



A dramaturgia do ator e da atriz como ferramenta pedagógica

La dramaturgia del actor y de la actriz como herramienta pedagógica

The actor's and actress's dramaturgy as a pedagogical tool

Marilyn Clara Nunes¹

Orcid: 0000-0002-6395-8043

Resumo

O presente trabalho apresenta o conceito de dramaturgia do ator (e da atriz), de Eugenio Barba, como ferramenta pedagógica para o desenvolvimento de habilidades teatrais, sendo que os expedientes da feitura cênica não se destinam apenas à criação, mas servem à aprendizagem de técnicas teatrais que constituem o *métier* do ator e da atriz. Através de exemplos práticos oriundos do processo de criação do espetáculo solo “Estrelas”, sob direção de Julia Varley, atriz de Eugenio Barba, a fusão entre pedagogia teatral e criação artística é revelada, contextualizando técnicas elencadas pela Antropologia teatral em sua empregabilidade cênica.

Palavras-chave: dramaturgia do ator, pedagogia teatral, criação cênica.

Resumen

Este artículo presenta el concepto de Eugenio Barba de la dramaturgia del actor (y de la actriz) como herramienta pedagógica para el desarrollo de las habilidades teatrales, en la que los expedientes de la producción escénica no sólo se destinan a la creación, sino también al aprendizaje de las técnicas teatrales que conforman el *métier* del actor y de la actriz. A través de ejemplos prácticos del proceso de creación del espectáculo solo *Estrella*, con la dirección de Julia Varley, actriz del Eugenio Barba, se pone de manifiesto la fusión entre pedagogía teatral y creación artística, contextualizando las técnicas enumeradas por la Antropología Teatral en su empleabilidad escénica.

Palabras clave: dramaturgia del actor, pedagogía teatral, creación escénica.

Abstract

This paper presents Eugenio Barba's concept of the actor's (and actress's) dramaturgy as a pedagogical tool for the development of theatrical skills, where the expedients of stage production are not only intended for creation, but also for learning the theatrical techniques that make up the actor's and actress's *métier*. Through practical examples from the creation process of the solo performance *Stars*, with direction of Julia Varley, na Eugenio Barba's actress, the fusion between theatrical pedagogy and artistic creation is revealed, contextualizing techniques listed by Theatre Anthropology in their scenic employability.

Keywords: actor's dramaturgy, theatrical pedagogy, stage creation.

¹ Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho- IA-UNESP (doutorado em Artes, subárea Artes da Cena), concluído em 2022 (bolsista Capes). Universidade Federal de Rondônia- UNIR (Professora do curso de Licenciatura em Teatro). Atriz fundadora do grupo Oposto Teatro Laboratório.

Introdução

A pedagogia do fruir e do fazer teatral, estabelecida como complementares, é abordada por Flávio Desgrandes (2006) como fundamental para a formação dos(as) sujeitos(as) do ensino-aprendizagem. Os expedientes de criação cênica, constituídos de experimentação improvisacional, de jogos teatrais e dos diversos elementos que compõem uma cena, tornam-se fundantes para a construção de uma linguagem estética e artística, ecoando na formação dos(as) próprios(as) sujeitos(as) criadores(as). Com essa premissa, refletimos aqui sobre a tradição teatral criada pelo diretor Eugenio Barba junto ao seu grupo, Odin Teatret, nomeada de *dramaturgia do ator*, que traz sua própria estética e linguagem para fins de compreensão de uma pedagogia no campo da interpretação teatral.

O conceito de dramaturgia do ator (e da atriz) conforme elaborado por Eugenio Barba, apresenta-se como uma importante ferramenta pedagógica atoral, impulsionando o aluno e a aluna / ator e atriz, a adentrarem seus universos pessoais para a descoberta de elementos que constituirão cenas ainda não reveladas. Isso porque, o processo criativo adotado pelo Odin Teatret não parte da dramaturgia textual, um roteiro ou uma estrutura dramática pré-definida, e sim das proposições realizadas pelas atrizes e pelos atores, das suas disponibilidades e expressividades corporais, de seus atravessamentos no tempo presente da criação e de suas técnicas incorporadas.

Esse deslocamento de dramaturgia (do texto para o corpo), ainda que no século 21 seja cada vez mais frequente, mantém-se desafiador para um aluno ou aluna / atriz ou ator principiante, quando consideramos a história teatral aristotélica que alicerça nossa formação ocidental. O que Eugenio Barba, na década de 60, na Índia, identificou com muita sagacidade e tratou de elencar em seu tratado intitulado de Antropologia Teatral, foi algo que impressionou, décadas antes, Antonin Artaud, ao ver um espetáculo de Bali que se apresentava na Europa: um teatro pautado na expressividade corporal em detrimento do texto dramático.

