

**ATUAÇÃO COMO EXERCÍCIO DE DESOBEDIÊNCIA:  
ESTRATÉGIAS PARA A EXPERIÊNCIA DO ATOR EM TRÊS  
TRABALHOS SOLOS**

**MARIANA BALLARDIN FERREIRA**

**Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas**

**Agosto, 2020**

**Faculdades de Ciências Sociais e Humanas - FCSH**

**ATUAÇÃO COMO EXERCÍCIO DE DESOBEDIÊNCIA:  
ESTRATÉGIAS PARA A EXPERIÊNCIA DO ATOR EM TRÊS  
TRABALHOS SOLOS**

Mariana Ballardin Ferreira

Dissertação para a obtenção de grau de mestre

Curso de Artes Cênicas

Orientador: João Garcia Miguel

Agosto, 2020

**Faculdades de Ciências Sociais e Humanas - FCSH**

**ATUAÇÃO COMO EXERCÍCIO DE DESOBEDIÊNCIA:  
ESTRATÉGIAS PARA A EXPERIÊNCIA DO ATOR EM TRÊS  
TRABALHOS SOLOS**

**Mariana Ballardin Ferreira**

**2020**

## **Indicação sobre os direitos de cópia**

**"Copyright"**

### **Atuação como exercício de desobediência:**

#### **Estratégias para a experiência do ator em três trabalhos solos**

A Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

---

**Mariana Ballardin Ferreira**

---

**FCSH**

---

**UNL**

## Dedicatória

À minha mãe, por todo o suporte e estímulo neste período tão duro e singular que é aprofundar em uma pesquisa de caráter tão humano enquanto se atravessa uma pandemia.

## Agradecimentos

Agradeço ao João Garcia Miguel, por toda a sua provocação em aula, por proporcionar-me um espaço de prática e partilha e por sua orientação atenta que me estimulou a arriscar-me nessa investigação.

Agradeço ao Vítor Lemos, pela incansável parceria, pela escuta generosa e paciente. Por ter ajudado a criar a minha *impressão digital artística*<sup>1</sup> e por ter minimizado toda a angústia inerente a esta travessia.

Aos amigos e colegas de mestrado, por todo suporte afetivo e generosidade em momentos tão fundamentais durante esse processo de escrita. Cada um, de perto ou de longe, a seu modo, colaborou significativamente para que eu pudesse mergulhar nessa aventura: Anapaula Csenik, Andrew Costa, António Figueiredo Marques, Carol Fanjul, Daniela Lemes, Fábio Suave do Vale, Francisco Ohana, Frederico Parreira, Gabriela Flarys, Helena Carneiro, Inês Valinho, Juli Wexel, Júlia Medina, Júlia Portes, Juliana Matsumura, Larissa Cintra, Maria João Bastos, Maria Paranaguá, Mariana Braga, Mariana Vasconcelos, Marília Martins, Miguel Thiré, Miriam Freitas, Pedro Emanuel Carvalho, Rafael Capatti, Rafael Medrado, Raquel Rocha e Valber Rodrigues.

Agradeço aos professores e mestres que tive até aqui, fundamentais em todos os meus questionamentos artísticos e humanos: Ana Luisa Cardoso, Ana Sauwen, André Paes Leme, Carlota Albuquerque, Cecília Gusmão, Esther Weitzman, Graça Nunes, Helena Varvaki, Jefferson Miranda, Joana Pupo, João Fiadeiro, Kadu Garcia, Miwa Yanagizawa, Monnica Emílio, Paula Ribeiro, Regina Corvello, Renato Ferracini, Rui Pina Coelho e Sílvia Pinto Coelho..

Agradeço às mulheres incríveis que, com suas ferramentas, ensinam-me tanto: Andrea Maciel, Cátia Leitão, Larissa Kniphoff, Mariana Bassoul e Mariela Ballardin.

Agradeço às atrizes Grace Passô e Sara Ribeiro, pela disponibilidade, atenção e generosidade em partilhar comigo suas vivências em seus processos de criação.

---

<sup>1</sup> A expressão “impressão digital artística” foi utilizada por Luís Otávio Burnier em sua publicação “A arte de ator”(2013) e pareceu-me muito pertinente roubá-la.

## **Resumo**

Esta investigação descende de uma linhagem de encenadores pedagogos que compreenderam a criação do ator como processo de subjetivação. Ou seja, a atuação seria uma oportunidade do para o ator estabelecer outros modos de apreensão do mundo e de si mesmo. Verifico, no legado desses três desses pedagogos - Stanislávski, Grotowski e Peter Brook -, a investigação de estratégias de desautomatização dos modos de pensar, sentir e agir do ator. Esse projeto de atuação será compreendido como um exercício de desobediência, uma vez que a desautomatização depende da disposição do ator para desobedecer às verdades consagradas em torno das quais cresceu e amadureceu, inclusive como artista. A desobediência favorece à experiência, nos termos defendido por Jorge Larrosa: um processo de subjetivação que depende do afrouxamento da percepção identitária do sujeito-ator e uma disposição para o risco e para o desconhecido. A desobediência favorece o surgimento de um sujeito de experiência: aquele que, ao agir, deixa de ser exclusivamente o agente da ação para tornar-se, também, objeto da ação. Tal perspectiva de atuação é aplicada nos esforços de uma criação pessoal, o espetáculo solo Matar e Morrer, onde foram experimentadas possibilidades e limites deste exercício. Em seguida, através de entrevistas com duas outras atrizes que também atuaram em solos - Grace Passô (Vaga Carne) e Sara Ribeiro (Sr. Moedas) - verifico as convergências e divergências dentre os três processos de criação a partir desta perspectiva de atuação como um exercício de desobediência.

### **Palavras-chave**

Desobediência - atuação contemporânea - subjetividade - experiência - Trabalho do ator sobre si mesmo

## **Abstract**

This research descends from a lineage of pedagogical stage directors who understood the creation of the actor as a process of subjectivation. In other words, acting would be an opportunity for the actor to establish other ways of apprehending the world and himself. In the legacy of these three of these pedagogues - Stanislavsky, Grotowski and Peter Brook - I verify the investigation of strategies to de-automate the actor's ways of thinking, feeling and acting. This acting project will be understood as an exercise in disobedience, since de-automaticization depends on the actor's willingness to disobey the consecrated truths around which he grew and matured, including as an artist. Disobedience favors experience, in the terms defended by Jorge Larrosa: a process of subjectification that depends on loosening the subject-actor's identity perception and a willingness to risk and the unknown. Disobedience favors the emergence of a subject of experience: one who, when acting, ceases to be exclusively the agent of action to become, also, the object of action. This performance perspective is applied in the efforts of a personal creation, the solo show *Matar e Morrer*, where the possibilities and limits of this exercise were experienced. Then, through interviews with two other actresses who also acted in solos - Grace Passô (*Vaga Carne*) and Sara Ribeiro (*Mr. Moedas*) - I verify the convergences and divergences between the three creative processes from this perspective of acting as a disobedience exercise.

### **Keywords**

Disobedience - contemporary performance - subjectivity - experience - the actor's work on himself



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>09</b>
<b>1 ARTE E VIDA: Atuação como processo de subjetivação</b>	<b>16</b>
1.1 Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo	17
1.2 Grotowski e a via negativa	23
1.3 Peter Brook e o espaço vazio	25
<b>2 ATUAÇÃO VIVA E DESOBEDIÊNCIA</b>	<b>33</b>
<b>3 O EXERCÍCIO DA DESOBEDIÊNCIA EM TRÊS SOLOS FEMININOS</b>	<b>47</b>
3.1 Vaga Carne	50
3.2 Sr. Moedas	56
3.3 Matar e Morrer	61
3.4 Sobre os três trabalhos	69
<b>4 CONCLUSÃO</b>	<b>74</b>
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>79</b>
<b>5.1 Conferência presencial</b>	<b>92</b>
<b>5.2 Websites e links</b>	<b>92</b>
<b>5.3 Cursos online</b>	<b>93</b>
<b>6 ANEXOS</b>	<b>95</b>
6.1 Entrevista com Grace Passô	95
6.2 Entrevista com Sara Ribeiro	110
6.3 Texto de Matar e Morrer	123

## INTRODUÇÃO

*Porque obedeces? Porque sou submisso: é impossível proceder de outro modo.*

(Frédéric Gros)<sup>2</sup>

Compreendo o exercício artístico como a escolha de um caminho vinculado à vida em todas as suas instâncias. Refiro-me a uma tendência das artes performativas em permitir, aos que nela performam, direcionar a potência de seus processos criativos para “algum tipo de transformação do próprio artista, se tornando ao mesmo tempo uma forma de intervenção no mundo público.” (QUILICI, 2015, 90). Interessa-me a arte para além do campo profissional. Acredito na arte enquanto forma de estar no mundo. Ser artista, para mim, é escolher, diariamente, habitar diferentes e, por vezes, contraditórias perspectivas. É desejar ser capaz de vivenciar um olhar que privilegie o ponto de vista do outro. Trata-se, portanto, de uma postura que contempla radicalmente a simbiose entre o pensar artístico e o pensar cotidiano, ordinário.

Partindo desse pressuposto, em 2017, no contexto do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação em teatro, comecei a investigar a peça *Antígona*, de Sófocles, por sugestão do meu orientador Pedro Emanuel Carvalho. Naquela altura, meus esforços estavam direcionados em aproximar a trajetória da personagem literária *Antígona* às minhas próprias memórias e vivências. Trabalhei de modo a garimpar alguns possíveis pontos de interseção entre mim e a personagem, a partir da trajetória que *Antígona* percorre na tragédia e das minhas recordações, relações familiares, sociais e com Lisboa - a cidade onde vivia naquele momento. Durante o processo de análise do texto de Sófocles, busquei identificar as relações entre as personagens e questionamentos inseridos na tragédia grega que me soavam familiares.

---

<sup>2</sup> Frédéric Gros em *Desobedecer*, 2019, p. 33.

Durante este processo de pesquisa e escrita da monografia, atendendo a um estímulo lançado pelo meu orientador, criei alguns materiais performativos: vídeos<sup>3</sup>, uma performance<sup>4</sup> e um ritual, criado a partir da aproximação entre a peça e algumas imagens do Sagrado Feminino<sup>5</sup>. Os vídeos e o ritual tinham como pretensão a vivência daquele exercício criativo e as aberturas que essas vivências me trariam enquanto ser humano e, naturalmente, enquanto artista. O ritual foi a realização de um banho de imersão com ervas que tinha a intenção de realizar uma limpeza energética em mim. Durante o banho, eu entoava um mantra que me foi apresentado em um curso da terapeuta Cátia Leitão<sup>6</sup>. Aquele banho foi, para mim, um trabalho de purificação que continha dimensão artística, visceral e espiritual. Foi um momento completamente privado e não havia a intenção de torná-lo objeto de partilha com algum público.

Ao aprofundar minha investigação na personagem Antígona - essa figura que é uma força feminina que se propõe a enfrentar um homem detentor de poder político - tive diversos *insights* fundamentais para a minha vida, para o meu desenvolvimento pessoal. Durante meu trabalho de análise e compreensão do texto de Sófocles, selecionei, a partir das sensações que o texto me trazia, as palavras

---

<sup>3</sup>Os vídeos foram publicados no youtube para serem visualizados pelo orientador Pedro Emanuel. Estão disponíveis nos seguintes links:

Carta ao orientador, episódio 1: [www.youtube.com/watch?v=FOSGVyyKK30&t=136s](http://www.youtube.com/watch?v=FOSGVyyKK30&t=136s)

Carta ao orientador, episódio 2: [www.youtube.com/watch?v=DiLVINQ-Q1k&t=6s](http://www.youtube.com/watch?v=DiLVINQ-Q1k&t=6s)

Antígona cena contada: [www.youtube.com/watch?v=6Marhyh-GEw](http://www.youtube.com/watch?v=6Marhyh-GEw)

<sup>4</sup> Durante seis horas do dia 13 de Novembro de 2017, estive sentada em um banco de rua, na Praça do Rossio, segurando duas placas, uma em português e outra em inglês, que diziam “Mulher, quero ouvir a sua história”.

<sup>5</sup> Sagrado Feminino é uma prática que intenta proporcionar às mulheres uma maior conexão com a sua feminilidade. Isso inclui, por exemplo, desenvolver uma maior consciência acerca dos ciclos do corpo feminino - como a menstruação. Essa prática estimula as mulheres a compreenderem como associar seus processos físicos aos ciclos da natureza, como as fases da lua e estações do ano. Neste trabalho, desenvolvi um ritual de limpeza, que iniciava com um banho de imersão e um canto de um mantra - texto que criei a partir das imagens que a peça suscitou-me. No contexto dessa criação, essa prática seria possível para a personagem e para mim.

<sup>6</sup> Cátia Leitão é uma terapeuta sexual portuguesa, formada pelo Centro Metamorfose (BR) e pela Escola Inglesa Womb Yoga (UK). Trabalha com técnicas de expansão da sensibilidade física, do desenvolvimento do prazer e da descoberta do potencial bioelétrico do corpo de modo a potencializar o processo de autoconhecimento, dissolvendo bloqueios e traumas emocionais. Desenvolve os seus trabalhos a partir do Tantra, Yoga, Sexualidade Consciente, Meditação, práticas energéticas, , espirituais, ancestrais – psicadélico-somáticas, Smassagem, contacto-improvisação, BMC, dança contemporânea & composição em tempo real.

que reverberavam em mim com mais força. Família, hipocrisia, machismo, abuso, dor, invasão, autoritarismo, luta, injustiça, pai, morte. Ao investigar o porquê dessas palavras soarem tão forte em mim, em meus pensamentos solitários e em meus processos terapêuticos - psicanálise, acupuntura e thetahealing<sup>7</sup> - iniciei uma operação bastante intensa de revisitar memórias e elaborá-las<sup>8</sup> a partir de uma nova perspectiva. Naquele momento, entendi o quão valioso seria o mergulho com Cátia Leitão, terapeuta que mencionei acima, em uma vivência de três dias proposta por ela intitulada “Sexualidade e alquimia íntima feminina”. Durante esses três dias de imersão, vivenciei, de modo exaustivo, junto a outras 15 mulheres, práticas meditativas e energéticas, especialmente oriundas do tantra e do yoga, que me possibilitaram ressignificar traumas, memórias e percepções que tinha, até então, a respeito das minhas relações familiares e de situações que vivi especialmente durante a infância. Eu sabia que estava lidando com uma matéria de extrema profundidade que exigiria, de mim, muita cautela e força.

O mergulho na personagem Antígona, uma jovem que se propõe a enfrentar um homem, familiar e socialmente detentor de poder, disposta a morrer para defender seu posicionamento, inauguraria, sobretudo, uma nova possibilidade de existência para mim: a desobediência. Sou filha, irmã, prima, sobrinha e neta de militares. Durante muitos anos, compreendi-me como uma pessoa insegura, previsível e correta. Meus esforços eram voltados para viver de modo a causar o mínimo de impacto na vida das outras pessoas ao meu redor. Em estado de alerta, percebia-me atenta para aumentar, se possível, o bem-estar dos outros, ainda que isso acarretasse em constantes desconfortos para mim. De modo natural, agir como uma pessoa potencialmente submissa fez de mim uma artista com essa mesma tendência. Descobrir e integrar uma nova postura diante da vida revelou-se de máxima urgência, já que um artista, em sua criação, a meu ver, necessita de uma

---

<sup>7</sup> Thetahealing® é um processo de meditação criado em 1995 pela norte-americana Vianna Stibal. O terapeuta com formação nesta técnica consegue, ao meditar, sintonizar-se na frequência de onda theta (4-8Hz). A partir dessa meditação, o trabalho é feito de modo a liberar crenças limitantes que possam estar relacionadas a alguns problemas que diminuem o bem-estar do paciente. A partir dessa liberação e substituição por uma crença positiva, feita pelo terapeuta durante a sessão, o paciente poderá ter efeitos que reverberem e modifiquem seu modo de estar, de modo a melhorar sua qualidade de vida.

<sup>8</sup>Elaboração psíquica é, num sentido lato, a assimilação dos acontecimentos internos e externos ao sujeito. Ou seja, a compreensão desses acontecimentos em um âmbito não apenas mental, mas também emocional.

sensibilidade aguçada para identificar os seus desejos e impulsos<sup>9</sup> mais profundos e suas necessidades vitais de expressão. Precisa, portanto, desvincular-se da expectativa de agradar e satisfazer o desejo do outro, descolar-se da dinâmica de submissão. Para o pensador francês Frédéric Gross, em *Desobedecer*, diria o submisso que

(...) o que faço é somente a execução passiva do que me é exigido por esse outro, exterior, dominador. Não podem intervir nas premissas das minhas acções, nas origens dos meus gestos, nem uma vontade própria, nem uma pulsão interior, nem uma espontaneidade viva, nem um movimento pessoal. Submisso. (GROS, 2019, p. 33).

Era, portanto, pelo aspecto da desobediência que eu deveria encaminhar a minha investigação e transformação como sujeito, mulher, cidadã, filha, atriz, professora e diretora de teatro - e qualquer outro papel familiar-político-social que ocupava ou viria a ocupar no mundo. Este processo estava permitindo-me trazer à consciência algumas das origens de limitações significativas que tinha e ainda tenho como artista criadora. É a partir das minhas subjetividades que crio o meu trabalho e não é possível existir uma criação potente e fértil que parta de um artista que oprima suas manifestações de vida durante a criação. Em outras palavras, um ator obediente - que se submete a forças que aniquilam a criação. Neste trabalho, proponho, portanto, compreender o quanto a disposição à desobediência pode ser um pressuposto na criação do ator contemporâneo de modo a ampliar a sua potência de criação.

A partir desse desejo de verticalizar a minha investigação sobre Antígona e de buscar, de modo errante, tatear caminhos para a desobediência na atuação, canalizei meus esforços na criação de um espetáculo solo. Essa criação era um desafio que me interessava concretizar desde que comecei a estudar teatro. Surgira, então, *Matar e Morrer* que proporcionará a este trabalho reflexões sobre os modos de criação que contemplam - ou não - a desobediência. *Matar e Morrer* teve estreia em 27 de Julho de 2019 em Lisboa no teatro Casa do Coreto.

No primeiro capítulo, propus-me a delimitar o campo aonde essa pesquisa se insere no quesito trabalho do ator. Por tratar-se de uma investigação em que a

---

<sup>9</sup> O termo impulso é utilizado, neste trabalho, a partir de uma perspectiva freudiana e está desenvolvido no capítulo 3.

autora é uma atriz contemporânea que reflete sobre o trabalho sobre si mesma, selecionei três grandes pensadores do teatro que, com suas idiossincrasias, ainda hoje, são figuras fundamentais na problematização dos processos de criação do ator. São eles o russo Konstantin Stanislávski, o polonês Jerzy Grotowski e o inglês Peter Brook. Dentre outros aspectos, há em comum, entre eles, uma abordagem da criação do ator que pode ser acolhida pelo propósito stanislavskiano reunido em uma ideia de “trabalho do ator sobre si mesmo”. Também gostaria de salientar que estas três grandes referências apresentam-se, cada um em seu contexto temporal, geográfico, social e cultural, como criadores desobedientes, na medida em que se propõem a perseguir os seus desejos artísticos ainda que, aos olhos externos, pudessem ser criticados por suas possíveis radicalidades.

Busquei identificar, dentre os caminhos propostos por cada um desses encenadores, um desejo comum que os norteia. Cada um com seu vocabulário artístico específico, seu modo de pensar a cena e o ator, cerca-se de estratégias para a criação que viabilizam a possibilidade da emersão de algo que ainda hoje compreende-se como elemento essencial da criação do ator: a vida. Recortei um caminho dentro da trajetória de cada um desses artistas pedagogos para compreender como o exercício da desobediência já estava, em alguma medida, presente em suas propostas de processos do criação do ator: Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo, Grotowski e a investigação da via negativa e Peter Brook em sua relação com o espaço vazio. Caminhos, estes, que serão aprofundados no capítulo referenciado. Ao fim e ao cabo, o que se pretende é que a atuação seja o mais possível livre de formalidades, artificialidades e automatismos e, portanto, cheia de vida.

No segundo capítulo, discorro sobre o entendimento de vida na atuação. Para compreender o que é essa vida tão desejada, que pode ou não ser verificada na criação do ator, lanço mão da perspectiva de Jorge Larrosa Bondía acerca do conceito de experiência. A experiência trata-se, neste contexto, de um acontecimento que não se pode produzir, que nada tem a ver com conhecimento, com informação. É um atravessamento, uma espécie de tremor que transforma o sujeito. No prólogo de Tremores: escritos sobre a experiência, o autor enuncia que “A experiência é algo que pertence aos próprios fundamentos da vida, quando a vida

treme, ou se quebra, ou desfalece; e em que a experiência, que não sabemos o que é, às vezes canta” (LARROSA, 2018, p.13). Neste trabalho, portanto, compreende-se que os esforços em criar estratégias para o exercício da desobediência intentam fazer emergir a vida no trabalho do ator, ou seja, pretendem colocar-se como balizas para que a experiência do ator se torne possível.

Para refletir sobre possíveis caminhos do trabalho sobre si desse ator de hoje, caminhos que intentam proporcionar ao ator a disposição para a experiência, permito-me ora flertar de modo errante, ora fundamentar minhas reflexões a partir de grandes pensadores e filósofos. São nomes que propõem modos de se compreender determinados conceitos que se mostraram fundamentais ao longo dessa investigação, como impulso, liberdade e obediência. Frédéric Gros traz a noção do corpo submisso - aquele que não consegue desobedecer, que não se coloca como autor, como responsável pelo próprio fazer. O cuidado de si, a noção de prática de liberação e de prática de liberdade, conceitos foucaultianos, compõem o exercício da desobediência na medida em que se torna essencial a compreensão do campo de forças que age sobre o ator no contexto da dinâmica da criação, ou seja, das relações de poder que se fazem presentes no exercício da atuação. O conceito de liberdade, perspectivado pelo filósofo Espinosa, foi contemplado na discussão desse corpo-ator que tem seu agir pautado por poderes aos quais não se domina e, muitas vezes, sequer são conscientes. O entendimento de impulso a partir do pensamento de Freud fez-se fundamental no percurso deste trabalho na medida em que “é a energia que nos leva”, nas palavras do psicanalista e professor de filosofia e Daniel Omar Perez, que afirma que o impulso ou “é o que nos conduz desde o corpo até o objeto em busca de uma satisfação”. Ou seja, o impulso seria, portanto, o motor de qualquer ação humana, dentro ou fora do contexto da cena. A partir da perspectiva do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, que nos compreende como parte de uma sociedade em que apenas o consumo e a produtividade são expectáveis, em que não há espaço para o risco, trago a reflexão deste fazer artístico que não se pretende produtivo. Antes, é um pretende contemplar a falha, o risco, o desconhecido.

No capítulo 3, com o intuito de compreender se é possível traçar estratégias para munir o ator de ferramentas que viabilizem o exercício da desobediência na

atuação e, em decorrência disso, um momento de tremor, de experiência, aconselhada pelo meu orientador João Garcia Miguel, fui à procura de criações que poderiam lançar-me pistas sobre possíveis balizas para este percurso desejado. Tive a oportunidade de conversar com duas atrizes sobre o processo de criação dos seus respectivos solos. Realizei uma entrevista com Grace Passô, atriz brasileira que estreou sua criação *Vaga Carne* em 2016, em Curitiba (Brasil), e em 2019 apresentou-se no FITEI<sup>10</sup>, no Porto, e com a atriz portuguesa Sara Ribeiro, que estreou *Sr. Moedas* na Holanda e depois cumpriu temporada em Portugal em 2019. Dois espetáculos que tive o deleite de assistir. Junto às duas entrevistas, lancei mão da minha própria vivência a partir das minhas memórias e registros da criação de *Matar e Morrer*. Deste percurso como criadora do meu primeiro solo, recupero minhas dificuldades fundamentais como atriz e as ferramentas que incorporei na tentativa de criar balizas para o exercício da desobediência. A partir dessas vivências criadoras, o presente trabalho propôs-se a localizar, dentre os três processos, convergências e divergências de modo a apontar caminhos que se mostraram relevantes enquanto possíveis estratégias para o exercício da desobediência na atuação contemporânea.

Três jovens mulheres, falantes da língua portuguesa, com seus respectivos solos já dizem, por si só, sobre desobedecer. Por mais que tenhamos avançado muito com as problematizações acerca da sociedade patriarcal em que vivemos, ainda estamos longe de um equilíbrio entre o protagonismo de homens e de mulheres dentro ou fora do âmbito teatral.

---

<sup>10</sup> FITEI é o Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica que acontece anualmente em Portugal.



## 1 ARTE E VIDA: Atuação como processo de subjetivação

*Sem um processo vivo, só existe estética.*

(Thomas Richards)<sup>11</sup>

No início do século XX, houve uma grande viragem na forma de pensar e agir nas artes. O acontecimento teatral emancipou-se do texto dramático e foi proclamado como uma arte autónoma. A diversidade de realizações advindas desse rompimento fez das novas formas teatrais eventos difíceis de serem reunidos sob critérios comuns. No entanto, é indiscutível que parte significativa dessas realizações pode ser reconhecida como uma tentativa de aproximar arte e vida, que determinaram novos modos de encenação e atuação.

Neste contexto, a relação entre ator e espectador ganhou novos sentidos e perspectivas. Fundamentalmente, esse espaço entre os dois ao tornar-se mais relevante passou a ser compreendido como um encontro mais relacional do que expositivo. A concepção de ator foi transformando-se e a arte da interpretação passou a ganhar novos alcances e possibilidades de discussão. O *status* do corpo passou a sobrepôr-se ao *status* do significante<sup>12</sup>, e seus processos não estavam mais reduzidos a um estatuto de signo. Para além da representação de um personagem literário, a criação do ator passou a contemplar sua própria materialidade, subjetividade e autoreferencialidade. Foram propostas diferentes abordagens do corpo em cena, e distintas estratégias foram criadas com o intuito de alcançar essas novas expectativas de atuação. Este ator, portanto, necessitaria de uma nova rotina de trabalho, um trabalho mais específico sobre si mesmo, sobre o próprio corpo-ator, seu material de trabalho.

Destaco três encenadores-pedagogos cuja investigação teatral sempre privilegiou os processos de criação do ator: Stanislávski, Grotowski e Peter Brook.

---

<sup>11</sup> Thomas Richards em *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas* (2012).

<sup>12</sup> Em *Estética do performativo*, Érika Fischer-Lichte diz a respeito do campo da performance: “A materialidade do processo não se reduz a um estatuto de signo, nem se dissolve nele, antes suscita um efeito específico próprio, não resultante do seu *status* semiótico” (2019, p. 24).

Em comum aos três, há a busca por modos de atuação viva em contraponto à atuação artificial, mecânica. A atuação viva é, nos três casos, investigada através de um modo de trabalho que pode ser compreendido a partir do princípio stanislavskiano de um trabalho do ator sobre si mesmo.

## 1.1 Stanislávski e o trabalho do ator sobre si mesmo

Na Rússia, Stanislávski, ator, diretor e pedagogo, desenvolveu, a partir de sua atenta reflexão sobre seu próprio trabalho como ator e sobre o trabalho dos demais atores integrantes do Teatro de Arte de Moscou e seus estúdios, um “Sistema” que revolucionaria a arte do ator. O “Sistema”, em última análise, busca liberar o que Stanislávski chamou de subconsciente artístico, ou a natureza do ator. De acordo Michele Zaltron em sua tese de doutoramento “O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o ‘sistema’ de K. Stanislávski”, para que o ator pudesse agir em cena a partir de sua natureza, o sistema propôs um conjunto de estratégias que, em última instância, buscam acalmar o pensamento controlador do ator de modo a tornar-se mais sensível e reagente aos seus impulsos.

Para Stanislávski, o teatro deveria ser uma arte, acima de tudo, de construção coletiva. Em outubro de 1898, inaugura o Teatro de Arte de Moscou (TAM), onde não eram aceitos atores considerados autocentrados pelo mestre russo. O objetivo das investigações de Stanislávski passava por encontrar estratégias para

eliminar o formalismo e a mecanização da representação, romper com as rotinas, aniquilar os esteriótipos. A seus olhos, não há uma interpretação digna desse nome senão irradiada por uma intensa vida interior. Eis por que confere tal peso a esses silêncios expressivos que sugerem um para-além do discurso de sua dramaturgia. No mesmo espírito, explora todas as potencialidades expressivas que emanam do próprio corpo do ator” (ROUBINE, 2003, p.117)

Segundo Elena Vássina em “Stanislávski: vida, obra e Sistema”, os princípios fundamentais da companhia eram: a criação de um novo tipo de teatro que alcançasse um público democrático, que desejasse se conscientizar das problemáticas de seu país e sua população, e criar um repertório com peças clássicas e contemporâneas que possibilitassem a reflexão sobre o lugar do ser humano na história e no mundo.

O trabalho da companhia mostrou grande competência em reunir plateia e palco e criar uma espécie de “personalidade coletiva”. Havia algo de novo e transformador naquela relação entre atores e público. Seus espetáculos alcançavam grande repercussão por todo o Império Russo e Stanislávski tornou-se um indivíduo relevante política e socialmente. Em certa apresentação de “Um inimigo do povo”, texto de Ibsen, em 1901, o acontecimento teatral transformou-se em uma manifestação política. Durante o espetáculo, alguns espectadores entusiasmados foram até o palco apertar a mão do personagem interpretado por Stanislávski, logo depois de ele ter dito a seguinte frase: “Nunca se deve vestir um traje novo quando se vai combater pela liberdade e pela verdade”. Entre os anos de 1898 e 1917, o TAM foi a única companhia russa a exercer influência direta sobre o pensamento e os valores de milhares de pessoas, que iam até Moscovo propositadamente para assistir ao trabalho da companhia. Stanislávski tinha convicção de que teatro era uma ferramenta de transformação extremamente potente, mas, que estava nas mãos de péssimos representantes. Por isso, seu dever seria “livrar a família dos artistas dos ignorantes, mal preparados e exploradores. Minha tarefa, na medida do possível, é explicar à geração atual que o ator é um profeta da beleza e da verdade”. (VÁSSINA, 2015, p.32).

