

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Da ação à cena: um caminho criativo na tradição do Odin Teatret

Marilyn Clara Nunes

Para citar este artigo:

NUNES, Marilyn Clara. Da ação à cena: um caminho criativo na tradição do Odin Teatret. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 55, ago. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573102552025e0202

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Da ação à cena¹: um caminho criativo na tradição do Odin Teatret²

Marilyn Clara Nunes³

Resumo

Através do compartilhamento dos expedientes do processo de montagem de *La prima volta*, que foi a primeira fase do espetáculo solo *O pesadelo da borboleta*, criado por esta autora e dirigido por Julia Varley (Odin Teatret), aborda-se os desdobramentos da tradição teatral pautada nos pressupostos da Antropologia Teatral e na pedagogia do grupo Odin Teatret, destacando a criação a partir da dramaturgia da atriz e do ator.

Palavras-chave: Dramaturgia da atriz e do ator. Ação física. Processo criativo. Odin Teatret. Antropologia teatral.

From action to scene: a creative path in the Odin Teatret tradition

Abstract

By sharing the experiences of the process of putting together *La prima volta*, which was the first phase of the solo performance *The Nightmare of the Butterfly*, created by this author and directed by Julia Varley (Odin Teatret), we discuss the unfolding of the theatrical tradition based on the assumptions of Theater Anthropology and in the Odin Teatret's pedagogy, highlighting creation based on actress and actor's dramaturgy.

Keywords: Dramaturgy of the actress and the actor. Physical action. Creative process. Odin Teatret. Theatrical anthropology.

De la acción a la escena: un camino creativo en la tradición del Odin Teatret

Resumen

Al compartir las experiencias del proceso de puesta en escena de *La prima volta*, que fue la primera fase del espectáculo unipersonal *La pesadilla de la mariposa*, creado por este autor y dirigido por Julia Varley (Odin Teatret), abordamos el despliegue de la tradición teatral basada en los presupuestos de la Antropología Teatral y en la pedagogía del grupo Odin Teatret, destacando la creación basada en la dramaturgia de la actriz y del actor.

Palabras clave: Dramaturgia de la actriz y del actor. Acción física. Proceso creativo. Odin Teatret. Antropología teatral.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual realizada por Aurélio Costa Rodrigues. É mestre em Letras – Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica – SP (PUC-SP), especialista em Linguística e Análise do Discurso, graduado em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Inglesa, técnico em Teatro e, é docente do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza – CEETEPS – SP.

 aurelioeponto@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/5564004057803186>.

2 Este artigo resulta em 90% de partes de minha tese de doutorado denominada: Expedientes da dramaturgia de uma atriz: princípios da Antropologia Teatral num espetáculo solo sob direção de Julia Varley. Defendida no Programa de pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de São Paulo, sob orientação da Prof. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano, em 2022.

3 Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto de ensino superior de Porto Velho, Rondônia (UNIR). Atriz, professora e pesquisadora de teatro, fundadora do Oposto Teatro Laboratório.

 marilyn.nunes@unir.br

 <http://lattes.cnpq.br/0403309640342246>  <https://orcid.org/0000-0002-6395-8043>



Introdução

O Odin Teatret e a Antropologia teatral estão ligados à minha formação teatral, desde seu primórdio. Com os membros desse consolidado grupo de pesquisa teatral sediado na Dinamarca alicercei minha profissão e, de uma relação artística-pedagógica que compartilhamos, emergiram vários espetáculos, num decorrer de dez anos de colaboração. Nos expedientes das obras teatrais alicercei meu conhecimento sobre elementos que compõem a dramaturgia da atriz e do ator. Assim, busco neste artigo compartilhar seu conceito por meio de expedientes que elucidem o seu significado e aplicabilidade. Retorno a uma passagem de Barba (2010, p.57):

No decorrer dos anos, eu tinha me acostumado a definir o trabalho do ator como “dramaturgia do ator”. Com esse termo eu me referia tanto à sua contribuição criativa no crescimento de um espetáculo quanto à capacidade de enraizar o que contava numa estrutura de ações orgânicas.

Nos expedientes do início da criação de *O pesadelo da borboleta*⁴ solo que criei com a direção de Julia Varley e o terceiro espetáculo que fizemos em colaboração,

encontrei um modo de dar materialidade ao conceito de dramaturgia da atriz e do ator, do momento que antecede a criação da obra até sua estreia. Persegui as perguntas: De onde a atriz/o ator parte? Por onde ela(e) caminha? Onde é possível chegar usando esse modo de criação? Por meio dessas três perguntas, desenhei um roteiro que procurou dar coerência ao caótico trabalho criativo que cerca o fazer teatral na perspectiva da dramaturgia da atriz e do ator. Se essa dramaturgia não segue uma linha dramaturgical já estabelecida, nunca se saberá, previamente, qual será a resultante, apenas que se dará no formato de um espetáculo (Nunes, 2022).

