



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Rivka Faria da Silva

AUTONOMIA CÊNICA:
POTENCIALIDADES CRIATIVAS DA AUTODIREÇÃO EM CENA

BRASÍLIA/DF

2024

Rivka Faria da Silva

AUTONOMIA CÊNICA:
POTENCIALIDADES CRIATIVAS DA AUTODIREÇÃO EM CENA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Processos Compositivos para Cena, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Lidia Olinto do Valle Silva

Brasília/DF

2024

VERSO DA FOLHA DE ROSTO

Esta página corresponde ao verso da folha de rosto. Conforme define a ABNT, a ficha catalográfica é obrigatória para dissertações e deve ser impressa no verso da folha de rosto. Textualmente: “Salientamos que, para trabalho de pós-graduação (dissertação e tese), no verso da folha de rosto, deve conter a ficha catalográfica”.

Como se trata de um serviço especializado, próprio da Biblioteconomia, cabe ao estudante: a) solicitar a elaboração da ficha catalográfica à Biblioteca Universitária da Universidade em que será depositado o trabalho; b) imprimir a folha contendo a ficha; e, c) no anverso dessa folha, imprimir a respectiva folha de rosto da dissertação.

Rivka Faria da Silva

AUTONOMIA CÊNICA:
POTENCIALIDADES CRIATIVAS DA AUTODIREÇÃO EM CENA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Processos Compositivos para Cena, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Lídia Olinto do Valle Silva

Aprovada em 20 de dezembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lídia Olinto do Valle Silva – Universidade de Brasília (UnB) – Orientadora

Prof. Dr. José Jackson Silva – Universidade de Brasília (UnB) – Membro

Prof. Dr. Luciano Matricardi de Freitas Pinto – Universidade Estadual de Maringá (UEM) – Membro

A Deus, origem primeira de toda inspiração e essência, dedico esta criação como um tributo à luz que o Criador, em Sua infinita bondade, fez brilhar sobre meu caminho.

A Ele, que, ao me ver desorientada nas sombras do incerto e do intransponível, pronunciou o Verbo eterno: “Que se faça luz.” E eis que, num sopro, Sua palavra dissipou a escuridão, revelando-me um cenário repleto de graça e propósito.

Foi sob essa iluminação divina que pude vislumbrar a senda pela qual me enveredei, sempre amparada pelo amor e pela mão invisível que me guiaram no ofício das artes, da vida e da vivência visceral.

Pela clareza que me elucidou sobre o caminho do autodirigir-se enquanto artista e pessoa. Sob Tua orientação, compreendi que cada cena, em meu ofício, reflete o micro e o macrocosmo da minha existência. Que este entendimento se expanda através do meu trabalho. Iluminada, que eu venha a iluminar. E, intercedida, que eu venha a interceder e orientar sobre o olhar da autodireção individual e integrada, unificada. Tanto em solitude, quanto em gregarismo.

AGRADECIMENTOS

A cada pessoa que trilhou comigo esta jornada de autodescoberta e realização artística, manifesto meus sinceros e profundos agradecimentos.

Ao querido amigo Web Gabner Pereira Rodrigues, pelo implacável companheirismo no início desta jornada.

Ao estimado amigo Pablo Tavares, por cada carona compartilhada até a Universidade de Brasília (UnB), onde o simples trajeto se transformou em uma extensão de parceria e amizade.

À Alice Stefânia Curi, Lidia Olinto do Valle Silva, Rita de Cássia de Almeida Castro e ao José Jackson Silva, por todo o suporte e pelas intercessões fundamentais nos momentos de turbulência.

Aos meus familiares, os agradeço pelo apoio e pelo adentramento neste universo artístico, para que o mesmo tenha sido vivenciado e desabrochado em sua plenitude.

À amiga Anahi Cruz, cuja presença no fechamento deste processo foi decisiva. Agradeço por sua presença constante e pelo comprometimento que conferiram ao projeto o brilho final.

E à Gabriela Verruck de Moraes e Carolina Pasetti, pela obstinação com a revisão do trabalho, essencial para o desfecho.

A cada um de vocês, deixo registrado meu reconhecimento. Este trabalho é o reflexo de nossas trajetórias entrelaçadas e da solidez que, juntos, construímos.

*“Quem dera inspiração para alcançar o máximo da invenção!
O palco seria um reino, os atores, príncipes! E os espectadores, monarcas.*

*Corrijam nossas imperfeições com seus pensamentos:
Multipliquem um homem por mil e façam um exército imaginário;
Quando falarmos em cavalos, vejam os cascos marcando a terra;
Pois é sua imaginação que deve agora vestir nossos reis.
Transportá-los de um lugar a outro e através das épocas,
Comprimindo em uma hora os acontecimentos de muitos anos.*

Para tanto, aceitem-nos como ilustradores;

*E em forma de prólogo,
pedimos sua amável paciência para ouvir
E suave indulgência para julgar.”*

(William Shakespeare).

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo generativo, potencial e exploratório da imersão no universo cênico-criativo e seus desdobramentos na dramaturgia do ator por meio do exercício da autodireção. Busca-se compreender como a autodireção contribui para a construção cênica do artista e sua autonomia em cena, considerando-o como um ser que transita pelas linguagens cênicas de atuação, direção, dança, expressão corporal, ritmo e música. Essas linguagens proporcionam um rico repertório de recursos e potencialidades dramáticas. A pesquisa se estrutura em três capítulos, abordando um panorama histórico da direção e da autodireção, a criação coletiva e o processo colaborativo, exemplos de solos autogeridos e a experiência pessoal com a autodireção. O foco central reside nos processos criativo-investigativos da articulação de elementos composicionais de um corpo autoconsciente e emancipado para a cena.

Palavras-chave: Autodireção. Dramaturgia do ator. Corpo cênico.

ABSTRACT

This research investigates the generative, potential, and exploratory process of immersion in the creative-scenic universe and its consequences for the actor's dramaturgy through the exercise of self-direction. It seeks to understand how self-direction contributes to the artist's scenic construction and autonomy on stage, considering the artist as a being who transits through the scenic languages of acting, directing, dance, body expression, rhythm, and music. These languages provide a rich repertoire of resources and dramaturgical potential. The research is structured in three chapters, addressing a historical overview of direction and self-direction, collective creation and the collaborative process, examples of self-directed solos, and personal experience with self-direction. The central focus lies on the creative-investigative processes of articulating compositional elements of a self-aware body, emancipated for the stage.

Keywords: Self-direction. Actor's dramaturgy. Scenic body.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Guindaste para transportar atores no palco (<i>deus ex machina</i>).....	27
Figura 2 – Chassi e periacto em um teatro grego	28
Figura 3 – Naumaquia construída por Augusto I	29
Figura 4 – Festa do Paraíso (Bellincioni, 1490)	32
Figura 5 – Balli di Sfessania (Commedia Dell’Arte)	34
Figura 6 – A Artista está Presente	63
Figura 7 – Espetáculo Abjeto – Sujeito: Clarice Lispector (2022).....	71
Figura 8 – Denise Stoklos em Teatro Essencial (2008).....	73
Figura 9 – Denise Stoklos em Brasil 2000 (2000)	76
Figura 10 – Georgette Fadel em Afinação 1 (2017).....	80
Figura 11 – Georgette Fadel vive a pensadora francesa Simone Weil.....	81
Figura 12 – Júlio Adrião em A Descoberta das Américas (2023).....	84
Figura 13 – Clayton Nascimento em <i>MACACOS</i> (2023).....	88
Figura 14 – Clarice Niskier em Alma Imoral (2022)	90
Figura 15 – Imagem de abertura do espetáculo O acidente não registrado.....	100
Figura 16 – O acidente não registrado: noção de existência	101
Figura 17 – O acidente não registrado: amáveis existências	103
Figura 18 – O acidente não registrado: todos os dias se afiguram como o fim do mundo.....	103
Figura 19 – O acidente não registrado: cantiga infantil.....	104
Figura 20 – O acidente não registrado: crise existencial	105
Figura 21 – O acidente não registrado: silenciados	106
Figura 22 – O acidente não registrado: me desdubro pontualmente	107
Figura 23 – O acidente não registrado: solo de violão	107
Figura 24 – O acidente não registrado: solidão	108
Figura 25 – O acidente não registrado: dor existencial	109
Figura 26 – O acidente não registrado: até o grito silenciou para ouvir.....	111
Figura 27 – O acidente não registrado: o acordar.....	114
Figura 28 – O acidente não registrado: dança	116
Figura 29 – O acidente não registrado: faça de propósito	116
Figura 30 – O acidente não registrado: registros.....	118
Figura 31 – O acidente não registrado: pedaços.....	119
Figura 32 – O acidente não registrado: mímica.....	124

Figura 33 – O acidente não registrado: falai então de alguém	124
Figura 34 – O acidente não registrado: ficha técnica	126
Figura 35 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 1.....	128
Figura 36 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 2.....	129
Figura 37 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 3.....	130
Figura 38 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 4.....	131
Figura 39 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 5.....	132
Figura 40 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 6.....	132
Figura 41 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 7.....	134
Figura 42 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 8.....	135
Figura 43 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 9.....	135
Figura 44 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 10.....	136
Figura 45 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 11.....	137
Figura 46 – Autodireção em tempos de covid-1 e necessário isolamento 12.....	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CAPÍTULO 1: BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA DIREÇÃO TEATRAL	25
1.1 DIREÇÃO TEATRAL PRÉ-MODERNA.....	26
1.3 RUPTURAS COM A LÓGICA DA ENCENAÇÃO MODERNA.....	49
2 CAPÍTULO 2: SOLOS AUTODIRIGIDOS	66
2.1 DENISE STOKLOS	70
2.2 GEORGETTE FADEL	78
2.3 JÚLIO ADRIÃO.....	83
2.4 CLAYTON NASCIMENTO	87
2.5 CLARICE NISKIER.....	90
3 ANÁLISE DE PROCESSO CRIATIVO.....	96
3.1 JORNADA DE AUTODIREÇÃO EM ESPETÁCULO SOLO E AUTORAL	97
3.2 MINHA AUTODIREÇÃO EM ESPETÁCULO SOLO E AUTORAL.....	100
3.3 AUDIOVISUAL NA PANDEMIA: VESTÍGIOS DE UMA ERA.....	127
3.3.1 Silhuetas na clausura: autodireção e corpo	128
4 CONSIDERAÇÃO FINAIS.....	143

INTRODUÇÃO

A busca por aprimoramento na expressão artística me impulsionou, em 2014, a ingressar na Escola de Teatro de Anápolis. O universo das Artes Cênicas, até então distante de minha realidade, descortinou-se como um caminho promissor ao desenvolvimento pessoal e profissional. Motivada por uma natureza introvertida, buscava na arte da atuação uma forma de expandir minhas capacidades expressivas.

As primeiras experiências na Escola de Teatro de Anápolis foram marcadas pelas abordagens pedagógicas inspiradas em Constantin Stanislavski¹. A figura do diretor, apesar de central no processo, incentivava a autonomia e a criatividade dos estudantes. Lembro-me das constantes indagações, que me instigavam a explorar a cena e a buscar a potencialização da minha presença cênica: “Rivka, mais alto! Mais intenção! O que esse personagem está querendo comunicar? Qual o significado deste movimento?” Esses questionamentos, por vezes incisivos e provocativos, despertaram em mim a consciência da importância da construção minuciosa do personagem e da cena.

A cada nova proposta, uma imersão em universos distintos. Cada personagem, cada história, cada ensaio se transformava em um mergulho profundo na composição cênica. Olhar, observar, pesquisar, compreender, vivenciar, experimentar: esses eram os verbos que guiavam minha formação como artista. Por meio da arte da atuação, aprendi a ser eu mesma e a me conectar com a pluralidade humana ao encarnar diferentes identidades, formas e concepções de mundo.

Em 2009, ainda antes de ingressar na Escola de Teatro de Anápolis, formei meu primeiro grupo cênico. O teatro se apresentava como um espaço de expressão, uma oportunidade de comunicar, vivenciar e expandir horizontes. Éramos um grupo de adolescentes às voltas com as demandas do vestibular e a iminência do ingresso no mercado de trabalho, e a arte cênica nos proporcionava espaço de experimentação e autoconhecimento.

Para Bogart (2011, p. 143), “Arte é expressão. Ela exige criatividade, imaginação, intuição, energia e reflexão para capturar os sentimentos soltos da inquietação e da insatisfação e condensá-los em uma expressão adequada”. Acredito que o teatro tenha

¹ Constantin Stanislavski (1863-1938): Ator, diretor e pedagogo teatral russo. Cofundador do Teatro de Arte de Moscou (1898). Criador do Sistema Stanislavski, método de atuação que buscava verdade e autenticidade por meio da exploração das emoções e experiências pessoais do ator.

contribuído significativamente para nosso amadurecimento, desenvolvendo a autodireção tanto dentro quanto fora de cena.