Além de encenar, Stanislávski também atuava em seus espetáculos, o que o permitia habitar a perspectiva do encenador e do ator. Foi com a eufórica estreia de “A gaivota”, de Tchékhov, que a companhia atingiu seu ápice de excelência. A partir desse sucesso, o autor escreveu “Tio Vânia” (1899), “As três irmãs” (1901) e “O jardim das cerejeiras” (1904) especialmente para o TAM. Para Stanislávski, os textos de Tchékhov traziam o que havia de mais humano no indivíduo. As ações dos personagens aconteciam, muitas vezes, no silêncio. Tornou-se fundamental uma nova abordagem do trabalho de atuação, já que o essencial era o não dito pelos

atores, os pensamentos, as sensações, a atmosfera - ou seja, o subtexto. O desafio, então, era dar vida a esse subtexto, que se tornara mais importante do que o próprio verbo em cena.

Em 1904, com a morte de Tchekhov, Stanislávski decidiu buscar novas formas de atuação e de linguagem cênica. Investigou algumas possibilidades com obras simbolistas. Entretanto, o fracasso de sua primeira montagem o fez compreender que era fundamental criar um espaço paralelo ao TAM que focasse em investigar a atuação. Essa separação entre pesquisa artística e criação do espetáculo, proposta por Stanislávski, era inédita naquela época.

Em 1906, logo depois do início da Primeira Revolução Russa, o TAM foi pela primeira vez à Europa fazer uma turnê com seus espetáculos. Com o sucesso das apresentações e o entusiasmo dos artistas russos e estrangeiros, Stanislávski viu-se diante de uma avalanche de questionamentos sobre o processo de criação e atuação. Depois dessa turnê, o mestre russo passou a sistematizar e a registrar o seu pensamento sobre a arte do ator, o que fez surgir o “Sistema”. Seu principal questionamento era:

Como proteger o papel da degeneração, do amortecimento espiritual e do hábito recorrente do ator e do automatismo exterior? É necessária alguma preparação espiritual antes do início da criação e de cada repetição. É preciso fazer, antes do espetáculo, não somente a *toilette* corporal, mas, principalmente, a *toilette* espiritual. Antes de criar, é preciso saber entrar naquela atmosfera espiritual que, única, torna possível o mistério criativo. (VÁSSINA, 2015, p.38)

Em 1912, Stanislávski abre o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou - uma espécie de escola e laboratório em que o “Sistema” passou a ser testado. Participavam do estúdio jovens estudantes e atores. Sempre à frente do seu tempo, Stanislávski desenvolveu, aqui, as primeiras experimentações do que hoje chamamos de “processo colaborativo”, através de improvisações e escrita de textos teatrais feitos pelos jovens do estúdio.

Em 1916, durante uma reunião que marcava o início de um processo de criação de espetáculo do TAM, Stanislávski anunciou que seu principal objetivo era descobrir

[...] o grande e inconcebível segredo da criação. Esse segredo não está ao alcance nem da razão, nem do conhecimento, nem do entendimento. Ele está somente ao alcance da própria natureza, com sua sensibilidade criadora inconsciente. Aliás, nós, humanos, atribuímos demasiada atenção à vida consciente. Entretanto, apenas mais ou menos uma décima parte da vida humana acontece conscientemente, enquanto nove décimos acontecem no inconsciente. (VÁSSINA, 2015, p.50)

Sempre inquieto e em busca de atualizações para o seu “Sistema”, a partir de 1910, Stanislávski interessou-se por diversos assuntos esotéricos, como ioga, religiões e filosofias orientais. Seus esforços eram voltados para encontrar caminhos de aperfeiçoamento do ser humano que refletiriam no desenvolvimento do trabalho do ator. Para Stanislávski, não era possível separar a subjetividade do ator de seu trabalho.

Nesse sentido, a busca por uma atuação que privilegie um saber menos mental não seria dependente de uma nova dinâmica relacional do ator do sua criação, com seus impulsos? E, portanto, carente de uma atitude de desobediência do ator em relação aos modos de fazer já estipulados e pressupostos? Uma desobediência que permitiria ao ator vivenciar uma nova relação com sua própria criação? Dinâmica, esta, que privilegiaria uma interferência na cena menos intelectualizada, mais conectada aos desejos que, muitas vezes, não estão completamente elaborados no campo do consciente. Stanislávski estaria buscando, portanto, um meio de acessar manifestações criativas que, para ele, estão presentes em um campo que diz respeito às forças da natureza. E que, portanto, muitas das percepções e elocubrações conscientes e racionais seriam compreendidas como armadilhas para o ator, na medida em que freariam uma suposta potência de criação que estaria presente na natureza humana e diria respeito, especialmente, ao campo do inconsciente. Sobre a sua missão como encenador, Stanislávski diz que seu trabalho consistiria em vigiar, atentamente, a natureza criadora dos atores e ajudar a preservá-la de todo tipo de violência. Violência, esta, que compreendo como muitas forças castradoras as quais estamos submetidos desde o nosso nascimento. Forças que determinam modos de agir socialmente ou no âmbito familiar. Para Stanislávski, seria essencial estimular a energia criadora dos atores por meio de tarefas que os ajudem a se reconectar com seus próprios impulsos adormecidos ou mesmo desconhecidos por eles.

Em meados dos anos 20, nos ensaios de “Os dias dos Turbin”, Stanislávski desenvolveu o que, mais tarde, chamaria-se de “método das ações físicas”. Esse trabalho partiu de improvisações a partir de circunstâncias propostas e ritmos definidos durante os ensaios anteriores. Stanislávski já não se preocupava com um conceito para o espetáculo. Estava mais interessado que a criação se desenvolvesse a partir das ações propostas pelos atores, de modo que o espetáculo não tivesse uma forma fixada.

Seu trabalho é revolucionário porque compreendia, naquela época, que não era possível desvincular a subjetividade do ator do seu trabalho artístico. Ou seja, a criação cênica configuraria-se apenas como uma pequena parte do trabalho do ator, na medida em que este trabalho estenderia-se para todos os âmbitos da vida. Seria necessário criar uma rotina de trabalho sobre si mesmo que contemplasse momentos fora de cena. A partir de uma minuciosa investigação sobre os elementos dessa prática proposta pelo mestre russo, o ator redescobriria sua “natureza orgânica e criativa” e seria, então, capaz de alcançar uma criação viva, “com liberdade criativa, autonomia artística e respeito por suas particularidades individuais” (ZALTRON, 2016, p.39).

De acordo com Viviane Mosé, poetisa, psicóloga, psicanalista e filósofa especialista em Nietzsche, para o filósofo alemão “nada é, tudo está, a vida é devir. Nada é senão vir a ser”<sup>13</sup>. Ou seja, tudo está se transformando constantemente - inclusive nós seres humanos. Esse movimento de transformação, para Stanislávski, é intrínseco à natureza do ator. A partir desta constatação, tornou-se evidente o quanto não seria possível compreender a vida - e, conseqüentemente, a criação - sob qualquer ponto de vista que pretendesse controlar os processos humanos em suas relações com o mundo e com sua própria vida. A instabilidade, a imprevisibilidade, a transformação e renovação contínuas é o que há por trás dos elementos que constituem o sistema de Stanislávski que, portanto, pode ser aqui compreendido a partir da perspectiva da desobediência. Desobediência a elementos que cerceiam o desejo do indivíduo de ir ao encontro da vida em sua dimensão instável, mutante. Os elementos do sistema nada mais são do que uma tentativa de

---

<sup>13</sup> Essa frase foi retirada de um encontro com a filósofa que aconteceu no dia 27 de Julho de 2019, na Fábrica Braço de Prata, em Lisboa. O acontecimento foi filmado e está disponível em <<[www.youtube.com/watch?v=nVDSeslayjs](http://www.youtube.com/watch?v=nVDSeslayjs)>>

redimensionar a ação da razão em sua instância controladora. Uma instância que, em sua busca identificar, organizar e planejar a vida, conduz o indivíduo por um caminho obediente. Ao privilegiar essa razão no processo de criação, o ator acaba por deixar escapar a dimensão vital. Nesse sentido, os elementos do "Sistema" podem ser reconhecidos como elementos voltados para a desobediência de uma tendência mais automática que nós temos de relacionarmo-nos com as dinâmicas da vida sob uma perspectiva fixada e identificada, inviabilizando ou, pelo menos, minimizando os efeitos das forças da natureza - desejadas pelo mestre russo na criação. Torna-se necessário, portanto, desobedecer a essa tendência primeira, tendência civilizatória que nos faz olhar para a vida como se estivéssemos à parte dela. E, por isso, ao manifestar-se descolada de nós, a vida seria, portanto, algo passível de ser manipulado, organizado e submetido a nós. Essa perspectiva provém de um saber objetivado e funcionalizado. É fundamental reconhecer outros modos de existência e, conseqüentemente, de criação para que o ator possa contemplar a riqueza de processos da vida em sua criação.

Stanislávski compreendia, portanto, que para o ator ter uma criação dita viva era preciso investir nesse caráter de risco, de imprevisibilidade e de desconhecimento da vida no processo de criação. Do mesmo modo que a força da natureza age segundo suas leis naturais, as leis da criação artística também deveriam agir. Nas palavras da pesquisadora Michele Zaltron: "A natureza não parece ser. Ela é. Ela existe. Não demonstra, acontece. E está acontecendo o tempo todo ao nosso redor e em nós mesmos. Daí provém a sua verdade, e era esse o senso de verdade almejado por Stanislávski" (ZALTRON, 2016, p.37).

Para Stanislávski, o ponto fundamental do trabalho do ator era a dificuldade de agir, em cena, diante das condições fictícias e artificialmente programadas, com a mesma organicidade com que se age fora de cena. Isso propõe o entendimento de que há uma tendência natural do ator em uma busca por corresponder a certas expectativas sobre um suposto modo correto, adequado e acertivo de criar, que corresponderia ao sucesso em seu trabalho. Preocupação, esta, que não estaria presente nos pequenos acontecimentos cotidianos, nas pequenas ações, nos silêncios, nos momentos de hesitação, de susto, nos momentos de prazer. Seria necessário, portanto, trabalhar de modo a lutar contra o que ameaça o frescor da

interpretação, contra o que faz da criação algo morto e obediente a forças que aniquilam a criação, como a rotina, o automatismo e a insinceridade.

Ao considerar que o exercício da atuação tem como condição prévia a presença ativa do sujeito e todos os processos humanos que agem sobre ele, faz-se fundamental o entendimento de que qualquer transformação deste ator diz respeito, também, a transformações que vão para além do ambiente de criação. O trabalho do ator sobre si deve, portanto, contemplar outros campos relacionais que não somente a cena?

## 1.2 Grotowski e a via negativa

Jerzy Grotowski é uma das figuras centrais do teatro da segunda metade do século XX. É referência no fazer teatral, especialmente no que concerne ao trabalho do ator. Assim como Stanislávski, Jerzy Grotowski considerava a arte do ator como a questão fundamental do fazer teatral e explorou, durante sua vida, a natureza desse jogo em cena. Para ele, também não era possível separar a subjetividade do ator dos seus processos de criação. Em seu Teatro Laboratório, Grotowski reconhece que o mestre russo havia identificado, ao longo de seus anos de investigação, as problemáticas fundamentais do trabalho do ator. Todavia, com uma perspectiva diferente de Stanislávski, Grotowski concluíra que “a educação de um actor não consiste em ensinar-lhe coisas: tentamos eliminar-lhe as resistências do organismo a este processo”. (GROTOWSKI, 1975, p.14).

Grotowski defendia que o trabalho do ator deveria, como condição *sine qua non* para a criação, buscar a “eliminação de obstáculos” (GROTOWSKI, 1975, p.14). O treinamento que Grotowski propunha guiava o ator para um tipo específico de concentração, que possibilitaria a descoberta do que ele chamou de “via negativa”. A “via negativa” era um caminho que tornaria viável ao ator a erradicação de seus bloqueios, de modo a confrontar riscos e desmontar saberes e certezas. A intenção era chegar a uma “disponibilidade passiva para a realização de um papel activo, não um estado no qual se *quer fazer isto ou aquilo*, antes um estado em que se *resigna a não o fazer*” (GROTOWSKI, 1975, p.15).



O trabalho sobre a via negativa consistia na realização de exercícios com “caráter negativo”, ou seja, “exercícios-obstáculos” que pretendiam que o ator descobrisse o que não deveria fazer, mas, nunca modos de fazer. Para Grotowski, os trabalhos que exigem técnicas não consideram que o ator age sob influências de forças que o bloqueiam especialmente a um nível inconsciente. Forças que, a meu ver, tornam o exercício da atuação obediente a forças que desnudem a criação e subtraem seu caráter vivo. Por isso, seria necessária uma abordagem negativa do trabalho, que contemplasse práticas que minimizassem os efeitos destas forças e bloqueios. Para Grotowski, “não é necessário saber como fazer, mas não hesitar frente ao desafio”. (GROTOWSKI, 1974 In FLASZEN e POLLASTRELLI 2007, p. 201). O trabalho da “via negativa” seria, portanto, marcado pela busca do “não saber”, pela procura do que ainda não se conhece e do que não é familiar, com o intuito de acessar uma criação potencialmente fértil.

Em relação ao trabalho de Grotowski, Erika Fischer-Lichte comenta que

Jerzy Grotowski definiu a relação do intérprete com o seu papel de um modo radicalmente novo. (...) << o actor deve aprender a usar o seu papel como se do bisturi de um cirurgião se tratasse, para dissecar a si próprio >><sup>16</sup>. O papel (...) [como] um meio para atingir outro fim: deixar o próprio corpo emergir como algo espiritual, deixá-lo emergir como espírito encarnado. (FISCHER-LICHTE, 2019, p.191)

O trabalho a partir da via negativa, que busca a eliminação dos obstáculos para a criação e o desejo de Grotowski de reunir os esforços para que algo espiritual<sup>14</sup> possa emergir no ator, ou seja, algo de dimensão não material, é abordado, no contexto dessa investigação, como exemplo de uma perspectiva desobediente no processo de criação do ator. Esta perspectiva trata, sobretudo, da reestruturação da relação do ator com os seus próprios impulsos de modo a aniquilar, minimizar, neutralizar ou, pelo menos, dar-se a conhecer determinadas forças que, ao agirem sobre si, inibem impulsos fundamentais para a sua criação. Nas palavras de Grotowski: “E então, o que é o impulso? in/pulso – empurrar para fora. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível externamente, já estivesse nascendo no corpo” (GOMES, 2016, p.70).

---

<sup>14</sup> Acerca da noção de “espiritual” e “sagrado” na obra de Grotowski, vale a leitura do artigo “Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade” de Tatiana Motta Lima.

Segundo Ricardo Gomes, no artigo “De Stanislávski a Grotowski”, o impulso é um elemento essencial da pesquisa do Teatro Laboratório, na medida em que o que se pretendia, era preparar o ator para estar disponível para dar vazão a estes impulsos de modo a torná-los ação. Era fundamental, portanto, livrar a criação ator, dentro do possível, do efeito de forças que esterilizariam a criação e bloqueariam impulsos fundamentais para tornar este fazer do ator vivo, ou seja, um fazer que se manifesta sob efeito das forças da natureza.

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior. O impulso e a ação acontecem simultaneamente: o corpo desaparece, arde, e o espectador assiste apenas a uma série de impulsos visíveis. (GROTOWSKI., p.13)

### **1.3 Peter Brook e o espaço vazio**

Peter Brook questionou e segue pensando o fazer do ator. Trabalhou, durante muitos anos, com o conceito de “carpet shows” na África e Estados Unidos. Nestes espetáculos improvisacionais, partia do espaço vazio: não havia nada além dos atores. Rejeitavam-se ideias preconcebidas, de modo a proporcionar à criação uma relação dinâmica com o acaso, com o inesperado, com o risco e com os espectadores. Para ele, retirar os excessos é fundamental para criar uma relação viva entre o teatro e o seu público. É o espaço vazio que contém, em si, a potência de infindáveis possibilidades e, por isso, demanda do ator disponibilidade e abertura diferenciadas para a criação. Demanda uma atitude que privilegia a desobediência a padrões estabelecidos de modos de criar supostamente corretos. Neste contexto, o novo, o desconhecido, o risco e a instabilidade são elementos essenciais. Para Peter Brook, um ator criativo é como um espaço vazio, ou seja, é capaz de recomeçar a todo momento, de abandonar conquistas e é aberto às novas e infinitas possibilidades de descoberta e imprevistos.

O teatro de Peter Brook, em suas palavras no livro “O espaço vazio”, tem como objetivo encontrar uma nova relação

entre o privado e o público, o íntimo e o popular, o secreto e o aberto, o cotidiano e o mágico. Por isso nós precisamos de uma multidão em cena e de uma multidão na plateia - e, no meio desta multidão em cena, indivíduos que oferecem suas mais íntimas verdades aos indivíduos que povoam esse público, que compartilham uma experiência coletiva (BROOK, 1970, p.16).

O teatro, para Brook, deveria ser um espaço de jogo e brincadeira. Durante seu percurso como encenador, Brook elaborou diversas publicações acerca da arte da atuação, questionando e propondo diversas metodologias e ideias para a criação do ator. Partiu sempre do pressuposto de que o teatro deveria ser destruído e recriado todos os dias, sem fórmula.

Segundo o encenador inglês, os modelos formais de fazer teatro e seus encaminhamentos técnicos que, muitas vezes, são difundidos como corretos e que incluem, eventualmente, um modo de falar ou caminhar específicos, um olhar ou uma musicalidade pré-determinados para um texto, acabam por tornarem-se armadilhas, especialmente para os jovens atores. Estes novos artistas, em busca ora de uma reprodução fiel da tradição, ensinada em muitas escolas de teatro, ora de uma verdade ou naturalidade para seu papel, perdem-se em uma suposta conciliação que, além de desestimulante para o espectador, é menos adequada do que a chamada canastrice<sup>15</sup>, do que uma atuação antiquada. Ou seja, para Peter Brook, esse apagamento do jovem ator diante dessa dificuldade de compreensão do trabalho, diante destes estímulos que não privilegiam a própria subjetividade do ator em sua criação, acaba por dar espaço a uma certa nostalgia dos espectadores relativa a uma atuação extremamente conservadora, que segue determinadas fórmulas consideradas adequadas mas que, na realidade, são modos de criação que privilegiam o uso de artimanhas e truques em detrimento da descoberta do novo, do atravessamento pelas forças da natureza que trariam a vida à cena.

Peter Brook reforça a diferença entre tradição teatral e imitação. A tradição é uma forma ainda muito presente de se difundir o fazer teatral, especialmente no Oriente. O teatro Nô, por exemplo, trabalha com esse atravessamento de tradição entre pai e filho. Nesse caso, o que se transmite é o sentido do fazer, que é atualizado

---

<sup>15</sup> No teatro brasileiro, o termo “canastrão” é utilizado para fazer referência a atores que fundamentam a sua criação em clichês.

de acordo com a vivência do tempo presente do jovem ator. Ou seja, o aspecto exterior nunca deve ser imitado, pois, dessa forma, só se perpetuaria o maneirismo esvaziado de vivência e da subjetividade do ator, o que não contemplaria o real sentido daquela criação.

Ao falar do ator contemporâneo, Peter Brook, em “O espaço vazio”, conta as vivências que tivera especialmente na África e América com o seu “carpet show”, que consistia em fazer um trabalho, muitas vezes improvisado, em cima de um tapete. Para o encenador, basta delimitar o espaço para se fazer teatro, e nenhum elemento extra é preciso. Para se fazer teatro é necessário apenas um ator e um espectador.

Peter Brook compreende que a palavra é a morte da fala. Ou seja, a ação de falar, na realidade, é iniciada muito antes da palavra ser enunciada pelo ator. A fala passa a existir quando o impulso da fala nasce naquele corpo. O ato de dar vazão ao impulso e verbalizá-lo é posterior à ação da fala. Portanto, a palavra instala-se naquele ambiente como um encerramento da ação da fala. Essa reflexão faz-me pensar na imagem das estrelas que vemos no céu. Sabemos que a luz destas demorou milhares de anos para ser vista do nosso planeta. Assim compreendo, a partir da perspectiva de Peter Brook, a fala na criação do ator. Ela nasce, mas só torna-se visível ao morrer. Este entendimento da relação do ator com o impulso da fala e com a palavra faz-me compreender, como atriz e diretora, que há um caminho extremamente potente na guiança do trabalho do ator com um texto previamente estabelecido. Este caminho se daria a partir de uma escuta, de uma atentividade cirúrgica aos nossos impulsos para indentificá-los no momento em que surgem e, também, identificar os momentos em que não surgem mas que é preciso existir a ação da fala. Para o encenador inglês, o ator deve criar em si o estímulo e o impulso para que o texto aconteça, para que exista no ator a necessidade de realizar aquela ação. É preciso encontrar um sentido para o texto, um sentido que seja vivo e pulsante no ator.

O encenador inglês usa a expressão “teatro morto” para identificar um teatro em que não há esse pulsar nos atores, não há essa vida. Há, sim, alguém que já descobriu como o drama deve ser representado e já garantiu um espaço seguro e confortável para se trabalhar. Para ele, uma estratégia de preparação do ator com o

intuito de fugir do “teatro morto” é a improvisação. Neste espaço de criação, o ator pode confrontar-se com suas limitações e truques. Ou seja, identificam-se os pontos frágeis, os gatilhos que encaminham o ator aos seus automatismos e inviabilizam a possibilidade do risco, da descoberta de algo até então desconhecido.

Um ator que interpreta com pouca verdade, para Brook, soa desonesto para a platéia porque, no decorrer de suas ações, substitui os detalhes verdadeiros por falsos. Ou seja, lança mão de falsas emoções, por exemplo, através de imitações formais. É um ator, portanto, que age sem coerência com seus impulsos. É um ator que desobedece a supostos caminhos já garantidos de criar. Para Peter Brook, é fundamental saber conduzir o ator de modo sutil para que ele consiga identificar esses momentos de fragilidade, em que recorre a construções identificadas e pré-estabelecidas. Nestes momentos, o ator submete-se a forças que, em vez de potencializar, esterilizam a criação. É nesse sentido que reconheço, nas propostas de Peter Brook, estratégias para a desobediência à nossa tendência de nos relacionarmos com a vida de modo a ignorar a sua dimensão instável e desconhecida.

Para Brook, como estratégia para a identificação dessas fragilidades, o encenador deve “estretar gradativamente a área até que a origem de uma mentira seja revelada e apanhada. Se o ator consegue achar e ver este momento, tal se possa abrir a um impulso mais criativo e mais profundo” (BROOK, 1970, p.66). O trabalho do ator deve ser iniciado com exercícios que o auxiliem a libertar-se de seus próprios obstáculos, limitações éticas, morais, familiares, sociais ou culturais que possam atrapalhar a sua criação na medida em que o tornam obediente a essas limitações e, portanto, o distanciam do fazer proveniente dos seus impulsos genuínos. Para Peter Brook, “um ator precisa sobretudo fazer um ato de eliminação” (BROOK, 1970, p.66). Para Brook, exercitar a qualidade de escuta, especialmente do próprio corpo, é fundamental. Por escuta, neste trabalho, entende-se uma disposição em atentar-se e abrir-se para si - considerando os próprios desejos e impulsos - e para os Outros<sup>16</sup> - identificando e permitindo-se ser

---

<sup>16</sup> O termo Outro(s) refere-se, neste trabalho, aos inúmeros parceiros materiais e imateriais presentes na criação, como elementos textuais, parceiros de cena, espaço físico, objetos, ações, sensações, desejos, etc.

atravessado pelas forças que dali advém. O trabalho do ator deve contemplar, portanto, a ampliação da sua capacidade de identificar os impulsos do seu corpo e ouvir o que, normalmente, não é perceptível no cotidiano.

Para Peter Brook, o título “A construção do personagem”, livro de Stanislávski, não é justo com a lógica da criação defendida por ele, que não pretende ser construída a partir de uma fazer progressivo. Este modo bastante corriqueiro de pensar o trabalho do ator, para o encenador inglês, reforça o entendimento de que deve haver um acúmulo de técnicas que rapidamente possam dar conta da criação, em detrimento de uma vivência criativa que se dá no vazio, sem pressupostos, disponível para o novo, o desconhecido, o risco. Para Peter Brook, o ator deve explorar, de modo infundável, durante todo o processo de ensaio, diferentes aspectos e novas possibilidades para um personagem. Um ator criativo, para ele, não deve ter receio de perceber-se inadequado em sua criação, e, portanto, deve estar sempre disposto a abandonar suas convicções e possíveis resultados.

A arte da representação é muito singular no que diz respeito às dificuldades e obstáculos. Trabalha-se com o próprio corpo, a própria existência e suas subjetividades. Segundo Brook, a sinceridade em cena é a tarefa mais difícil do ator. Essa exigência é direcionada ao ator no ambiente de trabalho, mas também é recebida por ele através do público, da crítica e, também, durante todo o seu percurso de formação. O distanciamento que Brecht solicita aos atores, essa insinceridade, de certo modo, é um mecanismo que permite ao ator identificar com mais facilidade os seus clichês, os seus automatismos segundo Brook.

A busca do jovem ator por conseguir aperfeiçoar-se nessa tão exigente profissão pode gerar um investimento em um acúmulo de habilidades. Esse investimento poderá culminar na investigação de determinada técnica que, por fim, o guiará, ocasionalmente, até o encontro com determinado método. Entretanto, Brook defende que os métodos podem ser uma perigosa armadilha. Diversas vezes, o ator compreende e pratica um método enquanto proposta de caminho e finalidade, ocupando-se do virtuosismo e exibicionismo, em vez de compreendê-lo como busca pelo risco e pelo mergulho no vazio da criação.

Traduções e interpretações mal realizadas de obras de Stanislávski, Grotowski e Artaud geraram a equivocada crença de que os principais investimentos que um ator deve fazer são: compromisso emocional e exposição sem hesitação. Para Peter Brook, o pensamento de que o ator deve entregar-se completamente para vivenciar aquele comportamento proposto pelas circunstâncias em que o personagem insere-se, o faz adentrar o campo de suas próprias emoções com os mesmos princípios que um ator mais antigo trabalharia em um espetáculo naturalista. Ou seja, o ator irá reproduzir todos os pormenores da situação, o que transformará a sua criação em inconveniente, excessiva e flácida, segundo Peter Brook. Ele segue com um exemplo:

Com isto quero dizer que numa cena de raiva – ou melhor, ele se liga na sua tomada de raiva e esta força o impulsiona através da cena. Isto pode dar-lhe uma certa força e até às vezes um poder hipnótico sobre a platéia e, este poder é falsamente considerado, lírico e transcendental. O fato é que este ator escravo de sua paixão e é incapaz de sair dela se uma mudança sutil no texto exige alguma coisa nova. Numa fala que contenha tantos elementos naturais quantos líricos ele declama tudo como se todas as palavras estivessem igualmente impregnadas. É esta falta de jeito e sutileza que faz certos atores parecerem burros e a representação grandiosa e irreal. (BROOK, 1970, p.69).

Como dar vida a um personagem? Como exercício para estimular a criação do ator, durante os ensaios iniciais, Peter Brook lança mão de recursos como improvisações, leituras de materiais e documentos antigos que tenham relação com a peça a ser trabalhada, observação e análise de pinturas e filmes. Um dos intuitos dessas referências era suscitar no ator a coragem para, diante do espaço vazio, seguir os seus próprios impulsos em detrimento de uma imitação formal de modelos pré-estabelecidos. Para Peter Brook, o ensaio é essencialmente o espaço do risco.

Fundamentalmente, o conceito de espaço vazio, de Peter Brook, propõe que o ator acesse um estado de vazio, de silêncio, e permita-se um apaziguamento de si, de desejos, de ideias, para que seu o corpo exerça sua própria inteligência relacional. A atriz Miwa Yanagizawa, em uma live no instagram @coro.naquarentena

intitulada “cultivar a escuta”, no dia 15 de Junho de 2020, traz a imagem do ideograma “MA”, presente no livro “Treino e(m) poema”, de Kazuo Ohno. Esse ideograma de “entre” é formado pelas imagens do ideograma “portão” e “luz”. É uma imagem que nos propõe a ideia de que o “entre” não se trata de um vazio estagnado, estéril. Há, sim, movimento no “entre”. Há movimento no vazio. Há movimento no silêncio. Há movimento, há vida no parar, na escuta, na passividade que antecede a experiência.

