



A ATRIZ NO TEATRO DE GRUPO - A EXPERIÊNCIA NO ODIN TEATRET

Lara Tatiane de Matos¹

Refletindo acerca dos motivos que me levam a estudar a mulher no chamado teatro de grupo, a partir das atrizes do Odin Teatret, me deparei com um grupo que produz muito material sobre prática teatral, e que por sua trajetória de mais de trinta anos é alvo de inúmeras pesquisas dentro dos estudos teatrais. Assim, me senti a pesquisadora mais inútil da face da terra, uma estudante do Brasil, com poucos recursos para empreender uma viagem até a sede do grupo na Dinamarca, cuja colaboração parece mínima comparada ao que este grupo já proporcionou para o meio teatral através de suas experiências colocadas no papel, um material bibliográfico de valor inestimável para qualquer ator contemporâneo ocidental.

Sabendo que, O teatro de grupo é um espaço que pode ter em sua prática artística uma visão crítica da sociedade em que vivemos, parece interessante pensar se neste espaço há uma postura crítica sobre a democracia das relações de poder que gestam os grupos. Interessante também poder pensar sobre como estes espaços rompem com paradigmas da situação da mulher na sociedade atual, e como as escolhas destas mulheres, as atrizes, quanto às suas práticas cotidianas, trabalham para dentro do grupo afirmar ou criticar ou transformar estas realidades. A partir disto questiono como as práticas teatrais das atrizes do Odin Teatret, sejam elas de treinamento, criação ou interpretação na cena, podem definir o espaço que elas ocupam nas decisões estéticas, administrativas, éticas e pedagógicas do grupo?

Após ler os escritos de Julia Varley, atriz do Odin Teatret, em seu belo livro *Piedras de água*, pude compreender porque me interessa tanto discutir as mulheres no teatro. Sou uma mulher e faço teatro. Nesta perspectiva ler os escritos de Varley não só me localizam no fazer teatral enquanto técnica, mas me mostram um processo que valoriza uma maneira peculiar de fazer o teatro, de figurar nos livros de história de teatro e de fazer teoria teatral. Para tanto minha escrita não se importará apenas em localizar tecnicamente pontos de encontro ou divergentes de uma hipótese, mas mostrar o encontro entre um olhar sul americano feminino sobre a obra bibliográfica de um dos maiores grupos de teatro do mundo, e sobre o fazer teatral contido nestes escritos. Inicialmente limitei-me a pensar esta fase da pesquisa centrando-me apenas neste livro autobiográfico e fascinantemente sutil de uma das mais interessantes atrizes do teatro de grupo da

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (UDESC) laranaja@gmail.com



atualidade, Julia Varley. Este artigo representa assim o início do pensamento sobre a pesquisa que vou empreender no mestrado em Teatro com vistas a apresentar a discussão a que me proponho.

A prática teatral

A prática teatral pode estar localizada em diferentes momentos do fazer teatral. O envolvimento corporal nos treinamentos, a disponibilidade para a criação, a atenção na cena. O teatro pode ser considerado a prática que caracteriza sua existência, para além desta afirmação, prática teatral é um envolvimento diário que ultrapassa as salas de ensaio, pois envolve o cotidiano de pessoas diferentes, em funções diferentes, reunidas na busca de um final comum: uma experiência teatral ou um espetáculo. Sobre isto devemos lembrar as inúmeras alusões a um teatro envolvido no cotidiano de atores, diretores e técnicos, que Grotowski tão bem definiu no seu *Em Busca de um teatro pobre*. As publicações do Odin Teatret, também continuam a traçar um perfil de uma prática teatral que ultrapassa as paredes da sala de ensaio.

Desta forma, ao pensar a prática no Odin Teatret, - de onde a preocupação sobre o tema resultou em um dos livros mais importantes nesta temática *A arte secreta do ator – dicionário de Antropologia teatral* (onde podemos perceber que, além de reunir material sobre os mais diversos treinamentos, reuniu-se material sobre a prática teatral que envolve muito mais que seqüências diárias de exercícios, e diz muito mais que quantas horas se deve trabalhar sobre este ou aquele exercício) ou seja, esta prática cotidiana que treina, condiciona, desenvolve fatores musculares, psicológicos e relacionais dentro de um grupo, caracteriza os momentos definidores da personalidade do grupo, assim, é através deste cotidiano teatral que poderemos perceber o espaço político de decisão das atrizes, quando contempladas ou não para suas necessidades e quando as práticas destas atrizes objetivam um espaço próprio na construção de uma técnica teatral.