Se em *A poética*, de Aristóteles (1991) encontramos elementos complexos que estabelecem o próprio conceito de gênero dramático, tais como argumento, caracteres, episódios, mito, nó e desenlace, para citar a composição de uma tragédia, na dramaturgia da expressão corporal, isto é, do ator e da atriz, quais elementos existiriam?

Barba buscou possibilidades de resposta a esta pergunta em seus seminários internacionais que envolveram muitos mestres e mestras do ocidente e oriente, oriundos de tradições teatrais como o teatro japonês Nô, o teatro balinês Topeng, o teatro indiano Kathakali, a

dança indiana Odissi, a Biomecânica de Meyerhold, a Mínima Moderna de Decroux, a Dança dos Orixás brasileira, entre outras. Através da junção de conhecimentos práticos comuns das tradições diversas, Barba adentrou seu campo de estudo sobre presença cênica e o trabalho do ator e da atriz em cena, estudo que intitulou de *pré-expressividade*, e que está destrinchado em várias de suas obras, dentre as quais se destaca *A arte secreta do ator: dicionário da Antropologia Teatral* (BARBA; SAVARESE, 2012), um compêndio das técnicas elencadas pelo diretor-pedagogo.

A *pré-expressividade* trás princípios tais como equilíbrio precário ou de luxo, ritmo, pontuação da ação, oposição, omissão, introversão e extroversão, tridimensionalidade, *sats* (pré-ação), redução e dilatação, o trabalho com as mãos e pés, o trabalho com os olhos, a espinha dorsal, o corpo decidido, as peripécias de uma ação, a ação simples e composta, ações concatenadas, justapostas e a negação da ação - ou via negativa (BARBA; SAVARESE, 2012). Segmentados para uso pedagógico, organizados em exercícios corporais em disciplinas da expressividade do corpo, ou no treinamento do ator e da atriz, como Barba utiliza em seu grupo, esses princípios exigem do aluno e da aluna um mergulho em si, numa integralidade que contempla conceitos que se costumou classificar de modo binário: corpo e mente, interno e externo, ação e intenção, corpo e voz, personagem e ator/atriz, memória e presente, objetividade e subjetividade, técnica e espontaneísmo.

No desenvolvimento de uma cena direcionada pela prática da dramaturgia do ator (e da atriz), o corpo presente do atuante, suas experiências e disponibilidade em apresentar atravessamentos pessoais para utilização em cena são materiais fundantes da estrutura dramática que emerge da experiência mesma do fazer/revelar teatral. A condução do processo pelo professor, professora / diretor ou diretora, pautados nos princípios pré-expressivos, possibilita que a pedagogia teatral seja constituída por linhas objetivas que direcionam o ator ou a atriz dentro de sua subjetividade criativa.

A relação mestre e discípulo / mestra e discípula se faz em meio ao processo de criação, especialmente quando se trata de um(a) profissional veterano(a) à conduzir o(a) principiante, de modo que cada diretriz cênica torna-se um expediente pedagógico em que as técnicas, saberes e procedimentos acumulados ao longo da trajetória do ofício sejam compartilhados de modo prático, numa relação pessoal de confiança, respeito e admiração mútua.

Esse foi o caso dos expedientes da feitura do espetáculo solo *Estrelas*, dirigido por Julia Varley (atriz do diretor Eugenio Barba / Odin Teatret) e criado mim, autora deste artigo, a partir de um processo de treinamento e levantamento de materiais iniciados em 2008, e que ganhou mais

força de 2009 em diante, após minha participação no festival *Odin Week*, na Dinamarca, evento no qual acessei procedimentos utilizados pelo grupo para a realização de uma montagem teatral.

Durante quatro anos desenvolvi esses materiais, cuja duração tinha 60 minutos, até apresentá-los à Julia Varley, em meados de 2012, durante o período em que participava da residência artística *Misty road to a performance* (Caminho misterioso para um espetáculo). E, até o dia 13 de janeiro de 2013, data da estreia do espetáculo *Estrelas* na Sala Branca, sede do Odin Teatret, Varley e eu trabalhamos intensamente na montagem da obra, período que me foi de grande aprendizagem teatral, no qual pude apreender na prática princípios que havia estudado teoricamente, além de absorver sua ética teatral, envolvendo um modo de engajamento, dedicação e disciplina que fazem parte do legado do grupo dinamarquês.