Esses três investigadores da arte da atuação guiaram seus percursos confrontando verdades e tradições estabelecidas em seu contexto. Propuseram, de modo progressista, questionamentos sobre o fazer do ator e possíveis caminhos para uma transformação dessa arte. Buscaram a realização de um teatro vivo e, para isso se realizar, caminhos possíveis para tornar viva a criação do ator. Essa busca por um ator vulnerável e aberto às transformações e atravessamentos da vida, das forças da natureza, deu-se e continua se dando, até hoje, de formas diferentes. Entretanto, há pressupostos comuns a esses três grandes estudiosos. Pode-se afirmar que eles estão de acordo com a certeza de que, como caminho para a criação viva, é preciso fugir da forma ou imitação esvaziadas de sentido; não se deve partir de convicções pré-determinadas acerca do que é ou do que deve ser um personagem; é fundamental abrir-se para o risco, para o novo, para o instável e mergulhar com fé no desconhecido, no não saber, no inacabado; o ator deve ter a capacidade de abrir mão de uma ideia, ainda que boa segundo ele, para descobrir novas possibilidades; é preciso trabalhar continuamente para aperfeiçoar a escuta dos seus próprios impulsos.

Acrescento, também, uma característica que diz respeito a uma atitude comum a esses três homens enquanto investigadores e que contempla as ideias enumeradas acima: a desobediência. A meu ver, a desobediência é das mais fundamentais qualidades de um artista-criador. A desobediência como modo de ser-estar no contexto da criação permite que o artista dê-se a liberdade de arriscar, de mudar as regras do jogo, de (re)descobrir algo que só seria possível de ser



descoberto com uma disposição à serendipidade<sup>17</sup>, ou seja, ao acaso. É a desobediência que permite se deixar atravessar pela força da natureza, força que guia para não-se-sabe-onde. A meu ver, essa característica é fundamental para que o ator consiga guiar-se por um caminho que não pretende fazer o que já é dado como certo, como correto e que atende às expectativas conservadoras do que é fazer um teatro bom, do que é ser um ator coerente, virtuoso e que agrada à plateia.

---

<sup>17</sup> Serendipidade é um termo usado para fazer referência a uma disposição para descobertas inesperadas, ocasionais. Origina-se da palavra inglesa *Serendipity*, criada pelo escritor britânico Horace Walpole, em 1754, a partir do conto persa infantil “Os três príncipes de Serendip”. Esta história conta as aventuras de três príncipes que faziam descobertas inesperadas com frequência. Graças à capacidade de observação e sagacidade dos três, descobriam, de modo acidental, soluções para os mais diversos dilemas. Portanto, o fato de terem essa abertura para o desconhecido e para as diversas possibilidades que ele carrega, os tornava importantes naquele contexto.

## 2 ATUAÇÃO VIVA E DESOBEDIÊNCIA

*Por não podermos parar, nada nos acontece.*

(Jorge Larrosa Bondía)<sup>18</sup>

*Um dia, eu me dei todos os direitos.*

(Christophe Bident)<sup>19</sup>

As discussões em torno da criação do ator como um modo de subjetivação, sobretudo aquela que não reconhece mais a existência de um sujeito fixo e vinculado a uma noção essencial de si mesmo - mas, sim, uma produção de subjetividade que se atualiza permanentemente - levanta questões importantes para a atuação contemporânea, que se distancia da mera representação de um sujeito outro ou de um suposto “si mesmo”, dando lugar a um “agir” sempre renovado pelos afectos e encontros que a cena teatral pode disponibilizar. Este ator depende de uma disponibilidade para atualizar, constantemente, o momento presente durante a criação. Parto do pressuposto de que a atuação viva no teatro, tal como vem sendo tratada neste trabalho, relaciona-se à ideia de experiência do ator-performer. A noção de experiência que abordo aqui é a perspectivada por Jorge Larrosa. Proponho, então, a hipótese de que o exercício da desobediência é um pressuposto fundamental para que o ator possa vivenciar uma experiência.

Larrosa, em seu texto “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”, ainda que voltado para a pedagogia, propõe algumas pistas importantes que podem ser aproveitadas pelo ator interessado em compreender a atuação como um processo de disposição ao risco, à instabilidade da vida. Para que se entenda o que é experiência, o autor propõe, primeiramente, um isolamento daquilo que ela não é: um acúmulo de informações e de saberes. Portanto, trata-se de algo que não pode ser classificado, planejado ou programado. A experiência é um acontecimento que se manifesta apenas em um corpo disponível para tal: “(...) não se faz a experiência, mas sim se sofre, não é intencional, não está do lado da ação e sim do lado da

---

<sup>18</sup> Trecho retirado de “Tremores: escritos sobre a experiência”.

<sup>19</sup> Trecho retirado de “Experiência e arte contemporânea”.

paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição.” (2002, p. 68)

Jorge Larrosa propõe o entendimento de experiência a partir do seu significado em diversos idiomas. Em espanhol, experiência é “o que nos passa”, em português é “o que nos acontece”, em francês “ce que nous arrive”, em inglês “that what is happening to us”. A experiência, portanto, não é o que se passa e sim o que nos passa, o que nos acontece, nos transforma. O sujeito da experiência é um sujeito que se disponibiliza a ser travessia, caminho. Não se trata de um sujeito da ativo e sim de um sujeito exposto, passional e receptivo. A experiência é, portanto, efeito de forças que atravessam um ambiente sempre instável, estranho, temporário - o próprio corpo-ator e tudo o que o cerca - e que agenciam processos de subjetivação.

Traço um paralelo entre a postura do ator de Grotowski e o sujeito da experiência. Nas palavras de Larrosa, “o sujeito da experiência é um sujeito ex-posto (...) com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe mas não se ex-põe” (LARROSA, 2018, p.26). Segundo Grotowski, o ator que busca estar disponível para a vida deve, para isso, trabalhar a partir de uma abertura para o desconhecido, para o risco, de modo a expandir os limites do próprio corpo. Limites, estes, que associa a convicções, modos de pensar e operar, modos de se relacionar com o ambiente e com os próprios desejos.

Segundo o autor, a experiência é cada vez mais rara. Um dos fatores que a inviabiliza é o excesso de informação, que se dá praticamente como uma “antiexperiência”<sup>20</sup>. Esse sujeito que ocupa seu tempo com o acúmulo de informações torna-se indisponível para a experiência. Ainda que ocupado com a leitura de livros, aulas e conferências, que permitiria um determinado saber a este indivíduo, pode-se dizer que, possivelmente, nada aconteceu a esse sujeito, nada o tocou, nada o atravessou. Para o pedagogo, é impossível haver experiência em uma sociedade constituída sob o signo da informação. Outro ponto fundamental que inviabiliza a experiência é a relação apressada e desarmônica com o tempo. A velocidade com que se lida com novos estímulos, própria do mundo moderno, agita

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo autor.

e excita o sujeito, mas, não permite a experiência. A ausência de paragem, de silêncio, de vazio, é inimiga da experiência. Para Bondía, “(...) a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição.” (LARROSA, 2012, p.68)

Reconheço essa noção de experiência no discurso presente na conferência-performance “Secalharidade” de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio. A ideia de que é o acidente que nos possibilita o encontro faz-nos compreender a necessidade de silenciar, observar e escutar antes de agir. A busca automática por uma compreensão do acontecimento, por organizá-lo em uma lógica já conhecida inviabiliza o encontro e a experiência. É preciso “parar para (re)parar”. É no encontro que se fazem possíveis as transformações do sujeito. É no encontro que nos deparamos com outros possíveis modos de existência. Transcrevo as sensíveis palavras dos artistas:

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos (...) Muitos acidentes que poderiam se tornar encontro não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita. Não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar. Com o pressuposto de que é primeiro preciso saber para depois agir, raramente paramos para (RE)PARAR no acidente. (...) Se nos dermos esse tempo, esse silêncio, essa brecha, se suportarmos manter a ferida aberta, se suportarmos, simplesmente, parar e reparar, voltar a parar para reparar no óbvio, até que ele se des-obvie, então, eis que o encontro se apresenta e nos convida para a sua complexidade embrulhada em simplicidade. Encontrar é ir ter com, é um entreter que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz, desdobrar o que ela tem e, ao mesmo tempo, o que temos nós a lhe oferecer em retorno. Desfragmentar nas suas miudezas as quantidades de diferença inesperadamente postas na sua relação. Retroceder de um fragmento, parte de um todo, ao fractal, todo de uma parte.

(Secalharidade. Conferência-performance de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio)<sup>21</sup>

Segundo o pedagogo espanhol, a experiência não é o caminho até um objeto desejado e sim uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode prever. Compreendo que um corpo que busca, no fazer artístico, por estabilidade, por noções de verdade e de coerência, pode sujeitar-se a obstáculos que tornam o

---

<sup>21</sup> Disponível em <<vimeo.com/47006267>>. Transcrição nossa.

processo de criação estéril. O entendimento rígido de verdades como um pressuposto na criação dificulta a abertura do sujeito para o desconhecido, para o que ainda está por existir, ou seja, para a experiência, já que a lógica da experiência é produzir diferença, pluralidade. Para que um ator trabalhe de modo a abrir-se para essa zona desconhecido, é fundamental que ele carregue em si, assim como estes três grandes pensadores de teatro acima comentados, uma disposição ao risco, uma inquietação, uma capacidade de duvidar de si, de ser incoerente. É fundamental que se tenha uma força desobediente. As palavras de Viviane Mosé em sua palestra “Fé e Filosofia”<sup>22</sup>, inserida em uma das edições do programa “Café Filosófico”, são uma estimulante provocação:

“(...) continua repetindo as mesmas frases. Isso é acreditar na verdade, entende? É ser coerente. Para quê? Por favor seja incoerente, por favor. A vida só é mal entendida quando a vida tenta ser entendida. Mas para que entender a vida? Não seria apenas possível vivê-la? O equívoco está em querer produzir entendimento, ou seja, racionalização ou narrativas - que é isso que na verdade a gente produz o tempo inteiro como entendimento, como compreensão. Ao invés de produzir narrativas sobre a vida por que não ser afetado pela vida e dar conta do que a gente consegue?”

Viviane Mosé, ao defender que é fundamental que nos disponibilizemos para sermos afetados pela vida ao invés de nos ocuparmos em produzir compreensão sobre ela, reforça a urgência da experiência em todos os campos da vida. Na medida em que o fazer artístico tem a pretensão de apresentar-se como acontecimento constituído de potência de vida, é fundamental que o ator canalize seus esforços de modo a contemplar a possibilidade de experiência. Ao compreender que não é possível produzi-la, cabe a nós, atores, trabalharmos para sermos sujeitos disponíveis para a experiência e desapegarmos das verdades pressupostas que agem como forças que aniquilam a vida no fazer artístico.

Trago, ainda, as fortes imagens que me proporcionam as palavras de Christophe Bident, em “Retrato do artista em personagem teatral”, sobre o que é a experiência:

---

<sup>22</sup> A palestra “Fé e filosofia” foi exibida em outubro de 2018 e pode ser acessada em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=SAzX83gWNB8>>>.

Que uma experiência possa nos atravessar de um lado ao outro, que ela possa nos revolver, nos transformar, nos transformar radicalmente, sem que em nenhum momento tenhamos qualquer controle, mas sem que por isso possamos nos julgar radicalmente despossuídos dele, que essa experiência nos perturbe os limites identitários as escansões temporais, as apreensões espaciais, sem que qualquer determinação, política ou religiosa, seja capaz de nomeá-la (...) (KIFFER, REZENDE, BINDENT, 2012, p.18)

Na vida, todo o agir parte de um impulso. Vislumbro nesta disposição do indivíduo à experiência dois movimentos distintos: uma disposição do indivíduo para ser atravessado por algo externo a ele; uma sensibilidade para escutar e, por vezes, dar vazão aos seus impulsos. Do latim *impulsione, impulsu*, impulso é composto por *in* (dentro de) e *pellere* (empurrar, arremessar). Portanto, a palavra impulso tem o sentido de empurrar para fora algo de dentro. Recorro à psicanálise para ampliar o entendimento de impulso e dos processos intrínsecos a este conceito. O impulso, pela perspectiva freudiana, é a energia que conduz o ser humano. É o que torna possível explicar o movimento do homem para a auto-observação, alimentação e instinto sexual. É o que nos conduz desde o corpo até o objeto em busca de sua satisfação.

Organizo, aqui, uma diferenciação entre impulso e impulsividade<sup>23</sup> - termo utilizado por Stanislávski. Impulsividade é um fazer que compreendo como descolado de um impulso. Chamo a esta impulsividade, neste trabalho, de movimento narcísico. Trata-se de um movimento que provém de uma produção que privilegia o campo mental, a intelectualização das ideias em detrimento da relação sensível de abertura para o desconhecido na criação. É parte de um percurso que busca uma finalidade, uma produtividade. O desejo que alimenta esse movimento está vinculado a verdades e resultados pressupostos e não contempla, portanto, o risco de ser travessia, caminho.

Escolho utilizar o termo “impulso passional” para nomear o que compreendo como impulso neste trabalho. Adiciono o termo passional por compreender que este tipo de impulso diz respeito a uma relação que se dá em um corpo sob efeito de paixões e que, ao agir, também é “agido”. Para Jorge Larrosa, ao estar sob efeito de uma paixão, o sujeito, ao invés de possuir o objeto desejado, é por ele possuído. Por

---

<sup>23</sup> Segundo a pesquisadora Michele Zaltron em sua tese de doutoramento “O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski”, para Stanislávski, a impulsividade difere-se do impulso e trata-se de um fazer artisticamente descomprometido e impreciso.

isso, este sujeito encontra-se dominado pelo outro e move-se a partir dessa paixão, desta força que o atravessa e conduz os seus desejos. O impulso passional, ou seja, oriundo de uma relação de paixão, diz respeito a um desejo de muita intensidade que nasce do encontro com o Outro. É um impulso impossível de ser velado. Para frear, neutralizar ou aniquilar este impulso são necessárias forças de grande dimensão. De outro modo, ele escapará do controle desse sujeito e culminará na ação que busca a satisfação do seu desejo. Este impulso passional, no contexto da criação, pode nascer do encontro entre o ator e o Outro. Esse encontro precisa, portanto, contemplar o tempo da paragem, o parar para (re)parar, a sensibilidade da escuta, a abertura para o desconhecido e para o vazio. Esse encontro deve proporcionar ao sujeito a disposição ao risco, à experiência. Para Jorge Larrosa, “Se a experiência é o que nos acontece, e se o sujeito da experiência é um território de passagem, então a experiência é uma paixão” (LARROSA, 2018, p. 28).

Foucault propõe a reflexão acerca de como a sociedade disciplinar afeta a nossa subjetividade. Para o filósofo e ensaísta sul-coreano Byung-Chul Han, a sociedade em que vivemos atualmente já não corresponde à disciplinar, tal como Foucault concebe. A sociedade do séc. XXI é uma sociedade de produção. Diferentemente da lógica da proibição, do não poder, que tornava dóceis os corpos, somos submetidos à lógica do “yes, we can”, dos projetos, dos ginásios, aeroportos e centros comerciais. O sujeito produtivo afina-se com o sujeito disciplinado foucaultiano. É um sujeito que já passou pela disciplina e agora é produtivo. Esta sociedade da produção gera indivíduos deprimidos e frustrados, indisponíveis para a experiência, na medida em que há um esgotamento deste empenho em sua eterna busca por um maior rendimento. Há uma ausência de laços e vínculos, característica da crescente fragmentação da esfera social. Ambos os sujeitos estão indisponíveis para a experiência, ainda que movidos por verbos diferentes, já que a sociedade disciplinar é movida pela negatividade da proibição, pelo “não poder” e pelo “dever” e o sujeito produtivo é movido pelo verbo positivo “poder”. Do ponto de vista do aumento da produtividade, não há censura entre o “dever” e o “poder”. Há, sim, uma continuidade. Em “A sociedade do cansaço”, Byung-Chul Han defende que “O sujeito produtivo não está sob o domínio de qualquer instância que o obrigue a trabalhar ou que o explore. Ele é senhor de e soberano de si mesmo (...) o que o diferencia do sujeito disciplinar” (HAN, 2014, p.23). Os moldes dessa sociedade

estruturam-se, portanto, de modo a guiar a subjetividade para uma lógica em que o risco, o desconhecido e o instável não são bem-vindos. O sujeito produtivo, perspectivado por Byung-Chul Han, é o oposto do sujeito da experiência, de Larrosa Bondía. Ou seja, o sujeito produtivo, diferente do sujeito da experiência, é, para o Estado e para o mercado, um sujeito moldado em prol de sua lógica.

Em contraposição à lógica de poder, Foucault propõe práticas de liberdade - o que ele chama de “cuidado de si”. Para Foucault, o “cuidado de si”<sup>24</sup> é uma experiência filosófica que permite ao sujeito pensar, ocupar-se de si, cuidar-se. Para uma sociedade que se desenvolveu a partir da tradição cristã, que reforça a ideia de que é necessário renunciar de si, essa prática pode soar como narcisista. O ato de confissão, por exemplo, muito praticado na Igreja Católica, para Foucault, passou a ser uma forma de relação para além da Igreja, que está inclusive na relação do sujeito com ele mesmo. Para o filósofo, confissão é uma relação de poder. Trata-se de codificar as próprias práticas, os próprios impulsos e paixões a partir do olhar do outro. O modelo cristão de produção de subjetividade geraria, portanto, uma relação de desconfiança do sujeito consigo mesmo, com seus impulsos passionais, e exigiria uma constante suspensão, uma vigilância que se torna destrutiva enquanto modo de estar no mundo. Vigilância, esta, que compreendo como uma atitude de obediência que não é bem-vinda para o artista, que não é bem-vinda na criação do ator. Obediência, esta, que inviabiliza a experiência, por inviabilizar os atravessamentos das forças da natureza no corpo do sujeito.

Ainda que o sujeito não esteja agindo orientado por esta vigilância cristã, é possível que, durante o percurso que o sujeito atravessa desde o impulso passional até a satisfação do seu desejo, este impulso seja compreendido, por este indivíduo, como inadequado. Inadequado diante das exigências sociais e familiares por ser, por exemplo, imoral ou antiético. Sendo assim, este impulso é, muitas vezes, reprimido. Naturalmente, no contexto da vida ordinária, é fundamental que certos impulsos passionais sejam reprimidos em nome de uma ordem social. Entretanto, no contexto do exercício de atuação, é importante estar atento para os impulsos passionais que nascem e, em especial, os que são reprimidos. Muitas vezes, no contexto da criação

---

<sup>24</sup> Sobre as relações entre “cuidado de si” e práticas performativas recomendo a leitura do artigo Teatro, performance e “inquietação de si”, de Ator-performer e as poéticas da transformação de si, de Cassiano Sydow Quilici. Editora Anna Glume. São Paulo: 2015.



do ator, um impulso passional é reprimido por se acreditar que a ação que poderia dali emergir não contemplaria uma suposta coerência, adequação ou um modo correto e virtuoso de operar. É sobre essas forças que inibem esses impulsos que defendo que nós, atores, devemos atentarmos-nos. O exercício da desobediência deve contemplar, portanto, a busca pela identificação destas forças. Certos acordos morais, religiosos, éticos, ou de outra ordem, que nos permitem ser compreendidas como pessoas benquistas e socialmente aceitas, adequadas, acabam por tornarem-se perigosas armadilhas durante a criação artística. Seria possível um fazer artístico vivo, disponível para a experiência, em que o anseio pelo sucesso seja maior do que a disposição em saltar do abismo, em que a disposição em falhar? Acredito que somente com este desejo por mergulhar no desconhecido torna-se possível encontrar algum tremor, alguma vida.

Para Espinosa, a liberdade opõe-se a constrangimento. É livre todo o ser que não é constrangido ao fazer sua produção. Deus, para ele, é livre porque não é constrangido por nada em sua produção. Entretanto, quando pensamos sobre a realidade dos homens, vê-se que há entre os próprios homens e entre os homens e as coisas, necessariamente, forças externas que os constroem. Não é possível agir sem forças externas que os constroem. Ao ligar a ideia de liberdade ao homem, não há a possibilidade dos homens serem livres. O tempo todo há o confronto com forças de fora. Para Espinosa, o homem é um ser apaixonado porque não é possível agir a partir dele, ele necessita de forças externas para constituí-lo. Isso implica em dizer que o homem está prisioneiro da servidão. É livre o ser que ao agir efetua a sua natureza. O homem não pode efetuar a sua natureza porque as forças que vêm de fora o constroem. Os homens seriam como um grande oceano cercado por ventos contrários. Estes ventos, em seus movimentos, produziram as ondas. As ondas que emergiram, portanto, não seriam produtos do próprio oceano e sim dos ventos contrários que se encontram. O homem é como o oceano que está, portanto, exposto aos ventos contrários. E se ele está exposto aos ventos contrários, aos agentes externos, ele está na servidão. Seria possível, então, o homem ser livre para desobedecer a esses agentes externos que os mantêm em servidão?

Um dos principais interesses que me motivaram a criar o solo Matar e Morrer foi a busca por investigar, em mim, uma potência de criação. Potência, esta, que me permitira criar a partir de um agir renovado, vivo, conectado aos meus desejos e exposto à experiência. Para isso acontecer, tornar-se-ia fundamental investir em um espaço que contemplasse o risco na criação e privilegiasse respostas psicofísicas mais comprometidas com os meus impulsos passionais e menos com noções estabelecidas de “um bom teatro” e de “boa atuação”.

Nascida em uma família de militares, cresci em um ambiente bastante autoritário em que me via submetida a forças que reprimiam muitos dos meus desejos. Durante meu percurso escolar, sempre fui uma aluna com algum destaque. Era comum receber medalhas e certificados de bom comportamento dos colégios onde estudei. Sempre tive boletins invejados por grande parte dos colegas. Minha relação com os professores era, via de regra, muito afetiva e harmônica. Como estudante, meu comportamento solícito e obediente compunha uma estratégia para tentar fazer das minhas relações hierárquicas escolares um espaço confortável, seguro e estável.

Com a separação dos meus pais, vivenciei uma dinâmica familiar completamente nova. Ao morar apenas com a minha mãe, comecei a entrar em contato com certos desejos que alimentava há muitos anos mas sequer tinha consciência deles. Fiz, então, a minha primeira formação em teatro, aos 17 anos. Ao concluir essa formação, iniciei uma série de outros cursos de interpretação para tv e cinema além de uma formação técnica para atores. Mais tarde, envolta na descoberta destes desejos, acabei por mudar-me para outra cidade com o intuito de cursar uma faculdade de teatro e descobrir as possibilidades de viver sozinha. Foi um momento de euforia em que pude experimentar uma sensação de liberdade que até então eu não conhecia. Contudo, todo o experimento de liberdade traz novos riscos e desafios. Meu modo de agir previsível, adequado e inseguro era tudo o que eu não precisava nessa nova vivência artística. No ambiente acadêmico, notei que já não conquistava os professores com a minha passividade e tolerância. Eu estava perdida aprendendo a deleitar-me com o erro e tentar contrariar um agir automatizado e supostamente correto. Durante os exercícios de improvisação no

primeiro semestre da faculdade, fui confrontada, pela primeira vez, com a necessidade de compreender a fundo os meus desejos e impulsos.

“Por que você não falou naquele momento?”. “Se você queria ir embora, por que não foi?”. “Tem certeza de que essa fala nasceu do Outro?”. Essas perguntas eram ouvidas por nós nas aulas diárias de interpretação. Esta percepção tão sensível sobre os nossos impulsos passionais não visíveis e, até mesmo, ignorados por nós, alunos, mas que para tão evidente para o professor, encaminhou-me para um processo intenso de contato com os meus desejos. Muitos dos meus impulsos passionais eram automaticamente aniquilados por forças que agiam sobre mim das quais eu sequer tinha consciência. Minha submissão a elas já era tão natural que não era necessária a presença efetiva de um agente externo comum a todos os alunos para que eu agisse conforme estas forças que reprimiam muitos dos meus impulsos. Para Foucault, esse corpo que se habitua a agir de acordo com as imposições de determinadas forças, ainda que exista a possibilidade de não o fazer, é um corpo dócil. “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” (FOUCAULT, 1999, p.164).

Para Frédéric Gros, no caso das crianças, a obediência cega, voluntária, é fundamental para que se cumpram as leis que, como cidadão, terão que ser cumpridas no futuro, independente de serem do agrado ou não daquele indivíduo. Segundo o autor, essa obediência estaria a serviço de educar o sujeito para a resignação política. Ele considera que nosso primeiro estado natural seria o da desobediência, algo que nos ligaria aos outros animais. Ou seja, uma relação de maior liberdade com os nossos instintos e impulsos passionais. É, portanto, “a desobediência que humaniza” (GROS, 2019, p.29). Essa reflexão reforça a minha impressão de que o exercício de desobediência na atuação pode ser uma estratégia importante para viabilizar a experiência do ator e tornar, portanto, viva a sua criação.

Para o estabelecimento de uma ordem moral, política e social, é fundamental que nos submetamos a determinadas forças que reprimem muitos dos nossos impulsos. Não se pode matar alguém ou cometer um parricídio por mais que assim se deseje. Em “Vigiar e Punir”, Foucault alerta que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 1999, p.163). Para o filósofo francês, essa

política de coerção inerente à sociedade fabrica o que ele chama de corpo “dócil”, um corpo submisso.

Foucault afirma, nesta mesma publicação, que as pautas do capitalismo industrial guiou a reconfiguração da sociedade. Uma sociedade deste tipo precisa, antes de tudo e como pressuposto fundamental, a produção de “corpos dóceis e úteis”, corpos adaptáveis aos novos aparelhos de produção, ou seja, aos interesses dominantes. Uma das grandes ideologias, presente inclusive no Marxismo, indica que o homem é definido por seu trabalho, além de outras coisas. Foucault discorda deste pensamento e diz que o homem, para adaptar-se a um aparelho de produção, tem que ter o seu corpo inteiramente disciplinado e atravessado por mecanismos de adestramento e controle, inclusive a ponto de estar tão integrado em seu comportamento que o controle é feito por ele mesmo. Este tipo de corpo, que o poder político investe para maximizar suas forças e extrair delas o máximo de rendimento, é um tipo de corpo que uma sociedade capitalista industrial necessita. Para isso, é preciso haver técnicas de vigilância, disciplina, observação, poder, orientação, controle, delimitação do espaço, administração do tempo.

Segundo o pensamento de Foucault, nascemos e crescemos em um ambiente sócio-cultural em que nosso percurso como ser humano diz respeito, fundamentalmente, a cumprir um papel social de produção de bens, de submissão ao capital e de aumento da capacidade de produção. Para analisar o efeito destas forças externas sobre os corpos, é preciso partir para a observação das microfísicas de poder, ou seja, atentar-se para as relações que se estabelecem na família, no bairro em que se vive e no trabalho, por exemplo. Segundo Foucault, a manutenção da relação de poder entre o dominante e o dominado é cômoda para os dois lados, na medida em que qualquer transformação exigiria um grande esforço de luta ou resistência.

As relações de poder estão arraigadas em todas as dinâmicas humanas e determinam ou, pelo menos, influenciam fortemente os encaminhamentos do nosso comportamento social, cultural, familiar e mesmo individual. As forças que estas relações exercem sobre nós relacionam-se diretamente com o estímulo e a manifestação de determinados impulsos bem como com a repressão de outros. Tanto o processo de intensificação quanto o de aniquilação dos movimentos

advindos dos nossos impulsos acontecem no campo do consciente e do inconsciente. Essa realidade psico-comportamental, que se dilata para qualquer relação que tenhamos com o mundo, também se faz presente no ambiente de criação artística. O exercício da desobediência torna-se um caminho possível na descoberta das práticas de liberação e de liberdade - conceitos foucaultianos. As práticas de liberação tratam da busca do sujeito pela sua liberação em relação às forças que o dominam, como, por exemplo, um colonizado que procura liberar-se do seu colonizador. Esta relação de poder está presente na vida do sujeito contemporâneo em diversos âmbitos, como familiar, político e pedagógico, por exemplo. A liberação permite uma nova organização das relações de poder. A partir das práticas de liberdade, estas relações devem ser controladas, e orientadas sob a perspectiva de uma nova dinâmica.

O exercício da desobediência pretende trazer à consciência do sujeito as dinâmicas de poder determinantes no agir daquele corpo. A partir desta consciência, torna-se viável a prática da liberdade, uma vez que se pode compreender e reestruturar o efeito dessas forças e, conseqüentemente, desse agir. Somente depois de conhecer, ainda que em um campo poético, imagético, sensível e não necessariamente mental os poderes que estimulam ou reprimem os próprios impulsos passionais é que se pode exercitar a desobediência. Compreendo, portanto, que exercício da desobediência deva contemplar, a priori, o que Foucault chama de prática de liberação e prática de liberdade.

Defendo a hipótese de que o exercício da desobediência deve contemplar, fundamentalmente, a busca pela identificação dos próprios impulsos passionais e a compreensão das forças que agem sobre o ator dentro e fora do contexto artístico. O ator, portanto, deve investir em um trabalho sobre si que o permita tornar-se cada vez mais consciente dos desejos mais profundos e genuínos deste corpo que performa, de modo a notar desde uma simples comichão a um forte desejo de cometer um ato de grande violência. Ao identificar esses impulsos que, muitas vezes, são aniquilados em nome de uma moral e ética comportamental, é importante que se identifique, também, as forças que atuam sobre eles. Assim, torna-se viável a busca para um possível reenaminhamento deste agir. As forças as quais os impulsos estão submetidos e que, por vezes, os inibem, podem corresponder, por

exemplo, a padrões estéticos, normas sociais, familiares, pedagógicas, morais, ou ainda a medos inconscientes, anseios, traumas ou memórias.

Para Nietzsche, a possibilidade de afirmar seus próprios impulsos está relacionada ao entendimento de liberdade. O pensamento moral dominante, hoje, reforça a ideia de que, para desenvolver-se, o ser humano precisa dominar seus impulsos, controlá-los. Isto, para Nietzsche, é uma forma de domesticação. Ser livre, segundo o filósofo, é adentrar às lutas entre impulsos vs forças do mundo e manifestar sua vontade de potência - que só pode manifestar-se em contraposição às resistências.