Em janeiro de 2013, ao estrearmos o solo *Estrelas*, Julia Varley me propôs: Agora você deve criar outro espetáculo. Então indaguei: Tem algo em mente? Ela indicou: Você deve fazer o oposto de *Estrelas*.

A oposição é um importante princípio da Antropologia Teatral, sendo encontrado em várias culturas teatrais e empregado para indicar as qualidades de

⁴ Espetáculo cuja criação iniciou-se em julho de 2014, estreado em setembro de 2018, na sede do Odin Teatret, Dinamarca. Ele foi precedido pelo espetáculo solo *Estrelas*, cuja estreia deu-se em janeiro de 2013, e da demonstração de trabalho O oposto, em 2016, todos estes criados por Marilyn Nunes e dirigido por Julia Varley, numa relação pedagógica e artística aprofundada.

energia das ações, no amplo jogo de tensões corpóreas e nas dinâmicas cênicas. Com os demais princípios, forma o que Barba e Savarese (2012) nomeiam de *bios cênica*, corroborando no desenvolvimento da presença da atriz e do ator.

A oposição aparece, ainda, conectada à criação de cenas e espetáculos, como exemplifica o "princípio chinês" de Jerzy Grotowski. Na perspectiva de Barba (2006, p. 48): "Ele [Grotowski] tinha reparado que o ator chinês começa uma ação dirigindo-se para a direção oposta ao lugar para onde deve ir. Se quer ir para esquerda, dá um passo para direita antes de ir em direção ao seu objetivo, à esquerda". Grotowski (2010, p.59) completa: "[...] atuar com os opostos: expor coisas sublimes de modo bufonesco e, ao contrário, coisas vulgares de modo elevado", ou seja, o princípio da oposição opera na modulação de uma ação, na movimentação espacial da atriz e do ator e na sequenciação de cenas. No meu caso, a oposição ganhava outra funcionalidade: era um ponto de partida.

Começar uma criação frequentemente acompanha questões amplas: *Como fazer? Sobre o que* será a nova obra? *De qual modo* se dará o processo? O emprego do princípio, sugerido por Varley, foi mais um desafio do que uma resposta. A proposta me parecia direcionadora, porém ampla, figurando como um enigma que exigia respostas criativas, levando-me a reagir a ela com algum material cênico⁵, mesmo que também enigmático, para ter o que compartilhar com a minha primeira espectadora.

O roteiro do espetáculo anterior, *Estrelas*, seguiu a estrutura da novela *A hora da Estrela* (1998), de Clarice Lispector. No processo de montagem do espetáculo, facilmente eu era transportada a eventos que fizeram parte da minha cultura e biografia, como a passagem da infância da protagonista, permeada pela cantiga "Eu sou pobre, pobre, pobre, de marré, marré, marré..." (Lispector, 1988), uma música que também pertence à minha infância. O contrário da cultura brasileira seria a estrangeira - refleti durante as primeiras tentativas de dimensionar o que seria o oposto solicitado pela diretora.

⁵ Utilizo a definição da atriz Julia Varley (2010, p. 93) para apresentar o termo "materiais", aqui utilizado: "[...] o termo 'material' descreve a atividade autônoma de uma atriz antes da intervenção do diretor ou da montagem definitiva no curso dos ensaios. O material da atriz, para mim, consiste em uma sequência de ações, cena, caminhadas, passos de dança, maneiras de sentar, de olhar e de usar os braços, com vistas à realização de um comportamento particular que, frequentemente, é o personagem".

Lembrei-me da biografia e pinturas de Frida Kahlo e, sozinha em casa, vesti uma sobreposição de saias, xales e adereços coloridos, traneei meus cabelos, enfeitei-me com flores e, no rosto, passei uma maquiagem forte. Passadas algumas semanas, planejei uma pesquisa de 30 dias no México, pois intuía que a pesquisa de campo (uma ferramenta de criação que guardo como referência) seria um bom caminho.

Durante a viagem, visitei lugares diversos; busquei por objetos e instrumentos musicais; procurei canções, danças típicas e livros com histórias pessoais de Kahlo; fui a vários museus nacionais e estúdios. Durante as noites, passei horas sozinha me revirando, sem descanso, buscando por uma imagem qualquer, um som ou mesmo uma ação, qualquer coisa que pudesse me ajudar a iniciar uma cena. Mas, a resposta era o silêncio.