Neste contexto também podemos perceber que há, na conjuntura das práticas teatrais a que me referi anteriormente, um momento que chamamos treinamento, neste espaço reservado senão somente a uma cultura do corpo, e sim a cultura de um corpo expandido na busca da indissociação no dualismo corpo-mente, no “treinamento” vemos uma infinidade de técnicas sendo usadas de maneira aleatória, a serviço de inúmeras necessidades, sejam elas de formação, de criação ou de preparação para determinada estética. Além disso também temos e vemos a possibilidade de re-criação destas mesmas técnicas, num emaranhado de combinações, que vão desde a mistura de técnicas até a criação de novos exercícios técnicos a partir de determinada gama de exercícios utilizados por uma técnica. Assim percebemos que além de um cotidiano construído e mantido por



determinadas práticas gerais, as próprias técnicas podem se tornar maneiras de as atrizes tomarem as rédeas de suas construções, sejam elas corporais, estéticas ou discursivas e também de através destas escolhas influenciarem na metodologia pedagógica do grupo, sabendo-se que um grupo de teatro além de expor seus conceitos através de espetáculos, cria um repertório pedagógico sobre seu trabalho e através de oficinas os difunde.

Atualmente este enfoque constitui material importante para análise, da maneira que os pesquisadores da chamada nova história cultural buscam “[...] a história das práticas religiosas e não da teologia, a história da fala e não da lingüística, a história do experimento e não da teoria científica.”² Ao me propor a verificar a prática teatral dentro do Odin Teatret, não desejo focar no que pode ser considerado uma busca feminina por um espaço de poder dentro de determinado grupo, e sim me concentrando em dados de um cotidiano teatral descrito nos livros e textos produzidos pelo grupo, que traduzem a partir da prática destas atrizes qual o engajamento e quais as possibilidades de discussão que estas práticas proporcionam no cotidiano do grupo como um todo e são os meios concretos, e já em andamento, de conquista de espaço por estas atrizes. De maneira que,

[...] masculinidade e feminilidade são cada vez mais estudadas como papéis sociais, com roteiros distintos em diferentes culturas ou subculturas, roteiros originalmente aprendidos no colo da mãe - ou do pai – mesmo que mais tarde possam ser modificados por influência dos grupos, dos livros, e de uma grande variedade de instituições, incluindo escolas, cortes e fábricas. Tais roteiros incluem posição, gesto, linguagem e roupas, para não mencionar formas de comportamento sexual.³

Buscarei travar conhecimento das teorias que analisam o papel da mulher de um ponto de vista das práticas cotidianas, pois percebo que assim o teatro também pode ser visto como um espaço de construção, afirmação ou crítica do papel social da mulher e pode ter em seu cotidiano elementos que advêm do espaço social e são discutidos ou não no interior dos grupos incluídos na categoria “teatro de grupo”, que, por se afastarem de uma lógica comercial na criação, estabelecem espaços para a discussão sobre a sociedade que os rodeia, categoria da qual o Odin Teatret é representação evidente.

Neste sentido o que caracteriza este primeiro período de pesquisa é principalmente a dificuldade de analisar duas modalidades de fala distintas, a das teorias teatrais e a dos estudos que refletem as próprias práticas destas atrizes, descritas em livros, artigos ou diários de trabalho, estabelecidos como a descrição íntima de uma prática tão peculiar, sutil e pessoal, o que Julia Varley expõe belamente em seu livro. Assim, me ocorreu usar a teoria a serviço das minhas

² BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 p 78

³ BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 p 108



impressões sobre o livro de Varley e, desta forma, me incluir no diálogo entre estas duas maneiras de figurar na história, ou melhor, ser a ponte que une estas duas possibilidades de pensamento.

Neste processo, para compreender a lógica de Varley, contraposta a uma lógica de teoria teatral recorrente (sabendo que Varley em seu livro, também traça uma teoria teatral, porque reúne material descritivo sobre as suas práticas e faz uma análise bastante apurada deste material, mas não constitui um sistema) surgiram da leitura do livro, algumas palavras que, em oposição a outras, propõem uma ruptura na maneira de visualizar a teoria teatral, fugindo de uma escrita seca e objetiva e atentando para uma condução intelectual que privilegia o fazer, a prática e percepção do ator. Parece-me importante atentar para os termos que usamos para compor textos das teorias teatrais, e concordo que em determinados momentos, principalmente quando somos levados a falar sobre o que fazemos “as palavras determinam nossos pensamentos porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras.”⁴ E assim, me parece ainda mais importante refletir sobre este fato e, creio, está no ato de revisar a escolha das nomenclaturas a possibilidade de abrir caminhos para contemplar a prática das atrizes no teatro.

Por isso, atividades como considerar palavras, criticar palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar as palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavratório. Quando fazemos coisas com as palavras, o que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.⁵

Dentro da perspectiva atriz para atriz, me parece importante perceber estas diferenças, pois ao ler seu livro percebi que Varley mostra uma preocupação com a fidelidade do que será passado para o leitor de um ponto de vista pessoal, e, por consequência, feminino. Este mecanismo, de se render à necessidade de escrita, mas de adaptá-la e modificá-la aos poucos, me leva a crer que se trata de um ato de subversivo, o ato que se utilizar dos espaços e não se incomodar em mudá-los dentro das regras, de dilatá-los ou comprimi-los, de manchá-los ou desfocá-los.