Foucault questiona o autoconhecimento como uma ferramenta que garantiria a liberdade. Para o filósofo, a noção de que o conhecer a si mesmo estaria relacionado ao entendimento de liberdade faz referência a uma essência universal do homem. Entretanto, Foucault defende que não há uma essência universal do sujeito e que não é possível existir um ser humano completamente livre. Compreende que cada sujeito é formado em processos históricos de subjetivação e, por isso, não há uma verdade sobre o sujeito que não esteja ligada a relações históricas e relações de poder. O sujeito sempre estará em relação com outros, e essas relações envolvem exercícios de poder. Para o filósofo francês, não é possível existir um modo universal de identificar a liberdade em cada um, porque, se houvesse uma dita metodologia universal, certamente ela seria, por si só, um esquema de dominação.

Na medida em que nos desenvolvemos enquanto seres humanos potentes para atender às demandas de controle e produção de mercado, afastamo-nos da possibilidade de não sermos influenciados ou controlados por agentes externos e, também, da nossa própria percepção dos agentes internos, das paixões e desejos.

Compreendo que o principal poder ao qual devemos desobedecer, na busca por essa criação que contempla a experiência, é a nossa própria obediência, ou melhor, “sobreobediência”<sup>25</sup>. Nós aprendemos em casa, na escola, no convívio com a comunidade, nas relações com os vizinhos, com as leis, com os amigos, com a polícia, com os médicos, com os professores, com os carros, a respeitar e a seguir

---

<sup>25</sup> Termo utilizado por Frédéric Grós em *Desobedecer*.

um certo padrão de existência. Este padrão que é instituído como o padrão correto de acordo com os princípios da cidadania e, também, outros princípios que regem o bom comportamento do indivíduo, constroem, pouco a pouco, corpos homogêneos, corpos pasteurizados que buscam uma moral universal inatingível.

Por fim, trago as palavras de Frédéric Gros para defender que a desobediência na atuação propõe-se como um pressuposto que permitiria ao corpo a descoberta do risco, desse agir selvagem e incontrolável. Só será possível para esse corpo viver uma experiência se, antes, houver um perder-se que só é possível de ser vivenciado no campo da desobediência.

Antígona, na sua desobediência, não defende uma ordem contra a outra: põe em causa a própria possibilidade da ordem. (...) Jovem virgem frágil, ela faz frente ao macho da cidade; ela, a menina do lar, não tem medo de falar em público. **Antígona faz surgir esse risco que a desobediência traz consigo: desencadeia-se algo de selvagem, de incontrolável.**<sup>26</sup> (GROS, 2019, p.82)

---

<sup>26</sup> Grifo nosso.

### 3 O EXERCÍCIO DA DESOBEDIÊNCIA EM TRÊS SOLOS FEMININOS

Reza a lenda que Leonardo da Vinci, quando criança, depois de fazer cocô, mostrava-o orgulhoso: olhem o que eu fiz! Essa relação de aceitação com o próprio excremento, no contexto da psicanálise, opõe-se à dificuldade que alguns de nós têm em expor-se para o mundo. Dificuldade, esta, que se reflete, por exemplo, na impossibilidade de finalizar e entregar algum trabalho ou projeto - artístico ou não. Trata-se de um desconforto diante do olhar do outro sobre as nossas decisões. Esta imagem de Leonardo da Vinci, para mim, revela exatamente uma disposição à desobediência que um artista deve ter: Essa merda é minha. Eu que fiz. Não é melhor e nem pior. É exatamente assim. É o que é.

Leonardo da Vinci não se constrange ao exhibir esse íntimo, pessoal e intransferível produto. Assim vislumbro o exercício da desobediência no campo da criação do ator. Vislumbro a relação do ator com seus impulsos orientada por um exercício de prática de liberdade, de desobediência. Aos quase 30 anos, seria tarde para tentar exercitar a minha desobediência?

Recentemente, no metrô em Lisboa, lembrei-me de algumas vezes em que, distraída, notei que já havia chegado à estação onde supostamente eu deveria sair. Percepção que se deu, por diversas vezes, em cima do acontecimento e que, por isso, paralisou-me. Ainda que a porta do metrô estivesse aberta, eu não era capaz de sair. A sensação, naqueles milésimos de segundo, era de que algo prendia o meu corpo, como se eu necessitasse de uma permissão de algum agente externo para que eu pudesse agir. Por mais que eu identificasse meu desejo de levantar e sair do metrô, havia uma outra força que me imobilizava. Eu não me permitia denunciar aos demais passageiros a minha repentina decisão de sair rapidamente, sem um planejamento prévio. Penso, como imagem oposta, uma criança que, ao ver um objeto que a atrai, simplesmente vai até ele. Eu, entretanto, percebia-me no movimento contrário, de modo a aniquilar completamente o meu impulso sem sequer ter uma sombra da disposição de Leonardo da Vinci que, muito satisfeito, aceita e exhibe suas fezes. O constrangimento de parecer inadequada, desorganizada, e de ser objeto da atenção dos demais indivíduos ali presentes por um ato que eu compreendia como uma falha, agia sobre o meu corpo de modo



automático e castrador. Certamente, consigo identificar que este comportamento expande-se para a minha vivência como atriz. A partir desta compreensão, tenho, nos últimos anos, voltado meus esforços para exercitar-me e desprogramar esta postura, este automatismo de obediência que carrego em mim. Entendo que apenas na fuga, no escape de instabilidade, a experiência poderá tornar-se possível. Compreendo que, em um ambiente de criação artística, um corpo que não se autoriza a agir segundo os próprios impulsos passionais só poderá reproduzir impulsividades, movimentos narcísicos, formais, em um campo castrado, estéril. Trago algumas palavras de Gros sobre obediência que me soam muito justas para ilustrar a sensação desta minha vivência no metrô de Lisboa:

Não, isso não é proibido por lei. Mas quem tentar lançar essa moda indumentária será, imediata e massivamente, sancionado por cortantes olhares alheios. O castigo será inapelável, sob a forma de expressões estarecidas de ares consternados, de tudo aquilo, enfim, que deixa transparecer a grande, a sufocante condenação social, através da qual a sociedade prova a si mesma ser mais do que uma aglomeração de indivíduos em torno de interesses comuns. (GROS, 2019, p.89)

Como seres humanos participantes de uma comunidade, necessitamos de uma construção social, comunitária, familiar e política que exige uma série de acordos, regras e pactos que viabilizem essas dinâmicas. Uma disposição obediente, portanto, deve e sempre irá existir. É fundamental que haja uma ética e uma institucionalização de direitos e deveres comuns a todos. Não é possível qualquer engrenagem ter êxito se não houver delimitações que a organizem, conduzam e dêem suporte no caminho a ser trilhado.

A vida ordinária, cotidiana, no contexto da sociedade de produtividade em que vivemos, encaminha-nos para relações em que somos consumidos ou consumidores o tempo todo. Este tipo de dinâmica relacional estreita a vida a possibilidades muito reduzidas, limitadas. Tudo que foge à relação produção e consumo torna-se, neste caso, desvalorizado, desprestigiado. Atualmente, esta questão pode ser verificada, por exemplo, nas redes sociais. O sujeito é, ali, um produto que precisa ser comprado, consumido através de *likes*, de compartilhamentos, visualizações, seguidores. É sabido que, em diversas emissoras

televisivas, um dos critérios fundamentais para a escolha do elenco de um trabalho é a quantidade de seguidores que aquele ator tem em sua rede social.

Qual ator que pode arriscar-se, buscar a vida que há na exposição à falha, ao desconhecido, se dentro de si há uma relação de consumo e consumidor? Esta vida que a arte propõe e oferece expande as possibilidades de existência para muito além da relação consumo-consumidor. No mundo pragmático em que vivemos, falo especialmente de uma esfera Ocidental, a arte é extremamente fundamental porque não é, necessariamente, para ser comprada, para ser consumida. A arte pode, portanto, ocupar um espaço que diz respeito à experiência que, segundo Larrosa, é algo que não tem propósito ou finalidade. No nosso mundo, quase tudo tem um propósito e uma finalidade. A experiência, portanto, não existe dentro de uma lógica de produção. Não há experiência na lógica de produção, na lógica do acerto, da coerência, da utilidade, da adequação, do consumo. Em “A salvação do belo”, Byung-Chun Han afirma que a arte é desagradável, é estranhamento. Uma arte pode ser vida porque no contexto da arte, embora haja regras, enquanto participantes daquele fazer, estamos submetidos a regras que nos potencializam como vivos. Obedecemos, portanto, a regras que viabilizam a vida, que contemplam forças da natureza. A arte pode, portanto, encaminhar-nos para desobedecermos às regras que nos despotencializam para, enfim, obedecermos às regras que nos potencializam.

Durante a investigação da personagem Antígona e criação do solo Matar e Morrer, tentei investigar caminhos para ampliar a minha escuta acerca dos meus impulsos. As vivências que tive no meu processo terapêutico com a minha psicanalista, na imersão com a terapeuta sexual Cátia Leitão e nas inúmeras sessões de Thetahealing e acupuntura, foram essenciais para que eu pudesse vislumbrar percursos que viabilizassem este exercício. Todos os recursos que possibilitaram que eu ampliasse meu autoconhecimento e meu acesso a parte dos desejos que orientam meu agir mostraram-se relevantes para que eu pudesse compreender o exercício preterido. Do mesmo modo, assistir a trabalhos artísticos com minha atenção sob esse ponto de vista guiaram-me neste questionamento sobre este agir que não se submete à força do constrangimento de deixar a

carruagem do metrô subitamente. Destaco, aqui, os solos de Grace Passô e Sara Ribeiro como vivências importantes neste processo.

Em que medida, para mim, sair subitamente do metrô se constituiria um ato de desobediência? A que forças eu estaria desobedecendo? E para outros indivíduos nesta mesma situação? Quais forças são comuns a todos e quais não são? Como compreender a minha própria desobediência? Deveria ser a criação artística um ato de desobediência? Ao desobedecer, sinto-me mais livre?

Em comum entre mim, Grace Passô e Sara Ribeiro, há o desejo de que o exercício de performar configure-se como um exercício de liberdade. E acrescento, também, o aspecto da desobediência. A partir de minhas impressões como atriz e investigadora, pergunto-me se é possível um performar em um campo em que se configure um exercício de liberdade sem que haja a desobediência a forças constrangedoras. Seria preciso, portanto, obedecer a nossos impulsos passionais para que se estabelecesse o exercício de liberdade?

Como verificar as forças que tiram a potência de criação do ator? Como subvertê-las, contrariá-las mediante uma disposição desobediente? Quais são as estruturas que, ao sermos submetidos a elas, potencializam e o exercício de liberdade? Há estruturas que catalizam a potência do fazer do ator, de modo a emergir, a partir dessa potência, a vida? São algumas das muitas perguntas que me faço como atriz, diretora, professora de teatro, investigadora e que guiaram-me nesta busca errante por estratégias de desobediência para a criação do ator.

### **3.1 Vaga Carne**

Em Maio de 2019, tive a oportunidade de assistir ao espetáculo “Vaga Carne”, texto e interpretação de Grace Passô. Grace Passô é uma atriz, diretora e dramaturga brasileira, de Minas Gerais. Com seus 39 anos completados em 2019, Grace já encenou, escreveu e atuou em diversos espetáculos de grupos como o LUME (São Paulo), Espanca! (Minas Gerais) e Companhia Brasileira de Teatro (Paraná). Também atuou no cinema em filmes como “Praça Paris”, de Lúcia Murat, “Temporada”, da produtora Filmes de Plástico, de Gabriel Martins e Maurílio Martins,

e “Vaga Carne”, adaptação do texto do espetáculo para a linguagem audiovisual, de Grace Passô e Ricardo Alves Júnior.

Há longos meses não tinha uma vivência tão excitante como espectadora. Assisti às duas apresentações de “Vaga Carne” no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI) no Porto. Fui testemunha de um dos acontecimentos cênicos que mais me marcaram nesses 28 anos. Tive a oportunidade de comprar todos os livros escritos pela Grace que estavam à venda no festival, além de fazer um workshop com ela e participar de uma conversa depois do espetáculo. Eu estava extremamente entusiasmada com aquela presença e curiosa para entender “o que” e “como”. O que nela gerava esse magnetismo em mim e nos demais espectadores? O público a ovacionava no fim do espetáculo e não houve sequer um espectador que tenha ido embora ao invés de ficar para a conversa com ela. Havia algo de especial naquele corpo. Uma mulher, artista, brasileira, negra, aplaudida de pé em uma cidade europeia - enquanto, no Brasil, sofria-se o governo de Bolsonaro. Aquele acontecimento tinha algo que transbordava a criação performativa. Era um acontecimento que contemplava a desobediência em muitos campos. Para reforçar a sensação que aquele espetáculo me causou, roubo as palavras de Peter Brook ao descrever suas impressões em sua visita ao Teatro Laboratório polonês, retiradas do livro “Avec Grotowski”:

Não se tratava de estar emocionado no sentido convencional - porque o ator produzia uma emoção. Não, tratava-se de alguma coisa muito mais profunda e fundamental. (...) Assim, houve um momento ao longo da representação em que eu comecei a ter uma percepção muito diferente da minha respiração. Alguma coisa foi perturbada em mim, acordada (...) até que eu tive a sensação física de estar em contato com os atores (BROOK, 2009, p.21).

Vaga Carne conta a história de uma voz. Uma voz que invade diversos corpos diferentes, animais e vegetais, até que chega no corpo dessa mulher. Durante os primeiros 20 minutos de peça, Grace movimenta-se pouquíssimo. Seu corpo, algumas vezes, é iluminado por um único e pequeno foco de luz, recortado apenas em seus olhos. Ela está sozinha no palco e não conseguimos desgrudar os olhos dela. Esta sensação é partilhada por toda a plateia. Existe uma curiosidade para ver aquele corpo mover-se, falar. Há uma espécie de camada energética, algo

de inusitado, ousado, inesperado. Algo surpreendente guia o percurso da atriz. O que é? Pergunto-me. O que esse corpo tem? Qual o nome dessa disposição, dessa atitude, dessa qualidade de presença? Há algo nela que me faz ansiar, entusiasmada, pelo que está por vir. Parece que tudo surpreende. Há algo nela que me magnetiza. É tudo tão atualizado, preciso, vital. A potência daquela mulher dizia muito, para mim, sobre liberdade e sobre desobediência. Eu via claramente um enfrentamento. Enfrentamento a que ou a quem? Um corpo que não se permitia ser constrangido. Um corpo que, parado, duelava com forças invisíveis. Durante a entrevista que realizei com a Grace, a atriz afirmou que atuar “na verdade, é quase uma estratégia para liberdade”.

Segundo o relato de Grace Passô, o processo de criação de Vaga Carne partiu de dois movimentos separados: a memorização do texto e dos encontros com os artistas Kenia Dias, especialista em corporeidades, Ricardo Alves Jr, cineasta, e Nadja Naira, atriz, diretora e iluminadora, aos quais Grace chamou de “Mergulhos criativos”. A intenção da atriz era poder nutrir-se das radicalidades de cada um dos artistas, na medida em que se estabeleceria uma troca direta entre a atriz e cada um dos artistas de modo a tornar aquele espaço livre outras interferências. Assim, não havia necessidade de se estabelecer nenhuma espécie de negociação que poderia se configurar necessária no caso da presença de um terceiro elemento. Deste modo, ao ouvir os diferentes pontos de vista, a própria atriz poderia decidir para onde guiar a encenação do trabalho.

A personagem da peça é uma voz. O corpo, para a atriz, seria uma espécie de cenário. Ou seja, a ideia era que o corpo estivesse a serviço de uma vibração vocal. Em decorrência disso, partia-se da ideia de que o corpo estaria praticamente imóvel enquanto uma voz o invadiria e o pesquisaria aos poucos. Segundo Grace, ao colocar em prática a ideia deste corpo que quase não se move, ela percebera que se tornara ainda mais importante potencializar a vida daquele corpo. O trabalho fundamental da atriz foi, portanto, manter a imobilidade do corpo e, ao mesmo tempo, potencializar a vida daquele corpo através de exercícios específicos que ativassem seu centro energético. Grace disse que trabalhou a

Ativação do centro do corpo, do abdômen e do centro. Pensando que ele irradia a energia. E trabalhei como manter a manutenção desse centro ativo, desse centro do corpo ativo. Então, isso vai desde coisas muito... talvez, grande parte dos exercícios de teatro partem disso, exercícios mais corporais (PASSÔ, 2020).

Neste trabalho, compreendo que o termo “potencializar a vida”, utilizado por Passô, faz referência à ideia de “dilatação do corpo”. Um corpo dilatado apresenta-se com todos os pequenos, médios e grandes músculos “acordados”, ativados, disponíveis para reagir aos estímulos e agir conforme seus impulsos. Entretanto, para além desse “despertar” do campo muscular, acrescento uma dimensão energética que se apresenta igualmente aflorada. Deste modo, compreendo que está neste aspecto a justificativa da minha sensação de que a atriz estava, de fato, ocupando um espaço muito maior do que o expectável naquele ambiente.

Baseado em alguns princípios de Eugenio Barba, Renato Ferracini, ator e investigador integrante do LUME<sup>27</sup>, grupo com quem Grace Passô trabalhou como diretora no espetáculo “Os bem intencionados” (2013), fala sobre a compreensão a respeito da dilatação corpórea em “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”:

As técnicas codificadas de interpretação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explicação objetiva e corpórea, pode ser explicada através de uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições*. No LUME, além desses pontos apontados, acreditamos que a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada com a organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüências de ações; e também na possibilidade do ator em encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com sua pessoa, dentro de uma totalidade psicofísica (FERRACINI, 2010, p.146).

---

<sup>27</sup>O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas - Brasil. Fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, é referência mundial na pesquisa da arte do ator.



Foto de Lenise Pinheiro/Folhapress.<sup>28</sup>

A primeira pergunta que fiz à Grace Passô foi “O que é o seu desejo como atriz? O que te move?”. Grace comentou que, para ela, o espaço de criação teatral é uma espécie de campo em que se torna possível realizar experimentos de liberdade. A partir das palavras da atriz, compreendo que esta liberdade é efeito do que entendo por exercício de desobediência. Neste contexto, a criação desenvolve-se calcada por uma espécie de autorização dada pela própria atriz a si mesmo. Esta autorização a permite vivenciar modos distintos de habitar o seu próprio corpo, ou seja, dinâmicas comportamentais diferentes, que seguem outras lógicas, inclusive no modo de relacionar-se com o Outro - matéria de criação e, também, público. Estas novas dinâmicas são compreendidas por mim como exercício de desobediência especialmente por não estarem comprometidas com os modelos comportamentais aos quais estamos habituados e condicionados no cotidiano da sociedade em que vivemos.

---

<sup>28</sup>A atriz Grace Passô durante sessão de "Vaga Carne" no Festival de Teatro de Curitiba no Teatro Paiol em abril de 2016. Foto retirada de reportagem do Jornal A Folha de São Paulo. Disponível em <<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1852025-voz-de-vaga-carne-de-grace-passo-ecoa-no-palco-crise-da-representacao.shtml>>>

(...) a sensação que eu tenho é que fazer teatro, ou atuar, na verdade, é quase uma estratégia para liberdade. Atuar, para mim, de alguma forma, é uma estratégia de sobrevivência nessa sociedade. Então, de alguma forma, os campos que contornam a atuação... que campos são esses? Teatro, a arte, especificamente os circuitos que eu faço parte - porque, também, nem é todo o teatro, nem toda arte - eu uso das ferramentas deles para proteger algum espaço de liberdade na minha vida. Então, a ideia de transformação, de encarnação, a ideia de loucura, isso tudo para mim está associado à liberdade, numa sociedade tão cheia de tabus, tão conservadora, e essas ideias estão de alguma forma... na atuação, eu me sinto num campo propício para fazer isso, entende? Para experimentar, para experimentar meu corpo. E eu não tenho dúvidas... isso que você falou sobre risco com a plateia, eu não tenho dúvida de que eu atuando eu sou muito... às vezes, nem todas às vezes, algumas vezes atuando eu tento travar uma relação com a plateia que é a relação que eu gostaria de ter na vida. Na sociedade, sabe? Como uma pessoa (PASSÔ, 2020).

Muitas discussões sobre a liberdade do ator na sua criação giram em torno da compreensão de que o rigor na estrutura da cena é uma importante ferramenta. Segundo Grotowski,

O performer deve ancorar seu trabalho em uma estrutura precisa – fazendo esforços, pois a persistência e o respeito pelos detalhes são o rigor que permite tornar o Eu-Eu presente. As coisas a serem feitas devem ser precisas. Don't improvise, please! É necessário encontrar ações simples, mas tomando cuidado para que se tenha domínio sobre elas e para que durem. Caso contrário, não serão simples, mas banais. (GROTOSKI, 2015 p.04)

Quando perguntada sobre este aspecto do rigor, Grace Passô disse que

O desenho, esse planejamento coreográfico faz ser mais possível focar em mover a energia da coisa. Acho que essas partituras elas existem para isso, para fazer um recorte, para não te dar o mundo, não te dar o todo. No todo é muito mais fácil de se perder. Então, tem talvez cinco linhas no espaço em Vaga Carne. Uma andada, outra, outra, outra e outra. E aí tudo é feito em torno da ideia de tentar criar uma sensação de simplicidade intencional. Poucos deslocamentos, poucas informações no espaço, sabe? Um pouco para criar sensação de sair cheia de uma experiência que eu não consigo nem ver o que tem. Nada além do corpo. Já que a peça fala do corpo. Então, essa partitura, por incrível que pareça, essa partitura, esses desenhos, esse rigor, eles são para que eu tenha mais liberdade de mover as energias e experimentar essas energias. Na fala, no estado corporal (...)



A partir da conversa com Grace Passô, compreendo que esta atitude que identifico como desobediente em seu trabalho possa estar relacionada, em parte, a uma conquista oriunda de seu investimento em determinadas práticas corporais. Práticas, estas, que integram, por exemplo, técnicas de dança, manipulação energética do corpo e trabalhos de oposição rítmica. Somado a este comprometimento de caráter mais técnico, enumero alguns aspectos que compreendo serem de grande relevância, como o tempo considerável de prática como atriz, que possibilitou uma ampliação de consciência de si, do espaço e do Outro em seu trabalho. Acredito que o fazer teatral nos permite ampliar esta consciência, especialmente se praticado com alguma regularidade. Além disso, compreendo que um outro aspecto fundamental para o exercício da desobediência na criação de Vaga Carne foi a familiaridade que a atriz tinha com as matérias com as quais ela lidava.

Entretanto, compreendo que essa potência desobediente que noto no trabalho de Grace Passô não pode ser resumida aos aspectos que enumerei acima. Todas essas características são apenas pistas que me indicam possíveis caminhos por onde perder-me e, quem sabe, descobrir estratégias que me aproximem de um fazer artístico mais desobediente e, se Deus quiser<sup>29</sup>, transbordante de vida.

### **3.2 Sr. Moedas**

Em 03 de Outubro de 2019, no Teatro Bellevue em Amsterdã, estreou o espetáculo Sr. Moedas de João Garcia Miguel. Sr. Moedas surge a partir de algumas provocações do encenador com o propósito de criar um trabalho que falasse sobre a Europa e sobre o teatro. Retiro da sinopse do projeto: “Como pode o teatro servir de instrumento para os caminhos do mundo se abrirem e multiplicarem? Pode o teatro contar a história da Europa do ponto de vista de um alentejano português de Beja?” (2019, p.02). O projeto nasceu na Holanda, onde, segundo João Garcia Miguel, questiona-se muito a Europa e os políticos holandeses. Seguiu para

---

<sup>29</sup> Reza a lenda de que um dia perguntaram a Stanislavski se o sistema, uma vez aplicado com todo o rigor, seria garantia de uma boa atuação. O mestre teria respondido: “apenas se Deus quiser”.

Portugal, Itália, Roménia e Letónia, agregando novos parceiros e outras histórias. Segundo o encenador, é “um projecto sobre os Europeus e as suas múltiplas visões e identidades em diálogo”.



Fonte: thesquare.pt<sup>30</sup>

O texto do espetáculo foi uma criação que se baseou em uma entrevista que João Garcia Miguel fez ao anterior comissário europeu Carlos Moedas para a Investigação, Ciência e Inovação. Foram reunidas, também, histórias, emoções e ideias de pessoas que sonham ou que já sonharam com um mundo diferente. Este material serviu, portanto, como matéria-bruta do espetáculo, que, para o encenador, “se deseja como um momento de abertura. Um instante de reflexão sobre os muitos nós de que a Europa se faz”.

O espetáculo esteve inserido no projeto português “Comichão Europeia”. O nome do projeto, segundo o encenador, é um trocadilho com “Comissão Europeia”.

---

<sup>30</sup> A atriz Sara Ribeiro durante estreia de Sr. Moedas no Teatro Bellevue em Amsterdã em 03 de Outubro de 2019.

Para ele, a brincadeira contempla a ideia de que Portugal teria alguma comichão ou incompreensão com o restante da Europa.

Sr. Moedas tem uma única atriz em cena: Sara Ribeiro. Sara Ribeiro trabalha há cerca de 11 anos com a Companhia João Garcia Miguel como atriz e co-criadora dos espetáculos. Sara Ribeiro também é cantora e, em 2014, fundou a banda Los Negros.

Foi no dia 20 de Dezembro, no Teatro Ibérico, em Lisboa, que tive a oportunidade de assistir ao espetáculo Sr. Moedas. Sara Ribeiro tem uma força e uma entrega inquestionáveis no palco. É um deleite ver como a atriz, de fato, mergulha - palavra utilizada pela atriz - em suas vivências cênicas: “Tu mergulhas e quando a peça acaba tu saís da água” (RIBEIRO, 2019).

Eu já tinha assistido a alguns outros espetáculos em que Sara Ribeiro atuava, como “Um plano do labirinto”, “Especial Nada | Oração da Carne | Com as Tripas ao Sol” e “Hamlet - talvez”. Todos estes foram encenados por João Garcia Miguel. Entretanto, assistir a um solo é muito diferente. Ser espectadora e permanecer atenta a uma só atriz. durante uma hora, é, por si só, um trabalho que merece grande reconhecimento.

Sr. Moedas é feito por Sara Ribeiro sem grandes elementos em cena: apenas com seu figurino - um fato - e um sofá como cenário. A atriz arrisca-se no jogo da enunciação das palavras e surpreende a plateia com seus movimentos. Ora sentada, ora em pé em cima do sofá, por vezes a escorregar, Sara atua com a ludicidade e o entusiasmo de uma criança que brinca.

Em relação ao processo de ensaio de Sr. Moedas, a atriz disse que foi um processo especialmente difícil. Primeiro, porque o tempo de ensaio era curto - um mês. Além disso, foi o primeiro processo da atriz depois de ser mãe. Isso significou não só um retorno depois de muitos meses sem estar em cena - situação inédita na vida da atriz que, desde que começou a trabalhar, emendou um trabalho no outro -, mas também uma nova relação com o corpo. Um corpo diferente, um corpo mãe, que tem leite para alimentar o filho, um corpo que viveu uma experiência de grande intensidade, um corpo que se redescobre e transforma-se a cada dia.

Para a atriz, a questão de ser um monólogo facilitou o processo de criação.

“(...) tu estás entregue a ti, não dependes de ritmos, energias de outras pessoas, dinâmicas, horários de outras pessoas e isso eu gosto. Conto comigo, sei quais são os limites, sei aonde é que eu costumo tropeçar, sei o que é que eu tenho que batalhar, pronto, a luta fica comigo mesmo” (RIBEIRO, 2019).

Neste espetáculo, especificamente, Sara trabalhou primeiro sua relação com o texto. Memorizava, em casa, sem trazê-lo para uma criação que comprometesse todo o corpo e o espaço. Nas palavras da atriz:

(...) a ordem inicial era eu decorar, decorar, decorar, decorar, decorar e fazer. Chegar ao ensaio e fazer o que eu tivesse decorado, fazer. Fazer, fazer, repetir e repetir. Depois na outra semana mais um ensaio ou dois, o que eu já tivesse decorado também fazer e não sei o que e fazer, pronto (RIBEIRO, 2019).

Por ser encenação e texto de João Garcia Miguel, com quem Sara costuma trabalhar há muitos anos, há uma familiaridade muito específica entre a atriz e o universo do espetáculo. Havia, naturalmente, uma intimidade e confiança entre eles que permite que haja uma zona confortável para que Sara Ribeiro pudesse ensaiar muitas vezes sozinha.

Ao longo dos anos foram diferentes as estratégias comigo, também quando eu saí da universidade eu tinha muitas ideias, e muita força, e muita energia. E o que era necessário, e o João como meu pedagogo e encenador depois... o que era necessário comigo era que eu tivesse disciplina, rigor, que eu fizesse menos coisas, menos ideias, mas que levasse cada coisa até o fim. Ou seja, se tu me dissesse: Sara, faz uma cena tu e essa parede. Eu fazia-te 300 mil. Todos os ensaios 300 mil diferentes e nunca agarrava nenhuma. Então eu precisava de um trabalho sobre ficar quieta, sobre manter intensidades. Eu tinha intensidade mas eu não sabia como a usar e como tirar o maior proveito dela. Não tinha domínio sobre os meus próprios recursos. Portanto, o trabalho que foi feito no início, foi muito de dominar os meus recursos, capacidade de decisão, ensaiar e repetir, repetir, repetir e repetir sempre a mesma coisa. Era muito fácil para mim partir para outra.. pronto. Neste momento é diferente, não é?! Neste momento, nos ensaios, o João já me diz quase nada (RIBEIRO, 2019).