Inspirada pelos ensinamentos de Stanislavski, assumi a direção do grupo, incentivando a autonomia e criatividade de cada integrante. Meu objetivo era fomentar potencialidades cênicas ao estimular a expressão corporal e investigação dos sentimentos. Com isso, buscava incitar, despertar e potencializar a individualidade artística de cada um.

A aprovação no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG) marcou um novo capítulo na minha trajetória. Conciliei a graduação com a direção do meu grupo cênico, intitulado Bardos Atemporais. O aprendizado se tornava um ciclo contínuo: ensinava o que aprendia e aprendia ensinando. Aprofundei meus conhecimentos em atuação e direção teatral por meio de autores como Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski², das disciplinas universitárias e da troca de experiências com professores e colegas.

Nesse período, tive a oportunidade de dirigir a peça *Shakespeare para Você Também*, cedida pelo diretor e dramaturgo Romain Land Leal. O desafio de encenar personagens shakespearianos com toda a sua complexidade e grandiosidade foi abraçado com entusiasmo pelo grupo. Mesmo diante das dificuldades e da inexperiência, lançamo-nos à empreitada com dedicada paixão. Nos ensaios, imersos na arte, ressoava a ideia de Shakespeare (2017) sobre a possibilidade de amar em excesso, mesmo sem o conhecimento pleno do amor; por isso, vivenciamos e concebemos o teatro para além de um recorte cotidiano, tal como declara Stanislavski (1970) acerca da imersão necessária ao alcance do conhecimento e técnica precisa:

A grande maioria dos atores tem uma ideia completamente errada sobre a atitude que deve adotar nos ensaios. Aham que só precisam trabalhar apenas nos ensaios e que em casa estão liberados. Quando o caso é completamente diferente. O ensaio apenas esclarece os problemas que o ator elabora em casa (STANISLAVSKI, 1970, p. 343).

Como em toda jornada artística, enfrentamos inúmeros contratempos. A falta de recursos e experiência nos colocava à prova, mas a paixão pelo teatro e a crença no poder da vivência nos impulsionavam a seguir em frente. “Será mais nobre sofrer na alma os apedrejamentos e flechadas de um destino feroz... Ou pegar em armas contra um mar de

² Jerzy Grotowski (1933-1999): Diretor e teórico teatral polonês. Criador do Teatro Pobre, caracterizado pelo despojamento cênico e pela ênfase no treinamento físico e vocal do ator. Fundador do Teatro Laboratório (1959). Priorizava a relação essencial entre ator e espectador.

angústias e combatendo-lhes, dar-lhes fim?” (SHAKESPEARE, 2002, p. 67): essa era a indagação que me movia diante das adversidades.

Nossa postura se alinhava às ideias de Bogart (2011), o qual defende a importância de trabalhar com os recursos disponíveis e não esperar por condições ideais para criar:

Não parta do princípio de que você precisa de condições determinadas para fazer seu melhor trabalho. Não espere. Não espere ter tempo ou dinheiro suficiente para realizar aquilo que tem em mente. Trabalhe com o que você tem agora. Trabalhe com as pessoas que estão ao seu redor agora. Não espere por um suposto ambiente adequado e livre de estresse no qual possa gerar algo expressivo. Não espere pela maturidade, pelo insight ou pela sabedoria. Não espere até você ter certeza de que sabe o que está fazendo. Não espere até dominar suficientemente a técnica. O que você produzir agora, o que fizer com as circunstâncias atuais vai determinar a qualidade e o alcance de seus futuros esforços. E, ao mesmo tempo, seja paciente (BOGART, 2011, p. 154).

Abraçamos essa filosofia e, com técnica, disciplina, repetição, inovação e experimentação, superamos as dificuldades em busca da maestria cênica. A cada ensaio, transformávamos limitações em oportunidades, impulsionados pela convicção de que a ação presente molda o futuro da nossa arte.

Com quatorze atores no elenco, eu, com apenas 18 anos, assumia a direção do espetáculo com o foco de estimular autonomia e desenvolvimento de cada um. Sem recursos financeiros, desdobrávamo-nos em múltiplas funções ao unir conhecimentos acadêmicos e experiências vivenciais. Nos ensaios, buscávamos a profundidade dos personagens, partindo do texto como mote e explorando as significações e intenções presentes em cada cena.

O espetáculo *Shakespeare para Você Também* foi apresentado no Festival de Teatro de Anápolis por três anos consecutivos. A cada nova montagem, buscávamos aprimorar a técnica, estilo e experiência cênica ao acrescentar novos desafios e solilóquios. A participação no festival nos proporcionava também a oportunidade de assistir a outros espetáculos e participar de debates, enriquecendo nossa formação artística.

Após três anos de intensa atividade, o grupo se desfez em função das demandas profissionais de cada integrante. Encerramos nossa trajetória com a participação no Festival de Cinema de Anápolis, com um curta-metragem que produzimos coletivamente.

Minha mudança para Belo Horizonte e transferência à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) abriram novas possibilidades de experimentação cênica. Participei de um grupo teatral acadêmico, codirigido por mim e pelo professor Antonio Hildebrando, e me envolvi em projetos como atriz, preparadora musical e produtora.

Meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) me proporcionou a oportunidade de explorar a autodireção de forma mais profunda. No espetáculo solo de 2018-2019, *O acidente não registrado*, de minha autoria, assumi todas as funções cênicas, da dramaturgia à cenografia e sonoplastia. Essa experiência intensificou minha autonomia artística e me permitiu investigar os recursos expressivos do corpo e voz de forma integral.

A trajetória aqui narrada é apenas um trecho do meu percurso artístico. Atualmente, como aluna do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN), tenho me dedicado à investigação da autodireção do ator em cena, tema que me acompanha desde as primeiras experiências teatrais. Sigo em constante processo de aprendizagem e pesquisa ao buscar aprimorar minha prática artística ao contribuir ao desenvolvimento da cena contemporânea.

As experiências vividas ao longo da minha trajetória, desde os primeiros passos no teatro até a pesquisa acadêmica do mestrado, convenceram-me de que a autodireção é um dos caminhos possíveis para a/o atuante buscar certo tipo de autonomia relativamente maior, em comparação com os casos em que há outra pessoa efetivamente ocupando a função de direção. É com esse entendimento que me dedico à investigação desse tema, com o intuito de refletir sobre minhas experiências e compartilhar certas “descobertas” com outros artistas. Entretanto, é tênue e porosa a linha que separa a existência concreta do cargo de direção teatral, em suas múltiplas configurações possíveis na atualidade e historicamente, da ausência parcial ou total dessa função – ou seja, o que se quer delinear ao utilizar a expressão “autodireção”.

Pode-se também defender a perspectiva de que, mesmo sob a batuta de uma/um diretor(a), a/o atuante exercita em algum nível a autodireção dentro dos processos criativos que têm os papéis nitidamente separados. Existem muitos tipos e modos diferentes de interação entre os dois polos – o da direção e o da atuação –, num espectro amplo de possibilidades atreladas ao local, ao estilo, ao gênero, à linhagem e às condições específicas socioculturais de cada montagem. As possibilidades são tantas que, talvez, seja possível até supor que existiriam singularidades e sutilezas que podem variar de pessoa para pessoa, de espetáculo para espetáculo, em modos complexos e dinâmicos de colaboração entre artistas.

Minha experiência dirigindo atores e me autodirigindo em espetáculos solos me permitiu reconhecer a constante presença da autodireção nos processos criativos, mesmo quando um diretor conduz os trabalhos com firmeza. A autodireção se manifesta na proposição de ideias e no desenvolvimento de ações, afinal, o ator é o mestre do seu próprio corpo.

É preciso observar, porém, que cada artista se autodirige e se deixa dirigir de maneira singular. A autodireção, como a entendo, consiste na autonomia do ator como propositor e

compositor da cena, em um processo de autoconhecimento por meio da auto-observação. A origem do uso do termo não pode ser localizada com precisão. Trata-se de uma expressão que surgiu nas últimas décadas para se referir a trabalhos solos autorais contemporâneos, caracterizando a ausência total ou parcial de alguém ocupando a função de direção que não seja a(o) própria(o) atriz/ator. Nesse contexto de autonomia criativa, a autodireção se manifesta em um espectro de possibilidades, que pode ser dividido em três níveis principais: (1) macro: o ator assume a direção completa da sua performance, tornando-se autor e intérprete da sua própria obra, e é responsável por todos os aspectos criativos, desde a concepção da ideia até a execução final; (2) mediana: o ator exerce autonomia criativa dentro de um contexto colaborativo, interagindo com o diretor e outros atores, mas mantendo a liberdade de explorar nuances e particularidades na construção da sua personagem e da cena³; e (3) micro: o ator, mesmo com a orientação de um diretor, tem liberdade para explorar nuances e particularidades na construção da sua personagem – ou seja, imagine um ator que, ao experimentar diferentes entonações e gestos para uma cena, descobre uma forma singular de expressar a emoção da personagem, e o diretor, sensível a essa descoberta, incorpora essa nuance na encenação. Neste último nível, a autodireção se manifesta por meio da capacidade do ator de tomar decisões criativas dentro dos parâmetros da obra, em diálogo com a visão do diretor.

A singularidade de cada nível reside na dinâmica do processo criativo. Sozinho, o ator assume a responsabilidade total pela performance. Isso traz liberdade, mas exige autoconfiança e autoconsciência. Já no contexto colaborativo, com a presença de um diretor e de outros colaboradores, o ator mantém a autonomia, mas se beneficia de orientações e feedbacks que enriquecem seu trabalho. Essa interação proporciona suporte e estimula a troca de ideias.

Ao distinguir esses três níveis, o objetivo não é criar classificações rígidas, mas investigar as possibilidades do ator como agente criativo. A direção, mesmo em abordagens mais centralizadoras, mantém seu caráter colaborativo, pois, como aponta Grotowski (2007, p. 212), “o trabalho do diretor é ser espectador de profissão”. Da mesma maneira, Bogart (2011, p. 79-80) reforça essa visão: “como diretora, minha maior contribuição a uma montagem, e a única coisa que posso realmente oferecer a um ator, é minha atenção. [...] O diretor tenta ser a melhor plateia possível”. Desse modo, o olhar atento e a escuta sensível do

³ Como destaca Barba (1991), o diretor, nesses casos, atua como um “montador de montagens” ou “diretor de direções”, reconhecendo e integrando a autodireção do ator no processo criativo.

diretor se tornam ferramentas essenciais para impulsionar a criatividade do ator e potencializar a construção da cena.

Na autodireção, o ator assume o duplo papel de criador e de espectador. Assim como o diretor oferece sua atenção, o ator deve observar a si mesmo, explorando sua psique e expressão artística. Essa experiência o transforma em artista e público da própria criação, levantando questões como: Quais as especificidades da autodireção? Que estratégias utilizar? Como desenvolver a autocrítica dentro de um processo autodirigido? Como o ator pode lidar com limitações e potenciais nesse processo de autoconhecimento em busca de uma expressão artística genuína?

O processo de autodireção, ao oferecer ao ator a oportunidade de explorar sozinho sua psique e expressão artística, levanta importantes questões. Até que ponto esse processo beneficia o ator? Em quais circunstâncias a autodireção pode ser prejudicial? Ao moldar a performance segundo suas próprias percepções e intuições, livre da influência direta de outros, o ator pode alcançar uma profunda conexão pessoal com o material e a personagem. Mas essa abordagem garante a autenticidade e o impacto da interpretação? Essas questões demandam análise cuidadosa ao considerar diferentes exemplos e experiências práticas, para que se possa chegar a conclusões mais precisas.

A autodireção proporciona um tipo de auto desbravamento artístico, explorando, como afirma Boal (2002, p. 42), “o teatro é essa psique onde podemos ver nossa psique (‘O teatro é um espelho onde se reflete a natureza’ Shakespeare)”, ou seja, um palco interior onde o ator, em diálogo consigo mesmo, desvenda suas potencialidades criativas e se lança na aventura da autodescoberta.

Na cena contemporânea, diversos artistas têm se dedicado à autodireção de forma notável. Denise Stoklos, por exemplo, construiu uma expressiva carreira com espetáculos solo, como *Brasil 2000*. Georgette Fadel também se destaca nesse cenário, explorando a autodireção em suas criações. Outros nomes relevantes incluem Júlio Adrião, com a obra *A Descoberta das Américas*, Clayton Nascimento, com *MACACOS*, e Clarice Niskier, que tem explorado a autodireção em seus trabalhos.