A subversão acontece há muito tempo na história das mulheres, e das minorias em geral, e é responsável pela sobrevivência de rituais, tipos de comportamento e histórias. Quando penso em subversão o que me vem à mente é a imagem de uma cobra que desliza pela grama, ou pela água, sem estardalhaço, mas que sugere um nível de perigo maior que um ataque de frente, não se sabe

⁴ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em:http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf Acesso em 30/05/2010 p 21

⁵ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em:http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf Acesso em 30/05/2010 p 21



onde ela vai estar no próximo segundo, não se sabe onde ou como ela poderá ser capturada e nem mesmo o que ela poderá fazer com tanta liberdade. Em oposição à palavra revolução, a subversão não fecha as possibilidades, não tem chão e não tem uma verdade. Ela se modifica se analisa e se pergunta constantemente. “Como posso contribuir para dar um lugar justo na história do teatro não só às “idéias” e aos homens que as forjaram, escrito e realizado, mas também às “ações” e as mulheres e homens que as tem executado, percebido, interpretado?”⁶

Esta atitude questionadora constante de Varley, pode ser o cerne da subversão à que me refiro, e o ato de buscar o espaço devido àqueles que praticam teatro, sejam mulheres ou homens, e que encontram suas respostas no fazer teatral, possibilita vislumbrar um espaço democrático também dentro das teorias teatrais, o que tem acontecido de maneira gradativa nos últimos tempos, graças a determinada mudança de foco, que abre espaço também aos fazedores de teatro, aos atores, aos técnicos, e valoriza o processo de criação de um “sujeito ator” como um sujeito social, cidadão.

A experiência de estar em sala de aula, transformando o modo de ver o mundo dos que participam e se deixam conduzir, a experiência dentro da pesquisa teórica ou prática, onde o passo seguinte é completamente desconhecido, e a experiência de um treinamento que me permite mergulhar no desconhecido de mim mesma, sem esperar chegar a uma conclusão, e onde os passos são importantes enquanto modificação e memória e não como um mero número ou fórmula. Deste ponto penso que esta experiência que buscamos em teatro, em contraponto à informação, como propõe Bondía:

[...]requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.⁷

E por isso Varley me encanta quando me mostra esta possibilidade na prática, de poder viver o teatro como experiência, “Estou feliz quando há períodos em que posso permanecer quatro, cinco horas em uma sala sem saber onde terminarei, mas consciente de que estou plantando as primeiras sementes da necessidade de fazer um espetáculo do qual ignoro tudo.”⁸

⁶ VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba. P 47 [tradução minha]

⁷ BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf Acesso em 30/05/2010 p 22

⁸ VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba. P 40 [tradução minha]



Apesar de discordar de Varley quando uma maneira mais presente de viver a vida e de buscar a experiência em todos os momentos e fases desta vida se torna a justificativa para nosso desaparecimento da história:

Como mulheres, elegemos geralmente dar prioridade à intensidade emotiva de nossa vida, às relações afetivas e nossas ocupações atuais. Estamos mais preocupadas em orientarmos a educação de nossos filhos ou ao compromisso com pessoas ao redor que em deixar uma herança histórica.⁹

Acredito que ela possa ter razão quanto à necessidade de nos apropriarmos da palavra como espaço moldável e veículo de nossas necessidades. Porém insisto em pensar, assim como Julia, na importância do comprometimento que cada atriz tem em elaborar seu discurso, seja ele sobre sua prática, sobre sua estética, sobre seu mundo, ou sua posição frente ao mundo, na busca de olhar para a realidade com uma visão crítica, ter consciência de sua posição no desenvolvimento da sociedade.

Diálogo ao invés de instituição

No Odin são principalmente as mulheres que tem persistido com uma atitude paciente e curiosa no desenvolvimento do treinamento pessoal, renovando seu sentido. Penso que para elas o treinamento não é um instrumento que serve para dominar uma técnica ou confirmar uma capacidade, senão um espaço subjetivo para descobrir e descobrir-se.¹⁰

Julia Varley, consegue a meu ver, unir prática e pensamento de uma maneira indissociável, principalmente porque em seu trabalho existe espaço para o diálogo. Exemplo concreto é o fato de ser uma das fundadoras de uma das mais importantes redes de conversa sobre práticas femininas de teatro, o *Magdalenas Project*. E a partir de uma maneira diferente de ver a prática e a teoria teatrais, acredito que o questionamento que resiste é, “Estou em condições de utilizar as palavras para dizer de maneira diferente?”¹¹ não no sentido de “se render” à uma maneira única de fazer a história, mas de subverter também a palavra na busca da liberdade total para o pensamento.

Referências

- BARBA, Eugênio. *A Arte Secreta do Ator* – dicionário de antropologia teatral. SP:Hucitec,1995 edição com Nicola Savarese.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Disponível em:http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf
Acesso em 30/05/2010
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* . Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 3ª edição. Editora Civilização Brasileira Rio de Janeiro, RJ 1987

⁹ VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba. P 27-28 [tradução minha]

¹⁰ VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba. p 102[tradução minha]

¹¹ VARLEY, Julia. *Piedras de agua*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba. p 25-26 [tradução minha]



VARLEY, Julia. *Piedras de água*. Ediciones Alarcos, 2007 Cuba.