Compreendo que fala de Sara Ribeiro é contaminada por uma relação com a sua criação que passa por uma dinâmica de rigor que, em seus primeiros anos como atriz, ainda não se mostrava tão evidente. O trabalho de orientação de João Garcia

Miguel conduziu a atriz a investir em uma verticalização maior das suas criações. Este aprofundamento que especifica o trabalho de criação parece-me uma estratégia para ampliar a liberdade da atriz, na medida em que torna a criação mais sofisticada, com mais camadas, com descobertas mais pormenorizadas. Estaria este campo de criação viabilizando o exercício da desobediência? Quando questionada sobre a questão da rigidez na estrutura, Sara respondeu que para a atriz,

O texto tem, por si só, um ritmo, uma musicalidade, uma cadência que te dá muitas pistas sobre como é que tu te vais mover, como é que tu vais dizer aquilo, como é que vão jorrar as tuas emoções, não é? Tens que saber dar espaço ao texto para ele se saber ouvir por si só. Ou seja, eu não calculo essas coisas. Sempre fiz treinos disso e por isso é como se já... é assim que eu me movo em palco, pronto. Há várias coisas que são já uma espécie de.. não sei se é marcas, mas, tipo, uma forma da Sara fazer. São vícios, também, não é? (RIBEIRO, 2019).

A partir da conversa que tive com a atriz e das vivências como espectadora de algumas de suas criações, compreendo que há um aspecto que identifico como essencial no exercício da desobediência. A entrega que noto no trabalho de Sara Ribeiro, o comprometimento com aquela verdade cênica ou o mergulho, como a atriz mesmo nomeia, é um elemento fundamental para permitir que este corpo acesse novas dinâmicas, e portanto, permita-se arriscar em outras lógicas comportamentais. Entrega, esta, que minimizaria os efeitos de pensamentos autocríticos que tendem a condicionar a criação do ator. Não é possível, a meu ver, habitar um campo que contemple uma suposta incoerência, inadequação e a descoberta do desconhecido se não houver um comprometimento com aquele fazer que ultrapasse e torne-se mais atuante do que o entendimento mental. É necessário, sim, “dançar a peça”, como disse Sara Ribeiro.

### 3.3 Matar e Morrer

*talvez seja um projeto doloroso.*  
(Vítor Lemos)<sup>31</sup>

A partir do desejo de verticalizar minha investigação sobre Antígona, decidi canalizar meus esforços para a criação de um espetáculo-solo, um desafio que me interessava concretizar há alguns anos. Surgira, então, Matar e Morrer. Um espetáculo com dramaturgia criada a partir de diversas traduções da peça de Sófocles, juntamente com análises da peça sob diversas perspectivas, além de alguns poemas que escrevi.

Convidei para estar comigo nesta criação o professor de teatro e encenador Vítor Lemos, por entender ser de extrema relevância um olhar de fora. Vítor Lemos e eu trabalhamos juntos há quase 10 anos e seria fundamental a presença de alguém de absoluta confiança neste processo tão complexo.

Inicialmente como encenador, sua presença nos ensaios era eventual nos primeiros dois meses por outros compromissos profissionais. Era muito clara, para mim, a relevância da presença do Vítor como guia e propositor das balizas que eu necessitava para caminhar nesse trabalho. Justamente pelo fato de trabalharmos muito juntos e por conhecermos profundamente as dificuldades, os automatismos, os medos, os truques e as aptidões um do outro, além de ser uma admiradora e entusiasta do trabalho do Vítor Lemos, não poderia cogitar ninguém melhor do que ele para estar comigo nesse projeto. Lamentavelmente, o desgaste emocional que vivemos durante a criação culminou em sua saída do trabalho, o que me fez questionar a pertinência e a minha capacidade de seguir com a peça, considerando aquele momento tão complexo de vida. Apesar de todos os percalços, Matar e Morrer estreou, como planejado, no dia 27 de Julho de 2019 no teatro da Casa do Coreto em Lisboa. No mês seguinte, tive a oportunidade de apresentá-lo no Festival Internacional de Teatro de Setúbal.

Durante todo o percurso de criação do espetáculo, fui guiada pelas perguntas: Qual a diferença entre desobediência, transgressão e revolta? A que eu

---

<sup>31</sup> Comentário feito por Vítor Lemos no ensaio do dia em 23 de março de 2019. Trecho retirado de registros em áudio.

obedeço em cena habitualmente? Como desautomatizar as minhas obediências? Se busco uma atuação viva, a que devo obedecer e a que devo desobedecer? Quais são as estratégias que devo criar para conduzir-me à desobediência? Como posso elaborá-las? O que devo fazer fora da sala de ensaio para habituar o meu corpo a sair desse automatismo? O automatismo é sempre prejudicial? Como vivenciar uma estrutura sem cair no automatismo? Como percorrer as ações atentamente, todos os dias, consciente de que, em certa medida, é a primeira vez que as faço? É possível chegar a um equilíbrio sem visitar o dois extremo de uma decisão? Quero visitar os extremos? O que é são os extremos? Qual o meu limite diante do risco que pretendo correr? Estou consciente das consequências que podem surgir ao vivenciar o descontrolo sobre certos impulsos? É produtivo vivenciar esse processo com a guiança de um homem? Como se dá essa criação que trabalha em conjunto com a figura de um diretor? Ao habitar esse corpo desobediente, necessariamente haverá a tão buscada vida em cena? Perguntas que compreendi que devem ser feitas durante a vida toda sem ansiar por respostas definitivas ou esclarecedoras.

Iniciamos, eu e Vitor, com o estudo de três diferentes traduções brasileiras da tragédia de Sófocles assinadas por Trajano Vieira, Millôr Fernandes e J. B. de Mello e Souza. Optamos pela tradução do Millôr Fernandes, que pareceu-me tornar o percurso da peça mais claro e por apresentar palavras mais familiares. Em seguida, reduzi significativamente o texto, eliminando todos os trechos que não me pareciam essenciais para esta criação. Parti, então, para uma etapa de modificação daquele texto reduzido. Além reescrever os acontecimentos do texto, inseri comentários sobre a peça dos autores Kathrin H. Rosenfield, Hölderlin, George Steiner, Ingrid Vorschütz e Alessandra Vanucci. A intenção era incluir diferentes pontos de vista sobre o conflito central da tragédia, além de acrescentar informações a respeito do contexto histórico com pormenores que me pareciam fundamentais. Sem determinadas referências sociais e culturais relativas àquele contexto em que a peça foi escrita, muitas informações de extrema relevância seriam completamente ignoradas.

Por se tratar de um trabalho com uma forte dimensão autorreferencial, ou seja, que transborda para além do material ficcional de Sófocles e que contempla o desejo de uma vivência pessoal - o de desobedecer e de enfrentar os meus

Creontes -, propus-me acrescentar a esta matriz literária alguns textos criados por mim: uma carta escrita durante um ensaio, a descrição de um sonho que tive e uma memória de um acontecimento relevante da minha infância. Todos estes materiais têm, em seu conteúdo, a marca de uma presença de uma autoridade que decide sobre um corpo e um conflito entre masculino e feminino: um território familiar à tragédia Antígona.

Logo que começamos os ensaios, decidi que uma das premissas seria utilizar o mínimo de objetos possível por um desejo de enfatizar o corpo como elemento privilegiado da cena. Também trabalharíamos com as ações físicas revisitadas e atualizadas por Vítor Lemos em sua investigação que culminou na tese “Drama e subjetividade na atuação contemporânea: uma apropriação das ações físicas de Stanislavski”. Segundo Stanislavski

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está nos movimentos dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa do que fazer “mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual. (STANISLÁVSKI, 1984, p. 63).

Ação física é, neste trabalho, o que faço de modo visível sobreposto ao invisível que me faz fazer, ou seja, o invisível que age em mim de modo a provocar o impulso de realizar determinada ação. Nas palavras de Vítor Lemos, é

Algo que se realiza em cena e que está na imprecisão do entre “o que o ator quer fazer” e “o que o ator é levado a fazer”. Trata-se de um estado provocado pelo empenho do ator em interferir em uma situação e, simultaneamente, pelos impulsos reagentes às interferências que sofre nesta mesma situação (LEMOS, 2016 p.91).

Trata-se, portanto, de algo que, enquanto é realizado pelo ator, realiza-se nele. Não se trata apenas do que o ator faz, mas também do que dele é feito.



Durante a criação do espetáculo, apostei, como estratégia, em cercar-me de elementos em que o risco era muito evidente para mim. Risco do constrangimento, risco da inadequação, risco em falhar, em não cumprir o que supostamente seria um modo correto e esperado de fazer algo. Ou seja, busquei criar uma estrutura que me guiasse por um caminho desconfortável que me obrigasse a reorganizar o meu comportamento diante daquelas situações, e, então, fizesse-me abrir mão do meu automatismo obediente.



Foto de Fádhia Salomão.<sup>32</sup>

A criação de *Matar e Morrer* não foi apenas um processo de um trabalho artístico. Foi um momento de revisitar diversos aspectos da minha vida em que me posicionava de forma submissa e pouco potente. Foi uma oportunidade de diagnosticar alguns dos encontros tristes dentro das minhas relações pessoais, espinosamente falando. Ou seja, encontros que diminuíam a minha potência de

---

<sup>32</sup> A atriz Mariana Ballardin na estreia de *Matar e Morrer* dia 27 de Julho no teatro Casa do Coreto em Lisboa.

criação de realidade, encontros que, em vez de aumentar a minha liberdade, reforçavam meus automatismos comportamentais de um corpo obediente.

Logo no início da peça, há um diálogo entre Antígona e Ismênia, em que uma irmã conta à outra a respeito do decreto do Creonte. Este diálogo juntou-se ao meu aquecimento e surgiu como um primeiro contato direto com a plateia. Meu desejo era interagir com o espectador durante todo o trabalho. O modo em que eu verbalizava o alerta de Antígona denunciava, de cara, a minha dificuldade em autorizar-me a habitar aquele corpo que desobedece a um poder. Eu tinha dificuldade de compreender, com todo o corpo, o nascimento de um impulso passional para aquela fala. Os tantos Outros pareciam não me afetar, especialmente os Outros que dizem respeito às matérias autorreferenciais que estavam e ainda estão tão vivas em mim.

(Vítor) Esse general pra você tem cara. É confuso pra mim quando você não se relaciona com isso. (...) seu pai fez tantos decretos na sua vida. Só fez isso. Decretos íntimos, loucos, autoritários, machistas, que se você não trabalhar com isso eu não entendo com o que você vai trabalhar. (...) são essas imagens que você tem que trazer pra cá. Essas imagens. São esses rastros que você tem que trazer pra cá. Tudo que está aqui e que a gente cria é para te colocar nesse lugar. Essa ambiguidade entre a personagem, a atriz, e aquilo que eu estou fazendo aqui.. uma desobediência, que é desobediência da atriz em relação ao seu próprio Creonte, que seria o seu pensamento, sua tentativa de controle, seus processos criativos, etc; da Mariana que desobedece artisticamente toda uma história de vida. Você falou que isso aqui era uma etapa que você precisa passar na sua vida, realizar artisticamente, um *input* na sua vida. Se é pra desobedecer que seja artisticamente. E tem a desobediência ficcional. Antígona e Creonte. Essa terceira é a que menos importa. Essa já está dada. O que você tem que trabalhar são as outras duas. Essas que você tem que vir pra sala de trabalho e entender essas conexões, essas imagens, entender isso tudo como uma coisa que realmente faça levantar um conjunto de sentimentos que me faça agir, fazer arte, seja o nome que você quer dar. Acho curioso que você não pense nisso.

(Mariana)É porque pra mim é difícil. Eu preciso lembrar disso, lembrar que eu tenho que desobedecer (BALLARDIN, LEMOS, 2019)<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Trecho retirado de registros em áudio do ensaio com Vítor Lemos do dia 23 de março de 2019.

Este aquecimento inicial foi realizado de modo improvisado durante algumas semanas em que ensaiei sozinha. Meu desejo criar uma espécie de aquecimento do corpo para desobedecer. Era uma busca por colocar o corpo em um estado de disposição ao risco. Em determinado momento, tentei organizar os movimentos, o que soou inadequado para aquele processo. Durante semanas, tentei compreender o que, para mim, seria estar com o corpo potente, autorizado a dar vazão a qualquer impulso que surgisse. Algumas semanas mais tarde, lembrei-me de uma vivência específica durante o curso “Sexualidade e Alquimia Íntima Feminina”, com Cátia Leitão: a meditação Kundalini. Essa meditação partia de um posicionamento específico. Ficávamos deitadas, com as pernas dobradas e calcanhares encostados à bunda, joelhos colados e parte interna da coxa pressionando mutuamente uma contra a outra. Depois de ficar nesta posição por vários minutos, começávamos a sentir uma espécie de ativação na lombar. Essa ativação intensificava-se e tornava-se um grande espasmo que percorria toda a coluna. Esse espasmo acontecia em um crescente e não era possível de ser controlado por ninguém. Para encerrar o movimento, era preciso abraçar as pernas, girar o corpo para a lateral e aguardar que a energia parasse de atravessar o corpo.

A vivência com a meditação Kundalini foi das experiências mais intensas que experimentei e testemunhei na vida. Dezenas de mulheres com o corpo completamente tomado por uma força estranha, de muita vida e poder. Violenta e prazerosa ao mesmo tempo, foi uma experiência, sobretudo, de potência feminina. Na altura, senti muito medo, mas, ao mesmo tempo, entrei em contato com uma sensação de muita força e poder. Era uma espécie de ritual de magia que me libertava de um trauma e me descortinava um novo mundo. Era exatamente daquilo que eu estava à procura.

O aquecimento, portanto, tornou-se a tentativa de acessar novamente essa meditação Kundalini. Eu iniciava sozinha no espaço antes da entrada dos público. Tinha a duração de cerca de 4 minutos, tempo necessário para que eu acessasse uma intensidade de movimento diferente da habitual e, assim, empenhe-me nessa busca por uma vivência de grande potência e risco.

Outro elemento que inseri na minha criação, na tentativa de acessar novas possibilidades de existência e liberdade, foi o canto. Eu nunca fui considerada uma pessoa afinada. Mesmo tendo feito aulas de canto por alguns anos - particulares e na universidade -, cantar sempre foi uma dificuldade e um constrangimento para mim. Ao saber que não conseguiria cantar uma música de modo virtuoso e afinado neste espetáculo, entendi que poderia ser um exercício interessante para mim. Ao obrigar-me a estar em um campo desconhecido, compreendi que estaria provocando-me em um exercício de risco e até desobediência.

Portanto, passei a cantar a cantiga popular “se essa rua fosse minha”, mas, tendo substituído a letra original por uma das falas da personagem Antígona:

E agora, minha irmã, e agora.  
 Estão mortos, mortos mortos mortos mortos mortos.  
 Etéocles, que defendeu Tebas, será enterrado.  
 Mas Polinices, ah Polinices não vai ser não (BALLARDIN, LEMOS, 2019).

Outra sequência que vale destacar é o momento em que Antígona assume que enterrou o irmão Polinices. Neste momento, escolhi posicionar-me no centro no palco e repetir a frase “eu fiz” de diversas formas. Essa fala, para mim, era dos momentos mais fundamentais como vivência. Durante os ensaios, essa fala me fazia acessar um desejo por dizer aos meus Creontes que eu estava, naquele momento, concretizando meu ato de desobediência. Durante o processo final da peça e, especialmente, durante as três apresentações que fiz, essa fala ganhou outra dimensão para mim: tratava-se de afirmar que sim, eu fiz, eu realizei um projeto pessoal e difícil apesar dos obstáculos que encontrei à minha frente, que incluía o fim de um casamento de 6 anos e o desligamento do encenador a poucas semanas da estreia. Eu fiz.

Para estar atento a tantas transformações inerentes à vida, defendo que o ator necessita sensibilizar sua capacidade de escuta. Por escuta, compreendo a disposição em atentar-se e abrir-se para si - considerando os próprios desejos e impulsos - e para os Outros - identificando e permitindo-se ser atravessado pelos encontros e pelos impulsos passionais que dali podem advir. A sensibilidade para a escuta deve ser algo desejado pelo ator e trabalhado, exercitado. A escuta sensível não emergirá instantaneamente ou a fórceps. É um processo que precisa ser

cultivado. Exige tempo, cuidado, empenho e paciência. Tempo para habituar o corpo-ator a colocar-se poroso e vulnerável diante dos acontecimentos à sua volta e do seu próprio corpo-ator; tempo para identificar seus maneirismos, automatismos, convicções e certezas que inviabilizam a percepção e vazão dos seus impulsos passionais. Tempo para agir sobre essas forças que esterilizam o trabalho, acolhendo-as, minimizando-as ou aniquilando-as. A escuta exige a disponibilidade para um não saber, para a não expectativa. A escuta pede por nenhuma certeza. A escuta exige a presença na “atualidade, na eternidade do instante”<sup>34</sup>(BORGES, 1999, p.90).

Trata-se, portanto, de um exercício que demanda que não nos precipitemos, que não imponhamos nossa compreensão intelectual à frente do saber do corpo e que nos permitamos vivenciar novas lógicas relacionais. É um exercício que solicita que não nos contentemos com as decisões que contemplam apenas movimentos narcísicos, ou seja, produzidos de modo autocentrado e que não contemplam os impulsos que nascem a partir da relação com o Outro. Trata-se de um esperar, um permanecer no vazio - esse espaço vazio já conceituado por Peter Brook que contém, em si, todas as possibilidades. O estado de vazio, de silêncio, pode propiciar um espaço de apaziguamento de si, de desejos, de ideias, e permitir que o corpo exerça sua própria inteligência relacional.

O processo de Matar e morrer foi uma luta. Uma luta em que matei muitas coisas, mas também, fui morta por elas. Em alguma medida entendo que conquistei, em mim, uma consciência muito maior de um processo como um todo, em aspectos que eu nunca tinha vivenciado, como todos os pormenores de produção, cenário, figurino, texto, iluminação, sonoplastia. Foi importante para reconhecer muitas capacidades que tenho. Já pelo aspecto da desobediência, notei efeitos fora do contexto da cena: a decisão de uma separação e uma mudança para outro país, já que tive a oportunidade de passar alguns meses em Paris para realizar parte do meu mestrado na Universidade Paris 8, com tudo de novo que isso trouxe e demandou de mim. Estar aberto ao novo, ao desconhecido é, sim, um ato de desobediência, na medida em que questiona padrões já estabelecidos de comportamento e explode com certezas construídas.

---

<sup>34</sup> Trecho retirado do conto “O sul”.

### 3.4 SOBRE OS 3 TRABALHOS

Ao conversar com as atrizes Sara Ribeiro e Grace Passô, notei que uma das dificuldades que tive, durante o processo de Matar e Morrer, foi uma questão fundamental na base dos processos de criação de Sr. Moedas e Vaga Carne: a intimidade com o material textual. Sara Ribeiro comentou que tinha muita intimidade com os textos de João Garcia Miguel e que o modo como ele escrevia suas dramaturgias era, de fato, muito familiar para ela. Afinal, os dois trabalham em parceria há mais de 10 anos. Grace Passô, por sua vez, é a própria dramaturga de Vaga Carne, texto que ela havia escrito para ser publicado. Ao ouvir de alguém a provocação de que seu texto era praticamente impossível de ser encenado, Grace sentiu-se desafiada a fazê-lo e seguiu adiante com esse projeto. Por outro lado, o texto de Matar e Morrer surgiu a quatro mãos, minhas e de Vítor Lemos, no decorrer do processo e a partir de vários textos sobre a Antígona. Dentre os textos utilizados, havia diferentes traduções da peça, textos registrados de improvisações que fiz durante o processo e alguns poemas que escrevi dentro e fora de sala de ensaio. Não se tratava de um texto completamente familiar. Era uma espécie de quebra-cabeças que pretendia contemplar tanto a história da peça de Sófocles, quanto elementos autoficcionalis.

Tanto Sara Ribeiro quanto Grace Passô iniciaram o processo de criação pela memorização dos textos. Eu, entretanto, ainda não tinha o texto completamente fechado quando comecei o trabalho, já que o próprio processo de elaboração do texto deu-se, em parte, estimulado pelas improvisações que partiam das circunstâncias presentes na dramaturgia. Ou seja, uma vez que eu compreendia o acontecimento principal de cada momento da tragédia, eu improvisava sem me preocupar com a fixação das palavras. Compreendo que há potência neste processo de improvisação que parte das circunstâncias e que não exige um texto previamente fixado. Com este trabalho, sinto mais urgência em fazer o exercício de colocar-me naquela determinada circunstância do que em dizer exatamente as palavras escolhidas pelo autor. Acredito nesse processo na medida em que entendo, como Peter Brook, que a fala é anterior à palavra e que é preciso, primeiro, estimular o impulso da ação da fala para, depois, encaixar a palavra naquela ação. Portanto, as

palavras finais acabariam por surgir depois de modo mais natural, uma vez que a situação já estaria integrada ao fazer do ator.

De qualquer modo, seja com o texto já memorizado ou com o trabalho fundamentado nas circunstâncias da cena, a partir da minha vivência nesta pesquisa, a intimidade com a matéria criativa apontou-se como aspecto fundamental para o encaminhamento do processo no caráter desejado nesta investigação. Ainda que esta observação possa parecer simplória, compreendo que mesmo o simples torna-se complexo ao se tratar de processos humanos. Falar o simples também é relevante quando se trata do trabalho do ator. A familiaridade com os materiais utilizados na criação, portanto, apontou-se como fundamental na medida em que agem como balizas para o ator, através dos estímulos e, especialmente, dos limites. Essas balizas comportam-se como parte da estrutura fundamental da cena a qual deve-se obedecer, de modo a delimitar o universo da criação e, assim, abrir espaços para o exercício da desobediência.

Acredito que durante as primeiras partir dessa relação mais familiar com esse material que o ator pode aprofundar-se na descoberta dos seus impulsos passionais. O contato cada vez mais íntimo com essas balizas, que contempla a percepção dos Outros e as reações que dali surgem, permitiria ao corpo-ator, a cada atualização no aqui e agora da cena, vivenciar novas dinâmicas com as forças que atuam sobre ele. Algumas dessas forças que encaminhariam o ator a zonas conhecidas, ou seja, obedientes, poderiam ser redimensionadas e transformadas a partir dessa intimidade. O exercício dessa atualização das relações a partir de uma mesma estrutura poderia agir sobre o ator de modo a descobrir pequenos acidentes que antes não se havia notado. Intimidade, esta, que permitiria ao ator descobrir-se sob efeitos de novas forças e, se Deus quiser, como disse Stanislávski, agir de modo a contemplar seus impulsos passionais e desobedecer aos limites que o despotencializam.

A partir do entendimento de que, na busca pelo exercício da desobediência, faz-se essencial tempo para cultivar a escuta, destaco como ponto fundamental a

rotina de trabalho de atuação para que se possa viabilizar a criação de um contexto, de um campo para tal exercício. Diferentemente de mim, Sara Ribeiro e Grace Passô trabalham como atrizes de teatro de modo contínuo há muitos anos, o que permite que exista uma relação de grande intimidade com o fazer artístico. Intimidade, esta, que se faz essencial para a criação por permitir que se desenvolva um dos elementos mais fundamentais desse trabalho: a inteligência corporal. Por inteligência corporal, compreendo um campo bastante amplo que contempla uma série de qualidades que o sujeito-ator deve desenvolver com a sua rotina de trabalho sobre si mesmo. Elenco, aqui, a capacidade de escuta dos Outros e de si - ou seja, a possibilidade de identificar as próprias dificuldades e maneirismos durante a criação cénicas. Incluo neste contexto o desenvolvimento e a manutenção de determinadas habilidades de carácter mais técnico, como um bom condicionamento físico, boa capacidade de memorizar textos e partituras corpóreas e, também, uma boa dicção e conhecimento das próprias qualidades vocais.

Ao partir do pressuposto de que a escuta é fundamental no desenvolvimento da inteligência corpórea do ator e que para que ela se torne parte integrante da criação é preciso ser cultivada rotineiramente, reforço a relevância de uma prática continuada do ator ao traçar um possível caminho para o exercício da desobediência. Com uma trajetória diferente da Sara e da Grace, depois de graduar-me na universidade como atriz, segui com práticas muito distintas e pontuais. Ora fiz imersões com grupos de teatro ou com formadores, de modo a trabalhar técnicas mais específicas, como máscara (nariz vermelho, neutra, larvária e *commedia dell'arte*) ou Viewpoints, ora passava meses apenas debruçando-me exclusivamente sobre textos de teoria teatral ou filosofia. Por vezes, trabalhava com diretora e como professora de teatro durante alguns meses. Eventualmente, frequentava aulas de ioga, ballet clássico ou dança contemporânea. Sempre foi muito clara, para mim, a relevância dessas práticas no meu trabalho como atriz. Seja para exercitar a minha consciência corporal, para diminuir estados de ansiedade e reduzir minha agitação mental, ou para melhorar meu condicionamento físico e acessar diferentes estados energéticos, nunca abandonei o trabalho com a corporeidade. Entretanto, não havia regularidade ou rotina nessas práticas.



Diferentemente da minha vida como estudante de teatro durante seis anos - em que tive a oportunidade de concluir um curso técnico e seguir para a academia -, marcada por uma rotina de prática diária e regular em sala de aula e/ou ensaios e apresentações, nos últimos quatro anos, ao transferir minha residência do Brasil para Portugal, ocupei-me de outras urgências que, infelizmente, não contemplaram uma rotina assídua de práticas e exercícios de atuação. Notei que essa realidade acarretou em pequenas mudanças de comportamento no meu dia-a-dia. Algumas dificuldades tornaram-se mais evidentes e certos hábitos que haviam sido incorporados foram dissipados. A minha timidez, por exemplo, que era uma grande dificuldade nos primeiros anos de estudo, estava adormecida. Entretanto, notei que, aos poucos, essa timidez ganhara mais espaço ao ponto de voltar a gerar-me certos desconfortos, como a aceleração dos meus batimentos cardíacos ao conversar com a senhora que me atendia nas Finanças ou ao me apresentar em uma roda de novos colegas de trabalho. Já em sala de aula, quando frequentava a faculdade, por estar habituada a práticas de improvisação, a expor-me a situações de risco e constrangimento com frequência, a influência que essas limitações tinham sobre o meu agir, a força que elas exerciam sobre mim, sobre meus impulsos, havia sido redimensionada. Algumas vezes, tive a oportunidade de acolher e incorporar como material criativo essas próprias dificuldades. A prática em grupo, o fazer diário, me permitiam tanto compreender melhor os meus limites, medos, certezas e automatismos, como questioná-los e manuseá-los - utilizando-os como matéria de criação ou, então, trabalhando de modo a minimizar os seus efeitos.

Em relação à criação solitária, o que para Sara Ribeiro tornou o processo mais facilitado, para mim, foi a maior dificuldade. Trabalhar e ensaiar sozinha significa entrar na sala e não ter o compromisso com mais ninguém naquele momento. Por onde começo o ensaio? Devo aquecer primeiro? Será melhor filmar? Qual a metodologia de criação em que devo pautar meu trabalho? Já Grace Passô optou por realizar o que chamou de mergulhos criativos com diversos profissionais e comentou que ensaiar sozinha, para ela, também é difícil.

Os três solos surgiram a partir de processos muito distintos e contém suas idiossincrasias em cada criação. As semelhanças e as possíveis interseções não apontam, necessariamente, para um campo comum no que diz respeito ao efeito

sobre as atrizes, porque estão relacionadas às subjetividades de cada uma. Compreendo que para verificar as estratégias para o exercício da desobediência é preciso descobrir, no dia-a-dia da criação e com cada ator, o que provoca aquele corpo para esta disposição tal.

## 5 CONCLUSÃO

Eu parto da máxima de que o que há de mais fundamental na atuação é a vida. A vida no ator, a vida na criação. Essa busca por modos de trabalho do ator sobre si mesmo que minimizassem as formalidades e articialidades da cena e que expandissem as possibilidades de potência de vida iniciou com Stanislávski. Um pouco mais tarde, Grotowski e Peter Brook também desenvolveram seus próprios caminhos criativos para buscar a tão desejada vida em cena. A essa vida que se busca em cena, chamo, aqui, de experiência. A noção de experiência é, neste trabalho, perspectivada pelo pedagogo espanhol Jorge Larrosa. A experiência manifesta-se, segundo Bondía, em um sujeito que, em certa medida, é passivo ao disponibilizar-se para o mundo, ao permitir ser atravessado pelas forças, ao tornar-se caminho. A experiência é um acontecimento, portanto, que nos escapa e não é possível controlá-la ou produzi-la. Só podemos prepararmo-nos para ela, já que “A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece (...)” (LARROSA, 2002, p.68).

Esta pesquisa nasce de um desejo de compreender, em mim, os possíveis caminhos para essa criação mais viva, para a experiência enquanto atriz. Defendo que o exercício da desobediência pode ser uma estratégia potente para o ator contemporâneo ampliar suas possibilidades enquanto criador e afinar a sua relação com seus próprios desejos criativos, tornando-se menos condescendente a um suposto modo adequado de atuar. Essa crença em uma forma adequada de criar é uma consequência natural de um *modus operandi* amplamente internalizado em todos as nossas dinâmicas sociais, independente de sermos artistas ou não, uma vez que nascemos e nos desenvolvemos enquanto sujeito sob uma série de leis e regras de conduta de cunho ético, moral e religioso. Essa caminho de aniquilamento de desejos ao qual nosso corpo é submetido faz-se, portanto, essencial para que se possa viver em sociedade. Entretanto, ao falar de arte, de criação, é fundamental entrar em contato com estas forças, com estes poderes que conduzem nosso comportamento para compreender de que forma essas dinâmicas já estabelecidas e internalizadas estão ou não a favor desse tremor, desse respiro, dessa produção de vida. Muitas dessas forças nos permitem viver o cotidiano com a sensação de

tranquilidade, de segurança e bem-estar. Entretanto, estas mesmas e outras forças tornam-se um desserviço no momento de criação, especialmente quando estão no campo do inconsciente e não podem ser acessadas ou manipuladas por nós.