Aqui, inicio o relato destes expedientes de criação para fazer ver as relações interpessoais, as subjetividades abordadas nas cenas e como se dá a aplicabilidade dos princípios (ferramentas pedagógicas) da Antropologia Teatral, conforme Barba vem defendendo nesses 60 anos de existência do grupo Odin Teatret.

Ferramentas pedagógicas do grupo Odin Teatret em sua aplicabilidade cênica

Eu cheguei no grupo Odin Teatret com uma bagagem sobre a tradição do grupo, de seu processo pedagógico e artístico limitado a espetáculos, palestras e livros. Estava eu, então, na posição de uma aluna-atriz iniciante naquela tradição teatral, buscando através da montagem de um espetáculo consolidar meus conhecimentos de atuação.

O jogo do fazer teatral, durante uma montagem cênica, constitui-se de um expediente rico tanto para a formação de um ator e de uma atriz quanto de alunos e alunas inseridos em contextos formais e informais da educação, pois, segundo Pupo (2006, p. 11-12):

Na esteira de um longo processo histórico iniciado na Grécia com Platão e Aristóteles, concebemos hoje o ato de fruir o teatro e o ato de fazê-lo, como dimensões complementares, a serem tecidas entre si. Apreciar teatro e experimentar a atividade teatral constitui a via de mão dupla que delimita o terreno de nossa atuação com pessoas de diferentes faixas etárias em instituições escolares as mais diversas, organizações não-governamentais, centros culturais e espaços similares.

A pedagogia do grupo Odin Teatret se faz exatamente na junção de pessoas de diferentes idades e experiências num ambiente que não é da educação formal, tendo em vista não ser uma escola ou universidade, mas um grupo que tem o compromisso de fazer e ensinar teatro, investigando ferramentas pedagógicas e experimentando-as com novos atores e atrizes.

Compartilhando este modo de ensino, retomo o primeiro dia de ensaio, do qual lembro-me de Julia Varley, atriz há 45 anos do grupo, me pedir para apresentar uma cena teatral oriunda dos meus materiais previamente elaborados. Por materiais cênicos compreendem-se, neste contexto, cenas com textos, objetos e movimentações que o aluno-ator ou a aluna-atriz cria de modo autônomo. A diretora-pedagoga, ao propor este início, abre-se para ver e ouvir a sua atriz-aluna, buscando compreender quem ela é, suas necessidades e habilidades.

O interesse do(a) professor(a) no(a) aluno(a), na sua bagagem pessoal e nas suas motivações para a proposição de algo, é fundamental para o sucesso do processo de ensino aprendizagem, sendo que a dramaturgia da atriz e do ator é regada dessa premissa, uma vez que um espetáculo não parte de um texto ou da ideia de um(a) autor(a), nem mesmo da concepção previamente elaborada pelo(a) encenador(a). Antes, constitui-se como modo expressivo corporal da atriz ou do ator num jogo com elementos que este(a) oferta em cena.

Na cena apresentada, originalmente eu me sentava num banco de madeira e tinha dois objetos metálicos que manipulava. Um deles era uma pequena frigideira e outro, uma cumbuca. Eu lidava com os objetos de um modo poético, isto é, multiplicando suas funcionalidades: colocava-os na cabeça, arrastava-os no chão, raspava-os um contra o outro, enchia-os com água que logo fazia escorrer... e assim, cada elemento se transformava em chapéu, pedra, faca, xícara ou nuvem de chuva. Essa ampliação de funções de um mesmo objeto era algo que eu aprendera nos seminários práticos do grupo. Entretanto, foi na intervenção da diretora que aprimorei as relações entre o objeto e seu campo semântico cênico, através do princípio nomeado por Barba (2012) de *coerência incoerente*.

Coerência incoerente

Após a apresentação da minha cena, Julia Varley perguntou-me: quem é você? Onde está? O que são estes objetos? Para mim, estas perguntas significavam um retorno ao *Método das Ações Físicas*, de Stanislavski (KUSNET, 1975) ou ainda, remontavam a base dos jogos teatrais que havia aprendido nas minhas primeiras aulas de teatro, ainda na infância, pautados nos jogos improvisacionais de Viola Spolin: onde, quem, quando e o quê (SPOLIN, 1979).

Também estava presente em sua provocação aplicar o que Barba chama de princípio da *coerência incoerente*: uma ferramenta pedagógica e um viés estético que permite evadir o campo do uso de objetos realistas ou ampliar as possibilidades de uso realista destes com uma coerência entre

as ações que visa estabelecer uma linguagem teatral aparentemente incoerente, pois extravasa o campo realista, para alcançar seu uso poético. “Um objeto pode ser várias coisas, como uma faca pode ser usada para fazer o sinal da cruz, apontar, desenhar no chão de terra, batucar contra um copo, fazendo música, mas deve, fundamentalmente, também ser uma faca e cortar algo”, Varley me explicava.