Seja no teatro presencial, em seu sentido estrito, seja nas mídias audiovisuais, a autodireção parece ser uma tendência impulsionada pelas redes sociais e veículos de comunicação – canais no YouTube ou Instagram, por exemplo –, os quais estimulam a produção individual de cenas.

A partir do estudo de Jean-Jacques Roubine⁴, nota-se que a concepção atual de direção teatral surge na virada do século XIX para o XX, com o “surgimento da encenação moderna” (ROUBINE, 1998, p. 103). Contudo, seria um equívoco afirmar que a direção de espetáculos foi inventada nesse momento histórico. Da mesma forma, a autodireção e suas múltiplas configurações também não são recentes. Historicamente, muitos artistas exploraram a autodireção como forma de expressão.

A autodireção permite ao artista ser criador e crítico de sua obra uma vez que possibilita uma conexão mais íntima com o material. Exemplos históricos de autodireção estão presentes em diversas tradições teatrais e práticas artísticas, com artistas assumindo o controle total de suas performances para explorar novas formas de expressão e romper com convenções. Essa abordagem continua a evoluir, adaptando-se às mudanças culturais e tecnológicas, como se observa na ascensão das plataformas digitais, que incentivam a produção individual e autodirigida de conteúdo.

Embora a autodireção ofereça autonomia, a ausência de equilíbrio entre a autoavaliação e a crítica construtiva de terceiros pode tornar o processo criativo vulnerável a uma visão unilateral. O envolvimento de outras vozes críticas e apoiadoras pode não apenas desafiar o artista a expandir seu progresso criativo, mas também ajudá-lo a refinar suas competências por meio da síntese de feedback externo. Em última análise, enquanto a autodireção apresenta possibilidades empolgantes para o potencial criativo não filtrado, ela só pode realmente garantir uma comunicação crítica em um espaço constelado por diálogo consciente e observação mútua contínua.

Conforme Torres Neto (2021), deve-se enfatizar que, apesar de o conceito formal de direção ter se consolidado no final do século XIX, práticas de direção já existiam em períodos anteriores. O autor sugere que a direção teatral evoluiu a partir de tradições orais e práticas, que envolviam a organização e coordenação de performances, mesmo sem institucionalização. Por outro lado, Dort (2013) explora a ideia da direção teatral como um processo em constante evolução ao incorporar influências culturais e sociais ao longo do tempo. Ele argumenta que a direção não foi inventada em um momento específico, mas desenvolvida por meio de um diálogo contínuo entre diferentes formas de expressão teatral e as demandas do público.

⁴ Jean-Jacques Roubine é um renomado autor e teórico teatral francês, conhecido por seus estudos sobre a arte da atuação. Em *A arte do ator*, ele explora a complexidade da atuação, traçando um panorama histórico da profissão e analisando as diferentes abordagens e técnicas que os atores utilizam para dar vida aos personagens.

Outros termos, como “ensaiador” (TORRES NETO, 2009), foram usados para designar a função exercida por profissionais experientes, os quais não apenas ensinavam técnicas de atuação a novatos, mas também desempenhavam o papel de organizadores-criadores de espetáculos. Essa função artística, embora encarada e praticada de maneiras distintas ao longo dos séculos, mantém a ideia do que hoje se entende como condução de coletivos na criação de obras cênicas.

Essa multiplicidade de termos e abordagens reflete a riqueza e a complexidade da direção teatral, a qual se transforma ao longo do tempo, adaptando-se aos contextos históricos e sociais. Para compreender melhor essa evolução e as diferentes nuances da direção teatral, a presente dissertação estrutura-se em três capítulos, cada um abordando um aspecto específico do tema.

No Capítulo 1, busquei traçar um panorama histórico desse tipo de direção, suas variações e características. Para tal, foram consultados autores como Walter Lima Torres Neto⁵, Jean-Jacques Roubine, Patrice Pavis e Margot Berthold. O estudo da direção teatral revela a complexidade e a riqueza dessa função, que se manifestam em diferentes abordagens e estéticas ao longo do tempo. A partir desses estudos, podemos observar que Torres Neto, estudioso brasileiro da área teatral, e Roubine, teórico francês reconhecido por suas contribuições no campo da direção teatral, juntamente com Pavis, renomado teórico e crítico de teatro francês, e Berthold, conhecida por suas análises sobre teatro e direção, ajudam a compreender a direção teatral como uma função altamente variável e talvez tão antiga quanto o próprio fazer teatral em que sua presença não é nítida. Assim como é impossível determinar com precisão quando e onde a humanidade começou a “atuar”, também é impraticável pretender determinar o aparecimento de qualquer tipo de colaboração inter-humana para a realização de ações performativas, isto é, modos de cooperação humana que podemos compreender como sendo algo classificável como direção teatral, no sentido mais amplo e ontológico da expressão. Desse modo, a não ser que haja balizas mais precisas de um tipo específico de funcionamento e hierarquia dentro dos processos de montagens – como é o caso do “surgimento da encenação moderna” na Europa no século XIX –, não há como estabelecer parâmetros fechados nem definir uma origem, tanto para o surgimento do papel de direção, como para sua falta completa ou parcial (autodireção).

⁵ A fim de evitar ambiguidades, convém esclarecer que o autor em questão utiliza dois nomes distintos em suas publicações: Torres e Torres Neto. Optou-se, portanto, por adotar nas citações e referências o nome presente na obra específica mencionada.

Subsequentemente, exploro a segunda metade do século XX, período marcado pelo auge das criações coletivas, teatro de grupo, processos colaborativos e o surgimento da performance arte. Identifico nesse contexto histórico uma revalorização da autodireção nos níveis mediano e macro, certo “retorno” ao período pré-encenação moderna, mas sob novas configurações, como consequência ou talvez resposta a um processo mais amplo de mudança em que a arte da atuação passa a ser encarada como um fazer essencialmente coletivo e o centro da criação teatral – o que Bonfitto(2009) chama de “ator-compositor”. Em vez do chamado “teatro de diretor” (BERTHOLD, 2004), centralizado na figura autoral da/do diretor(a), a segunda metade do século XX trouxe para o cenário teatral a busca por uma atuação que parte da investigação pessoal das atrizes e atores, de suas conexões internas e externas – fenômenos multifacetados denominados como “teatro de grupo”, “criação coletiva”, “processo colaborativo”, ou outros termos afins. Essas tendências do período pós-moderno redesenharam as possibilidades de autodireção na contemporaneidade e o surgimento da aplicação do termo no nível macro mais concreto, para classificar monólogos sem a função direção exercida de modo explícito por alguém.

O Capítulo 2 se dedica a explorar exemplos notáveis de solos autodirigidos, ilustrando a diversidade e a profundidade dessa prática no teatro contemporâneo. O capítulo se concentra em artistas adotaram a autodireção como ferramenta. Observa-se que existem vários fatores envolvidos na escolha por monólogos autodirigidos, como, por exemplo, a precarização do trabalho artístico causada pela lógica de mercado neoliberal, ou estímulo a certo narcisismo causado redes sociais e outras especulações do motivo que leva os artistas a autodireção, assim como são singulares cada experiência individual.

No Capítulo 3, mergulharemos em um relato visceral da minha própria experiência com autodireção em um espetáculo solo e autoral. Abordarei em detalhes a jornada desafiadora e transformadora de conceber, dirigir e interpretar uma peça sem a presença de um diretor externo. Compartilharei reflexões e descobertas que emergiram do processo, revelando como a autodireção me estimulou a explorar novas camadas de criatividade e aprofundar a conexão com a minha voz artística. O capítulo se desdobrará em três partes principais. Na primeira, intitulada “Jornada de autodireção em espetáculo solo e autoral”, descreverei o contexto da criação da peça, desafios e oportunidades que surgiram ao longo do processo, e como a autodireção se configurou como uma necessidade e um caminho de descobertas. Na segunda parte, “Minha autodireção em espetáculo solo e autoral”, analisarei em detalhes minha experiência, desde a concepção da obra até sua execução, revelando as escolhas criativas, as dificuldades e as superações. Abordarei a construção da dramaturgia,

exploração da gestualidade, utilização de elementos cênicos e importância da música na intensificação da carga dramática. Na terceira parte, “Audiovisual na pandemia: vestígios de uma era”, explorarei como a experiência do isolamento social durante a pandemia de covid-19 impactou minha prática da autodireção. Mostrarei como a necessidade de adaptação e reinvenção me impulsionou a transformar o espaço íntimo em um palco para a criação, e como a solidão se tornou um catalisador de introspecção e autoconhecimento. Detalharei a criação de uma performance audiovisual utilizando recursos mínimos ao explorar potencialidades do corpo e silhueta como elementos visuais principais.

Este capítulo final é um convite a mergulhar na intimidade do processo criativo, a partir de um relato visceral e pessoal. Espero que a minha experiência possa inspirar outros artistas a explorar a autodireção como ferramenta de autoconhecimento, expressão autêntica e expansão criativa.

Para a realização desta pesquisa, diversos autores foram consultados, cada um com suas contribuições específicas para o desenvolvimento da dissertação. Incluem-se Torres Neto (2021), fundamental para a compreensão da história da direção teatral e seus diferentes processos de encenação, abordando a figura do encenador e sua evolução ao longo do tempo, com foco na emancipação da cena em relação à dramaturgia; Roubine (1998), que oferece um panorama histórico da encenação moderna, desde suas origens até suas contradições e desafios, abordando a relação entre ator e diretor e a importância da autodireção na construção da cena; Berthold (2004), essencial para traçar um panorama histórico da direção teatral desde a antiguidade, com foco na Grécia e Roma antigas, até o século XX, abordando diferentes figuras de direção ao longo da história, como o *didascalus* grego e o *dominus gregis* romano; Pavis (2010), que contribui para a análise da encenação contemporânea e suas diferentes abordagens, abordando a complexa relação entre corpo e encenação, e a importância do olhar externo na autodireção; Dort (2013), que oferece uma perspectiva crítica sobre a representação teatral, com foco na emancipação da cena em relação à literatura, abordando a figura do encenador como autor do espetáculo e sua relação com o ator; Stanislavski (1970), fundamental para a compreensão da atuação realista e da importância da autoinvestigação do ator, abordando a necessidade de ações psicofísicas para a construção da cena; Bogart (2011), que contribui para a análise da preparação do diretor e do ator, com foco na autonomia e na colaboração, abordando conceitos como intensidade, violência e estereótipo como elementos potenciais da criação cênica; Grotowski (1987), essencial para a compreensão do *Teatro Pobre* e da importância do corpo-mente do ator, abordando a necessidade de autossuperação e despojamento na atuação; Barba (2021), que oferece uma perspectiva antropológica sobre a

arte do ator e a importância da autodireção na construção da cena, abordando a dramaturgia do ator e sua potência criativa; Denise Stoklos, exemplo prático de autodireção na cena contemporânea, cuja obra e escritos contribuem para a compreensão da autonomia do artista e da integração entre diferentes linguagens artísticas; Marina Abramović, referência na performance arte e na exploração dos limites do corpo, ilustrando as potencialidades da autodireção na performance; Bonfitto (2009), que contribui para a análise do ator-compositor e a importância da ação física na construção da cena; Scala (2003), que oferece um panorama histórico da *Commedia Dell'Arte*, com foco na figura do *capocomico* como precursor do diretor teatral; Carvalho (1989), que contribui para a análise da formação do ator e a importância da improvisação na *Commedia Dell'Arte*; Aslan (1994), que aborda a evolução da técnica e a ética do ator no século XX, com foco na relação entre ator e diretor; Boal (2002), que contribui para a análise do teatro como ferramenta de transformação social, com foco na importância da paixão e do jogo teatral; Oliveira (2014), que oferece um panorama histórico da direção teatral, com foco nas diferentes figuras de direção ao longo do tempo; Cohen (2002), que contribui para a análise da arte da performance e a importância da colaboração na criação cênica; Ary (2015), que aborda o processo colaborativo na formação de dramaturgos e a importância da dramaturgia colaborativa na cena contemporânea; Pradier (2013), fundamental para a compreensão da Etnocenologia e a importância de estudar diferentes culturas teatrais sem eurocentrismo; Pignarre (1979), que oferece uma perspectiva crítica sobre os espetáculos na Roma Antiga, com foco na violência e no sensacionalismo; Rodrigo Naves, que contribui para a análise da cena teatral brasileira e a importância da criação coletiva como resposta à precariedade social; Jean Duvignaud, referência em sociologia do teatro e na análise da importância do contexto social na criação teatral; Frederico (2014), que aborda a crise da arte e a desvalorização do teatro em relação ao cinema; Heiner Müller, dramaturgo e diretor cujas obras influenciaram a linguagem cênica contemporânea, com foco na fragmentação e na desconstrução da narrativa; e Pina Bausch, coreógrafa e diretora cujas criações revolucionaram a dança-teatro, com foco na expressividade do corpo e na relação entre movimento e emoção.