Ao identificar a atitude de servidão diante da minha própria criação artística como uma das minhas maiores dificuldades como atriz, propus-me a criar um solo a partir de Antígona, de Sófocles. Esta criação seria um espaço para verticalizar minha investigação sobre possíveis caminhos para driblar esse meu modo habitual de agir. Minha busca era por estratégias que me colocassem em zonas desconhecidas, de riscos e descobertas. Buscava vislumbrar, afinal, a desobediência.

Para desobedecer, é preciso saber a que se deve desobedecer. Faz-se necessário, portanto, durante o processo, identificar as forças que agem sobre nós para que se viabilize a criação de estratégias que, a depender da natureza destas forças, elas sejam combatidas, anuladas, aniquiladas, confrontadas, questionadas ou acolhidas e potencializadas. Junto à vivência da minha criação, fez-se fundamental discutir com outras duas atrizes que também têm seus respectivos trabalhos solos. Sara Ribeiro e Grace Passô foram fundamentais para que eu pudesse compreender como pode ser possível traçar, neste trabalho, estratégias aos quais faz-se necessário lançar mão no processo de trabalho do ator contemporâneo quando se deseja vivenciar a experiência em cena.

Esse posicionamento de desobediência diante de determinadas forças que aniquilam as possibilidades de vida no fazer artístico vai muito além do momento da criação e do ambiente de trabalho. É uma disposição que deve ser expandida para as dinâmicas relacionais nos mais diversos âmbitos da sua vida. Trata-se de um modo de (re)conhecer o próprio corpo. É um exercício de inteligência corporal e relacional que pode ser desenvolvida a partir diversas práticas que trabalhem a disciplina, a escuta de si mesmo e do outro e a criatividade do corpo, como as artes marciais e as técnicas de dança, por exemplo. Destaco, dentre o universo da dança, as que contemplam as qualidades do movimento em detrimento da forma. O ballet clássico, por exemplo, é extremamente formal e exige, do corpo, um resultado final que não considera suas características peculiares. Práticas que proporcionem um reconhecimento do próprio corpo e do próprio saber de cada corpo são de grande relevância. Práticas que permitam ao corpo desenvolver seus movimentos

acolhendo o que é possível para aquele corpo e que, ao mesmo tempo, expandam as possibilidades, de modo a afinar a inteligência e sensibilidade do corpo. É fundamental, também, que se incorpore essas práticas com frequência para que se torne possível habituar, ou melhor, desabituar o corpo-ator aos padrões já estabelecidos durante toda a sua vida repleta de normas, exigências estéticas, comportamentais e morais. É essencial trazer à consciência as próprias limitações, os automatismos e as dificuldades.

Ao pesquisar o corpo em diferentes dinâmicas relacionais, seja na dança ou nas artes marciais, seja em jogos de improviso em que o corpo-ator se coloca em alguma circunstância e se vê mobilizado por uma realidade diferente da dele, exercitando seus devires, pratica-se modos diferentes de estar, diferentes potências e presenças, ritmos, amplitudes energéticas, volumes e intensidades de voz, diferentes silêncios. Noto que, quando estou em uma rotina de práticas teatrais, de práticas de improviso, seja em aulas, ensaios ou mesmo em cena, consigo acessar, em meu corpo, com mais facilidade, um espaço de experimento de exercícios de liberdade. Quanto menos eu trabalho minha corporeidade, mais limitada eu me percebo quando vou para a cena e mais difícil é o exercício de desautomatizar e buscar novas possibilidades de dinâmicas corporais. É, de fato, sobre habituar-se a habitar essa zona de novidade, de busca por incertezas.

Dentre as criações analisadas, em comum há, também, a compreensão de que o rigor de uma estrutura permite ao criador uma maior sensação de liberdade enquanto performa, uma vez que não há a preocupação relativa às demandas mais primárias de um trabalho cênico, como o posicionamento do ator em relação ao público, à iluminação, o desenho que se cria no palco e seus respectivos signos imagéticos. Esse rigor que diz respeito à definição de uma partitura de movimento em todos os seus aspectos, ritmo, amplitude, duração, intenção, intensidade, permite ao corpo-ator acessar outra camada, mais sensível, relativa a um pensar com o corpo em detrimento de uma intelectualização da criação. Intelectualização, esta, que vem à serviço da resolução de problemas, do fechamento de ideias, da busca pela adequação moral e do sucesso da criação. Ou seja, vai contra toda a intenção genuína de uma prática de liberdade que pretende possibilitar ao corpo um pensar que diz respeito a uma escuta de si e dos Outros e que contempla os

interstícios que vêm agregados aos silêncios, às falhas, ao desconhecimento, ao risco.

Desobediência se trata de um fazer que se pretende como prática de liberdade de modo generoso, na medida em que é um trabalho que busca sua liberdade a partir de uma abertura para o mundo, para os Outros, inclusive outros de si. Essa abertura exige, portanto, uma generosidade com os Outros que demanda confiança. Confiança, esta, que só pode se manifestar se houver, sim, suportes, como a partitura, por exemplo, e, também, pessoas, uma equipe em que há uma relação de afinidade e entrega no trabalho. É preciso, antes de tudo, acreditar no que se está fazendo, nas pessoas que ali estão trabalhando em conjunto. É preciso partir de um espaço de ludicidade, de brincadeira, onde não há certo e errado. Caso contrário, sempre haverá um desejo submissivo por acertar que aniquila e torna infértil a criação. Esse desejo por um porto específico, por um saber, um resultado pressuposto, impulsiona o reflexo da repressão dos impulsos. Repressão, esta, que está a serviço de uma moral que não pode ser protagonista em um trabalho criativo.

Percebo que, em muitos aspectos, eu caí em um desejo de acertar em Matar e Morrer. Vi-me submissa, clamando por encontrar um platô de certezas e seguranças. Entretanto, reconheço que em diversos âmbitos da minha vida, experimentei uma nova forma de estar. Desobedeci.

Durante o processo dessa pesquisa, entusiasmei-me ao notar de que esse tema contém uma rica possibilidade de desdobrar-se em uma investigação mais aprofundada, que contemple a criação de uma rotina de exercícios para a desobediência do ator. Visto que esta rotina precisa contemplar as peculiaridades de cada artista, não é justo que trace, aqui, conclusões definitivas a respeito de práticas que indicam caminhos para a desobediência, retiradas dos processos de criação analisados neste trabalho. É fundamental um olhar muito mais vertical sobre cada processo para que seja possível, de fato, traçar caminhos relevantes e pertinentes.

Para finalizar, reforço que a compreensão destes esforços como estratégias para um exercício de desobediência na atuação são apenas resultado de uma investigação de uma atriz que deseja perder-se na busca pela experiência. Não pretendem ser, de modo algum, uma receita ou garantia de qualquer coisa. Pode-se

criar muitas estratégias para a desobediência. Entretanto, a experiência, o desejado transbordamento de vida vai acontecer se Deus quiser.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. V. (org.) **Corpo Presente**: Treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Oeiras: Celta editora, 1996.

ANDRADE E. **O sujeito do conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Tradução e posfácio Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ASLAN, O. **O ator no século XX**: evolução da técnica/problema da ética. Tradução Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005.

AZEVEDO, S. M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BADIOU, A. **Para uma nova teoria do sujeito**. Tradução Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **Elogio ao teatro**. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BANU, Georges. **Les voyages du comédien**. Clamecy: Gallimard, 2012.

BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução Luis Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.



\_\_\_\_\_. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução Patricia Alves Braga. 3.ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012b.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012a

BARTHES, R. BATAILLE, G. **L'expérience interieure**. Paris: Gallimard, 1943.

BAUMANN, Z. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEY, H. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. Tradução Patricia Decia e Renato Resende. Disponível em: <<[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02\\_arq\\_interface/4a\\_aula/Hakim\\_Bey\\_TAZ.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf)>> Acesso em: 17 jan. 2020.

BIDENT, C. **Stanislávski e a cena do dinheiro queimado**: um episódio crítico e fundador da encenação. Tradução Polyana de Almeida Ramos e Arlete Cavaliere. In:

BONFITTO, M. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **O ator compositor**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORGES, J. L. **Ficções**. Tradução Editora Globo S.A. São Paulo: Editora Globo S.A, 1999.

BRANCO, A. Para uma reinterpretação do “teatro pobre”. a experiência d’A Peste – Associação de Pesquisa Teatral. **Sinais De Cena**, n. 16, p. 81-84, 2017.

BROOK, P. **A Porta Aberta**. Tradução Antonio Mercado. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Vazio**. Tradução Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

\_\_\_\_\_. **O teatro e seu espaço**. Tradução Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

\_\_\_\_\_. **Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais**. Tradução Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BURNIER, L. O. **A arte do ator: da técnica à representação**. 2.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

CAVALIERI, A. e VÁSSINA, E. (orgs.) **Teatro Russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

COELHO, N. J.; CARMO, P. S. do. **Merleau-Ponty**: Filosofia como corpo e existência. São Paulo: Escuta, 1992.

COSTA FILHO, J. da. **Teatro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

DELEUZE, G. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos: O esgotado. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. **A lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DEWEY, J. **A arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUSIGNE, Jean-François. **L'acteur naissant**: la passion du jeu. Montreuil-sous-Bois: éditions THÉÂTRALES, 2008.

ECO, H. **A obra aberta**. Tradução Giovanni Cutolo. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIAS, L. Brook avec Grotowski: testemunho da vida e da arte de um certo polonês. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 3, n. 1, p. 353-359, jan./abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Os esvaziamentos do ator e da cena no teatro de Peter Brook. **Revista de Estudos em Artes Cênicas**. v. 1(7), p. 07-15, Out. 2018.

FÉRAL, J. **Performance and theatricality**: the subject Demystified. *Modern Drama*. New York, v.25, n.1, p.170-181. mar. 1982. Disponível em: [http:// www.yavanika.org/classes/reader/feral.pdf](http://www.yavanika.org/classes/reader/feral.pdf). Acesso em: 3 out. 2015.

\_\_\_\_\_. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*. v.15, n.2, 2015, p.197-210. Disponível em: [http:// www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370](http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370). Acesso em: 10. mai. 2015.

FERRACINI, R. **Corpos em criação, café e queijo**. 2004. 347f. Tese. (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2004.

\_\_\_\_\_. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Por uma potente dramaturgia microscópica**. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0126-1.pdf> 2011.b. Acesso em: 15 jan. 2020.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER-LICHTE, E. **Estética do performativo**. Tradução Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, M. A Ética do Cuidado de si como prática de liberdade In: \_\_\_\_\_. **Ética, Sexualidade e Política**. Coleção Ditos e Escritos Vol. V. Organização: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-287.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Tradução Roberto Machado. 17.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIL, J. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio D'água, 1996.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

GOMES, C. A.; TAVARES, J. R. S. O treinamento e a via negativa no Studio Stanislávski. **Revista Cena**. n. 21, p. 48 - 59, 2016.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aliomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. **Em busca de um Teatro Pobre.** Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio; Dulcina Editora, 2011,

\_\_\_\_\_. **Para um teatro pobre.** Traução de Rosa Macedo e J. A. Osório Mateus. Lisboa, 1975

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969.** Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP e Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, J.; GUMBRECHT, H. U. **A produção de presença.** Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUSKIN, H. **Como parar de atuar.** Tradução Denise Weinberg e Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacari Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço.** Lisboa: Relógio D'água, 2014.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen.** São Paulo: Editora Pensamento, 2011.

ICLE, G. **O Ator como Xamã.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia Teatral como Cuidado de Si.** São Paulo: Hucitec, 2010.

KIFFER, A, REZENDE, R.; BIDENT, C. (orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras.Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <<<http://educa.fcc.org.br/scielo>>>. Acesso em: 18 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LEHMANN, H. T. **O Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMOS, V. M. C. **Drama e subjetividade na atuação contemporânea: uma apropriação das ações físicas de Stanislavski**. 2016. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LEONARDELLI, P.; FERRACINI, R. **Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica**. Revista Urdimento. Florianópolis, v.1, n.20, p. 151-158, 2013.

LEVIN LEVY, T. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011.

LEWINSOHN, A. C. **Metáforas de trabalho no território de criação: provocações do corpo-em-arte na preparação do ator**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

MACHADO, R. **Deleuze, arte e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Zaar, 2009.

MARCELINO, F. C. **Uma criança desobediente**: a liberdade do ator para brincar de criar. 2012. Monografia (Bacharelado em Teatro) - Faculdade de Teatro, Centro Universitário da Cidade, Rio de Janeiro. 2012.

MEYER, S. **As Metáforas do corpo em cena**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2011.

MIGUEL, J.G. **Performance, Corpo e Inconsciente**. 2018. Tese (Doutorado em Belas Artes com especialidade em Pintura) - Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

MOTTA LIMA, T. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. **Revista do Lume**, n.2. 2012.

\_\_\_\_\_. **Atenção, porosidade e vetorização**: por onde anda o ator contemporâneo? *Revista Subtexto*. Belo Horizonte, ano 6, n.6, p.27-35. nov. 2009.

\_\_\_\_\_. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. **Revista Sala Preta**. São Paulo. v. 2, n.2, p.47-66, 2015, NANCY, J. L. *Corpus*. Paris: éditions Métailié, 2000.

\_\_\_\_\_. Grotowski: arte, espiritualidade e subjetividade. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. v.11, n.1, 2010.

\_\_\_\_\_. **Palavras praticadas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.



MOTTA LIMA, T.; MATRICARDI, L. Um estudo sobre o *performer*: trabalho sobre si na arte como veículo de Jerzy Grotowski. **Moringa - Artes do Espetáculo**. v. 11, n. 1, p. 413 - 417, jan-jun/2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratrusta**. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

OIDA, Y. **Um ator errante**. Colaboração de Lorna Marshal. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Ator invisível**. Colaboração de Lorna Marshal. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

ORTEGA Y GASSET, J. **A ideia do Teatro**. Tradução J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSORNO, Z. M. **El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea**. Bilbao: Artezblai, 2009.

PAIS, A. **Ritmos afectivos nas artes performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

PASSÔ, G. **Vaga Carne**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018.

PAVIS, P. **A encenação contemporânea**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (direção) São Paulo: Perspectiva, 2001.

PIACENTININI, N.; FÁVARI, P. (Orgs.). **Stanislavski revivido**. São Paulo: Giostri, 2014.

PICON-VALLIN, B. **A Cena em Ensaios**. Tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Revista Sala Preta. São Paulo. v.2, p.96-102, 2002.

\_\_\_\_\_. **Antonin Artaud Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a “A arte como Veículo” e o ofício alquímico do performer**. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3, n1, p. 164-174, 2013.

\_\_\_\_\_. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIVEIRA, T. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REZENDE, R.; BIDENT, C. (orgs.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RICOEUR, P. **O si-mesmo como um outro**. Tradução Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, 1991.

ROUBINE, J. J. **A Arte do Ator**. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. **A Linguagem da encenação teatral (1880-1980)**. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1982.

\_\_\_\_\_. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RUIZ, G. (org.) **Articulações: ensaios sobre o corpo e performance**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

SANTOS, R. C. do.; REZENDE, R. **No contemporâneo: arte e escritura expandidas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. Tradução Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, C. **A Construção da Personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. **A Criação de um Papel**. Tradução Pontes Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Tradução Pontes de Paula Lima. 17.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKI, C. **Minha vida na arte**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STIBAL, V. **Thetahealing®**: Uma das mais poderosas técnicas de cura energética do mundo. São Paulo: Madras, 2017.

TORPORKOV, V. O. **Stanislavski in Rehearsal**. Tradução Jean Benedetti. London: Methuen Drama, 2008.

VARVAKI, H. **Ator: um artesão de si mesmo no exercício de sua arte**. 2013. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.

VÁSSINA, E.; LABAKI, A. **Stanislávski**: vida, obra e sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VERSIANI, D. B. **Encenações de si**. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (orgs.). Literatura e Criatividade. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro**. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZALTRON, M. A. **O trabalho do ator sobre sim mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

#### 4.2 Conferência presencial

FERRACINI, Renato. **Conferência sobre Artes Cênicas**. Realizada pela Faculdade de Ciências Sociais e humanas, da Universidade Nova de Lisboa, 2018, jan.

#### 4.3 Websites e links

EUGÉNIO, F.; FIADEIRO, J. **Secalharidade**. Performance. Disponível em: <<[vimeo.com/47006267](https://vimeo.com/47006267)>>. Acesso em: 10 Jan. 2020

GROTOWSKI, J. **Jerzy Grotowski interview Wywiad z Jerzym Grotowskim**. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI>>>. Acesso em: 25 de maio de 2020

GIACOIA JÚNIOR, O. **Michel Foucault por Oswaldo Giacoia Junior**. Entrevista - Programa Quem somos nós? Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=5XcxVHo4ozc>>>. Acesso em: 10 Março 2020.

MOSÉ, V. **Fé e filosofia**. Palestra inserida no programa Café Filosófico. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=SAzX83gWNB8>>>. Acesso em: 03 Nov. 2019.

RAGO, M. **Foucault: a filosofia como modo de vida**. Palestra inserida no programa Café Filosófico. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=jw6zuBlocll&t=1530s>>>. Acesso em: 02 abril 2020.

\_\_\_\_\_. **Foucault - para uma vida não-fascista**. Seminário de Cultura e Realidade. Disponível em: <<[https://www.youtube.com/watch?v=XVpR\\_6VRBIs](https://www.youtube.com/watch?v=XVpR_6VRBIs)>>. Acesso em: 02 abril 2020.

SODRÉ, C. **O teatro de Grotowski**. Entrevista concedida ao programa Ciência e Letras. Disponível em: <<<youtube.com/watch?v=hyTEQJHLPU4>>>. Acesso em: 15 abril 2020.

YANAGIZAWA, M. **Cultivar a escuta**. Live promovida por “Coro na quarentena”. Disponível em: <<<www.instagram.com/p/CBbuT9vpEq8/>>>. Acesso em: 15 de Jun. 2020.

#### 4.4 Cursos online

CACCIOLA, M. L. **Nietzsche**. Disponível em: <<<app.casadosaber.com.br/course/nietzsche1?theme=nietzsche1>>>. Acesso em: 01 abril 2020.

FILHO, C. B. **Espinosa**. Disponível em: <<<app.casadosaber.com.br/course/espinosa1?theme=espinosa1>>>. Acesso em: 20 março 2020.

FLANZER, S. N. **As Questões do Desejo**. Disponível em: <<<app.casadosaber.com.br/course/desejos?theme=desejos>>>. Acesso em: 10 março 2020.

MARTON, S. **Nietzsche**. Disponível em: <<[app.casadosaber.com.br/course/nietzschemasterclass?theme=nietzschemasterclass](http://app.casadosaber.com.br/course/nietzschemasterclass?theme=nietzschemasterclass)>>. Acesso em: 05 maio 2020.

PEREZ, D. O. **O inconsciente**. Disponível em: <<[app.casadosaber.com.br/course/inconsciente?theme=inconsciente](http://app.casadosaber.com.br/course/inconsciente?theme=inconsciente)>>. Acesso em: 03 maio 2020.

## 6 ANEXOS

### 6.1 Entrevista com Grace Passô

Mariana:

O que é o seu desejo como atriz? O que te move?

Grace:

Ah, muitas coisas, muitas coisas diferentes. Muitas coisas diferentes. Teve um dia que eu escrevi um negócio no Facebook que eu acho que é um pouco isso, que era... a sensação que eu tenho é que fazer teatro, ou atuar, na verdade, é quase uma estratégia para liberdade. Atuar, para mim, de alguma forma, é uma estratégia de sobrevivência nessa sociedade. Então, de alguma forma, os campos que contornam a atuação... que campos são esses? Teatro, a arte, especificamente os circuitos que eu faço parte - porque, também, nem é todo o teatro, nem toda arte - eu uso das ferramentas deles para proteger algum espaço de liberdade na minha vida. Então, a ideia de transformação, de encarnação, a ideia de loucura, isso tudo para mim está associado à liberdade, numa sociedade tão cheia de tabus, tão conservadora, e essas ideias estão de alguma forma... na atuação, eu me sinto num campo propício para fazer isso, entende? Para experimentar, para experimentar meu corpo. E eu não tenho dúvidas... isso que você falou sobre risco com a plateia, eu não tenho dúvida de que eu atuando eu sou muito... às vezes, nem todas às vezes, algumas vezes atuando eu tento travar uma relação com a plateia que é a relação que eu gostaria de ter na vida. Na sociedade, sabe? Como uma pessoa. Mas é claro que é dentro do teatro, tem muitos recortes ali. Normalmente eu apresento em espaços fechados, não faço teatro de rua, normalmente eu apresento em instituições, normalmente eu apresento para um público, um recorte de público que são pessoas que já me assistem há um tempo ou se interessam pelo teatro contemporâneo, e quem se interessa pelo teatro no Brasil também é um recorte específico, então, assim, eu, de alguma forma, estou dentro de uma redoma que me protege muito. Então, dentro desse espaço fictício, quase, em relação à realidade



nossa, eu tento experimentar os meus devires mais arriscados, eu, de alguma forma, tento lidar com a plateia como microcosmos, e através das técnicas do teatro mesmo eu me sinto com um repertório que pelo menos me cria uma ilusão de liberdade. Eu me sinto mais livre, sabe? Acho que eu atuo para isso. Para exercer sob certas perspectivas noções de liberdade... eu gosto, particularmente me atrai, me excita, o trabalho de atuação. É uma coisa que eu sou realmente bem apaixonada. Essa ideia da carne que se coloca em evidência, que se coloca no fogo, sabe? Uma carne que se coloca num certo nicho de atravessamentos. Então, eu gosto dessa ideia. Esse exercício de atuação, de alguma forma, pelo menos do modo como eu aprendi e aprendo o que é atuação, é, de alguma forma, o que a nossa sociedade tanto tem reclamado. Da sua carência. Muito se fala em entredade, alteridade... claro que isso é outra coisa mas, de alguma forma, a atuação também é o movimento que você faz em relação à sua existência. Na relação entre a sua existência e a existência do outro. Então, esse movimento, que é um movimento contínuo de amor, de paixão, de repulsa, de tesão, esse movimento, que é essa tentativa de, essa tentativa de capturação do outro, de repulsa... a relação né. Essa criação radical de relação é muito da atuação. Acho que é muito da atuação. Pesquisar o outro, pesquisar com a sua carne, tentar produzir em ações o outro no seu corpo. E aí por último, por um lado mais simples mesmo, que é um pouco a ludicidade mesmo. O lado lúdico dessa história, que é essa... do trabalho mesmo. Um trabalho lúdico, um trabalho de muita criatividade, então ele é encantador, ele tem essa infância, né. Eu sou muito, por exemplo, as coisas que eu faço de outras funções, às vezes, por uma questão comercial, eu falo muito que eu sou diretora, atriz, dramaturga e tal, mas, para mim, é muito caro, muito importante o fato de eu... eu me vejo muito como uma atriz que estudou essas funções. Porque para algumas pessoas isso é um desvalor, mas, eu não acho não. Eu acho um valor a perspectiva da direção a partir da atuação, a perspectiva da dramaturgia a partir da atuação. Eu gosto muito. Inclusive, esse, talvez, não sei, mas talvez seja uma alternativa para a horizontalidade das relações na criação, sabe? É uma das alternativas, sabe? Eu acho esse trabalho.. atuação.. porque é um trabalho de quem realiza a ação, né? Ele pensa e realiza, né? E ele tem o corpo como ferramenta. Tem uma sacralização do corpo, sabe? E é um trabalho de inteligência. Para mim, atuação é inteligência pura. Você vê.. não sei. Eu vejo muito, por exemplo, mesmo no cinema, quando eu

vejo uma atriz que me chama atenção, me chama atenção, claro, a atributos técnicos que ela tem, talento, mas me chama muito atenção quando há uma espécie de... quando essas atrizes conseguem se apropriar ou dar nitidez ao que... a situações, ao que elas querem falar e, para isso acontecer, é um trabalho de pura inteligência. E é inteligência com o corpo. Isso é que eu acho bonito. Não tem esse lugar de uma inteligência que separa o corpo da cabeça, né? É uma inteligência do corpo em ação, de um corpo que dança. Então eu acho uma profissão linda. Eu acho que deve ser muito mais legal ser atriz do que ser público. Fazer teatro. Eu acho. No fundo, eu acho muito mais legal. E eu fico pensando, também, nessa potência que, por exemplo, eu fiz uns filmes que... eu trabalhei com atrizes não profissionais. Atrizes, atores não profissionais.

Mariana:

Temporada?

Grace:

É. O Temporada e o No coração do mundo. São atrizes, são atores. A gente fala não profissionais porque são pessoas que têm outras profissões e que não vivem disso, que não estão nesse universo e tal. Não vivem só disso. E aí, sei lá, nesse tipo de experiência, para mim, fica muito claro a potência que é o trabalho da atuação, sabe? Muito claro. Porque atuação não é só para a gente. Não é só para mim, não é só para você. É a capacidade de alguém se colocar em situação. E essa capacidade todo o ser humano tem mesmo. É verdade. Essa brincadeira, essa ludicidade. E mais do que isso, entender o que é a dimensão de uma ação em determinadas situações. Isso é da nossa vida. Então, esse exercício de se colocar.. não sei. Para mim, é uma das profissões que eu mais tenho respeito, paixão. Eu acho muito bonito. E me dá um pouco a sensação, tem muitos projetos históricos, né, que trabalham isso no teatro, mas dá uma sensação de que.. dá vontade de expandir mesmo. Sei lá, dá vontade de popularizar esse trabalho mesmo, sabe? Porque ele é muito... Claro, cada um com seus.. cada tipo, cada natureza de

atuação com coisas diferentes. Eu acho ele muito apaixonante por causa desses motivos que eu te falei.

Mariana:

E aí você falou essa questão do mercado, né. Sobre se anunciar, também, as outras coisas todas. E aí eu queria saber em que medida a sua liberdade criativa ela é determinada, conduzida, influenciada pelo mercado, pelas regras. Na sua criação mesmo, sabe? Você define: ah, não vou por aí porque acho que não vai ser tão...

Grace:

De um modo geral, de um modo geral eu fiz, desde que eu comecei a fazer teatro até hoje, opções muito corajosas. E muito difíceis também de serem feitas. Por um monte de motivo. E aí eu... minha família não é uma família que tem grana, então eu sempre soube que eu teria que me sustentar, então, eu sempre tive cuidado em relação a isso mas, ao mesmo tempo, também sempre acreditei e também eu tive isso, tive esse esforço familiar de me dar muita credibilidade, de, sabe? Eu não tive muito essa coisa de “você não pode fazer teatro”. Essa coisa de acreditar no sonho, que é difícil, esse país... eu tive essas coisas. Eu tive essa sensibilidade nas pessoas que eu convivi da minha família. Então, eu me lancei nisso, eu acreditei nisso. Acreditei que se eu fizesse o melhor possível eu poderia viver com o dinheiro de um trabalho em arte, sabe? E aí para mim sempre foi muito nítido que eu teria mais prosperidade se eu fizesse coisas apaixonadas. Com paixão. Então, você falou aí no início, eu, apesar de ter irmãos que têm uma dureza de vida e tal, mas talvez eu tenha tido essa possibilidade de experimentar o risco desde o início. Talvez porque também tudo na minha família sempre foi muito arriscada. Tudo para a minha família foi muito arriscado. A minha família é uma família que sempre arriscou na paixão, paixão de ir para outra cidade, tem umas profissões na minha família que são difíceis também, professor e tal, então, eu tive esse incentivo de fazer o que eu me apaixonasse. Eu acreditava que teria mais prosperidade, teria mais luz, as pessoas me veriam mais, eu seria mais benquista

em lugares que eu conseguisse canalizar a minha força melhor, nos lugares da paixão. Para mim, sempre foi isso. Mas, é claro que, também, eu sou ditada, minha vida também é ditada pelo mercado. Porque, por mais que eu faça o teatro que tem esses nomes, teatro alternativo, contemporâneo, autoral, que tem esses nomes e, portanto, eu atenda em um circuito que é um circuito, digamos, pouco popular, mas, também, esse circuito tem o seu mercado. Eu também estou inserida nele e eu também entro na cadência dele, no ritmo dele. Então, obviamente, por exemplo, alguns padrões na minha criação são ditados por esse mercado também. Então, assim, o tempo que eu levo para criar um espetáculo é um tempo... de alguma forma é resposta a um padrão de editais, um padrão de certas instituições, entende? A forma como... o tempo de criação, o tempo que eu passo dentro de uma sala de ensaio, por exemplo, é um tempo que é também padrão desse sistema. Então, também existe dentro de uma medida aí. Tem uma medida.

Mariana:

E aí, por exemplo, o Vaga Carne. Como foi o processo de criação da peça? Você ensaiava sozinha na maior parte das vezes ou sempre ensaiava junto com toda a equipe? E se você tem algum aquecimento também. Alguma coisa que te prepare para você se sentir disponível.