Em conversa com Varley, por telefone, ela sentenciou: esqueça, o tema já está por demais explorado. Inicialmente, me mantive em silêncio, perplexa com o que me parecia ser um fracasso inicial, um gesto dispendioso financeiramente e do ponto de vista da "coleta de materiais". Depois do tempo do silêncio, tentei argumentar, lutando para não perder o sentido de estar ali, no México. O que você pode fazer é escondê-la na estrutura - a diretora indicou, emendando - você pode ter a Frida, mas sem evidenciá-la. Seguindo essa indicação, eu deveria deixar meu único material palpável, o ponto de partida, que foi a caracterização que fiz de Frida, com seus cabelos trançados e flores, voltando ao nada. Ao desligar o telefone, senti um grande vazio.

A diretora sugeriu, indiretamente, a aplicação do "princípio do oculto", que não aparece na escritura de Barba, apesar de ser recorrente nas montagens do Odin Teatret. Reconheço-o pelo modo como quase todas as obras são iniciadas, isto é, por um vasto levantamento de materiais realizado pelas atrizes e atores, e do qual o diretor toma uma parte ínfima. Depois, o material se mantém no espetáculo pela sua transfiguração. Um exemplo prático é a personagem que Julia Varley criou para o espetáculo *A vida Crônica* (2011), iniciada com uma caracterização masculina, com paletó, chapéu, sapatos masculinos e bigode. O diretor negou a

forma masculina, e Varley a recriou como Nikita, uma mulher imigrante, vestida de xales coloridos. A caracterização foi modificada totalmente, mas o modo de mover os braços, de caminhar e o ritmo das ações se mantiveram (Varley, 2016).

De modo semelhante, Kahlo tornava-se minha camada submersa, pois enquanto a caracterização desaparecia, outros elementos oriundos dela seriam fixados na obra, como quadros, tintas e pincéis, contribuindo para a definição da protagonista como uma pintora.

Após o período de viagem, sucedeu-se uma fase de criação individual na qual esquadrinhava modos e ferramentas para avançar no levantamento de materiais, apoiada nos treinamentos formativos realizados anteriormente junto ao Odin, pretendendo a criação de um esquete.

Cri-Ação

Os princípios elencados pela Antropologia Teatral, aplicados nas montagens de solos, organizavam, de modo prático, o significado de “dramaturgia [da atriz e] do ator” (Barba, 2012), sendo que numa montagem teatral, é evidente a sua organização ao redor da ação: **a segmentação** auxilia na separação da ação em suas partes; **a pontuação** retém uma ação por um tempo distinto do fluxo no qual se insere; o **princípio da omissão** nos ajuda a retirarmos ou a escondermos uma parte da ação; o da **equivalência** permite fazermos uma ação semelhante a outra, de natureza diversa; **a resistência** impõe a necessidade de maior tônus muscular a cada ação; **a dilatação** faz a ação tomar ou percorrer um lugar maior no espaço, ao passo que o seu contrário é **a redução**; e **a tridimensionalidade** considera as “linhas de fuga” da ação para direções distintas.

A ação origina-se na atriz e no ator, ao mesmo tempo que age sobre ela(e)

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



sistema nervoso do espectador (Barba, 2010, p. 60).

Portanto, a configuração própria da ação atua sobre a constituição da presença cênica que, por sua vez, influencia a ação. A atriz/o ator está presente em cena, com toda a potência expressiva, quando está em ação, o que Barba chamou de *corpo-em-vida* (Barba, 2010). O encenador acrescenta: “No Odin Teatret, a dramaturgia do ator não era um modo de representar, mas uma técnica para realizar *ações reais* na ficção da cena” (Barba, 2010, p. 60). Partindo desse princípio, chego ao seguinte entendimento sobre o que é uma ação:

A ação é um elemento central e complexo no estudo da atuação. Partem desse tema várias problemáticas como a verdade cênica, a organicidade, o visível e o invisível, a energia, o exterior e o interior da atriz e do ator (ações físicas ou psicológicas – emocionais). Mas, o que é uma ação? Como ela é criada? A que está relacionada ou o que sugere/evoca? Como se materializa no corpo da atriz ou do ator? Como afeta a(o) espectador(a)? (Nunes, 2022).

Para o início do meu trabalho, improvisei ações pensando em verbos ativos, tal qual indica Stanislavski (Kusnet, 1985) em seu método das ações físicas: puxar, empurrar, levantar, sentar, deitar, pular e afastar foram alguns deles. Depois, investiguei diferentes maneiras de realizar as ações em relação à cadeira: sentar-me ou deitar-me na cadeira, arrastá-la, embalá-la, repousar nela minha cabeça, subir nela, trazer seu encosto ao chão, olhar através de seu encosto, fazê-la andar, tomá-la nos braços. Então, mergulhei nas pequenas variações a partir dos verbos. No exemplo do *puxar*: puxo a cadeira com a mão, envolvendo todos os dedos; puxo apenas com um dedo; puxo com o cotovelo; com o pé e com o queixo. Ainda:

Utilizo o contrário do verbo, isto é, empurrar: empurro tocando as minhas costas nas costas da cadeira; empurro tocando os meus pés nos seus pés; com as mãos; com a barriga; ou com a lateral do corpo. Depois penso em modos de subir: subo nela apoiando as minhas mãos; depois sem apoiar; subo com um só pé; em seguida, com os dois; subo sem olhar; subo olhando cada parte; subo fazendo-a balançar. E os modos de descer? Desço saltando; dando um passo para trás com um pé, para depois apoiar o outro; desço pela lateral, cruzando as pernas; pela frente, causando um desequilíbrio na cadeira, que lentamente vai ao chão. (Nunes, 2022).