Destarte, esta dissertação se propõe a investigar a autodireção do ator como um processo intrínseco à prática teatral ao percorrer um caminho que entrelaça história, teoria e prática. Através da análise da evolução histórica da direção teatral, investigação de diferentes níveis de autodireção e exemplos de artistas que se destacam nesse campo, busco traçar um panorama abrangente da autodireção na cena contemporânea. O mergulho na minha própria experiência com a autodireção, narrada no Capítulo 3, complementa essa investigação,

oferecendo um olhar pessoal e visceral sobre os desafios e as potencialidades da autodireção como ferramenta de autoconhecimento, expressão autêntica e expansão criativa. Acreditamos que este estudo contribuirá para aprofundar a compreensão da autodireção como um processo fundamental na formação e na prática do ator, incentivando a autonomia criativa e busca por uma expressão artística singular. Ao explorar as diversas nuances da autodireção, esperamos inspirar artistas e pesquisadores a trilhar caminhos inovadores na cena contemporânea, expandindo as fronteiras da criação teatral e da performance, sendo justamente essa rica e complexa relação entre teatro e cultura o que nos convida a explorar a história da direção teatral, tema central do próximo capítulo.

1 CAPÍTULO 1: BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA DIREÇÃO TEATRAL

Se considerarmos o teatro como a ação de contar histórias, cantar e/ou dançar em suas inúmeras variantes possíveis, certamente não há como estabelecer um marco histórico preciso para seu início, tampouco qual povo ou civilização foi o originário. Nesse sentido, segundo Pradier (2013, p. 28), “existem tantas práticas espetaculares no mundo que se pode razoavelmente supor que o espetacular, tanto quanto a língua e talvez a religião, sejam traços específicos da espécie humana”. Assim, o teatro se revela como impulso inerente à humanidade, necessidade ancestral de narrar, expressar e compartilhar experiências por meio do corpo, voz e imaginação.

Como discute Berthold (2004), o fazer teatral, enquanto manifestação cultural ritualística espontânea, é evidente desde a Pré-História (período Paleolítico), sendo tão antigo quanto a própria existência da humanidade e talvez não exclusivo da espécie *Homo sapiens*:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos (BERTHOLD, 2004, p. 13).

Além disso, como postulado pelos princípios fundadores da Etnocenologia⁶, cada povo tem seu comportamento espetacular próprio, não sendo justo considerar a civilização grega como fundadora de algo tão básico como o fenômeno teatral (no sentido amplo de comportamento espetacular), como comumente se afirma em livros didáticos já anacrônicos em nossa contemporaneidade. O que se pode afirmar, sem cair em um raciocínio eurocêntrico amplamente problematizado, é que os gregos do período V-IV a.C. inventaram o termo *theatron* (θέατρον), que significa “lugar de onde se vê”, para nomear a prática espetacular daquela época, típica do povo helênico como expressão cultural singular. Além disso, foram os primeiros, ao menos até onde se sabe, a associar essa manifestação cênica a uma prática literária – isto é, a produção de textos escritos propositalmente para serem falados em cena –, dando início à literatura dramática como fenômeno artístico.

⁶Etnocenologia é ciência interdisciplinar e internacional criada na década de 1990 por Bião, Pradier, Duvignaud e outros, devotada a estudar, documentar e analisar as formas de expressão espetaculares sem projetar sobre elas conceitos oriundos da cultura ocidental dominante. Segundo Pradier (2013), a Etnocenologia dedica-se ao estudo dos comportamentos humanos organizados de forma espetacular.

Assim, se não há como definir quando ou onde a humanidade começou a se manifestar cenicamente, conseqüentemente não é possível demarcar com precisão quando a direção de espetáculos começou a ser praticada no sentido definido por Pavis (2001, p. 128): a função específica exercida por uma “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo”. Do mesmo modo, na ausência dessa função/papel, quando a montagem dos espetáculos ficava a cargo dos atores, não podemos determinar quando, quem e onde essa prática se iniciou ao entendê-la como autodireção sob a perspectiva macro explicada na Introdução.

Todavia, mesmo não estabelecendo um marco zero para o início da prática da direção teatral, é possível reconhecer indícios de sua presença, mesmo sem delimitar a função por meio de uma denominação específica, isto é, um cargo (ou papel) oficialmente reconhecido como tal dentro dos processos de montagem. Há também, sem dúvida, dependendo da época e do lugar, uma enorme variação no modo de conceber essa função e quais atribuições concretas tinham (ou têm) aqueles que a exerciam ou exercem.

1.1 DIREÇÃO TEATRAL PRÉ-MODERNA

A palavra encenação, em sua etimologia, significa “colocar em cena”, denotando a ação de organizar e apresentar elementos cênicos à construção de um espetáculo. As produções teatrais da Grécia e da Roma Antiga já se utilizavam de recursos visuais e sonoros que transcendiam o texto escrito, evidenciando a existência de um pensamento de cena que ia além da mera concepção do espetáculo. Esse processo demandava, naturalmente, a figura de um organizador, responsável por dirigir o conjunto de elementos que constituíam as Artes Cênicas, harmonizando a atuação dos atores com o cenário, iluminação, sonoplastia e demais componentes da cena.

De acordo com Berthold (2004) e Oliveira (2014), surge, na Grécia Antiga, o termo *didascalus* (διδάσκαλος), atribuído à direção teatral, que significa “instrutor de cena”. Essa função, frequentemente exercida pelo autor do texto, envolve a orientação dos atores e orquestração dos diversos elementos da montagem. O termo deu origem à palavra didascália, a qual, atualmente, conforme Pavis (2001, p. 96), designa as “instruções dadas pela autora aos seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático”. Oliveira (2014)

acrescenta que essa função foi exercida por Téspis, considerado o primeiro ator grego, no século V a.C.

Observa-se, na Grécia Antiga, a aplicação de recursos visuais e sonoros (cenografia, iluminação, sonoplastia, figurino etc.) com alto nível de sofisticação tecnológica. Isso sugere não apenas um pensamento de direção/encenação no sentido de concepção de montagem, mas também no sentido prático de orquestração concreta para que esses elementos fossem produzidos e manipulados simultaneamente em cena. Um exemplo disso é o *deus ex machina*, uma espécie de guindaste que transportava atores no palco, como ilustrado na Figura 1.

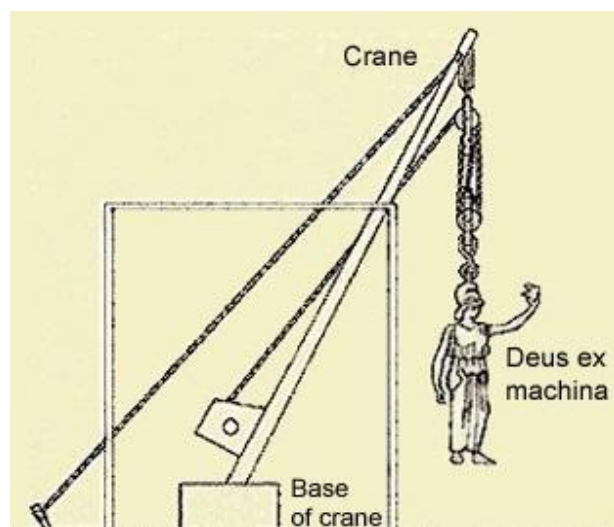


Figura 1 – Guindaste para transportar atores no palco (*deus ex machina*)
Fonte: Podacarte, 2024.

O teatro da Grécia Antiga era um espetáculo visualmente rico, que utilizava diversos mecanismos cênicos para criar ilusões e dinamizar a narrativa. Entre eles, destacavam-se o chassi, composto por panos de fundo móveis que permitiam a rápida mudança de cenários, e o *periacto*, um engenhoso sistema de prismas triangulares giratórios que revelavam diferentes paisagens pintadas em suas faces (ambos representados na Figura 2). Imagine a surpresa da plateia ao ver a cena se transformar diante de seus olhos! Outro recurso notável era o *equiclema*, uma plataforma giratória que possibilitava a entrada e a saída dramática de atores, criando efeitos especiais e momentos de suspense. Esses mecanismos, construídos com ripas de madeira e telas de pano, demonstram a criatividade e o engenho dos gregos em usar a tecnologia disponível para enriquecer a experiência teatral.

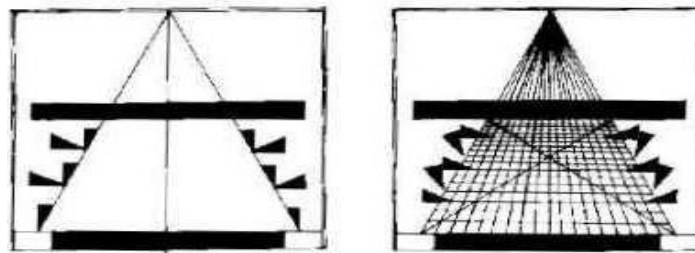


Figura 2 – Chassi e periacto em um teatro grego
Fonte: Furtttenbach, 1640.

Esses recursos cenográficos demonstram a utilização de uma maquinaria relativamente complexa à época, o que, por sua vez, sugere a necessidade de uma figura responsável por organizar e coordenar o trabalho. Essa figura deveria dirigir o grupo encarregado de construir e operar os elementos visuais e sonoros, além de coordenar o conjunto de atores em cena. Embora não seja possível determinar com precisão como esse trabalho era desempenhado e qual a sua proximidade com a concepção contemporânea de direção teatral como função autoral e criativa, considerá-lo uma atividade estritamente técnica e não criativa seria um equívoco.

Conforme Berthold (2004), no teatro romano, herdeiro do grego, a pessoa responsável pela direção geral dos espetáculos teatrais era denominada *dominus gregis*. O termo *conductor* designava o responsável pela direção musical, enquanto *choragus* referia-se àquele que concebia e construía figurinos, cenários e adereços. O *dominus gregis* era encarregado do domínio estrutural da obra, o que incluía os elementos cênicos e aspectos econômicos, visando ao sucesso da produção frente à plateia.

O termo *curuleaediles* referia-se ao responsável por fiscalizar a efetivação burocrática da obra. O ator e diretor Lúcio AmbiviusTúrpio (primeira metade do século II a.C.) obteve considerável reconhecimento, conforme destaca Berthold (2004, p. 48): “A trupe de Túrpio tinha boa reputação junto ao *curuleaediles* e, como *dominus gregis*, sabia de que maneira conduzir ao sucesso as comédias por ele recomendadas”.

Os espetáculos romanos dos séculos III e II a.C., seguindo o modelo grego, utilizavam recursos cenográficos de complexidade tecnológica similar. Com o tempo, porém, modificações foram implementadas, como a *scaenae frons*⁷, que proporcionou ao teatro a ampliação das noções de perspectiva e profundidade, além de permitir que os atores se trocassem no fundo do palco de forma mais funcional e dinâmica, otimizando o tempo e o espaço cênico.

⁷ A *scaenae frons* (fachada-cenário) consistia em uma estrutura permanente de significativa decoração a servir de fundo de palco no teatro romano.

No período imperial (final do século I a.C. até o final do século V d.C.), observamos um gradual desinteresse pelos espetáculos teatrais de modelo grego e o surgimento de grandes espetáculos de ação sem dramaturgia (texto teatral), como as batalhas de gladiadores, as lutas com animais selvagens e as *naumaquias*⁸ (batalhas navais).

Nesses espetáculos, conhecidos como *circus romano*⁹, que podem ou não ser considerados teatro (embora, sem dúvida, apresentassem um caráter espetacular), eram empregados recursos cenográfico-tecnológicos ainda mais complexos em termos de engenharia mecânica e hidráulica, como no caso das *naumaquias* (ilustradas na Figura 3). Essa complexidade nos leva à dedução lógica de que esses espetáculos também demandavam uma ou mais pessoas dedicadas à direção geral das montagens, o que implicava a administração de uma enorme equipe técnica, além de uma inegável concepção estética na composição da cena.