A diretora pedagoga utilizava partes dos meus materiais cênicos para me ensinar a manipular objetos, estabelecer a relação entre eles e a desenvolver uma teia de significados que pudesse exprimir de modo mais complexo a minha tentativa simplista de composição. Ensinar teatro, neste contexto, significa não apenas apontar o que funciona ou não em cena, mas apresentar modos de funcionamento de ferramentas e técnicas teatrais que, uma vez entendidas, podem ser aplicadas em diferentes processos criativos. E, nesse sentido, segmentar um material é útil para a elucidação das partes que compõem o todo e os modos de articulações entre elas.

Segmentação das ações

Para fins de verificação desta abordagem pedagógica, pautada na segmentação, tomamos como exemplar a continuidade da direção desta cena, conforme indicava Julia Varley:

“A cumbuca cheia de água pode ser um chá que a escritora, sua personagem, toma”, sugeriu a diretora pedagoga. E, passei a tomar. “Conte suas ações, de modo simples e claro”, continuava Varley. E assim o fiz:

- 1) Estico o braço;
- 2) Passo os dedos ao redor da cumbuca;
- 3) Sinto seu peso e ajusto a mão no objeto para ter firmeza;
- 4) Trago a cumbuca lentamente para perto da minha boca;
- 5) Encosto a cumbuca em meus lábios para tomar o chá.

A partir destas ações simples e concatenadas a diretora passou a trabalhar mais profundamente com outros princípios pré-expressivos elencados pela Antropologia Teatral, de modo muito prático.

Pontuação, negação da ação, equilíbrio precário, oposição, ritmo e resistência

Para evidenciar o estudo prático de vários princípios da Antropologia Teatral, eu poderia narrar as indicações de Julia Varley da seguinte maneira: em cada uma das ações procure sentir onde ela inicia, ou seja, de onde vem o impulso da ação. Na primeira, você eleva o braço para depois movê-lo até a cumbuca. Eleve-o, e agora, pause a ação. Esta pausa é uma *pontuação* da ação direcionada pelos olhos, que estão fixos no objeto. Agora desloque o braço até bem próximo da segunda ação. Nesta, dê uma pausa, você pode pegar ou desistir da ação, se desistir, fará o princípio da *negação da ação*. O impulso da próxima ação vem dos dedos, em que você os abre e ajusta-os no formato da cumbuca. Ao sentir o peso da cumbuca em suas mãos, com água até a borda, você trabalha com o *equilíbrio precário ou de luxo*, pois corre o risco de derramar a água, e inclusive pode eleger derramá-la parcialmente, totalmente ou não. Esse é um momento de suspense e de risco. Estamos no meio da sequência e você continua até a próxima ação, trazendo a cumbuca para você, ou seria para outra pessoa? Não seja direta e óbvia, utilize o *princípio da oposição*, que Grotowski chamava de princípio chinês (GROTOWSKI, 2010), ou seja, ainda que esteja sozinha em cena, encaminhe o objeto para o lado oposto de onde pretende fazê-lo chegar, isto é, afaste-o de si para depois trazê-lo até sua boca. Após testar todas estas possibilidades, altere o *ritmo* da sequência, fazendo uma parte da ação lenta, outra rápida, uma começando rápida e terminando lenta, e a próxima ação numa velocidade normal. Nada é aleatório, deve ter uma intenção: se na primeira ação você eleva o braço e para é porque não sabe se quer ou não tomar o chá... se desloca o braço num ritmo lento, inicialmente, e depois alcança a cumbuca de modo rápido, é porque no meio do caminho se decidiu, e assim por diante. Você também pode trabalhar com a *resistência*, colocando diferentes níveis de força para cada uma das ações: muito leve, leve, normal, pesada ou muito pesada. É importante notar que quando uma parte do corpo se move, ela reverbera e aciona o restante do corpo, ou seja, o corpo como um todo se ajusta para que o braço, protagonista da ação, possa estar orgânico em cena. Se estico o braço, inclino também, ainda que levemente, as minhas costas, bem como os meus pés podem se aproximar da minha base para manter o meu equilíbrio. E, em micro escala, todo o corpo age: o queixo sobe, as pernas se abrem, o peito relaxa, os dedos dos pés se elevam etc.