Figura 1 - Ações com a cadeira 1 - Acervo: Autora, 2014. Foto: Laís Taufic.



Figura 2 - Ações com a cadeira 1 - Acervo: Autora, 2014. Foto: Laís Taufic.



Lembro-me de ter aprendido com o Odin Teatret que a ação não precisa estar conectada a um contexto ficcional, mas ser capaz de convencer o(a) espectador(a) de sua verdade e força cênicas. Isso significa que, para realizar as minhas ações, não pensei em “quem sou”, “onde estou” ou “o que eu quero”, foquei na simples realização das ações.

Nesse exercício com a cadeira, reconheço um princípio que a Antropologia Teatral apresenta como *tridimensionalidade*, que está correlacionado à *dança das oposições* e ao *não-paralelismo*. Esse é um princípio que ajuda a encontrar muitas variações pela composição relacional, fazendo-se numa relação de tensão pela contraposição que envolve duas partes do corpo, como braços e cabeça, joelhos e ombros, torso e pé. Produz-se o que Julia Varley (2010) chama de “torsos de Rodin”. Para Varley (2010), é nessa torção que vive o “coração” da ação, essencial para potencializar a presença cênica. Ela é evidenciada com o destaque da profundidade e da dimensão, numa composição corpórea em que se explora as diversas possibilidades de disposição ao olhar externo: estar de costas para a plateia, deitada no palco ou saltando, por exemplo. Pode-se experimentar um pé levantado, adiante, enquanto a mão está recuada; ou uma mão que toca o chão à direita, enquanto a outra é esticada para o alto. A criação cênica vai se fazendo durante o exercício de composição corpórea, sendo necessário uma estratégia para memorizá-la. Lembro-me que

Um dos hábitos criativos que aprendi foi nomear cada uma das ações e registrá-las no meu diário de trabalho. Isso se tornou uma importante ferramenta, especialmente para a recuperação de uma cena criada há meses, quando há a elaboração de muitos materiais cênicos, ou ainda, quando após modificar todas as ações, deseja-se retomar o trabalho primário. O registro mostra-se, assim, um procedimento também pedagógico (Nunes, 2022).

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

A sequenciação de ações é parte fundamental da construção de uma

partitura. Formada de ações, a partitura revela um sentido, num plano físico e associativo, de produção de imagens internas e sensações. Barba (2010) explica que:

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

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

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

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

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



Enquanto repassava minhas composições com a cadeira, a subpartitura emergia: eu sorri enquanto meus olhos brilhavam ao embalar o objeto, como se eu visse ali um bebezinho; em seguida, me afastei. Depois, mirei a cadeira vazia, com nostalgia. Com braços pesados e olhar vago, me perdi dentro daquela ausência. Corri para a cadeira, meus braços fizeram o desenho da silhueta de uma pessoa, então, repousei a cabeça naquele assento. Mãe - sussurrei, numa espécie de lembrança.

Como em um exercício de treinamento, repetia a sequência sem julgar os materiais como bons ou ruins e sem saber se seriam mantidos na montagem. Considero essa postura fundamental para não abandonarmos algo que nasce, erro frequente no início de uma criação. Assim, repetia os materiais como uma trabalhadora que executa suas ações, sem julgar o que é mais valioso, mas executando tudo o que é criado. Contudo,

Na retomada dos materiais para seu desenvolvimento, paulatinamente, as imagens tornavam-se mais fortes e vívidas. Respirava diferentemente da minha respiração cotidiana, caminhava de modos diversos e era preenchida por uma história que ainda não saberia descrever. Quanto mais repetia, mais imersa ficava nesse mundo ficcional, até o momento em que já não pensava no ritmo, no tamanho das ações, ou nas direções que tomava pelo espaço; apenas me deixava preencher pela sequência (Nunes, 2022).