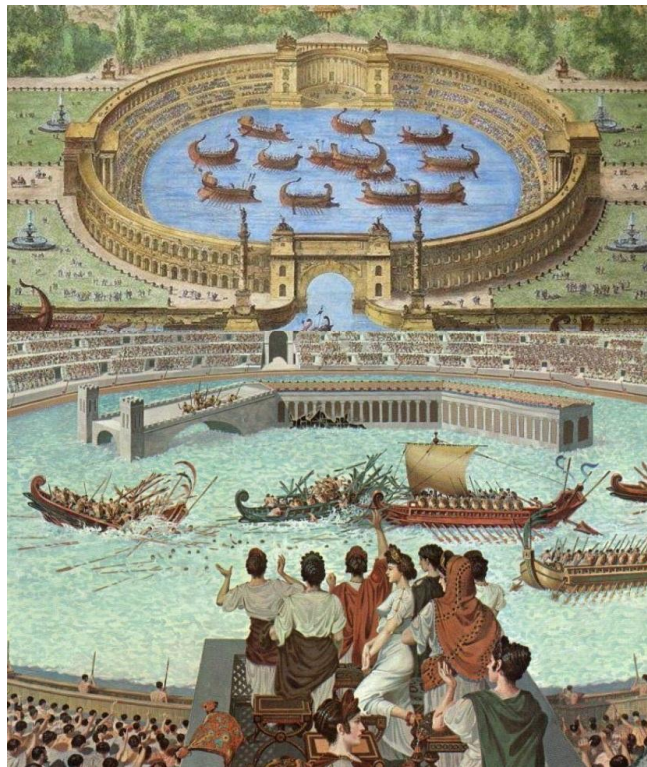


Figura 3 – Naumaquia construída por Augusto I
Fonte: MapandMaps, 2024.

A despeito da complexidade técnica e da sofisticação cenográfica observada nos espetáculos do *circus romano*, a busca por realismo e sensacionalismo nesses eventos levou a

⁸ Naumaquia advém do latim *naumachia* e do grego *naumakia* (traduzido como “combate naval”). Consistia em um espetáculo com batalhas navais, em enormes anfiteatros onde se simulava o mar em piscinas artificiais.

⁹ O circo romano, advindo do latim *circus*, significando “círculo”, consistia em amplo espaço a céu aberto a serviço de eventos na Roma Antiga.

uma crescente exploração da violência e da crueldade. As batalhas de gladiadores, as lutas com animais e as *naumaquias* tinham como principal atrativo o derramamento de sangue e a morte ao vivo, o que acabou por desvirtuar o caráter artístico e simbólico desses espetáculos. Como veremos a seguir, Pignarre (1979) critica essa tendência ao realismo exacerbado e à espetacularização da violência no *circus romano* ao apontar seus efeitos deletérios sobre a arte e a sociedade:

Faziam-se apostas nas corridas de cavalos; e os pugilatos, os combates de gladiadores, as batalhas navais em miniatura, realizadas dentro dos anfiteatros, e todos os festejos, onde, quase sempre se derramava sangue humano, eram tomados como uma espécie de droga, cuja dose se tornava indispensável aumentar em virtude do hábito. Tais espetáculos haviam começado, em fins da República, com verdadeiros deboches de mise-en-scène: depressa, porém, o povo exigiu que sangue verdadeiro corresse e mortes autênticas se dessem. E tão bestial realismo destruiu por completo a virtuosa purificação que é a ficção, humilhando assim a Arte (PIGNARRE, 1979, p.44).

O autor oferece uma visão crítica dos espetáculos públicos na Roma Antiga ao destacar não apenas a violência, mas também os avanços tecnológicos e arquitetônicos que os possibilitaram. Os romanos demonstraram notável engenhosidade na arquitetura e engenharia aplicadas as artes da cena. Um exemplo disso era a capacidade de encher o Coliseu com água para simular batalhas navais, conhecidas como *naumachiae*. Esse feito exigia um complexo sistema de encanamento e reservatórios, o que refletia a sofisticação técnica da época.

O Coliseu, ou Anfiteatro Flaviano, é uma das maravilhas arquitetônicas mais impressionantes da Roma Antiga, com capacidade para dezenas de milhares de espectadores. Seu design incluía uma intrincada rede de túneis e câmaras subterrâneas, chamadas de *hipogeu*, as quais facilitavam a movimentação de gladiadores, animais selvagens e cenários. Essa infraestrutura permitia mudanças rápidas e dramáticas durante os espetáculos ao aumentar o suspense e impacto visual para o público.

Manter animais selvagens em cativeiro sob o palco era um desafio logístico e arquitetônico significativo. O *hipogeu* abrigava jaulas e elevadores que possibilitavam a rápida introdução dos animais na arena, criando momentos de grande tensão e excitação para os espectadores. Essa capacidade de criar cenários grandiosos e realistas demonstrava o poder e o controle dos romanos sobre a natureza, além de servir para entreter e impressionar o público.

Esses avanços em tecnologia e arquitetura foram essenciais à realização desses espetáculos em grande escala. No entanto, além de destacar a habilidade técnica romana, eles levantam questões sobre a ética e os valores culturais de uma sociedade que investia tanto em

entretenimento violento. A busca por experiências cada vez mais intensas e realistas reflete uma cultura que, ao se habituar à violência como forma de entretenimento, pode ter comprometido sua capacidade de apreciar a arte em sua forma mais pura e transformadora.

Já durante a Idade Média, não temos nenhum registro a atividade de direção teatral. Somente no final da Idade Média voltamos a ter alguns registros, com as grandes encenações cristãs ao ar livre em centros urbanos que começavam a despontar comercialmente, como Nuremberg e Frankfurt, na Alemanha. Nesse contexto, vocábulos como *Regens* ou *Magister Ludi* (traduzidos como papéis de condução ou papéis de regência) passaram a designar textos que continham não apenas falas com orientação direta aos atores, indicando o que deveriam dizer em cena, mas também descrições detalhadas da arquitetura dos palcos de madeira montados nas ruas, figurinos, maquiagem, maquinaria e até instruções de como dirigir os atores e outros aspectos das peças teatrais encenadas em praças públicas. Esses registros históricos são preciosos por fornecerem inúmeras instruções de montagem, abrangendo diversos campos da encenação (dramaturgia, atuação, cenografia, figurino, adereços etc.). Um exemplo notável é o famoso pergaminho de mais de quatro metros chamado *Dirigicrrolle*, o qual descrevia em minúcias a montagem da *Paixão de Cristo* realizada em Frankfurt em 1350. Como comenta Berthold (2004):

A documentação de Frankfurt relativa a essa representação é um exemplo característico da direção cênica medieval. Conhecido como o *Dirigicrrolle* (Pergaminho do Diretor) de Frankfurt, trata-se de um rolo de aproximadamente 4,40 m de comprimento, que traz um roteiro no lugar da música geralmente escrita nos pergaminhos (*rotuli*) utilizada por cantores e menestrelis. Os diálogos são registrados apenas por palavras-chave, com indicações claras das “deixas” dos atores. Mais explícitas, no entanto, são as indicações cênicas, especialmente anotadas com tinta vermelha (BERTHOLD, 2004, p. 212).

A partir do Renascimento (séculos XIV-XVII) e, principalmente, do Barroco (séculos XVII-XVIII), a direção de espetáculos passou a se concentrar nos recursos visuais, em especial nos efeitos cenográficos, mesclando-se com a função do cenógrafo teatral. Nesse sentido, Oliveira (2014, p. 14) resume: “No período Barroco, organizavam-se espetáculos a partir do cenário e, muitas vezes, o arquiteto ou cenógrafo organizava o espetáculo a partir desta perspectiva, partindo de um cenário à criação de uma ação dramática”. A encenação, então, se transformava em um grande evento visual, onde a cenografia ditava o ritmo da ação dramática e a imaginação do público era capturada pela exuberância dos cenários.

Um exemplo emblemático dessa época é a encenação de *A Festa do Paraíso*, de Bernardo Bellincioni, realizada no Castello Sforzesco, em Milão, para celebrar o casamento

de Gian Galeazzo Sforza e Isabella de Aragão em 1490. Sob a direção do multiartista e cientista Leonardo da Vinci (1452-1519), a produção contou com uma elaborada maquinaria ao incluir uma carruagem guiada por cavalos mecânicos, que andavam em cena soltando fumaça, e planetas que giravam com atores dentro, dentre outros aparatos cenográficos. A Figura 4 ilustra uma encenação da peça.



Figura 4 – Festa do Paraíso (Bellincioni, 1490)
Fonte: História da Cultura e das Artes Faro, 2018.

No período Barroco, a cenografia teatral passou por significativas transformações, impulsionadas pela busca por maior dinamismo e ilusão de realidade. Um marco nesse processo foi a introdução da profundidade do palco no Teatro Farnese, em 1618, por Giovanni Batista Aleotti. Reconhecido como inventor dos bastidores móveis, Aleotti, em sua atuação como arquiteto, concebeu um palco com seis pares de bastidores deslizantes, provocando uma revolução na estética ilusionista da época.

A profundidade do palco, ou seja, a extensão do espaço cênico em direção ao fundo, permitiu a disposição de cenários e atores em múltiplos planos ao criar uma sensação de tridimensionalidade, algo inédito nos palcos até então rasos e bidimensionais. Essa inovação possibilitou a criação de cenas mais complexas e visualmente ricas ao simular longas distâncias e paisagens, o que aumentava a imersão do público na narrativa. Além disso, a profundidade do palco facilitou o uso da perspectiva forçada, técnica em que os elementos do cenário diminuem de tamanho à medida que se afastam do público, contribuindo para ilusão de um espaço vasto.

Os bastidores deslizantes introduzidos por Aleotti permitiram mudanças de cenário mais fluidas e rápidas, criando transições suaves entre cenas e mantendo o ritmo e o interesse do público. Esses bastidores podiam ser movidos para revelar ou esconder partes do cenário, o que proporcionava efeitos dramáticos e surpresas visuais.

A profundidade influenciou o design de teatros posteriores, tornando-se um padrão na construção de palcos. Essa abordagem foi adotada e adaptada por cenógrafos e arquitetos teatrais ao longo dos séculos, e permanece como um elemento crucial no design teatral moderno ao oferecer amplas possibilidades criativas para diretores e cenógrafos.

A partir de 1640, o uso de novos dispositivos cênicos, como bastidores em nível e deslizantes (molduras de ripas revestidas por tela pintadas que deslizavam), tornou-se comum. Nicola Sabbatini, renomado arquiteto, chefe e mestre maquinista de obras cenográficas, ampliou ainda mais o palco para o uso de maquinaria (céu, terra, oceano e mundo infernais), modificando também a cortina de fundo com pintura em perspectiva.

Giacomo Torelli, apelidado de Grande Feiticeiro devido às inovações cênicas, criou, em 1640, o primeiro sistema de carruagem e mastro para alternar cenários no Palais Royal. Esse sistema, composto por cordas, polias, guinchos e contrapesos, permitia que todas as carruagens sob o palco (até dez em ambos os lados para cada par de cinco asas) fossem movidas simultaneamente.

Para analisar a profundidade do palco e a cenografia do Classicismo, esta pesquisa se baseia em estudos sobre a história do teatro e da cenografia durante o Renascimento e o Barroco ao utilizar fontes como obras de referência acadêmica, artigos especializados e pesquisas sobre o assunto. Entre estes, inclui-se Oliveira (2014), o qual discute a relação entre cenografia e direção teatral nesse período.

Aprofundando-se na análise da cenografia barroca, é possível investigar as contribuições de autores como Joseph Furttenbach (1591-1667), Inigo Jones (1573-1652) e Francesco Santurini (1627-1682). Furttenbach, arquiteto, engenheiro e teórico da arquitetura alemão, dedicou-se ao estudo da arquitetura militar e ao design de palco, criando dispositivos para iluminar os espaços do camarim e integrá-los ao quadro cênico. Seu trabalho demonstra a crescente preocupação com a iluminação como elemento fundamental na composição da cena barroca.

Inigo Jones, artista multifacetado formado em Veneza – escultor, modelador, pintor e encenador de teatro e festividades – também merece destaque. Influenciado pelas encenações do arquiteto Buontalenti, mestre na utilização de maquinarias de palco e cenários em perspectiva, Jones criou telões com florestas em estilo pictórico, priorizando as regras de

proporção e simetria em suas criações. Sua obra revela a influência da pintura renascentista na cenografia barroca e a busca por harmonia e equilíbrio na composição visual.