Quando experimento em meu corpo estas ferramentas pedagógicas, literalmente as incorporo, pois meu corpo cria uma memória que consolida a aprendizagem. Ainda que não seja uma instituição educacional formal, os processos de ensino do Odin Teatret têm validade em contextos diversos, especialmente ao considerarmos a educação em contexto artístico, como situa Desgrandes:

O valor educacional presente nessas práticas, ressalte-se, precisa ser compreendido a partir do relevante caráter pedagógico intrínseco à própria experiência teatral. Assim, o teatro quando adentra a instituição educacional, não precisa, e não deve, ser um teatro "escolarizado": "didatizado", para que tenha importância educacional; ao contrário, deve ser preservado em sua potencialidade, pois seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente. (DESGRANDES, 2006 p. 90)

Justamente o fazer artístico fincava raízes na elaboração desta prática, artística e pedagógica, dando sentido e profundidade àquilo que eu realizava. Como ação de consolidação deste conhecimento, Julia me fazia repetir inúmeras vezes a sequência, anotar todas as mudanças no meu diário de trabalho, de modo a ajudar no registro deste, o que é útil ao se retomar uma ação criada há muito tempo e ao testar diferentes modos de realização desta. E, fizemos isso em cada uma das ações dos 15 minutos desta cena, num trabalho de paciência mútua que durou alguns meses, incluindo-se mudanças de objetos, inclusão e retirada de falas, inserção de um instrumento musical e figurino, sendo que cada elemento alterava, ainda que ligeiramente, toda a estrutura fixada anteriormente.

Se estudar as partes de uma cena significa segmentar um todo em suas partes, o trabalho da atriz e do ator, que é dar vida a uma personagem e fazer ser crível suas ações, está fincado na organicidade destas ações, compreendendo que é preciso memorizar a criação e ser capaz de atuá-la com vigor, frescor e fluidez de quem improvisa no instante presente.

Organicidade: memória e recriação

Durante este trabalho minucioso com a diretora, lembro-me dela insistir para que eu não exagerasse, no sentido de uma hipérbole da ação, pois era importante que as ações fossem críveis. Para mim, ter a função de me lembrar, no momento mesmo da feitura, do ritmo escolhido para cada impulso, pausa e deslocamento da ação, era uma tarefa que exigia um engajamento do meu corpo e mente, sendo estas duas palavras uma única coisa.

Segmentar, para depois trazer de modo fluídico toda a dinâmica destas ações contínuas de modo muito decidido, isto é, sem dúvidas sobre o que fazer em cada etapa, e percorrer este composto percurso com o frescor de quem o faz pela primeira vez, foi e é um dos meus maiores desafios, não apenas nesta cena, mas em todas as cenas do espetáculo e em todos os meus espetáculos, a cada nova apresentação.

Na apresentação deste expediente, referente ao primeiro dia de trabalho, evidencia-se o trabalho da diretora-pedagoga que se coloca numa relação interpessoal com a atriz, estimulando suas ações, buscando aprimorar a sua cena com diretrizes que ela mesma aprendera em anos de trabalho junto ao seu diretor. A paciência de vivenciar como sua aluna todo o processo demorado de aprendizagem, sem acelerar o tempo ou tomar atalhos, foi algo que me comoveu profundamente e criou um elo interpessoal entre nós.

Espacialidade como ferramenta de criação cênica

Outro exemplo de criação que trago parte da relação dramatúrgica da atriz com o espaço e seus níveis, isto é: diagonal, frente, trás, direita, esquerda, caminhar realizando um desenho circular ou quadrado, nível baixo, médio e alto. E, com o princípio do corpo introvertido e extrovertido, ferramenta pedagógica citada por Grotowski ao se referir ao princípio expressivo corporal intitulado *excêntrico, concêntrico e neutro*, de François Delsarte (GROTOWSKI, 1969).

Etapa 1) Iniciei por explorar e marcar as diferentes possibilidades com o corpo, colocando as explorações realizadas numa sequência repetível.

Etapa 2) Após incorporar, alterei a ordem destas movimentações para testar as possibilidades de ligação entre elas, tendo cuidado para preservar uma dinâmica de movimento, isto é, não ficar muito tempo em uma posição ou plano, mas realizar alterações.

Etapa 3) Adicionei um pano como objeto e cena;

Etapa 4) Inseri falas de uma cena.

Contexto da cena elaborada: há um homem, Olímpico, que está em uma praça, em um encontro com uma mulher, Macabéa. Aqui, faço as ações da personagem masculina.

Ação 1) Caminho no fundo da cena, à direita, para frente, depois à esquerda, elevando o braço (corpo extrovertido), numa ação de sentir as gotas de chuva. Fala: “É Macabéa... você só sabe é mesmo fazer chover”.