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

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

Das ações para a constituição de cenas

No espetáculo *Estrelas*, eu estive sozinha em cena. Pensei, então, em como

fazer o oposto. Fascinada com a imagem de *As duas Fridas* (quadro pintado em 1939 por Frida Kahlo), indagava-me como poderia me multiplicar em duas. Como criar outra de mim? Lembrei-me da cama de Kahlo, na qual repousava uma cabeça de manequim envolta num lenço, remetendo a presença de alguém. Talvez pudesse construir uma boneca parecida comigo, colocá-la ao meu lado para darmos as mãos, ou para jantarmos, dançarmos... tantas coisas passavam pela minha imaginação. E, recordo-me que

Pela praticidade, encontrei uma manequim simples, constituída apenas de tronco e cabeça, faltando-lhe braços, pernas e rosto. Não seria possível dar as mãos para ela, como no quadro de Kahlo, mas poderia colocá-la na minha frente e emprestar meus braços para serem os seus. E as pernas? Talvez um vestido que as cobrissem, deixando ver meus pés por trás. Comprei uma manequim numa loja de roupas usadas e descobri nela uma leveza que fazia aquele duplo de mim parecer voar. Era divertido tê-la como parceira de cena. Ela estava linda por fora, mas dentro faltava-lhe tudo, exatamente como Frida! (Nunes, 2022).

Figura 1 - *As duas Fridas* - Fonte: Kahlo, 1939⁶



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

Tive vontade, ainda, de dar voz à minha manequim, introduzindo nela uma escaleta (instrumento musical), ideia inspirada nas “figuras” que o Odin possui, como a *Andrógena*, figura em perna de pau com uma máscara branca e cabelos negros, criada pela atriz Else Marie Laukvik; Mr. Peanut, que tem uma cabeça de caveira e veste fraque, atuada por Julia Varley em vários espetáculos, ou *Dog*, de Jan Ferslev, ator e músico, composto por um crânio de um cachorro e uma guitarra⁷.

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

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

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

Esses três campos (*training*, improvisação e espetáculo) também estão presentes, de certa forma, no trabalho para uma montagem teatral, que exige a

⁷ Todas as atrizes e atores do grupo possuem figuras, que não personagens, que podem deslocar-se de contextos cênicos, sendo utilizadas em intervenções e espetáculos diversos. Ode ao Progresso (1997) é um espetáculo do grupo em que cada um(a) está com sua figura como personagem.

conquista de certas habilidades, a dilatação da presença cênica e o extenso trabalho de composição. Nos períodos em que estive no Odin Teatret, frequentemente participava dos *workshops* realizando exercícios de treinamento. Contudo, notei que a maior parte do tempo dos atores e das atrizes do grupo era dedicada à criação de cenas para espetáculos, o que me pareceu ser o trabalho mais exigente e, pedagogicamente, o mais significativo.

Figura 3 - *La Prima Volta* - Fonte: Mostra Rubro Obscenas, 2014.
Foto: Gustavo Souza



Configuração e apresentação do esquete *La Prima Volta*

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

O estado criativo da atriz e do ator, exposto aqui, está conectado com seu total engajamento ao processo. Nas minhas estadias no Odin, passei por períodos de imersão em que sequer me dei conta do mundo exterior, sempre permeada da obra em processo, pois ali depositava toda minha energia. No Brasil, ampliei esse estado para outros momentos, abraçando meus afazeres cotidianos. De qualquer modo, as músicas, livros e filmes que consumia relacionavam-se com a criação. Esse estado, para mim, é um estado de êxtase em relação ao anterior, no qual me obrigo a ir para a sala de trabalho (Nunes, 2022).

Cantando *Malagueña Salerosa*, a favorita de Kahlo⁸, lembro-me da cena da morte de Selma, personagem interpretada por Bjork Guðmundsdóttir no filme *Dançando no escuro*⁹. Misturei as duas referências, fazendo uma cena de enforcamento em que cantava essa música. A cena foi desenvolvida pela lógica das ações e associações, do modo que se segue:

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

⁸ Segundo relatos de Zamora (2014) num livro sobre a biografia e obra de Frida Kahlo.

⁹ Título original: *Dancer in the Dark*, dirigido por Lars von Trier, estreado no Brasil em 2000.

da cadeira. Imagino que é uma guilhotina que acabou de descer, provocando um relaxamento no corpo.

Introduzindo nos materiais a música que Kahlo gostava, desejei também recorrer ao meu álbum favorito, *The Wall*, de Pink Floyd¹⁰. Do álbum, ouvi várias músicas, dançando-as numa reação aos ritmos e letras. Trabalhei por mais tempo na música *Hey you* e, para reagir de modo objetivo, decidi fazer ações simples como apontar, lançar, chutar, encontrar, abraçar, desequilibrar e saltar. Obtive, assim, uma sequência que correspondia a um trecho da música e, como ele se repetia com maior intensidade, deixei minhas ações também se repetirem, mais intensamente, utilizando os princípios da resistência e da dilatação para fins de modulações diversas das mesmas ações.

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

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

Cada vez que passava por esse trecho da música, interagía e encontrava associações, fazia improvisações e fixava-as. Para *fantasia*, encontrei uma associação com alucinógenos; então fiz a ação como se injetasse uma seringa no braço, olhando e apertando meus músculos como se tivesse em estado de alucinação, até paralisar-me completamente como se morresse de *overdose*.