Por fim, destaca-se Francesco Santurini, *Quondam Antonio*¹⁰, empresário que alcançou renome ao fundar o Teatro di Sant'Angelo (1677) em Veneza. Seu esforço em proporcionar produções de alta qualidade tornou seu teatro competitivo no cenário veneziano, impulsionando a difusão de edifícios teatrais no estilo das casas de ópera italianas. A atuação de Santurini evidencia a importância do empresariado teatral na dinamização e desenvolvimento da direção e cenografia teatrais barrocas.

Paralelamente, a *Commedia Dell'Arte*, surgida na Itália no século XV e disseminada por toda a Europa, representa outro marco na história do teatro do período moderno (XV-XIX). Caracterizada pela improvisação, personagens-tipo e forte ligação com a cultura popular, a *Commedia Dell'Arte*, segundo Carvalho (1989) e Berthold (2004), perdurou por três séculos e influenciou movimentos artísticos posteriores. “Famílias inteiras de atores se sucederam, passando de geração a geração suas técnicas particulares e a disciplina rigorosa para o exercício cênico” (CARVALHO, 1989, p. 43). Deixou um legado de espontaneidade, comicidade e virtuosismo que ecoa até os palcos contemporâneos.



Figura 5 – Balli di Sfessania (Commedia Dell'Arte)
Fonte: Tendências do imaginário, 2012.

Nesse gênero teatral, a autodireção se manifesta na improvisação dos atores, que, a partir de personagens-tipo e situações predefinidas, criavam o espetáculo no momento da apresentação, interagindo com o público e adaptando a cena às circunstâncias. Como aponta

¹⁰*Quondam Antonio* é uma expressão latina que significa filho de Antonio. Era comum na época usar o nome do pai após o nome próprio, principalmente em registros oficiais ou para diferenciar pessoas com o mesmo nome.

Scala (2003), essa interação com o público se dava de forma lúdica e imprevisível, com os atores “arremessando repentinamente mesas e cadeiras, dentre outros elementos cênicos, impressionando estrategicamente o público”. Criava-se, assim, uma atmosfera efervescente e única em cada apresentação, na qual espontaneidade e improviso reinavam ao transformar o palco em um espaço de constante surpresa e renovação.

Ao comentar sobre a *Commediadell'Arte*, gênero teatral profissional que demandava um tipo específico de diretor, Scala destaca o *capocomico*, que quer dizer “comediante principal” em português. Com uma posição hierárquica de líder da companhia, o *capocomico* definia papéis, treinava cenas de acrobacia e truques cômicos, além de estabelecer os *canovacci* (roteiros cênicos que determinavam a ação de cada peça). Compreende-se a pontual relevância da orientação de um diretor (BURDICK, 1978; PAVIS, 2010) para com o propósito de organização, gestão e disposição de sentido por meio das proposições textuais:

O *capocomico*, uma espécie de diretor teatral, ajudava ou coordenava os atores da *Commediadell'Arte* em cena. [...] era o responsável pelo arcabouço dramático, mas também a distribuição dos papéis e a própria disciplina da companhia integravam suas atribuições (em última instância, sua voz era a que falava mais alto e os atores lhes deviam obediência) (SCALA, 2003, p. 21).

Como vemos acima, mesmo a autonomia dos atores sendo relativamente grande (autodireção em perspectiva mediana), podendo estes alterarem seus textos e ações a cada apresentação, a função de direção se mostrava presente na condução dos espetáculos deste famoso gênero teatral.

Oliveira (2014) também declara que este gênero se atinha à necessidade de atribuição de responsabilidade a uma figura relativamente correspondente à de diretor teatral:

percebe-se a emergência do *capocomico*. Uma espécie de precursor do diretor teatral, cujas funções nos documentos estudados explicitam: na maioria das vezes, era o responsável pelo arcabouço dramático, mas também pela distribuição de papéis e, inclusive, responsável pela disciplina da companhia (OLIVEIRA, 2014, p. 39).

Confirma-se, assim, a presença de uma figura central na organização e orientação do trabalho coletivo, mesmo em um contexto de grande liberdade criativa e de improvisação.

Percebo, assim, a construção histórica da autodireção, já que, no nível macro, a autodireção se manifesta na concepção global da obra, como no caso de dramaturgos que também dirigem suas peças buscando garantir coerência entre escrita e encenação. No nível mediano, a autodireção se dá na organização de cenas ou segmentos específicos da produção,

como na gestão de um grupo de atores ou na criação de uma sequência coreográfica. No nível micro, a autodireção ocorre na performance individual do ator, que, a partir de sua interpretação pessoal e de decisões criativas, constrói o personagem e interage com o público em tempo real.

Com isso, a autodireção, presente em diferentes momentos da história do teatro, mostra-se como uma prática fundamental à criação cênica, pois permite aos artistas explorarem sua individualidade e expressarem suas visões de mundo de forma autônoma. Seja na concepção do espaço, na interação com o público ou na improvisação dos atores, a autodireção impulsiona a experimentação e inovação no teatro ao abrir caminho para novas formas de expressão e de comunicação cênica.

Em contraponto à atuação do ator *dell'Arte*, o qual se desenvolvia nas ruas e praças públicas, Carvalho (1989) e Scala (2003) analisam a figura do ator da Corte, que atuava em palcos à italiana, caracterizados por cenários suntuosos e luxo decorativo e artístico. Essa ênfase nos elementos visuais, segundo Carvalho (1989), teria relegado a segundo plano a poética atorial, enquanto a necessidade de interação direta com o público demandava dos atores *dell'Arte* maior desenvoltura e preparo cênico.

Paralelamente à *Commediadell'Arte* e, posteriormente, no teatro de texto, atores veteranos começaram a assumir funções de organização das montagens, marcando cenas, entradas e saídas, e orientando os atores mais jovens. Essa figura, entretanto, era denominada ensaiador(a), e não diretor(a). Torres Neto (2009) descreve o(a) ensaiador(a) como um ator ou atriz mais experiente, responsável por coordenar a leitura, memorização do texto, jogo de cena e marcação¹¹ do espetáculo. Seu foco principal residia na transmissão da técnica e da lógica dos papéis ao garantir a coerência da representação e a fidelidade ao texto.

Conforme Berthold (2004), até o século XIX, a função de direção era frequentemente exercida também pelo profissional denominado “produtor teatral”, que visava garantir um produto final alinhado às convenções culturais da época. Essa perspectiva se diferencia da concepção moderna de direção, enfatizando o papel criativo do diretor como um criador.

Dessa mesma maneira, Torres Neto (2009) aprofunda a análise da figura do ensaiador ao destacar seu domínio dos diversos gêneros teatrais e sua capacidade de transpô-los à cena ao seguir as regras do ofício e palavra do autor. O ensaiador, portanto, não se limitava à

¹¹ Em Artes Cênicas, marcação refere-se ao processo de definição dos movimentos e posicionamentos dos atores em cena. O diretor, em conjunto com os atores, estabelece as entradas, saídas, deslocamentos, gestos e interações físicas que compõem a dinâmica do espetáculo. A marcação contribui para a construção da narrativa cênica, organização do espaço e ritmo da encenação.

aplicação de regras, mas detinha um conhecimento profundo das convenções de cada gênero, buscando uma montagem fiel à intenção do autor e às expectativas do público.

1.2 ENCENAÇÃO MODERNA: LÓGICA DO(A) ENCENADOR(A) COMO LÍDER

A partir do século XIX, a figura do diretor começa a se delinear com contornos mais próximos da concepção contemporânea. O diretor moderno transcende o papel de mero coordenador de cena ao assumir uma função criativa na interpretação da obra, desde a concepção até a realização final, pois trabalha em colaboração com atores, designers e demais membros da equipe para materializar a visão artística da produção.

Essa transformação implica a possibilidade de reinterpretação do texto, desenvolvimento de temas, concepção de cenários e figurinos e exploração de diferentes estilos e técnicas de encenação. Enquanto o ensaiador tradicional se concentrava em seguir as regras estabelecidas, o diretor moderno busca uma expressão artística singular e inovadora.

Em síntese, a distinção entre o ensaiador e o diretor reside na amplitude de suas funções e na natureza de suas contribuições à produção teatral. O ensaiador atuava como coordenador e garantidor da fidelidade ao texto original, enquanto o diretor moderno se consolida como um criador ativo, responsável por conceber e realizar uma visão artística própria e significativa.

A partir da segunda metade do século XIX, ocorre uma grande ruptura paradigmática no modo de conceber e praticar a direção teatral, que Jean-Jacques Roubine em 1886 chama de “surgimento da encenação moderna” (ROUBINE, 1998, p. 14) e Bernard Dort denomina “representação emancipada” (DORT, 2013, p. 55). Trata-se de uma mudança tanto prática como epistemológica profunda, mas que ocorreu de forma paulatina até as primeiras décadas do século XX.

Por meio dessa mudança, o papel da direção deixou de ser visto como uma função técnica – como era o cargo do ensaiador – e passou a ser compreendido como o principal responsável pela criação dos espetáculos. Como já apresentado, o ensaiador era uma espécie de auxiliar técnico que ajudava os atores, próximo à estreia, a se organizarem em cena em cada montagem – isto é, por onde entrar e sair em cada cena, como se posicionarem no palco

em cada momento e outros detalhes da marcação, além de aconselhar os atores mais jovens nos quesitos relativos às técnicas de atuação.

Como comenta Torres Neto (2021), o emprego de ensaiador era geralmente dado a atores veteranos experientes e obedecia a certas convenções já tácitas. Em outras palavras: era uma função que seguia certos padrões de como conduzir ensaios até a estreia de um espetáculo e que, portanto, não era encarada como tarefa essencialmente criativa e autoral.

A partir do final do século XIX, tem-se o estabelecimento da função de direção teatral tal como é tradicionalmente concebida hoje, ou seja, como a figura responsável pela autoria da escrita cênica de uma peça. Difere-se aqui escrita cênica de escrita dramática (literatura dramática), a qual consiste na concepção do conjunto de elementos que compõem uma peça teatral como um todo – conjunto esse de natureza polissêmica e que tem elementos visuais (cenografia, figurino, iluminação, adereços) e sonoros (texto falado e sonoplastia), além da interpretação dos atores.

Conforme Pavis (2010), o conceito de *mise-en-scène*, que em português significa encenação, surge para marcar uma mudança importante no teatro: o diretor assume o papel principal na criação da obra. Não é apenas aquele que “coloca em cena” um texto já existente, mas o principal autor da linguagem cênica, responsável por coordenar todos os elementos e artistas envolvidos na montagem. Essa mudança estabelece uma nova hierarquia no processo criativo, com o diretor no comando da visão artística do espetáculo.

Nesse sentido, mesmo a arte teatral sendo de certa forma sempre uma arte coletiva, na Era Moderna (séculos XV-XIX) instaurou-se uma perspectiva textocêntrica (ROUBINE, 1998) segundo a abordagem literária de que a autoria principal de uma peça teatral era do escritor do texto dito pelos atores em cena e, em segundo lugar, dos artistas da cena. Também havia certa perspectiva implícita de que o trabalho dos artistas da cena seria o de realizar uma transposição verossímil e fiel do texto criado por esse(a) autor(a).

Ocorre uma ruptura gradual com esse “textocentrismo”, trazendo à consciência de que os artistas da cena não fazem uma mera transposição de uma obra literária para o palco, mas, sim, realizam sua “transcrição” cênica. Posteriormente, em meados do século XX, passa a ser frequente a criação de espetáculos destituídos de um texto literário como ponto de partida. É por isso que Dort (2013), em seu famoso artigo, afirma que no século XX houve a emancipação do teatro em relação à literatura.

Conforme Dort (2013, p. 48), o encenador “não reproduz: produz. Assim, ele não se enquadra mais na categoria de executor: ele se torna autor do espetáculo”. Dessa mesma maneira, Roubine (1998, p. 50-51) afirma que “o encenador não é mais um artesão, um mero

ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador”. Torna-se, portanto, um artista que, a partir do texto dramático ou de outras fontes de inspiração, constrói uma obra original e singular, com linguagem própria e autoria inquestionável.

Do ponto de vista da divisão do trabalho criativo, estabelece-se, pela primeira vez, submissão dos demais agentes criativos aos princípios conceituais a partir dos quais o moderno diretor teatral fará sua leitura da peça. Não se trata mais da submissão dos artistas ao gosto do ensaiador ou ao poder econômico do empresário teatral. Trata-se da afirmação de um novo comportamento criativo, com o surgimento de um artista que reclama para si a responsabilidade pela autoria da encenação, ou seja, sua assinatura.

A moderna direção teatral se instaura desde aí, explica mais uma vez Dort (2013), pois, conforme Torres Neto (2021), ela está mais profundamente dividida entre a função de comunicação histórica e social e a tentação do absolutismo do encenador.