Grace:

Eu já tinha o texto pronto. Eu não ensaiei muito. Eu fiz coisas tipo decorar o texto - já era muito trabalho. Mas, eu não ensaiei muito. Ensaiar sozinha, para mim, é muito complicado. Apesar de que, o tempo todo, a Nina, que faz a produção da peça, ela sempre estava ali junto, então eu nunca estava realmente sozinha. Mas, sozinha em termos criativos de ter uma direção, uma outra atriz junto. Eu sou um pouco relapsa, assim, se eu tô sozinha na sala de ensaio. Eu trabalho bem sozinha escrevendo. E atuando, também, em cena, eu acho de boa. Agora, o ensaio... fiz muita hora. Então eu fiquei decorando o texto. Então, mas eu já sabia, já me conhecia, eu chamei 5 pessoas que eu já trabalho com elas há muito tempo e cada um tem uma potência diferente de trabalho. O Ricardo ele tem um olhar mais para a

direção, é diretor de cinema e teatro, a Kenia ela é... não sei mais esse nome, não é preparadora corporal, esse nome é ruim. Mas, ela trabalha corporeidades de modo geral. Ela dá aula de dança, ela dá aula de... enfim. Ela está mais ligada às práticas e técnicas corporais. A Nadja ela é um monte de coisa. Ela faz a luz da peça também e ela é também um monte de coisa. Diretora, atriz. Então, essas pessoas, eu tive marquei uns mergulhos criativos com elas. Em média 5 mergulhos com cada um. Com a Kenia deve ter sido 6. E com a Nadja acho que foram 3 ou 4 e com o Ricardo 3 ou 4 também. Separadamente. Então eu fazia, passava o texto, o começo foi com a Kenia, porque ali tem uns procedimentos corporais que eu precisava desse olhar, então eu fazia, a gente conversava, e aí depois eu fiquei mais 5 dias separada só com o Ricardo... Por que eu fiz isso? Acho que de alguma forma eu queria mediar sempre essa coisa. Eu queria beber das radicalidades de cada um sem que cada um tivesse que medir ou negociar os seus pensamentos com os outros. Era uma forma de eu mediar sempre esses olhares, ser permeada por eles mas, de alguma forma, eu, no final das contas, dirigir. E aí eu fiz isso. Então foram basicamente esses ensaios. No final, quando tava desenhado, até que eu fiz uns ensaios, mais uns quatro ensaios misturados. Os cinco, seis ensaios que eu consegui estar misturar... estar sozinha e estar um dia ou outro com alguém. Mas, não foram muitos ensaios. E eu lembro que o que deu mais trabalho era entender os procedimentos do estado corporal com o texto. Mas, eu sabia que eu precisava ter o texto muito bem apreendido para fazer. Então, eu ficava muito decorando o texto e experimentando ele nesse... porque também eu tô muito imóvel o tempo todo. Então, eu me concentrei, num primeiro momento, em trabalhar muito a relação entre a imobilidade do corpo e a velocidade da voz. Então, eu fiquei muito tempo nisso. Eu sabia que isso era meio o chão do desenho da atuação.

Mariana:

E isso você definiu antes? Antes de começar.

Grace:

É. Foi. Foi antes de começar. Foi antes. Mesmo porque essa relação já se vê muito por aí. De uma voz que está numa frequência e o corpo está em outra e tal. Não sei de onde veio. Mas, assim, eu pensei isso antes lendo o texto. Vendo o texto e tal. Assim, quando eu escrevi, a situação já era essa. A situação do texto no início... o texto no início, depois acho que na publicação eu até tirei, não me lembro, mas no início era: o cenário é o corpo e o personagem é a voz. Então, esse era o disparo. Acho que depois eu tirei esse cenário o corpo porque eu achava que isso poderia dar umas interpretações meio erradas, não sabia para onde que isso poderia ser interpretado. Mas, era a ideia de um corpo como um suporte para uma vibração da voz. Mas, quando eu comecei a ensaiar, eu percebi que a ideia racional que eu tinha de suporte não era suficiente. Mesmo imóvel eu precisava manter a energia do corpo, entende? Então não era só ficar parada falando. Eu precisava ser um corpo com vida. Manter essa energia dele imóvel. Então, eu lembro que foi o que mais... basicamente foi isso que eu trabalhei. Essa imobilidade e a dissociação de uma certa naturalidade entre gesto e fala. Esses reflexos do gesto em relação à fala, né? Tentei tirar o máximo possível dos reflexos dos gestos no corpo. Esses gestos mais cotidianos em relação à fala. Tentando dissociar a fala do gesto. Aí você falou de técnica e de coisa... uma coisa muito simples que eu trabalhei. Basicamente exercícios de ativação do centro do corpo. Acho até que a gente fez lá na oficina. Bem simples, assim. Ativação do centro do corpo, do abdômen e do centro. Pensando que ele irradia a energia. E trabalhei como manter a manutenção desse centro ativo, desse centro do corpo ativo. Então, isso vai desde coisas muito... talvez, grande parte dos exercícios de teatro partem disso, exercícios mais corporais. Então, desde exercícios que inclusive lembram as artes marciais, que é esse estado de prontidão. Por que as artes marciais? Porque muitas práticas marciais têm isso, que é: o corpo está imóvel mas ele está em estado de prontidão. Eu sabia que esse corpo, eu tinha que estar imóvel mas eu teria que estar em prontidão para que ele estivesse vivo. Estar preparado para alguma coisa. Isso eu já tinha trabalhado, na verdade, lá no Por Elise, na primeira peça que eu fiz. Eu fazia uma dona de casa que depois esse exercício eu nem fui levando muito a sério, mas, eu já tinha trabalhado essa ideia - que é uma mulher que está com medo de um abacate cair na cabeça dela. Mas, não é muito visível no Por Elise não. Aí no Vaga

foi mais visível. Acho que tem a ver com o texto, com a natureza do texto do vaga. O que eu preciso fazer para sustentar aquele texto vivo é diferente. Com o Por Elise eu acho que, com o tempo, eu fui indo muito pela narrativa, pelo contar histórias. Já era meio que suficiente para o personagem. Então, eu fiz esses exercícios de ativação. Tem a ver com os exercícios de artes marciais e que tem a ver com todos esses exercícios de ativação do centro do corpo. E esses exercícios, também, que trabalham uma vibração interna do corpo. Yoga trabalha isso, muitas coisas trabalham isso. Yoga trabalha a presença. A conexão radical com o presente. Então, basicamente foi isso.

Mariana:

Aí você, por exemplo, você começava a ensaiar. Você falou “fazia e mostrava”. Esse primeiro “fazia” era uma coisa que você pensava antes ou você improvisava ou você organizava uns dispositivos?

Grace:

Não. Acontece que, como eu já tinha escrito o texto, eu tinha ele, sabe? Quando você escreve... Eu não escrevi para fazer, eu escrevi só para publicar. Mas, para escrever você precisa imagina né. Então eu tinha algumas coisas já. Então, eu já tinha isso pensado. E aí tem um abismo. Quando você vai fazer o que você pensou, você fala “putz, como que faz isso?”, né? Demorou um pouco. Eu lembro que os primeiros ensaios com a Kenia eu fiquei meio perdida, assim. Porque tinha essa imagem. A imagem que tá ali. Uma pessoa parada, falando. Eu tinha essa imagem. Não sabia como fazer. Eu sabia que tinha caminhos e tal, mas, era difícil. Não é que eu não sabia, é que era difícil de fazer. Aí eu lembro, por exemplo, que a gente experimentou sentada, sabe? Ficou muito tempo nisso. Nessa ideia de como o corpo pode parecer em vibração numa posição só. Sabe? A gente ficou muito tempo nisso. Como sustentar uma vibração em uma posição, ou duas ou três. E aí os problemas começaram a acontecer, assim, que eram.. ah, isso mesmo, a manutenção dessa energia, dessa vibração. Mas, aí, eu fui entendendo algumas coisas. Uma das coisas que eu fui entendendo, que tem a ver também com todos os

exercícios de ativação do centro do corpo, eu fui entendendo que eu precisava de um encaixe na bacia, um apoio da bacia estável e um aterramento dos meus pés, bacia e coxas. Sabe? Eu precisava de uma força, um apoio no chão. Porque eu fui descobrindo que, na verdade, nem foi no vaga carne, foi ao longo do tempo, anos, outras peças também, que é isso, assim, para produzir muita energia, no caso, aquela falação, eu preciso de energia. Eu preciso respirar. Para o agudo, para o grave, com velocidade alta, baixa. Eu precisaria de... e como eu estava numa posição só durante muito tempo, eu precisaria de espaço. Então é aquela imagem da flecha, né. Para você mandar a flecha, a flecha ela vai mais distante se você der mais espaço no arco para trás. Aí eu fui entendendo quais coisas que expandiriam, que me dariam mais espaço para respirar, para produzir mais energia falando. Aí, eu entendi que essa base das pernas estável me dava mais energia, que é isso, que é a relação dela com o centro do corpo, que é muito... sei lá. Para mim, é muito Aikido. Falando de um jeito bem tosco, mas assim, o princípio das artes marciais parte muito disso. Você não espera um golpe, você se prepara para ele. Na capoeira é a mesma coisa. O capoeirista, uma capoeirista pode estar parada mas ela está em movimento. Então era muito esse princípio, como estar em movimento por dentro mesmo não parecendo.

Mariana:

Você, pensando sob essa perspectiva da desobediência, essa sua relação com os seus impulsos, por mais que, em alguma medida, exista um pensamento que racionalize e diga “não, isso não vai funcionar, isso não vai ser legal”, como você se relaciona com isso? A que você obedece, em cena, e a que você desobedece?

Grace:

Eu acho que tem a ver, assim, atuar e performar, para mim, tem a ver com tentar encontrar, enquanto estou performando, estados, não só estados, ou coisas - sei lá, nem sei dar nome a elas - que eu desconheço. Então, para mim, tem uma relação aí com o... mesmo que eu tenha consciência que eu não faça isso, mas,



para mim, as práticas espirituais, são uma referência para a atuação. Eu tô falando assim... o que que eu falo de práticas espirituais? Por exemplo, um corpo em transe em um terreiro. Eu acho que atuação tem uma ligação com o transe. Isso não quer dizer que eu entre em transe. Queria muito entrar. Não tenho técnicas suficientes para isso. Mas, eu me relaciono com esse desejo do transe. Eu não chego a ter. Nem, sei lá, por exemplo, o que eu conheço de Artaud é puramente teórico. Não tenho isso na minha prática de vida verdadeiramente. Mas, a minha relação é de poder se perder um pouco em cena. Mas, isso é muito difícil falar, porque isso é tudo muito programado também, entendeu?! Eu me programo para poder me perder, poder... Mas é que a gente se relaciona com muitas coisas ao mesmo tempo. Eu sei que eu quero me perder, eu tento encontrar estados desconhecidos, mas tem um programa muito certinho e planejado para a narrativa acontecer, para as pessoas compreenderem racionalmente também, para que as outras pessoas com quem eu me relaciono que é a luz, que é o som, que é não sei o que, não sei o que, também a gente entrar numa, sei lá, entrar nos acordos que a gente fez para o negócio acontecer e tudo, sabe? Isso para mim tem muito a ver com esse desejo do transe, não é nem o transe mas o desejo no meu caso. Existe alguma dimensão da ideia de xamã também, não é o xamã, mas, também existe essa referência como aquilo que media a atuação, como aquilo que media mundos. O xamã faz isso, ele media mundos. Então, essa tentativa de mediação de energias, de mundos, para mim isso tá muito ligado à atuação. Então, para tentar acessar minimamente ou se relacionar com essa ideia de transe, com o corpo em risco, tem uma desobediência. Desobediência a si mesmo, às suas próprias racionalidades. E aí é triste. É engraçado falar mas é tipo isso... tem técnicas também para desobedecer, por incrível que pareça, e para entrar em transe, ou pelo menos tentar se relacionar com isso. Esse lugar de um corpo no fogo, sabe, da situação, assim, eu acho isso interessante, porque é um jeito mais radical de deslocar o corpo nos lugares cotidianos que eles estão, que os nossos corpos estão. A sociedade como um todo ela é muito cheia de padrões, a gente nasce cheio de padrões, qualquer um de nós tem muitos padrões, tem muito desejo de acertar, tem certas ideias que nos guiam que são ideias muito limitadoras, essa sociedade que a gente faz parte também é muito quadrada. Eu tenho a impressão que nessa vida eu precisava ter, também, uma prática, acho que todo mundo precisa ter alguma prática que tem a ver com a

desobediência, né, que busca uma relação mais fora da ordem estabelecida, sabe? E aí, nesse sentido, para mim, atuação, o corpo também, está ligado a isso. Isso tudo que eu tô falando é sempre um desejo, nem sempre eu consigo, é mais desejo disso. Mas, já é alguma coisa, o desejo já é alguma coisa, já é uma relação. Então, para mim, desobediência também é com isso. De forma mais prática, eu acho que eu fico sei lá... eu não sei... de forma mais prática, essa ideia de desobediência, eu acho que uma relação com... eu fico buscando relações lúcidas com a plateia, eu fico tentando, minimamente, reagir de fato às coisas que emanam da plateia, sabe? Para, de alguma forma, me lembrar e lembrar a eles que é uma relação viva, que acontece mesmo, no momento, que existe risco mesmo, que realmente existe risco. Tem coisas que eu faço, assim, tipo, no Vaga Carne não, só um momento, mas, eu sempre acho interessante trabalhar umas áreas de improviso de texto.

Mariana:

Das palavras?

Grace:

É. No Vaga tem isso das palavras. Mas, tem pouco também. Tem outras peças que eu gosto de improvisar, porque eu acho que também existe a prontidão das palavras, da fala, que a gente exercita pouco, né? Prontidão de responder alguma coisa que alguém te pergunta verdadeiramente em cena. Acho que um pouco por aí.

Mariana:

E aí você falou que existem técnicas para desobedecer. O que seria, para você, essas estratégias que te ajudam a desobedecer? A te colocar nesse lugar de desejo de transe.

Grace:

É, eu acho que tem uma coisa que é uma certa propriedade do discurso. Tô querendo dizer... uma relação crítica com o que você produz, né? Com o que você fala em cena, com o que você faz com a peça que você faz, uma criticidade, assim, em relação a isso é necessária para entender para onde ir com essa desobediência, sabe? Então, essa ideia de que o que você constroi em cena tem a ver com suas subjetividades mas tem a ver também com o seu construto social, entender como que... Você constroi um sujeito social em cena, então, ali, pode ser um exercício subjetivo, mas, essa subjetividade se relaciona numa sociedade. Então, é importante ter essa consciência de que... do seu discurso, do que você está querendo falar, mesmo que você não saiba o que você está querendo falar. Uma certa defesa. Uma defesa de você não saber o que quer falar. Sabe? Acho que tem uma certa defesa. Acho que atuação é ver com uma certa defesa também, né?! Então, isso. Esse exercício da defesa. Exercício crítico de você ter uma dimensão do que é estar ali em evidência, se relacionando com os outros, que é um exercício que vai além da peça. Vai, também, de você pensar sobre você nessa sociedade, sobre as crueldades.... como você pode responder à plateia, como você pode se posicionar perante à plateia, sabe? Então, essa criticidade eu acho que ela é importante para isso. Para saber, assim. Porque se você desobedece, você desobedece a alguma coisa. Você desobedece a algumas ordens que podem ser implícitas ou explícitas. Então, você precisa ter alguma consciência de que ordens são essas. Mesmo que sejam super abstratas. Mas, você tem uma consciência. Para você desobedecer você tem que ter essa criticidade. Desobedecer a quê, né? E tem... quando eu falei de técnicas de desobediência.. não sei, para mim, muito as práticas de dança contemporânea que eu fiz, todas, assim, me ajudam muito a desconstruir padrões e não só padrões... padrões de energia inclusive. Padrões energéticos. Certas hierarquizações das partes do corpo, da relação do corpo com a fala, as práticas de dança, para mim, foi o que, desde o início, por incrível que pareça, me tirou uma certa noção, uma certa ideia de centralidade do corpo humano sobre as coisas. As práticas do corpo trouxeram um olhar para o espaço. Um olhar crítico, também, e, ao mesmo tempo, carnal, sabe? Mais expandido do que que é eroticidade, o que é, enfim, sabe? Elas me ajudam a ter, a mover as perspectivas sobre os padrões

mesmo que a gente vai agregando nos nossos corpos ao longo do tempo. E aí são várias. Todas elas.

Mariana:

Vaga Carne tem uma estrutura super rígida, né? Qual a relevância para você da estrutura para poder te permitir essa liberdade? Como você pensa a estrutura, normalmente, nas suas criações?

Grace:

A estrutura você está falando os movimentos?

Mariana:

É. Isso. As ações, os tempos.

Grace:

É. Uma espécie de partitura, né?

Mariana:

Isso.

Grace:

Para mim, é bem importante ter alguns pontos. O desenho, esse planejamento coreográfico me faz ser mais possível focar em mover a energia da coisa. Acho que essas partituras elas existem para isso, para fazer um recorte, para não te dar o mundo, não te dar o todo. No todo é muito mais fácil de se perder. Então, tem talvez cinco linhas no espaço em Vaga Carne. Uma andada, outra, outra, outra e outra. E aí tudo é feito em torno da ideia de tentar criar uma sensação de simplicidade intencional. Poucos deslocamentos, poucas informações no espaço, sabe? Um pouco para criar sensação de sair cheia de uma experiência que eu não

consigo nem ver o que tem. Nada além do corpo. Já que a peça fala do corpo. Então, essa partitura, por incrível que pareça, essa partitura, esses desenhos, esse rigor, eles são para que eu tenha mais liberdade de mover as energias e experimentar essas energias. Na fala, no estado corporal.

Mariana:

E qual seria a sua maior dificuldade como atriz?

Grace:

No geral?

Mariana:

É. Qual aspecto ainda é difícil para você?

Grace:

O rigor mesmo. Acho que o rigor. É. Por incrível que pareça. Eu sou muito inventiva, né? Faço uma peça já penso “podia fazer isso também”, sou um pouco DDA. Então, me ater aos meus desenhos, o que é muito importante, justamente porque tem a ver com a sua última pergunta. Isso, para mim, é o mais difícil: o rigor. Que é a mesma coisa para a vida.

Mariana:

O que você percebe que te tira a potência de criação em cena?

Grace:

Assim... Acho que algumas direções. Se eu sou dirigida... essa ideia de diretor, assim, essa ideia de uma.. Não, mas às vezes tira e às vezes não tira, às vezes expande. Deixa eu ver... Lembrei de uma coisa. Quando eu atuo em encestões muito marcadas, mas, não marcadas no sentido ruim não, que tem uma

assinatura de encenação, sabe, bem desenhada, com ritmo imposto, sabe? Tem gente que dirige bem assim, com uma pulsação nítida da direção. Sei lá, é quase como... quando eu não tô com essa coreografia internalizada. Quando eu tenho que seguir ordens que eu não dou conta delas ainda. Me esvazia um pouco. Mas, eu também me interesso em desenvolver essas habilidades, então, eu não fujo delas. Eu sei também que elas são importantes em determinados momentos. Então, quando tem que cumprir muitas ordens de desenho em cena, sim, eu tenho. Deixa eu ver o que mais... acho que é isso que eu me lembre.

Mariana:

Em que medida, na sua vida privada, no seu cotidiano, você interfere desejando te potencializar como artista? Ou seja, em que medida você busca fazer ações na sua vida privada para te trazer, para agregar como atriz, como artista e, ao contrário, em que medida você se coloca em criações porque você tenciona se transformar em algum aspecto como ser humano?

Grace:

Aham. Para mim é tudo radicalmente misturado. Inclusive, eu consigo ver, ao longo do tempo, em relação, por exemplo, peças de teatro que eu fiz que eu fiquei mais tempo em cartaz, naturalmente você desenvolve mais habilidades específicas em cada uma delas. Eu consigo, às vezes, fazer ligações entre determinadas habilidades que eu desenvolvi por apresentar muito aquela peça e ver o quanto aquelas habilidades já foram incorporadas na minha vida, no cotidiano. Para mim é tudo muito, muito misturado. Muito. Até porque eu me distancio muito dessa relação de personagem. Eu acho que é sempre uma performance as coisas que eu faço. Mesmo se eu for fazer um personagem, quase que é uma performance de fazer um personagem. Mas, então, é sempre eu passando por situações, devires e tal. Então, para mim tudo é muito misturado. Então, isso tem o lado bom e tem o lado ruim. Mas, para mim é tudo muito... se retroalimenta, assim, sabe?

## 6.2 Entrevista com Sara Ribeiro

Mariana:

Como foi o seu processo de criação do Sr. Moedas?

Sara:

O Moedas, para mim, foi uma peça fácil mas difícil porque foi numa altura da minha vida que foi um bocado pressionada.. ou seja, eu a pressionar-me a voltar a fazer teatro. Tinha acabado de ser mãe. Tinha sido mãe há dois meses e meio. Então, eu tava.. meu corpo tava, ainda está, mas na altura estava ainda mais distante do que era, eu tinha tido uma paragem, aos 7 meses tinha parado de fazer teatro.. foram 7 meses que eu não fiz teatro, isso para mim nunca aconteceu em 11 anos. Sempre fiz uma peça, duas ao mesmo tempo, três, performances, concertos, tudo ao mesmo tempo. Eu nunca parei, foi a primeira vez que eu tive 6 meses sem fazer nada. Então, foi uma zona em que na verdade eu queria mas o meu corpo não queria. Então isso foi um bocado estranho de lidar. Depois à parte disso o processo foi simples. Pra já porque é um monólogo e nesse sentido, não é mais simples, é um desafio diferente mas, como é um monólogo tu tás entregue a ti, não dependes de ritmos, energias de outras pessoas, dinâmicas, horários de outras pessoas e isso eu gosto. Fico sozinha, é difícil porque também carregas tudo às costas sozinha mas eu gosto. Conto comigo, sei quais são os limites, sei aonde é que eu costumo tropeçar, sei o que é que eu tenho que batalhar, pronto, a luta fica comigo mesmo. Depois como era uma coisa com um texto do João, eu acho que isso também foi bom porque quando são textos do João a minha relação com o texto normalmente quando são textos dele é mais orgânica mais natural digamos assim. Trabalhamos juntos há muito tempo e a maneira dele escrever, durante muitos anos, eu o via escrever ou escrevíamos juntos, juntos nesse sentido: eu no palco e eles escrevia e reescrevia e decorava e redecora e não sei o que. Havia peças que tinha 11 guiões na peça. Todas as semanas era um guião diferente. Todas as semanas decorava novo. Por isso tô habituada à escrita dele e ao processo artístico dele. Pronto. Nesta peça eu acho que o mais complexo foi isso. Eu obrigar o meu corpo a ser o que era,

se bem que ele não é o que era né, porque sofreu uma metamorfose, mas eu própria na minha cabeça acreditar “é possível, eu consigo fazer isso outra vez, não perdi todas as minhas capacidades”. No início quando o João leu o texto, pronto, eu gostei do texto e tal mas era um texto sobre a Europa, era um tema muito bicudo, ou seja, fechado, e quando começamos os ensaios eu tava um bocado “pa, o texto é fixe mas a peça é um bocado.. ou seja, no início eu tava com alguma dificuldade em fazer aquilo de alguma maneira que não fosse tipo uma aula de Power Point, porque eram umas listas e depois aquela maneira dele falar do Estado da Europa, não sei o quê, parecia quase uma aula teórica. Pronto. No início eu fiquei um bocadinho a reagir como é que eu fazia aquilo de maneira que não fosse muito parado ou muito o enunciar de problemas políticos. Pronto. Não me apetecia fazer isso. Acho que ao João também não, pronto, mas depois desbloqueamos.

Mariana:

Mas aí como é que é, por exemplo, no ensaio? Normalmente você começa com o texto na mão, ou você improvisa, ou decora primeiro..?

Sara:

Depende das peças, depende do tempo que há para as peças. Nessa em particular o João estava a fazer outra peça ao mesmo tempo, pronto, e eu tava na coisa da maternidade, tipo, tenho este tempo para ensaiar e tenho que ir dar de mamá, então o acordo era começarmos gradualmente, tínhamos menos ensaios, pronto, também só é possível porque o João me conhece muito bem, conhece o meu trabalho, o João ia ensaiar a outra peça, deu-me o texto e a ordem inicial era eu decorar, decorar, decorar, decorar, decorar e fazer. Chegar ao ensaio e fazer o que eu tivesse decorado, fazer. Fazer, fazer, repetir e repetir. Depois na outra semana mais um ensaio ou dois, o que eu já tivesse decorado também fazer e não sei o que e fazer, pronto. Fazer. A coisa de “fazer” é uma constante em qualquer processo criativo com o João. O que muda é, como por exemplo, agora nessa peça “Um plano do labirinto” é completamente diferente. Temos 3 meses para ensaiar, o texto nem sequer estava logo pronto, portanto.. Muitas peças eu decoro o texto a fazer, durante



o ensaio. Essa coisa de meter assim o texto a martelo em casa e depois ir fazer para o ensaio não é uma coisa que eu gosto muito e prefiro decorar a fazer, em palco, no ensaio, de repetir as cenas o texto ficar na cabeça, mas pronto, depende do tempo que tu tens. Nós para o Moedas tínhamos muito pouco tempo. O João estava com duas coisas, eu tava naquela situação, tínhamos um mês para ensaio, um mês e pouco, depois íamos estrear na Holanda. Por isso, pa, a única forma era eu comer o texto rapidamente e pronto e tínhamos que ser muito eficazes no tornar aquilo um espetáculo.

Mariana:

E aí quando você fala “fazer”, como é que é? Me conta.

Sara:

Fazer é fazer. Não sei.

Mariana:

Você segue o impulso do corpo, é isso? Ou pensa algo e propõe?

Sara:

Eu não penso muito. Eu não penso muito. Pronto, recibes o texto, eu leio o texto, aquilo dá-te imagens ou.. há textos em que isso é mais simples, outros menos, o que eu tento fazer é entender com cada cena ou com o texto total o que é que ali é a pérola da ostra ou que é que há ali naquelas palavras, naquele texto ou naquela cena que seja o essencial, que seja aquilo que é comum à humanidade, que assunto é que ali pode tocar a toda a gente. O que é que eu retiro dali que seja um canal para chegar a todos, o essencial que se quer dizer. A partir daí, pronto, isso é o que eu penso, vá. Se quer chamar assim, é o que eu penso ou estudo em casa. Mas também sem grandes conclusões porque depois, na verdade, as conclusões acontecem quando estou a fazer, portanto, o João dá um texto, tu lês aquilo, pronto,

ficas com uma ideia, tens não sei o que, vais para palco e, pa, experimenta fazer aquilo. Experimentas fazer aquilo às cambalhotas, experimentas fazer aquilo a rir, experimentas fazer aquilo a chorar, experimentas fazer aquilo no pino, a cantar, experimentas de todas as maneiras que forem pertinentes para passar aquela ideia ou aquela mensagem, experimentas limites da tua liberdade, da tua imaginação e, depois, o que vai acontecendo comigo, normalmete, é, nessas experiências, ou nessas tentativas de encontrar sentidos para as palavras e para o conteúdo do texto, nessas tentativas começam-se a ligar, é como se se ligassem canais aqui dentro. É como se, há um dia em que o primeiro texto reverbera no peito. Pronto. Então aí eu cheguei a qualquer coisa. O segundo texto eu sei que funciona na bacia e que é um duelo, o terceiro texto eu entendo que é uma coisa recolhida, eu sigo um bocadinho a minha intuição. O diretor pode contrariar ou pode.. normalmente com o João, no início não, quando eu saí da faculdade comecei logo a trabalhar com ele e no início eu não era assim, mas, com o passar dos anos eu tenho cada vez mais liberdade para decidir a maneira como vou fazer as cenas e o que vou fazer nas cenas, com o espaço, com os personagens, com o corpo. A maneira como eu procuro isto é sempre.. eu tento que seja, né, não é sempre, às vezes tu não consegues, mas eu tento que seja sempre com o meu máximo. O máximo fisicamente, o máximo emocionalmente, ou seja, a puxar sempre no máximo. Os treinadores de muay thai dizem, e outros treinadores, que se tu não ensaias no máximo como se estivesse no jogo, na final da taça, quando chegares ao jogo também não vais conseguir jogar no teu máximo. Por isso tens que treinar o teu máximo a cada ensaio para que o teu máximo também possa ir subindo de nível. Aí é uma maneira minha, nem todas as pessoas querem ou trabalham assim.

Mariana:

E aí como funciona, por exemplo, você falou “ah eu sinto que isso aqui reverbera no peito e esse na bacia”.. E aí você vai meio que percebendo enquanto faz e formando essa..