10 Pink Floyd. *The Wall*. [s.l.]: Columbia Records, 1979. Disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

Como a música trata de uma pessoa falando sobre outra, após minha paralisação eu me levantava e, como observadora, dirigia à cadeira chutes e gritos raivosos: “era só uma fantasia, seu idiota, idiota!”.

Como recebi o convite para apresentar um esquete de 20 minutos na “Mostra de cenas curtas ObsCENAS: encontro de mulheres artistas”¹¹, aceitei o desafio para me forçar a criar. Então, prosseguindo na feitura dos meus materiais com mais afinco, recorri ao diário publicado de Kahlo, no qual encontrei a seguinte passagem de Platão: “El cuerpo es la tumba que nos aprisiona igual que la concha encierra a la ostra”¹², e me veio a imagem da dor de Frida, encoberta por sua beleza. Em meus registros, encontro:

Como forma de materializar essa imagem, decidi comprar muitas pérolas para compor uma cena. Fui à 25 de março, famosa rua de comércio de São Paulo, onde encontrei um vendedor de bonecas cercado de pessoas que assistiam a sua atuação com um bebê de plástico. O falso bebê parecia mexer as mãos e a cabeça sozinho, como um ser vivo, e resolvi comprar também esse bebê (Nunes, 2022).

Fiz uma cena com o bebê boneco, na qual o trazia para o meu corpo encenando um nascimento, em que choro com o rosto franzido e abro os olhos para ver o mundo pela primeira vez. Ao mostrá-la para duas atrizes, Flávia Coelho e Laís Taufic, a primeira respondeu com uma proposição: experimentar ao fundo a música *Canção pra ninar Oxum*¹³, de Douglas Germano, cantada por Juçara Marçal, cuja temática me levou a introduzir as falas “mãe” e “pai”.

Como uma colega estava improvisando passos de dança com músicas de Eric Satie, um compositor que aprecio, pedi de empréstimo uma das músicas do pianista que ela não fosse utilizar, fazendo com que *Gnossienne No. 1* adentrasse minha sala de ensaios. Criei uma ação para cada acorde ou nota musical: pegar, nadar, colher uma flor, brincar no balanço, saltar... sempre escolhendo os desenhos corporais de modo improvisado. Via os peixinhos, pegava as flores;

¹¹ Evento realizado pelo Coletivo Rubro Obsceno (2012) originado a partir da reunião entre as participantes paulistas do 3º Vértice Brasil - Festival e Encontro de Teatro feito por Mulheres que integra o The Magdalena Project - rede internacional de mulheres artistas.

¹² Texto original extraído do prefácio do diário de Frida Kahlo. (Fuentes, 2012, p. 13)

¹³ Juçara Marçal. Encarnado. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2014. Álbum digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=18p5_PiPk8E. Acesso em: 14 mar. 2022.

corria, pegava uma fruta e comia; brincava no balanço e saltava. A alegria e a prontidão dessas ações foram motivadas diretamente pela qualidade da música, que virou a minha parceira de cena, ajudando-me com a dinâmica, a qualidade de energia, a pontuação das ações e a imaginação. Era divertido sincronizá-la com minha partitura, especialmente, pelo ritmo pontuado das notas do piano, que me levou a imaginar uma criança brincando no jardim. A *sincronização de ações* versa sobre o diálogo entre, ao menos, dois elementos que podem ser partes do corpo, como os olhos e as mãos, duas atrizes ou dois atores em cena, atriz/ator e objetos, ou mesmo a música e a luz.

Fotografia 4 - Cena com a boneca – Acervo: Autora, 2018. Foto: Tommy Bay.



Juntei meus materiais: as ações da cadeira, que levava agora a “Canção de ninar Oxum”; a cena em que sou um bebê mesclado com o bebê boneca; a música *Gnossienne No. 1* com ações de uma criança num jardim; a música *Hey You* com ações de quedas e chutes; as ações que antecedem a morte enquanto canto



Malagueña Salerosa; e as da manequim, com a qual toco escaleta e danço. Que história seria essa? - Indagava-me. O público da mostra precisava de uma história ou de um tema para seguir.

A busca por uma história é algo relevante no Odin Teatret, apesar de não se pautar em um texto dramático. Lembro-me de Eugenio Barba, depois de assistirmos *A vida Crônica*, em 2009, na sede do Odin Teatret, perguntar aos(às) participantes que história era aquela, "para cada um(a) de vocês?" - ele dizia. As respostas poderiam ser diversas, pois várias cenas ocorriam concomitantemente, forçando cada espectador(a) a eleger seu foco de atenção diante da multiplicidade de narrativas não-lineares que ofertava. Como uma espectadora-atriz, ative-me aos processos técnicos da obra, esquecendo do mais importante, que era me disponibilizar para a fruição. O que aquele espetáculo despertara em mim? A que me remetia? Onde fui tocada, e por qual razão? Eugenio, com aquela pergunta, me fez enxergar a potência criativa da(o) espectador(a) e entender que as cenas funcionam como acessos para dentro de cada um e cada uma.