Como esclarece acima Walter Lima Torres Neto, houve uma mudança significativa na visão sobre a autoria da obra teatral e na relação com o texto dramático como elemento centralizador da prática teatral. Trata-se, no entanto, como pondera Roubine (1998), de um processo longo e gradual de ruptura com a lógica de submissão da cena teatral à literatura. Como explica Aslan (1994) e Torres Neto (2021):

O ensaiador adequava a sua convenção estilística da escrita dramática à capacidade de atuação de determinado ator. [...] Quando a vanguarda russa, nos primeiros anos do século XX, explorou as possibilidades da direção teatral para além da capacidade de interpretação do texto dramático, claramente definiu o teatro como arte (ASLAN, 1994, p. 172).

O ensaiador estaria para os gêneros dramáticos assim como o ator estaria para os seus papéis-tipo. Isto é, um mediador de convenções e expectativas dramáticas que não poderiam ser frustradas para júbilo do espectador e lucro do empresário. [...] Os estereótipos correspondentes ao tipo físico, à idade e ao perfil dos indivíduos constituíam a tipologia dos personagens. Fazia-se necessário tal correspondência. [...] O termo ensaiador começou a cair em desuso no final da primeira metade do século XX devido ao aparecimento da figura do moderno diretor teatral (TORRES NETO, 2021, p. 32-33).

O final do século XIX e início do século XX, o período de consolidação da figura do diretor moderno foi marcado por uma forte supremacia do texto dramático, fenômeno que Roubine chama de “textocentrismo” (1998, p.45). Ou seja, num primeiro momento do surgimento de encenação moderna, a composição cênico-teatral ainda girava em torno da obra literária, limitando a autodireção. Essa supremacia textual, que restringia a liberdade criativa do diretor, é descrita por Torres Neto (2009) da seguinte forma:

Ao diretor cabia conduzir a transposição da matéria ficcional engendrada pelo autor, dando-lhe uma leitura que não subvertesse seu conteúdo. O diretor deveria ser o fiel e porta-voz da palavra do autor afinando-se com ele. Afirmando o valor do texto, o diretor elaboraria com seu espírito e com sua arte, a perfeita tradução cênica do universo simbólico do autor. Segundo Copeau, a direção privilegiaria o espectador, permitindo que ele visse, por meio de sugestivos, mas concretos, desenho da ação dramática elaborada pelo autor (TORRES NETO, 2009, p. 68).

À medida que as funções dos artistas cênicos foram se delimitando, formando-se e se constituindo enquanto profissões independentes, encorpando-se a ideia de diretor, ator, atriz, cenógrafo, figurinista, sonoplasta, em que cada agente criativo se responsabiliza por sua função designada, a arte cênica estabeleceu-se enquanto arte. Assim, “o encenador não é mais um artesão, um mero ilustrador. Mesmo sem afirmá-lo ainda claramente, ele se torna um criador” (ROUBINE, 1998, p. 50-51). Consolidando-se, assim, a figura do encenador como artista e autor de uma obra complexa e colaborativa, a qual integra diferentes linguagens e saberes em uma experiência estética singular.

Do ponto de vista da divisão do trabalho criativo, estabelece-se, pela primeira vez, a submissão dos demais agentes criativos aos princípios conceituais sobre os quais o moderno diretor teatral fará sua leitura de determinada peça. Não se trata mais da submissão dos artistas ao gosto do ensaiador ou ao poder econômico do diretor ou empresário de um determinado teatro.

Trata-se da afirmação com o surgimento de um novo comportamento criativo de um artista que reclama para si inclusive a responsabilidade da autoria da encenação, sua assinatura. A moderna direção teatral se instaura desde aí, explica mais uma vez Dort (2013, p. 35): “está mais profundamente dividida entre a função de comunicação histórica e social e a tentação do absolutismo do encenador”. Instaura-se, assim, uma tensão entre a função social do teatro e a busca por uma expressão individual e autoral, que caracteriza a complexa figura do diretor teatral moderno.

Torres Neto (2021) também enfatiza o quão favorável se configurou o moderno diretor teatral, tendo em vista isso colocar-se a serviço da arte face à concepção mais mercadológica e de atendimento ao público, correspondente à figura do ensaiador/empresário, antecedente à figura do diretor moderno. A arte cênica legitimada enquanto arte de identidade própria levou a novas possibilidades de atuação, estilos e abordagens, para o autor:

Ao promover a produção de sentido sobre a cena, o diretor está dispensado das apresentações de uma temporada. Quando o pano sobe, o diretor faz as malas. O trabalho do diretor está sempre, como se percebe, direcionado a estimular uma determinada habilidade dos demais agentes técnicos e criativos da equipe. O trabalho teatral dos precursores da moderna direção colaborou para libertar a

dramaturgia da gaiola dourada da literatura. E ao longo do século XX adensa-se um movimento de emancipação da cena em relação à dramaturgia. [...] A moderna direção teatral foi a noção basilar que norteou as grandes transformações das artes cênicas ocorridas durante o século XX: passagem de uma teoria do drama para uma poética de encenação, ruptura da caixa cênica frontal para lugares alternativos e etc. (TORRES NETO, 2021, p. 38-39).

Como diretora, interpreto este trecho como um reflexo da evolução da prática da direção teatral ao longo do tempo. Concordo que o papel do diretor vai além da simples apresentação de uma temporada ou da criação de uma encenação baseada puramente no texto dramático. O diretor é fundamental na promoção da produção de sentido sobre a cena, coordenando e orientando todos os elementos técnicos e criativos da equipe para alcançar uma visão unificada e coerente da obra teatral.

A ideia de libertar a dramaturgia da gaiola dourada da literatura ressoa comigo, pois vejo a direção teatral como uma oportunidade de reinterpretar textos clássicos e contemporâneos ao trazer novas camadas de significado e relevância ao público atual. A emancipação da cena em relação à dramaturgia também é uma imagem interessante, pois sugere a possibilidade de explorar novas formas de contar histórias e expressar ideias ao utilizar não apenas o texto, mas também outros elementos como movimento, espaço, luz e som.

O final do século XIX e início do século XX, o período de consolidação da figura do diretor moderno foi marcado por uma forte supremacia do texto dramático, fenômeno que Roubine chama de “textocentrismo” (1998, p.45). Ou seja, num primeiro momento do surgimento de encenação moderna, a composição cênico-teatral ainda girava em torno da obra literária, limitando a autodireção. Essa supremacia textual, que restringia a liberdade criativa do diretor, é descrita por Torres Neto (2009) da seguinte forma:

Ao diretor cabia conduzir a transposição da matéria ficcional engendrada pelo autor, dando-lhe uma leitura que não subvertesse seu conteúdo. O diretor deveria ser o fiel e porta-voz da palavra do autor afinando-se com ele. Afirmando o valor do texto, o diretor elaboraria com seu espírito e com sua arte, a perfeita tradução cênica do universo simbólico do autor. Segundo Copeau, a direção privilegiaria o espectador, permitindo que ele visse, por meio de sugestivos, mas concretos, desenho da ação dramática elaborada pelo autor (TORRES NETO, 2009, p. 68).

A transição de uma lógica textocêntrica para uma poética de encenação e a ruptura da caixa cênica frontal para lugares alternativos são exemplos concretos das transformações que ocorreram na prática da direção teatral ao longo do século XX. Como diretora, vejo essas mudanças como oportunidades emocionantes para experimentar e inovar ao buscar

constantemente novas maneiras de envolver e cativar o público, enquanto exploramos as infinitas possibilidades da arte teatral.

Essa mudança de perspectiva sobre a autoria da cena faz com que o teatro se torne, ao longo do século XX, um campo de experimentação estético-poético. Antes da revolução operada pelos movimentos de vanguarda e pelo Naturalismo¹², havia uma série de convenções estabelecidas pela tradição teatral erudita europeia, isto é, uma série de padrões de execução para cada subárea do teatro (cenografia, figurino, atuação etc.) que eram passados de geração em geração.

Essas convenções evidentemente sofreram modificações ao longo do tempo. Todavia, eram mudanças relativamente mais sutis e que ocorriam de modo paulatino se comparadas ao espírito do tempo do século XX em sua sede de novidade em todos os campos artísticos. Já a partir do final do século XIX e principalmente ao longo do século XX, a reprodução de convenções teatrais dá lugar a espetáculos cuja tônica é, ao contrário, a busca de algo novo em termos estéticos e metodológicos (modo de fazer teatro) e que têm a assinatura de seu/sua diretor(a) ao explorar diferentes possibilidades de criação cênica.

A figura do diretor teatral, quando passa a ter uma regência mais consciente e propositiva dos elementos da cena como um conjunto, torna-se um ponto de virada fundamental para que a autonomia das artes cênicas em relação à literatura dramática se firmasse ao longo século XX de modo progressivamente mais radical (ASLAN, 1994; DORT, 2013; ROUBINE, 1998; TORRES NETO, 2021).

Além dessa forte transformação em relação à concepção de quem é a principal autoria de cena e de consequente emancipação do teatro em relação à literatura dramática, o surgimento da encenação moderna também provoca uma modificação contundente no modo de organização dos coletivos teatrais, na hierarquia interna dentro das companhias.

Antes, a liderança dos grupos era dos atores principais, das grandes estrelas aclamadas pelo público, aos quais Roubine (1990) se refere como “monstros sagrados”, caracterizados pela dispensa de ensaios e subordinação às demandas ao elenco num todo. Dispunham de autoridade e liberdade à atuação, exercendo sua autodireção em diferentes níveis: na interpretação individual (micro), na interação com os demais atores (mediana) e na concepção geral do espetáculo (macro), visto que, mesmo que se integrassem a um roteiro/obra pré-

¹² O Naturalismo foi um movimento artístico que surgiu na Europa no final do século XIX, como uma radicalização do Realismo. Buscava retratar a realidade social e humana de forma objetiva e fiel, influenciado pelas ideias deterministas de autores como Émile Zola. No teatro, o Naturalismo se manifestou na busca por uma representação “científica” do comportamento humano, com ênfase na verosimilhança, na reprodução fiel dos ambientes e na exploração de temas polêmicos e tabus da época.

estabelecido, atuavam em conformidade com os seus próprios julgamentos, até o advento da figura do moderno diretor:

Do ‘monstro sagrado’ ao diretor. Entre 1920 e 1930, como um movimento de balança simultâneo, pôde-se assistir ao declínio, e logo ao desaparecimento, dessa espécie de atores que se chamava ‘monstros sagrados’, e à ascensão de diretores ao primeiro plano. Entre um e outro, é lícito perceber uma relação de causa e efeito e o começo de uma evolução que levou ao status atual do ator na empresa teatral. O monstro sagrado celebrava seu ofício na solidão mística do grande sacerdote. O tipo de teatro que ele promovia se assemelhava a uma liturgia. [...] Quando, a partir dos fins do século XIX, a encenação se afirma por completo como arte, a inevitável consequência é um conflito de poderes. De um lado, o monstro sagrado, por sua própria presença, proclama a soberania do ator e o caráter exclusivo e direto de sua relação com o público; de outro, o diretor reivindica uma autoridade absoluta sobre tudo o que contribui à representação. Não é à toa que no termo francês ‘régisseur’ adotado por Craig, e mais tarde por Vilar, estava presente o verbo ‘regir’ (comandar)... Consequentemente, um ou outro devia desaparecer e, como se sabe, foi o diretor que ‘tomou o poder’! Só restava ao monstro sagrado submeter-se ou demitir-se, quer dizer, tornar-se um ator, uma vedete no máximo, parte integrante de um empreendimento coletivo, maior do que ele. É verdade que certos monstros sagrados compreenderam que esta evolução, independentemente da ameaça que significava para eles, podia ser fecunda; é também verdade que alguns diretores souberam utilizar o talento particular desse tipo de intérpretes (ROUBINE, 1990, p. 46).

Antoine (1979) criticava essa lógica de produção, chamando-a de “*star-system*”, enquanto Garcia (2004) a denomina “teatro de primeiro-ator”. Esses atores, muitas vezes empresários donos das companhias, utilizavam as montagens para se promoverem, brilhando no centro do palco. Essa prática foi efetivamente transformada com o surgimento da encenação moderna, que colocou o diretor não só como principal autor da obra, mas também como autoridade principal dentro dos grupos teatrais.