Ação 2) Recuo dois passos abaixando o braço (corpo introvertido), no pretexto de enxugar a mão nas calças, seguidamente inclinando-me para a direita. Fala: “Meu nome?”

Ação 3) Elevo todo o corpo enquanto estampo com meu braço esquerdo meu nome no ar (corpo extrovertido). Fala: “Olímpico de Jesus”.



Tommy Bay, espetáculo *Estrelas* (2013).

Ação 4) Agacho-me (corpo introvertido). Fala: “Moreira Chaves” (sobrenome inventado pelo personagem por vergonha de não ter o sobrenome de um pai).

Ação 5) Puxo um pano que está no chão, e em plano médio, inclino-me para a direita. Fala: “Eu sei o que Olímpico significa, mas não quero dizer”.

Ação 6) Caminhando a passos largos para a esquerda, enquanto passo o pano pelo pescoço fazendo com ele referência a uma gravata. Subo no banco que está na frente-esquerda do palco, e abro os braços esticando também a coluna (corpo extrovertido). Fala: “Eu sou muito inteligente. Um dia ainda vou ser um deputado”.

A relação do corpo com o espaço, com ações para direita, esquerda, passos curtos ou longos, níveis baixo, médio e alto do corpo, estabelece um jogo em que a atriz, acompanhada por estes elementos, cria uma dramaturgia espacial-corporal que dinamiza a cena.

Sincronização das ações

Após a composição pautada no jogo com a espacialidade, Julia Varley me acompanhou no aprimoramento da cena. Para ela, era importante que eu utilizasse o princípio da *sincronização*

de ações: cada fala deveria estar sincronizada com uma movimentação no espaço, sendo que cada ação era, antes de tudo, uma reação. Eu não deveria agir sobre, mas reagir. Voltando às ações anteriormente mencionadas, mas numa nova perspectiva de apresentação, temos:

1) Macabéa está à direita, mas Olímpico se move à esquerda reagindo à chuva que vê. Enquanto o corpo se desloca para uma direção, a voz vai para a direção oposta, pois está falando com Macabéa.

2) Olímpico recua e enxuga as mãos, enquanto escuta a pergunta de Macabéa. Por estar escutando, olha as mãos, trazendo o foco para si. Ele reage olhando para ela, abrindo o foco, mostrando que há outra pessoa ali. A ação, quase nula, pontua a escuta, num silêncio logo rompido com a resposta forte verbal e corporalmente. A sincronização da ação verbal com a do corpo, ambas em expansão, foi fundamental. Cada centímetro de ação era acompanhado por uma sílaba da frase.

3) Se a ação anterior foi forte, a próxima, em oposição, deve ser singela. O recolhimento do corpo e da voz também estão sincronizados, sendo uma voz baixa e o corpo introvertido, encolhido. E assim sucessivamente.

Note-se que neste processo de ensino-aprendizagem a diretora vai trabalhando por etapas: espacialidade, ações, dinâmica de movimento, e depois com o texto e suas intenções, para chegar ao formato final de uma cena. O trabalho por etapas e o acompanhamento da consolidação do conhecimento de cada uma delas é uma escolha pedagógica que visa não o resultado, mas que foca no processo como principal atividade que conecta professora e aluna.