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

Em busca da história que constituísse aquele esquete, procurei materiais literários que me ajudassem na empreitada. Fui a uma livraria, na sessão de literatura estrangeira (ainda tendo em mente a oposição ao primeiro espetáculo, em que a escritora era brasileira), e escolhi o livro *Antes de nascer o mundo* (2009),

de Mia Couto, atraída pelo título de um dos capítulos: Mulher. Escolhi passagens do livro, modificando-as ligeiramente, e coloquei-as entre uma cena e outra. No final da primeira cena, a da cadeira vazia com a canção cantada por Juçara Marçal, dizia “Esta cadeira me traz lembranças da minha falecida mãe”, e para dar sentido à frase, continuava: “Ontem sonhei com ela. O sonho é uma conversa com os mortos, uma viagem ao país das almas” (Couto, 2009). E assim foram sendo anexados trechos de texto.

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

La prima volta (a primeira vez)

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

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

Ao som de Hey You, lança algo, abraça sutilmente o ser imaginário, depois lança algo novamente e abraça fortemente, com raiva e desespero. No final da música, empurra a cadeira, levando o seu encosto ao chão, e diz chutando, de frente para cadeira: “idiota, era só uma fantasia!”. Então,

acalma-se e revela: “Eu estava no quintal da casa onde morava quando vi meu pai cambaleando. Um par de mãos me sacaram de lá, me impedindo de assistir a sua morte. Eu tinha três anos e essa foi a primeira morte da minha vida.” Corre de um lado para o outro, com muita energia e depois relaxa, indo ao chão. Repete essa ação inúmeras vezes, alternando-a com chutes próximos à cadeira. Finaliza com a fala: “A última vez que vi a minha mãe¹⁴ eu tinha três anos e me surpreendi subitamente tão desarmada. O inteiro planeta estava despido de gente”. Surge uma mulher (manequim) com quem dança e canta e com a qual se senta na cadeira.

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

Figura 5 - Cena de La prima volta – Acervo: Mostra Rubro Obscenas, 2014.
Foto: Gustavo Souza



¹⁴ Decidi utilizar o termo “mãe” para fazer referência à manequim, mas depois, durante o processo, voltou a ser “pai”.



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

Poderia ser como o solo de Roberta (referindo-se a Roberta Carreri, outra atriz do Odin Teatret, e seu espetáculo solo *Judith*), que conta toda a história e depois encena. Você pode cantar, dançar e ter um instrumento pequeno. Pergunto-me: você é real ou um animal? Será que saiu de uma pintura, ou é uma lembrança? Onde você está? Acho que tem que fazer o oposto à mulher; estar num lugar que seria “masculino”, como uma ruína, com caixas, madeiras, em meio a uma construção... (Varley, 2014, informação oral)¹⁵.

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

A elaboração do esquete passou a ser minha proposta de montagem, seguindo um procedimento familiar ao Odin Teatret, em que uma proposta não é formatada como projeto escrito, nem oriunda de uma discussão de ideias coletivas; tampouco, disparada pela leitura de um texto literário ou teatral. Antes, seu início é marcado pela apresentação de uma cena ou de um conjunto de cenas, como esse material que a atriz elaborou previamente. Esse material primário é extremamente importante porque se torna a célula-mãe da obra a ser desenvolvida, de modo a ser um campo de estímulos para os(as) colaboradores(as) que se integrarão ao processo. Neste caso, esta foi a célula-mãe para a criação do espetáculo *O pesadelo da borboleta*, cuja estreia deu-se em setembro de 2018, após quatro anos de intenso trabalho, na sede do Odin Teatret.

Reflexões

Como atriz e pesquisadora, concluo

que a dramaturgia da atriz e do ator é o encontro entre aspectos objetivos (técnicas ou princípios gerais de atuação) e subjetivos (que pertencem ao campo individual de cada atriz e ator), empregando na obra as marcas de seu fazedor ou sua fazedora e da cultura cênica à qual ele/ela pertence. Do processo de criação, permeado por ambos os aspectos, emerge uma obra teatral ímpar (Nunes, 2022).

¹⁵ Fala de Julia Varley durante a apresentação do esquete em São Paulo, Brasil.

De tal modo, esse teatro não almeja ter uma escritura que funcione independentemente da cena, como certas dramaturgias que podem ser apenas "lidas", porque é na junção dos diversos elementos e textualidades que ela se forma. Do mesmo modo, é da trama entre modos de atuação e as características específicas da atriz criadora ou do ator criador que a obra se realiza.