Sara:

Uma espécie de guião interior para eu dançar a peça da primeira cena ao fim. Normalmente o que eu.. porque isso também muda né? Mas o que eu identifico como uma espécie de padrão que me é necessário para ser criativa ou para eu trabalhar melhor é eu entender, no todo, qual é o estado em que eu estou, ou seja, quando a peça começa é como se tu desses um mergulho. Tu mergulhas e quando a peça acaba tu saís da água. E então, neste movimento, o que eu normalmente preciso de saber é: este mergulho, aqui debaixo d'água, em que estado é que eu estou? Se a peça tem um batimento cardíaco leve, se tem um batimento cardíaco acelerado.. Qual é o estado, o imaginário do meu corpo? Uma espécie de paisagem total em que eu estou inserida. E depois, cena a cena. Claro que as peças não são planas, mas, se for uma peça no deserto do Saara sobre o sonho e a sede, pronto, eu tenho um imaginário e começo de uma maneira e tenho uma forma de me mover até o final para fechar. Pronto, é importante para mim esse todo, para entender o estado. O estado de sonho em que eu mergulho. Não é um estado de sonho mas é um estado. Estado de transe, também não é bem um transe. Não sei bem a palavra. E depois, em cada cena, há curvas e tudo mais. Mas o que acontece é, de tanto tentar... é como respirar ou como andar. Quando tu tás a aprender a andar começa devagarinho e tal, e depois há um momento em que tu não pensas nisso. Decorar texto, encontrar uma fisicalidade ou trabalhar as emoções de um texto é dessa maneira. Tu fazes várias vezes, caís e fazes asneiras e fazes mal, e falhas mas de tanto repetires vais chegar a uma altura em que já não pensas então quando eu me ponho no início da peça eu atravesso cena a cena sem pensar e o meu corpo faz os movimentos e transborda as emoções sem que eu faça grande coisa. O ideal, claro que há dias e dias, há cenas melhores depois tu saís, despertas e voltas a forçar-te a mergulhar, há contratempos, não é? Mas o ideal será tu conseguires dar esse mergulho de uma ponta a outra da peça só como sendo um canal em que as coisas te atravessam e vão para o público.

Mariana:

E como funciona a presença do João como encenador? Ele guia, estimula, ele fala o que ele gosta, o que é bom para ele? Como ele provoca? Como você sente o estímulo dele? Em que medida ajuda a..

Sara:

Eu acho que o João tem uma forma de trabalhar, com cada ator, diferente. A estratégia que ele usa comigo não é igual à estratégia que ele usa com o Lagarto ou à estratégia que ele usa com um outro ator. Cada ator o João tem uma estratégia e uma forma de estimular e uma forma de silenciar e uma forma de puxar e uma forma de zangar.. para cada um. No meu caso, ele sabe que eu sou competitiva, e ele conhece-me bem, não é? Ele parte daquilo que são as pessoas, da análise quase humana do indivíduo para depois manipular, mas esse manipular não é uma coisa negativa. Para jogar contigo, com o que estás a fazer em cena. Mas, ele analisa o todo, o performer e o indivíduo, eu acho. Ao longo dos anos foram diferentes as estratégias comigo, também quando eu saí da universidade eu tinha muitas ideias, e muita força, e muita energia. E o que era necessário, e o João como meu pedagogo e encenador depois... o que era necessário comigo era que eu tivesse disciplina, rigor, que eu fizesse menos coisas, menos ideias, mas que levasse cada coisa até o fim. Ou seja, se tu me dissesse: Sara, faz uma cena tu e essa parede. Eu fazia-te 300 mil. Todos os ensaios 300 mil diferentes e nunca agarrava nenhuma. Então eu precisava de um trabalho sobre ficar quieta, sobre manter intensidades. Eu tinha intensidade mas eu não sabia como a usar e como tirar o maior proveito dela. Não tinha domínio sobre os meus próprios recursos. Portanto, o trabalho que foi feito no início, foi muito de dominar os meus recursos, capacidade de decisão, ensaiar e repetir, repetir, repetir e repetir sempre a mesma coisa. Era muito fácil para mim partir para outra.. pronto. Neste momento é diferente, não é?! Neste momento, nos ensaios, o João já me diz quase nada. Cada vez menos. Mas eu sei que isso significa que não está bem. Ou seja, o João dá o tempo aos atores que é o tempo dos atores. Essas coisas que eu digo de tentar, falhar, tentar, falhar, preciso às vezes de um mês, dois meses, às vezes três meses. O "Um plano do labirinto" tá sendo difícilíssimo de fazer para mim. Tu falhas, falhas, falhas, falhas, falhas, falhas e ele tem a paciência e a coragem de te dar esse espaço sem - comigo, hein? Ele não

faz isso com toda a gente - mas comigo ele tem essa coragem de aguentar a sua própria ansiedade, porque é a peça dele e aquilo não tá a funcionar, que a atriz ainda não arranjou solução, mas ele próprio tem a capacidade de aguentar em confiar em mim e dar-me a liberdade. Ele acredita que eu vou.. não sei o quê. Claro que se for preciso, estamos em cima da hora e não chegamos a lugar nenhum, ou eu digo “pa, João, preciso de ajuda”.. Normalmente com o João, temos uma conversa. Às vezes nem ensaiamos eu digo: “João, diz umas coisas” e ele fala, fala, duas horas, três horas sobre a cena, sobre ideias da peça, coisas que.. algumas não fazem sentido nenhum, mas outras fazem e pronto, e eu fico ali a pensar, a ouvir, e a ver as imagens que ele está a dizer e tal e pronto. Depois aquilo desbloqueia. Às vezes não. Depende. Nesse momento ele diz-me muito pouca coisa, mas ambos sabemos que não está. Portanto, ele também não precisa me estar sempre a dizer, nesta fase, antes sim, mas agora eu não preciso que ele esteja sempre a dizer “isto está mal, isto ainda não sei o que, isto não está intenso o suficiente, estas pausas estão uma trapalhada”, eu sei que estão, ou seja, eu já tenho bastante consciência que não está ou que está, que marquei golo ou que levei um frango, pronto.

Mariana:

E quando você “dança a peça”, bonito isso que você falou, você traz coisas específicas, propostas técnicas, por exemplo contraposição: aqui eu vou deixar o corpo parado e falar muito rápido..

Sara:

Não, não penso isso. Eu treinei isso tudo mas eu não penso nisso. Eu não penso: esta cena vou fazer com pausa, avanço, pausa avanço, eu não penso nada disso, mas, desde os meus primeiros dias a fazer teatro que eu sempre ensaiei todas essas técnicas: falar rápido e o corpo em câmera lenta, essas coisas de oposição, falar muito lento e por-te muito rápido, metade do corpo quadrado e metade bola, texto a cantar, texto a correr, ou seja, eu treinei essas técnicas todas, todas as peças se não com o João, horas extras que eu ficava só para me cansar, só para encontrar o movimento. Se é uma peça sobre África, eu ficava a improvisar

três horas, todos os dias, a mais do que os outros para encontrar uma linguagem de corpo. E depois é também o texto, né? O texto tem, por si só, um ritmo, uma musicalidade, uma cadência que te dá muitas pistas sobre como é que tu te vais mover, como é que tu vais dizer aquilo, como é que vão jorrar as tuas emoções, não é? Tens que saber dar espaço ao texto para ele se saber ouvir por si só. Ou seja, eu não calculo essas coisas. Sempre fiz treinos disso e por isso é como se já... é assim que eu me movo em palco, pronto. Há várias coisas que são já uma espécie de.. não sei se é marcas, mas, tipo, uma forma da Sara fazer. São vícios, também, não é? O falar muito rápido, o dar pausas de repente, pronto, algumas coisas são características, acho eu, da minha forma de atuar.

Mariana:

E você ensaiava, no Sr. Moedas, sozinha ou sempre com o João assistindo?

Sara:

Eu ensaiei sozinha e ensaiei com o João.

Mariana:

E você acha duro ensaiar sozinha?

Sara:

Acho. Pra mim é horrível. Antes era mais fácil. Antes era mais fácil.

Mariana:

Eu queria saber o que você entende por presença. Quando se fala presença do ator, qual que é a sua leitura disso?

Sara:

Acho que é isto, é estar mesmo presente. Estar ali todo. Ser e estar. Ser as cenas, ser aquela história, estar naquela história. Não fazer teatro. Eu acho que é desonesto fazer teatro. Mas, também percebo, também faço teatro quando falho, quando tô quase a tropeçar, quando.. é uma forma também de nos levantarmos mas tentar não ficar aí.

Mariana:

Ou seja, quando você sente que de alguma maneira perdeu ali você pega uma coisa que você já...

Sara:

Tenho que usar os meus truques. Tenho que usar os meus truques. Foi por isso que eu trabalhei tantos anos e foi por isso que eu estudei, e foi por isso que eu fiz tantas horas de trabalho, né? É um fruto do meu trabalho. Eu sei que se eu desligo, se eu saio fora, se eu fiz asneira, eu conheço o meu corpo e eu sei que há três ou quatro coisas ou uma ou duas coisas que se eu fizer me ajudam a voltar a estar ligada, né, a voltar a jogo. Eu sei. Eu conheço-me. Às vezes nenhuma delas funciona e eu tenho que inventar novas, não é? Mas, sim, claro, quando tropeço tento me levantar e para me levantar vale tudo.

Mariana:

E quando você está em cena você sente que consegue abstrair o próprio olhar de fora? Por exemplo, quando você pensa, quando você está ali fazendo alguma coisa, ao mesmo tempo você está ali “hm, essa coisinha que às vezes fica olhando”..

Sara:

Ver de fora.

Mariana:

É. Como é a sua relação com isso? Você acha que isso é, que você consegue se jogar na parada e não ter essa..

Sara:

Não. Eu tenho sempre. Eu tento ter sempre. Eu tento, nos ensaios, ter sempre esse olho lá fora ligado, mas, eu acho que uma coisa que eu fui conseguindo amenizar ou melhorar é que esse olho não me julgue e não me enerve. *risos*. Por que quando tu te vêes a fazer asneira outra vez e outra vez e outra vez, este olho, para mim, eu tinha uma relação muito castigadora, não é? Como se “agora vais ensaiar mais 10 horas porque não sei que.. falhaste três vezes ontem”. Agora é uma coisa que está lá, tem que estar sempre ligado, mesmo às vezes a fumar um cigarro no carro ou em casa a fazer o jantar, tento treinar isso, sempre. Alguém a olhar. Sempre. Uma discussão com o namorado, com a mãe, sempre. Porque eu acho que aí é mais fácil depois aqui, né. Não trabalhas só aqui. Há coisas que deves trabalhar constantemente. A treinares a corrida, a treinares.. treinas o olho, treinas tudo.. Mas, no início, isso era uma relação mais castigadora. Agora, está sempre lá. Às vezes, quando atinjo picos emocionais no ensaio muito fortes, tô a experimentar, ainda não há certezas de nada, tô muito à procura e atinjo um pico emocional muito forte e nãñãñã aí perco o controle e esqueço e tudo bem. Mas, fica a memória física e emocional, portanto, reconheço o lugar aonde estive e no final do ensaio consigo perceber “devo lá voltar, não devo lá voltar?”. Consigo fechar os olhos e tentar fazer o filme através daquilo que passou em mim. Nos espetáculos normalmente tenho, acho que consigo, ter isso cada vez mais ligado. Acho isso importante.

Mariana:

Você costuma ir bastante também ao teatro?



Sara:

Às vezes. *risos.*

Mariana:

O que que você gosta? O que te move como espectadora?

Sara:

Eu gosto mais de ver dança do que teatro. Gosto mais de ver concerto. Depois dos concertos gosto mais de ver dança. Embora eu nunca perceba nada dos espectáculos de dança, mas, gosto muito de ver os corpos a saltarem seminus, a moverem-se muito bem sem barulho. Gosto, gosto. Teatro vou ver, também. O que é que me move ir ao teatro? Bom, curiosidade, não é? É o que eu faço. Mas, normalmente eu vou ao teatro porque alguém quer muito que eu vá ver o trabalho da pessoa, ou porque é um texto que eu gosto, ou um encenador ou um ator que estão lá que eu quero ver. Mas não é muito frequente.

Mariana:

Mas eu digo assim, quando você assiste, o que que você identifica que te faz sentir que aquilo foi uma boa peça ou um bom ator? O que você reconhece?

Sara:

Normalmente... depende. O trabalho de um intérprete é muito importante para mim. Mas, quer dizer, depende. Há espectáculos em que eu fico, não tô nem aí para os atores, não tô nem aí para a encenação e gosto das luzes ou gosto do cenário. O que eu gostaria é de ficar presa sempre pelos intérpretes. Outra coisa que eu gosto de ver mesmo que o espectáculo seja mau, e os atores sejam maus, e seja tudo mau é as soluções para as cenas. É uma coisa que agora eu gosto de ver, mesmo que seja tudo muito mau, é o que é que eles fazem, como é fazer esta

cena, como é que passam para próxima, se é uma cena com uma cadeira, o que é que fizeram com a cadeira, as ideias. As ideias.

Mariana:

E num ator assim, um ator que você goste, que característica do ator você acha importante quando vê um ator trabalhando?

Sara:

Fragilidade. Magia. E intensidade. Carisma.

Mariana:

E você dançava?

Sara:

Não. Eu fiz ballet quando era muito pequenina. Fiz danças assim várias mas tudo, nada sério. Fiz ballet, fiz sevilhanas, fiz hip hop, mas nunca fiz dança, dança a sério. Fiz sempre umas coisas quando era mais nova, mais nada.

Mariana:

Mas você tem, por exemplo, um aquecimento antes do ensaio, uma preparação?

Sara:

Tenho. Fumar cigarros. E bater texto. Não, aquecimento não. Não sou muito. Meu aquecimento é, pá, estar concentrada. Preciso estar um bocado na minha. Ouço música e danço livremente às vezes. E é isso, estar na minha, estar fechada. Não tenho aquecimento de voz, aquecimento de corpo assim rigoroso.

Mariana:

Não tem nada que tipo você precise fazer para sentir que está disponível?

Sara:

Preciso estar sozinha e na minha. Preciso, pá, que não me chateiem. Antes.. conversas nos camarins não sou muito. Preciso mesmo estar na minha. Pronto. Isso é a única coisa que eu faço. Risadas e brincadeiras antes e tal eu não sou nada disso.. participativa nisso. *risos*.

Mariana:

E você se considera uma pessoa desobediente? É difícil falar.. perguntar isso.. mas assim, você acha que você tem uma relação com os seus impulsos, e com o seu corpo e com seus desejos fluida.. que te.. você se sente livre quando você está em cena?

Sara:

Em cena sim. Na vida sou muito severa comigo. Muito. Em cena, sim, sinto-me livre a maior parte das vezes.

### 6.3 Texto de Matar e Morrer

## MATAR E MORRER

### O mais difícil da luta é escolher o lado em que lutar

[entra som kundalini]

#### ANTÍGONA

Obrigada por ter vindo. Que bom que você veio. Eu tava te esperando.

*Assovio?*

Vc já sabe, não sabe? Você não sabe? Você não sabe de nada? Não ouviu nada?  
Por isso eu te chamei.

#### NARRAÇÃO

Imaginem aqui o muro do palácio real. E aqui. Aqui é uma praia.

Essa cidade é Tebas. (bate) **TEBAS**. A cidade que durante três gerações foi governada por uma linhagem amaldiçoada: o primeiro foi Laio, o segundo foi Édipo, seu filho, que matou o pai e se casou com a mãe - Jocasta - e teve quatro filhos: Etéocles, Polinices, Ismênia e Antígona.

Depois de descobrir que a sua relação com Jocasta era incestuosa, depois de furar os próprios olhos e sair vagando por aí, Édipo deixa o trono vazio para ser revezado entre os irmãos, Etéocles e Polinices, mas Etéocles não cumpre o acordo e Polinices é banido. Ele se exila em Argos, se casa com a filha do Rei e volta, com os seus soldados, para reivindicar o trono.

#### Professora

Esse aqui é um vaso grego do século IV, do final do século IV, original, com uma pintura que retrata justamente o duelo entre os irmãos Etéocles e Polinices.

Esse pássaro que sobrevoa os dois tá carregando uma fita. O nome dessa fita é tênia, tênia, igual à lombriga - tênia, essa fita era tradicionalmente entregue ao vencedor no caso dos duelos. Nesse caso não teve vencedor, né, porque eles morreram. Aqui atrás tem uma figura feminina com os braços levantados. É a Jocasta, mãe e avó deles. Ela não estava aqui na verdade. Ela já tinha morrido, né? Não é muito realista essa pintura. É mais surrealista, cubista mesmo. Agora.. nada obrigava Etéocles a lutar contra Polinices. Quando ele descobre que é o irmão que está na sétima porta de **TEBAS** ele vai. Vai de propósito para matar.. e morrer também. [Por quê?] É a maldição que pesa sobre a família dos Labdácidas né. Eles

não conseguem fugir.. não conseguem decidir por outro destino. Mas também.. não se pode controlar tudo.

## **ANTIGONA**

(se essa rua fosse minha)

E agora, minha irmã, e agora.

Estão mortos, mortos mortos mortos mortos mortos.

Etéocles, que defendeu Tebas, será enterrado.

Mas Polinices, ah Polinices não vai ser não.

Já que ele atacou a cidade não poderá ser enterrado  
ele vai servir de comida aos animais.

Ah foi esse o decreto, o decreto do gener-a-l.

Não pode enterrar, não pode enterrar Polinices não.

Agora que você já sabe de tudo, precisamos fazer o que nos cabe.

Enterrar Polinices? Você quer enterrar o Polinices e enfrentar o decreto do Creonte?  
Claro que não. Como é que você me pede isso? Como é que eu posso desobedecer? Em troca da minha vida? Eu sou mulher, você é mulher, você é mulher, você é mulher. O que que a gente pode contra um homem? Peço perdão aos mortos, mas revolta inútil é estupidez.

## **Professora**

O tratamento dado a Polinices é desnecessário, considerando que a prática grega previa que os corpos dos inimigos fossem deixados do lado de fora dos muros da cidade, para que seus parentes pudessem enterrá-los de forma discreta. Creonte, tio das meninas, General e agora Rei, sabe que o seu decreto vai provocar um conflito insolúvel entre as irmãs, uma vez que elas têm a obrigação religiosa de enterrar Polinices.

## **NARRAÇÃO**

As horas passam. O Sol nasce e pra além... além da muralha: carne, carne, carne, coração, pulmão, pulmão, coração, cabeça, cabeça, cabeça, olho, olho, olho, olho, muito olho pra todo lado (percebe os olhos da plateia e sorri).

Corpos abertos, uma multidão de mortos. (mudar a luz - começa dança)

É a vitória sobre Argos e a cidade comemora. Tebas, tebas, tebas, tebas..

Um grupo de anciãos se reúne em frente ao palácio. Foram convocados por Creonte.

Uma menina: olha ali o Creontes.

## CENA 9

*Desfile: Viro. Movimento braços. Coçar o saco. Caminhada. Movimento pernas. Cuspe. Caminhada à frente e retorno na diagonal para pegar microfone. Parada. Dancinha. Pego o microfone, mando parar a música. Silêncio. Arroto. [entra som discurso Creonte] comentários sobre palavras soltas dele. Eu me posiciono como Antígona. Aproximação. parada. Ajoelho. Olho para trás. Bebo vinho. Olho para trás. Coloco o jarro no chão e vou para a parte de trás do monte. Início do enterro. Sensação de.. relato sonho. tirar a roupa. Deitar como morta. Uma lanterna invade o espaço. Eu apago as velas e me visto. Deixar ver. Começo a falar do porquê)*

**CREONTE**

Homens de Tebas. Como sabem, a cidade está de novo em paz e segurança. O que restou dos nossos inimigos são corpos ao vento, sem pátria, nem tumba. Já é do conhecimento de todos também, que os dois filhos de Édipo morreram na batalha, um retalhado pela espada do outro. Logo, coube a mim assumir o poder como parente mais próximo. E é na condição de Rei que lhes prometo ouvir sempre os mais sábios, calar quando preciso e zelar pela mais ínfima necessidade do nosso povo. Doa a quem doer. E como prova do que digo, convoquei todos aqui para anunciar o meu primeiro decreto: Etéocles, que morreu defendendo a cidade, deverá ser sepultado com honras de herói. Mas seu irmão, Polinices, que voltou do exílio jurando destruir a terra onde nasceu, esse ficará como os que lutavam a seu lado – cara esgarçada ao sol, sem sepultura. Nunca, enquanto eu for rei, Tebas dará tratamento igual ao traidor e ao justo. O Cumprimento desta dura decisão é a primeira prova de obediência que exijo do povo que governo. Quem a desrespeitar morrerá, tão certo quanto eu ser, agora, o Rei de Tebas.

*(descrição da sensação do sonho + memória das sensações da praia)  
me enterro por quê? morro e mato? me mato? me transformo? como quero me transformar? desejo.*

*(descrição de orgasmo)  
normalmente pelos braços, mas às vezes pelos pés também.. Calor e frio ao mesmo tempo. aberta. Ventania. Falta de ar. Uma cavidade, um útero.  
Os dedos afundaram na pele. Essa pele. Com força. Sensação de morder. Pra doer mesmo.  
Um tiro. uma flecha. uma força, uma coragem, um animal correndo solto no meio de uma floresta úmida, verde. Uma queda d'água. O alívio. O calor. Boiar.  
medo, medo, medo, muito medo. Escondida dentro de uma pele, uma casca.  
Foi por telefone.  
Eu vim parar aqui. Foi de repente.  
Um soco.  
As mãos aquecidas. O tempo.*

## CENA 10

**ATRIZ****(corte seco do som)**

(Deixar ver. Pausa longa. Resposta ao pai do porquê fazer essa peça)

Eu queria entender o sentido de trabalhar com um texto clássico.

Escolhi a Antígona, porque mesmo com medo ela não desiste. Ela faz. Ela faz. Porque fala de família, fala de poder, fala de corpo. Da autoridade sobre o corpo do outro, do corpo vulnerável. o corpo que decide. Tocá-lo, ameaçar, provocar medo. Quando você provoca medo em alguém você está decidindo sobre aquele corpo. Para mim, sentir medo de um corpo é pior que levar um tapa.

## CENA 11

Zerinho ou um. Zerinho ou um. Zerinho ou um.

Putá que pariu! Eram três guardas que vigiavam o corpo de Polinices. Du, dudu e Edu. O dudu, que perdeu o zerinho ou um, foi obrigado a ir até o Palácio de Tebas contar pro Creonte - como é que conta, gente? - que alguém tinha desobedecido à sua ordem, que alguém tinha enterrado Polinices.

E sabe o que é engraçado? O Creonte poderia ter condenado aquele guarda à morte naquele momento. Mas ele não faz isso. Ele dá uma chance para o guarda. E isso me faz pensar que tudo não passou de uma estratégia muito bem planejada pelo Creonte. Ele tinha certeza que a Ismênia e a Antígona enterrariam Polinices.

Ele queria exterminar a raça dos Labdácidas.

Ele queria que aquela família acabasse ali.

Ele não sabe o que é família. Ele pensa que sabe, mas ele não sabe.

*(deixar ver e guarda)*

No desespero de salvar a pele do Dudu, os três guardas criaram uma armadilha para pegar o criminoso.

E deu certo.

Meu Senhor. Eis quem enterrou o rapaz.

Ela foi surpreendida por mim quando tentava sepultá-lo pela segunda vez.

Assim que saí do palácio, voltei correndo para onde estava o presunto e tirei toda a terra que cobria o corpo. O vento trazia aquele cheiro de carne podre. Insuportável.

Me escondi longe, longe. Não tardou muito vi esta moça, gritando diante do defunto desenterrado. (grito boca aberta). parecia uma louca. Meteu as unhas no chão e cobriu novamente o corpo de terra.

(cai no chão)

Agora, faça o senhor bom proveito dessa jovem.

(*caminha até o fogo*) Fiz. Fiz. Não nego.

É tudo verdade. Eu não nego coisa alguma.

Eu não vou ignorar as leis divinas para satisfazer o orgulho de um Homem.

\*tenho dúvidas: Eu quero mais é que esse ele se foda!

(Entra funk)

Há os que mandam e os que obedecem.

Ele sempre me dizia “calada você já está errada”.

Pois eu digo que em mim só manda um rei: o que constrói as pontes e destrói muralhas.

Eu sei que parte do meu desejo tem a  
assinatura dele  
ele é como uma sombra  
é o que me destrói  
e me fortalece  
ele me faz querer ser alguém que ele  
nunca conseguiu  
alguém que ele detesta  
mas alguém a quem ele não ignora

ele me faz encontrar sempre uma  
desculpa  
para não confiar nas pessoas  
ele me faz sentir raiva  
ele me fez criar uma peça  
  
eu queria selvagiar ele. muito, tanto  
  
ele me fez cavar um buraco para  
descansar  
ele me empurrou de um penhasco  
muitas vezes  
tantas

ele ri da minha dor  
mastiga minhas águas

rasgamento  
sangramento  
mastigação  
ele não gosta de mim  
ele goza em mim  
  
ele é o mesmo todos os dias  
mas dói em lugares diferentes  
  
ele doi em lugares diferentes  
ele doi  
  
solitária, por ele  
muitas vezes,  
tanto  
depois entrou  
sem avisar,  
ou  
bater no meu corpo  
com cinto  
como uma cobra  
pela garganta  
rasgamento  
sangramento  
mastigação  
não sobrou sangue  
secou  
eu virei pó



eu voei para longe dele  
pra longe de mim

hoje eu vou  
com ele  
sem ele  
mas também é dele o meu desejo  
a baba vermelha quente que nasce dos  
meus braços  
meus braços  
pernas e barriga  
eu caí  
foi nas costas  
no rosto  
muitos, tantos  
em tudo

eu estava suja  
de areia  
ardeu ardeu ardeu  
cortou  
quebrou  
várias partes pequenas  
muitas, tantas

tocou  
tanto  
eu não lembro bem  
como juntar as partes  
se junto  
é o abismo de novo  
Ai! Ai! Ai!

Ele não ouve  
pegou uma lâmina  
finjo que durmo  
não abro a porta  
ele quer pular da janela  
está fora de si  
tanto  
muito e tanto

por que ninguém diz nada?  
por que ninguém me tirou daqui?

todos acham a mesma coisa mas  
ninguém tem coragem de dizê-lo

Eu mesma o faço.

#### CENA 14

### **PROFESSORA**

Não satisfeito em ganhar a batalha e livrar a cidade da invasão inimiga, o exército tebano avança sobre Argos. O comandante é Hémon, noivo da Antígona e filho de Creonte. Assim que Hémon soube que Antígona foi presa, ele abandona o comando da tropa e volta correndo para Tebas. Ele precisava ter uma conversa com seu pai.

#### CENA 18 PAI

(Entrega um texto e convida um espectador a ler a fala de Hémon)

“Pai, a maior virtude do homem é o raciocínio. Espero que não te ofendas se te contar que procuro ouvir o que se fala contra o trono. A ti nenhum cidadão viria dizer o que toda a cidade murmura nas esquinas. Dizem: “Jamais uma mulher mereceu destino tão cruel, morte tão infamante. Essa, que ousou tudo para não deixar o irmão ser pasto dos cães e dos abutres, deveria ser coroada pelo povo, carregada em triunfo, vestida numa túnica de ouro”. Se eu te conto o que ouvi é só para que conheças que sobre o mesmo assunto há mais de uma versão. (pede para repetir) Sábio é o que não se envergonha de aceitar uma verdade nova e mais sábio é o que aceita sem hesitação. É fundamental ouvir opiniões contrárias.” (Pede para ler novamente a última frase).

“Quem você pensa que é?”; “Agora quer me ensinar a governar?”; (retomar braços creonte). “calado você já está errado!”. “Essa mulher não será sua.”

Conferência:

Dúvidas?

Imagina comigo: você acabou de assumir um cargo de muita responsabilidade.

A situação está caótica. Milhares de pessoas dependem, confiam em você para acabar com a crise. Você é desafiado por alguém na sua primeira decisão. O que você faz?

Lembrando que Antígona, sendo da família dos Labdácidas, é amaldiçoada. Ela tem o poder acabar com tudo! E mais: ela é uma epíkleros - herdeira do trono. Por ser mulher, ela não pode ser rainha, mas como filha mais velha de Édipo, o seu filho será coroado. Ou seja, a linhagem dos Labdácidas permaneceria atormentando Tebas. E quem seria o pai da criança? Provavelmente o Hémon, filho do Creonte. Mas se Antígona morresse.. essa história poderia mudar. E aí? O que que você faria?

Você recuaria na sua decisão?

Creonte não recuou. Nem depois das sábias palavras de Tirésias.

Professora (**Tirésias**) - Creonte, vai dar merda, vai dar merda, vai dar merda.

Creonte não recuou. Antígona foi condenada à morte.

## CENA 19 CAMINHADA PARA A MORTE

## CENA 20 MORTE

Me tiraram o órgão.  
 O mesmo, 2x.  
 Da garganta.  
 Eu perdi as raízes. Perdi.  
 Agora meu som é agudo. Eu não gosto  
 do meu som (suspiro)  
 Eu tô aprendendo a gostar

Palavras de Hémon:

Pai, o mais frágil é aquele que semeia o medo.  
 Eu não nasci para o ódio, eu nasci para o amor.  
 E nunca, nunca é do amor que nasce a violência.  
 É, sim, dos que incapazes de amar, odeiam.

*Vai até o microfone:*

Peço a atenção de vocês, por favor.  
 Vejam, agora, o passo final dessa jornada.

*(ouço e repito)*

Ela diz que não vai deixá-lo decidir.  
 Ela está a procura de alguma coisa.  
 Ela pega um véu.  
 Ela pega um véu.  
 Ela amarra o véu no pescoço.  
 Ela aperta o véu.  
 Aperta o véu.  
 Aperta.  
 Está com os olhos arregalados.  
 Está com a boca aberta. Toda aberta.  
 Ela não consegue respirar. Ela claramente não está conseguindo respirar. *\*pensar  
 imagem*  
 Ela não consegue mais fingir que não sente dor. O tempo todo, muita dor. Ela salta.  
 Uma onda, um buraco, um penhasco, um caminho turvo, de mão única.  
 Ela ainda sente dor.  
 Ela ainda sente dor. (pausa)  
 Os olhos secam. Alívio.  
 Ela não sente.

Morro, amor.  
 Aqui, agora, a cada instante. (pausa)

Enquanto posso.  
Morro e não me despeço.  
Morro mas não acabo.  
Eu brindo.