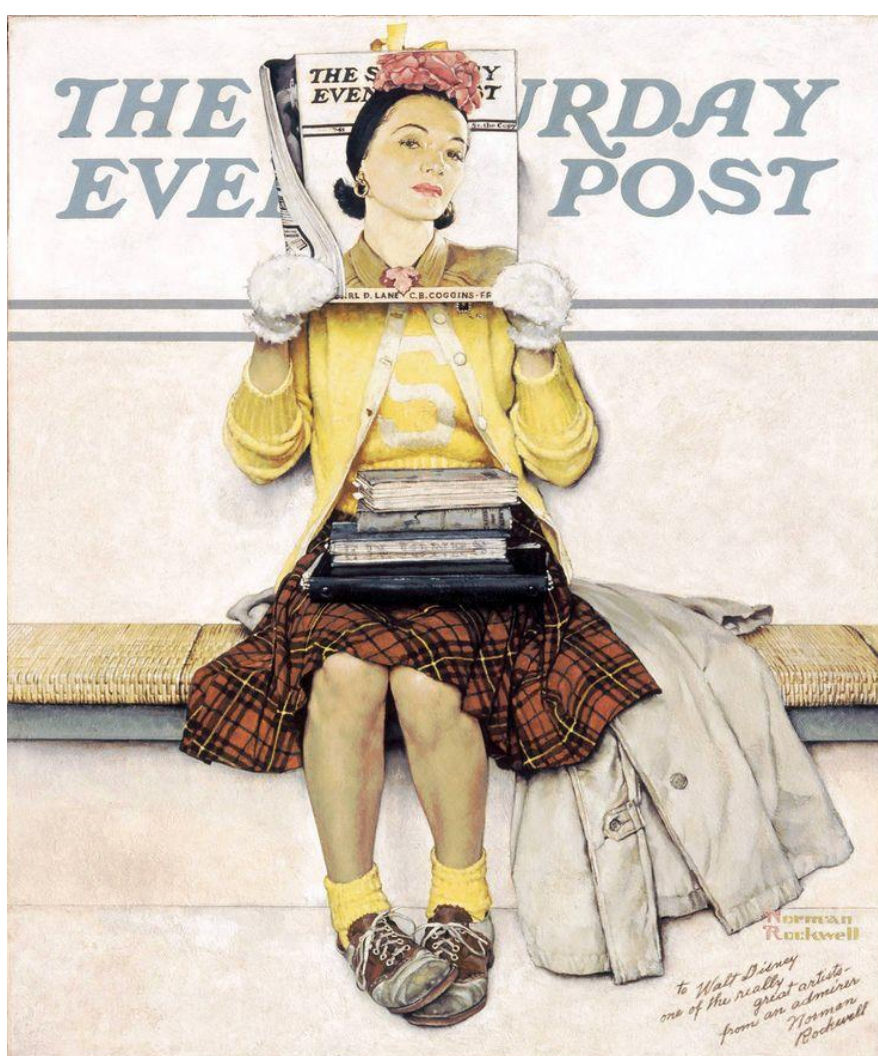
Adicionalmente, a criação parte da atriz criadora ou do ator criador, isto é, de seus materiais cênicos e suas habilidades corporais, que incluem saber utilizar seu ritmo, o trabalho com o espaço, com os objetos, com o texto e toda a dinâmica de movimentos corpóreos exige uma autonomia da atriz e do ator, autonomia esta que permeia sua formação e demarca o estilo de cena que ele(a) consegue entregar ao público.

O espetáculo em criação tem sua função pedagógica acionada o tempo todo, sendo que a atriz ou o ator aprendiz está num processo de autopenetração e autodescoberta contínuos, o que Eugenio Barba e Nicola Savarese chamam de “aprender a aprender” (BARBA; SAVARESE, 2012), numa abordagem pedagógica em que o diretor pedagogo/ a diretora pedagoga está provocando questões sem que haja o certo ou o errado como resposta, mas que esta, quando dada, torna-se um exercício de reflexão, de ação, de criação, de revelação de habilidades e competências, de interesses e escolhas conectas ao desenvolvimento do ator ou da atriz nele(a) mesmo(a). Assim, trazemos um

exemplo de outro modo de criar uma cena, em que a investigação criativa evade a sala de ensaio e toma proporções que envolvem um engajamento, interesse e investimento pessoal mais autônomo e independente, normalmente ocorrido em um estágio avançado do processo criativo.

A criação a partir de uma imagem e o princípio da justaposição

Em meio ao meu trabalho individual de criação de materiais, numa ida a um museu, encontrei uma obra de Norman Rockwell, um pôster que foi capa de revista.



Norman Rockwell, *Girl Reading the Post* (1941).

A composição desta imagem foi meu ponto de partida: a revista traz o rosto com a cabeça altiva e extrovertida de uma mulher. A moça atrás da revista está omitida e, ao mesmo

tempo, “mascarada” por esta imagem. Suas pernas, com os pés cruzados, revelam sua timidez (corpo introvertido).

Para fins de transposição desta imagem para uma cena teatral eu adquiro uma revista grande, adicionando a ela uma foto de Marilyn Monroe, fazendo referência ao fato de que a minha personagem, Macabéa, era fã desta atriz e gostava de colecionar fotos suas recortadas das revistas.



Zaba Zanther, para o espetáculo *Estrelas* (2014).

Tendo este miolo central como disparador criativo, crio o seu entorno, incluindo ações de:

- 1) Segurar a revista contra o peito (corpo introvertido) enquanto olho ao redor.
- 2) Fazer a ação de sentar, mas antes de finalizar a ação, me levanto como que surpresa (negação da ação).
- 3) Caminhar para o proscênio lendo a revista (a revista encobre o rosto).
- 4) Recuar até voltar a sentar no banco e folhear a revista, quando imagens recortadas caem.
- 5) Recolher as imagens, admirando-as e finalizar a ação imitando suas poses.



Tommy Bay, para o espetáculo *Estrelas* (2013).