Ao pontuar alguns elementos típicos dessa abordagem de criação cênica, observo o seguinte: deve haver um ponto de partida, que não é apenas textual, mas cênico, numa proposição formulada e capitaneada pela atriz ou ator, sozinha(o) ou em grupo. Esse material é a célula-mãe que irá disparar associações, indicando temas a serem desenvolvidos por meio de improvisações, para levantamento dos materiais. Esses são compostos de todos os componentes da "encenação", dentre eles, iluminação, figurinos, cenários, música, adereços, textos etc. Além de passos, danças, cantos, olhares, respirações, posturas e composições corpóreas, gritos, risos, chutes, quedas, imobilidade etc. Da exploração das relações entre esses diversos elementos, surgirão novos materiais e, do seu trato, muitas variações, formatadas em "cenas". O trabalho criativo entremeia a exploração despojada e as escolhas criteriosas, sendo preciso reunir liberdade e controle, bem como improvisação e fixação de elementos. Seu paradoxo, portanto, nasce da tensão entre o frescor de uma improvisação e o desafio de mantê-la durante a sua repetição. Como dar vida a uma composição tecnicamente elaborada, mas sem renunciar à organicidade? A busca pela vida ficcional é crucial para a potência cênica dos elementos propostos, requerendo constante retrabalho.

Numa etapa avançada do levantamento dos materiais, as diversas camadas expressivas se condensam, se sobrepõem e se sucedem¹⁶, fazendo aparecer o texto cênico, isto é, o entrelaçamento dos vários materiais. Temas e enredo ficam mais palpáveis graças às escolhas e ajustes que se seguem, modulando ainda mais, e de modo mais refinado, os materiais que compõem a obra. O "fio da história", que parte da atriz e do ator, deve lograr chegar à(o) espectador(a), num caminho entre o particular e universal, entre o micro e o macro, entre o que se

¹⁶ Condensação, justaposição e concatenação de ações são elementos elencados pela Antropologia Teatral, de Barba, para falar da escrita das textualidades pela cena.



almeja expressar e o que é expresso. Nesse ponto, o trabalho da direção é crucial, pois suas demandas e provocações agirão diretamente nas ações da atriz e do ator, de modo dialógico. Assim:

A partir desses pressupostos, a criação teatral desprende-se do texto dramático, mesmo quando esse texto é utilizado como um dos elementos cênicos. Os materiais emergem das atrizes e dos atores, que estruturam a história a ser contada. O trabalho sobre si mesmo(a) torna-se, portanto, primordial, abrangendo desde exercícios de treinamento até experiências pessoais mais amplas (viagens, por exemplo), com a multiplicidade de aprendizados de novas habilidades que o espetáculo requer. A atriz e o ator seguem em busca de novas vivências. À medida que a obra vai se construindo, oferece experiências que contribuem para o desenvolvimento profissional da atriz e do ator e marcam o caráter artístico-pedagógico do processo criativo (Nunes, 2022).

A união entre partitura e subpartitura, bem como suas modulações, ocorre em prol da história que se elegeu contar e do impacto dela na atriz/no ator, de tal modo que atingir a organicidade (a etapa final do processo) sempre significa um trabalho de aproximação entre as figuras imaginárias postas em cena e a atriz/o ator. O que a atriz/ator quer contar? Qual o sentido desse processo de criação para ela(e)? Por que elegeu determinados elementos? Essas perguntas, que, no meu caso, foram instigadas pela diretora, "afinam" a consciência do engajamento. As respostas encontradas pela atriz e pelo ator são determinantes para a obra teatral em formação.

Referências

- BARBA, E. *Terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem da Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARBA, E. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, E. *A canoa de papel*. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina, 2012.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.
- COUTO, M. *Antes de nascer o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GROTOWSKI, J. *A voz*. In: *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2010.



KUSNET, E. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro; Ministério da Educação e Cultura, 1985.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NUNES, N. *Expedientes da dramaturgia de uma atriz*. Princípios da Antropologia Teatral num espetáculo solo sob direção de Julia Varley. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/235101/nunes_mc_dr_ia.pdf. Acesso em: 17 ago. 2022.

VARLEY, J. *Pedras d'água*: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

VARLEY, J. *Entrevista concedida a Marilyn Nunes*. Holstebro, 2016. 1 arquivo mov. 25 min. Entrevista concedida para a pesquisa de mestrado desenvolvida no Instituto de Artes da Unesp.

VARLEY, J. *Uma atriz e suas personagens*: histórias submersas do Odin Teatret. São Paulo: É Realizações, 2016.

ZAMORA, Martha. *El Pincel de la Angustia*. México: La Herradura, 2014.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 31/07/2025