardo. Em seis dias em Brasília, o grupo dinamarquês Odin Teatret, do consagrado diretor Eugênio Barba, faz maratona de espetáculos e demosntrações de trabalho. *Correio Braziliense*. Brasília. 24 jun. 2008. Disponível: <http://www.ambbrasilia.um.dk/br/servicemenu/Noticias/EmSeiDiasEmBrasiliaOGrupoDinamarqusOdinTeatretDoConsagradoDiretorEugenioBarbaFazMaratonaDeEspetaculosE.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

FLORES, Patricia. O contato com uma tradição teatral. In: *Fórum virtual de literatura e teatro – Em Cena*. Rio de Janeiro, 2006. UFRJ. Disponível em: http://www.pacc.ufrj.br/literatura/emcena_odin_teatret.php. Acesso em: 15 nov. 2008.

LUNA, Andrea Cabrera. Julia Varley: helping women to find their voice: actress Julia Varley uses theatre to empower. She talks to Andrea Cabrera Luna. *For a change*, 1 fev. 2006. Disponível em: <http://www.artclearchives.com/achange/2006201/1759047-1.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

MARINIS, Marco de. En quête de l'action physique, au théâtre et au delá du théâtre. In: *Degrés*. Revue de Synthèse à Orinetation Semiologique – La Dramaturgie de L'Atrice. Bruxelles: André Helbo, n. 97-98-99, 1999. P. c1-c20.

MASGRAU, Lluís. La dramaturgie de l'acteur à Odin Teatret. *Degrés*. Revue de Synthèse à Orinetation Semiologique – La Dramaturgie de L'Atrice. Bruxelles: André Helbo, n. 97-98-99, 1999. P. g1-g46.

ODIN TEATRET. *Flyng carpet*. 2005. Disponível em: http://www.odinteatret.dk/productions/wprk_demonstrations/flying_carpet.htm. Acesso em: 19 fev. 2009.

ODIN TEATRET. *Itso Bitsi*, 1991. Disponível em: http://www.odinteatret.dk/productions/current_productions/itsibitsi.htm. Acesso em: 19 fev. 2009.

PAVIS, Patrice. La dramaturgie de l'actrice: ou "Voilà pourquoi cote fille est muette". *Degrés*. Revue de Synthèse à Orinetation Semiologique – La Dramaturgie de L'Atrice. Bruxelles: André Helbo, n. 97-98-99, 1999. P. k1-k30.

PAVIS, Patrice. La dramaturgie et lès texts de l'atrice. Questions a Julia Varley. *Degrés*. Revue de Synthèse à Orinetation Semiologique – La Dramaturgie de L'Atrice. Bruxelles: André Helbo, n. 97-98-99, 1999b. P. e1-e15.

RASMUSSEN, Iben Nagel. Ester's book. In: *The open page*. Women-Theatre-Practice. N. 11, March 2006. Holstebro: The Odin Teatrets Forlag, 2006. P. 45-48.

SELAIHA, Nehad. Butterflies and paper canoes. *Al-Ahram Weekly On-line*. Cairo. N. 524, 8-14 mar. 2001. Disponível em: <http://weekly.ahram.org.eg/2001/524/cu1.htm>. Acesso em: 3 dez. 2008.

VARLEY, Julia. *Piedras de água*. Trad. Ana Wollf. 3. Ed. Lima: San Marcos, 2008.

VARLEY, Julia. Questions of time. *The open page*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, n. 5, mar. 2000, p. 51-56.

VARLEY, Julia. "Sous-partition": encore un terme utile et impropre. . *Degrés*. Revue de Synthèse à Orinetation Semiologique – La Dramaturgie de L'Atrice. Bruxelles: André Helbo, n. 97-98-99, 1999. p. f1-f14.

WETHAL, Torgeir. *Dressed in white*. [Direção Eugenio Barba]. Holstebro: Odin Teatret, 1974-1976. 1 DVD (45 min), B/W.