A dramaturgia da cena reside em encontrar na imagem pretendida a ser encenada uma coerência que justifique o inusitado. Nesta cena, a personagem lê a revista sem se dar conta de que coloca outra imagem sobre seu rosto. A imagem sobreposta é a ação central que dispara a necessidade de criação de ações anteriores e posteriores a ela, dilatando a sequência da cena, de modo que haja um desenvolvimento dramático das ações, com começo, meio e fim.



Tommy Bay, para o espetáculo *Estrelas* (2013).

Em meio às ações, a diretora Varley conduz o fluxo de energia justapondo diferentes materiais: 1) ler a revista; 2) escutar a rádio relógio; 3) dançar; 4) rezar.

Ao som da rádio que dava informações com uma música ao fundo, eu dançava internamente, deslocando o peso do corpo de uma perna a outra, num balanço sutil. Sentava-me no banco para ouvir as notícias e folhear a revista, e levantava-me, sentindo o corpo ser puxado adiante, numa ação de caminhar na qual a diretora adicionou a oração *Ave Maria*. O trabalho era

não guiar a cena, mas ser guiada, seguindo a energia produzida pelos meus pés, o que proporcionava a organicidade das ações.

E, enquanto atriz, somente consegui envolver-me por completo na atuação desta cena por sentir-me assegurada pelas tantas colunas estruturais: o objeto, as ações, a música, a movimentação espacial, o ritmo, a sincronização exigida pela diretora, a coerência das ações apresentadas em sua concatenação e justaposição.

Segundo Maria Lúcia Pupo (2006) “quando falamos em pedagogia teatral estamos nos referindo a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos à processos de ensino/aprendizagem em teatro...”. Neste sentido, este é um exemplo do que significa dramaturgia do ator e da atriz enquanto pedagogia teatral, evidenciando-se que seu alicerce está na criação que parte da atriz ou do ator, pela partitura que estrutura a obra e pelo(a) diretor(a) que provoca o ator/ a atriz a criar novas camadas cênicas.

Considerações finais

A partir da descrição deste processo de criação, busquei apresentar o trabalho cênico pautado na dramaturgia do ator (e da atriz), fazendo ver a importância de uma criação autônoma para o desenvolvimento do(a) aprendiz e como isso ocorre durante o processo criativo. As ferramentas pedagógicas disponibilizadas durante os expedientes de criação e que permeiam a relação entre a diretora pedagoga e a atriz-aluna, estão presentes na obra final: nos objetos, no texto, no trabalho com o espaço e nos elementos pré-expressivos.

Em todas as minhas experiências com o Odin Teatret, o processo pedagógico me pareceu sobressair sobre o objetivo artístico final, evidenciando que o espetáculo é o meio, enquanto a finalidade é a aprendizagem. De tal modo, é possível afirmar que a pedagogia teatral é o elemento fundante dos expedientes que formam os ensaios do Odin Teatret, sendo pautada na relação estabelecida entre o ator/a atriz e o(a) diretor(a), num contexto criativo que exige uma dilatação de tempo, profundidade, intimidade e confiança entre eles(as).

Uma atriz experiente que traz em sua vivência práticas acumuladas por muitos anos, no caso de Julia Varley mais de quatro décadas numa mesma tradição teatral, é capaz de compartilhar conhecimentos do *métier* do ator e da atriz de um modo prático assertivo. Assim como a confiança do aluno ou aluna no(a) artista-docente é essencial para que o ensino-aprendizagem aconteça.

De modo prático, não adentrando na definição conceitual de cada princípio da Antropologia teatral, haja vista estar amplamente divulgado por Barba numa dezena de livros seus, busquei compartilhar o cotidiano do ensino-aprendizagem durante a feitura de cenas de um espetáculo, tornando-se outro viés de apresentar estes mesmos conceitos. Desse modo, creio que a formação teatral em diferentes contextos, formais e informais de educação teatral, seja muito eficaz quando constituída por expedientes de criação artística.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- 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.
- DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- GROTOWSKI, J. **Towards a Poor Theatre**. New York: Clarion Book, 1969.
- GROTOWSKI, J. A possibilidade do Teatro. In: **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva e SESC 2010.
- KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1975.
- LESSING, G. E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MASGRAU, L. Eugenio Barba and traditional Asian theatres. In: **The Moon Rises from the Ganges: my Journey through Asian Acting Techniques**. Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York: Icarus e Routledge, 2015.
- PUPPO, Maria Lúcia. Sinais de teatro-escola. **Humanidades**. Edição Especial Teatro Pós-Dramático, Editora UNB, No 52, Nov. 2006.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VARLEY, J. **Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