Após o Naturalismo e os movimentos das chamadas vanguardas históricas –final do século XIX e primeiras décadas do século XX – a função do moderno diretor teatral consolida-se tal como a concebemos nos tempos atuais, embora na contemporaneidade tal função tenha sido alterada por influência de fenômenos como o “teatro de grupo”, a “criação coletiva” e o surgimento da performance arte. Deste modo, a direção constituiu-se como uma profissão dotada de especificidades. No entanto, a formalização do ofício de diretor atribuiu-lhe senso de autoridade face ao ofício atorial ao minar a perspectiva da autodireção macro do ator:

Mesmo nos casos aparentemente mais favoráveis a uma liberação do ator – teatro do autodesnudamento de Grotowski, criação coletiva do Living Theatre ou do Théâtre du Soleil etc. – ele não retomarà mais a autonomia soberana do monstro sagrado. Pois hoje a representação põe em jogo uma elaboração formal em que diversos elementos lhe escapam. Se ele não passa de uma roda, e no máximo de um eixo

numa engrenagem, ele é ao mesmo tempo transformado por ela (ROUBINE, 2011, p. 47).

A atribuição do termo encenador ao moderno diretor teatral decorreu da ampliação das possibilidades de direção e composição das Artes Cênicas, conquistada a sua autonomia enquanto gênero artístico, em que a criação da cena se coloca enquanto característica-chave ao englobar tudo o que é comportado cênicamente. A cada componente cênico é destinada atenção direta para que se explore a potencialidade de seu universo próprio. Segundo Torres Neto (2021), os termos diretor e encenador são sinônimos e possuem o mesmo significado no contexto das artes cênicas. Por isso, Copeau (2013), considera que:

O papel do encenador, ao mesmo tempo seu dever e seu privilégio, é, portanto, o de estar presente por toda parte, e não obstante invisível, sem oprimir a personalidade do ator nem melindrar o pensamento do poeta, empregando o seu gênio tão somente para servir a um e a outro. Todos os seus esforços tendem a compor e a edificar um objeto perfeitamente coerente e proporcional, sólido e harmonioso [...] (COPEAU, 2013, p. 154).

A arte da encenação, do colocar em cena, o pensamento de cena, de criação, a concepção cenográfica, a visão de espetáculo, ao invés da mera representação textual-literária, implicada na designação artístico-criativa do encenador, decorria desta comunhão artística. Torres Neto (2021) declara acerca da necessária presença de um diretor, de um olhar externo, para que se estabeleça um espetáculo/performance/ação artístico-cênica:

Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, seja dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas. A grosso modo, estamos a falar do que vulgarmente seria a função do diretor teatral (TORRES NETO, 2021, p. 26).

No entanto, a autodireção macro, já vivenciada pelos “monstros sagrados” do século XIX e em outros fenômenos cênicos do passado, tem sido reavivada por meio da arte da performance e de atores experientes que se aventuram em apresentações solo em autodireção macro/plena.

O estudioso e teórico do teatro contemporâneo, Patrice Pavis, também se posiciona contrário à autodireção macro do ator. Pondera sobre as possibilidades de ampliação artístico-repertorial e a licença poética do ator à potencialização de seu processo composicional, considerando não recomendável que se abdique integralmente do olhar externo de um diretor e respectivo *feedback*:

Velho sonho do ator: abster-se do encenador. Velho sonho do encenador: transformar os atores em marionetes. Felizmente, tais sonhos nunca se realizam. É difícil, e pouco recomendável, apresentar-se ao público sem antes ter sido olhado por uma pessoa exterior a serviço. E o ser humano não é um fantoche: ele respira e pensa. Isso não impede, na maioria das vezes, o ator de querer trabalhar sozinho em seu estúdio, o seu monólogo ou seu mimodrama, de querer controlar tudo na cadeia de produção, desde a ideia original até a entrega final da obra em diversos lugares (PAVIS, 2010, p. 234).

Conforme Aslan (1994), a prática da direção de atores, conforme registros históricos, inaugurou uma nova fase ao longo do século XX de exploração da técnica atorial. Essa prática se desenvolveu a partir dos trabalhos de figuras como André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, dentre outros, os quais defenderam a tecnicidade artística do ator e o colocaram como protagonista da cena, ainda que em colaboração com o diretor.

Com o surgimento da direção de atores, os processos criativos se tornaram mais longos. Semanas se transformavam em meses de ensaio antes da estreia, em função da necessidade de aprimorar e elaborar o trabalho do ator por meio de exercícios e propostas técnicas desenvolvidas pelos autores mencionados.

Considerando que a autodireção micro se faz sempre presente, tendo em vista o corpo do ator e suas reverberações internas intransponíveis, independentemente dos limites impostos ao ofício da atuação, o ator se constitui como um ser vivo, reativo e autônomo. É relevante refletir, também, acerca do alcance imensurável do diretor na orientação do ator, em virtude da subjetividade inerente a esse processo. A direção, distinta da autodireção que se constrói internamente, pode não surtir o efeito desejado, visto que esbarra na vontade do ator e em seus anseios.

Conforme mencionado por Aslan (1994), a paixão, entusiasmo, dedicação, devoção e prontidão frente ao ofício teatral não podem ser impostos. Tal disposição pode ser, no entanto, incitada e inspirada:

‘A gente é o que é: O que se faz com vontade, com firmeza!’, o importante para exercer bem esse ofício, diz Jouvett, está ‘na renúncia de si para o próprio desenvolvimento!’. Somente um pequeno número de comediantes se eleva à categoria de artistas, rejeita soluções fáceis e dedica-se cada dia a uma busca nunca satisfeita. Stanislavski, Copeau, Craig, tentaram provocar esse estado de espírito, mas só é possível desenvolvê-lo se ele já existir no aluno: ‘Eu os peguei o mais jovens possível [diz Copeau, 1919, falando de seus alunos], o menos deformados possível. Trabalhei para eles cinco anos. Dei-lhes tudo o que pude. Tentei cultivá-los. Mas, salvo dois ou três, fracassei e agora sei que não se pode cultivá-los, que não se pode educá-los’ (ASLAN, 1994, p. 325).

Como diretora, considero a fala de Jacques Copeau citada por Aslan profundamente reflexiva e reveladora sobre a natureza do trabalho teatral e papel do diretor na formação dos atores. Copeau expressa uma visão sincera e talvez um tanto desiludida sobre a dificuldade de cultivar artistas teatrais de verdadeiro calibre. Sua ênfase na renúncia de si para o próprio desenvolvimento e na busca constante por excelência reflete a dedicação e compromisso necessários para alcançar a maestria no ofício. A ideia de que apenas um pequeno número de comediantes se eleva à categoria de artistas repercute em mim, pois reconheço a importância de encontrar indivíduos verdadeiramente apaixonados, comprometidos e dispostos a se dedicar integralmente ao processo de criação teatral. A referência a Stanislavski, Copeau e Craig como tentativas de provocar esse estado de espírito destaca a influência desses grandes mestres na história do teatro.

No entanto, a observação de Copeau de que o desenvolvimento desse estado de espírito só é possível se ele já existir no aluno ressalta a complexidade e a individualidade do processo de formação de atores. Como diretora, vejo meu papel como facilitadora desse processo ao oferecer orientações, inspirações e oportunidades de crescimento, mas reconheço que o verdadeiro potencial artístico de um ator provém majoritariamente de seu interior, de seu querer, e não pode ser imposto externamente.

A constatação final de Jacques Copeau de que fracassou em cultivar artistas em sua escola, apesar de todos os esforços, é um lembrete humilde de que nem sempre podemos controlar ou prever o resultado de nossos esforços como diretores. Essa constatação, no entanto, não diminui a importância de continuarmos a buscar e nutrir o talento onde quer que o encontremos ao aspirar sempre à excelência no trabalho teatral.

O teatro é uma arte imensa, e abarcar esta imensidão sob a perspectiva solo de autodireção macro faz-se um ousado desafio. Até que ponto é possível vivenciar essa autonomia? E em que medida ela se mostra favorável? Os ensaios e a apresentação solo constituem um caminho no escuro, em virtude da ausência de *feedbacks*. Exigem, no entanto, apurada atenção artístico-criativa ao íntimo do ator, fomentando o autoconhecimento e a evocação de seu repertório artístico, responsabilizando-o por responder aos elementos cênicos, a começar por si mesmo, por seu corpo:

Pois todos sabemos que o teatro é uma prática social coletiva, como gostava sempre de repetir Jean Duvignaud. E que a presença dos demais ofícios ligados à criação da cena só vêm a contribuir para aperfeiçoar esta arte que de fato não tem como ser individual. Por mais que você seja um one man show, haverá sempre alguém que antes do pano abrir terá olhado por você, zelado para que sua atuação fosse bem-sucedida. Você pode até ser uma pessoa pernóstica, um artista exclusivista, um one

man show reservadíssimo, mas mesmo assim, ainda antes do pano subir e da luz acender, há alguém que por zelar pelo próprio teatro se preocupou com você. Apesar de você ser maravilhoso, o teatro é bem maior do que você e seu personagem (TORRES NETO, 2009, p. 38).

A existência de convenções teatrais à atuação limitava, de certo modo, o trabalho do ator à reprodução de padrões já estabelecidos. Com o surgimento da direção de atores, observa-se, por um lado, a diminuição da autodireção macro, a qual se concentra nas dimensões micro e mediana.

Por outro lado, há uma expansão da sistematização de novos métodos e técnicas de atuação, com a consequente exploração do trabalho do ator em novos formatos, passando a ser encarado como composição/criação. Roubine (2011) afirma que a partir de 1880 o trabalho do ator torna-se alvo de pesquisas, o que não ocorria antes. É relevante mencionar o conceito de ator-compositor (BONFITTO, 2009), visto que o ator deixa de reproduzir convenções, inserindo-se em um processo de colaboração criativa com a direção:

Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de ‘consumidor de técnicas’ de interpretação. [...] Assim como no segundo capítulo deste trabalho, em que várias referências foram abordadas tendo a ação física como eixo de análise, o ator, utilizando a ação física como fio condutor de seu trabalho, pode fazer das diferentes teorias ou técnicas de interpretação, pontos de um mesmo fio, engrenagens de um mesmo eixo, faces de um mesmo sólido (BONFITTO, 2009, p. 140).

Com a encenação moderna, surge também prática da direção de atores que se configura-se majoritariamente pela função de estimular a criatividade e a técnica do ator, desenvolvidas em cena ou a partir de sua experiência ou em consonância com as demandas da obra literária tomada como ponto de partida ou de indicações de natureza mais sugestiva que impositiva. Cabe ao diretor extrair o melhor de cada ator e, para isso, é necessário que o ator seja estimulado internamente pela autodireção micro e pela interação com os demais elementos da encenação – o que constitui a autodireção mediana, ao exigir “agenciamento criativo”:

Ele, o diretor, é dependente de sua inclinação natural para criar subjetividade teatral. [...] Ele deve se preparar para ser o indutor da sua própria emancipação criativa, assim como promotor das subjetividades alheias, isto é, dos demais agentes criativos envolvidos ao longo do processo de uma montagem teatral. Ele deve saber estimular cada agente criativo, a fim de fazer emergir a melhor expressão que cada um é capaz de oferecer ao projeto de montagem. [...] O diretor teatral é o agente mobilizador, o dínamo, o motor criativo, a energia que reveste o trabalho, contaminando e

provocando os demais agentes criativos. Ele coloca em movimento os diversos ciclos (ou etapas) do trabalho criativo para que, ao longo de um processo de ensaio, seja possível alcançar a exibição de uma encenação (espetáculo), pouco importando, reafirmo, se trata de um projeto textocêntrico ou cenocêntrico, dramático ou pós-dramático (TORRES NETO, 2021, p. 18).

Nesse sentido, o diretor, além de agente mobilizador, assume também a função de criador de uma linguagem cênica que reflete o desenvolvimento tecnológico e as novas possibilidades de expressão. Como afirma Torres Neto (2009):

Dirigir significa atribuir sentido racional ou emocional à matéria ficcional. Ao moderno diretor teatral, cabia elaborar o projeto de uma linguagem cênica que levasse em consideração o desenvolvimento tecnológico da sua prática teatral naquele momento. Ou seja, o não compromisso com a ilusão da realidade, como previa inicialmente o naturalismo, e por conseguinte, a ruptura da 4ª parede, a exploração de um espaço não mimético, mas sugestivo, através de volumes e formas, sombras e ritmos sustentados pela iluminação que conduziram, o diretor ao estado de um demiurgo responsável por recriar a natureza da realidade teatral (TORRES NETO, 2009, p. 69).

O processo de construção da cena na Modernidade baseia-se em uma profunda autoinvestigação artística. Essa busca pela autonomia do ator, surge certa necessidade de direcionamento externo ao permitir que o ator aja a partir de si mesmo. Isso envolve também o conhecimento sobre sua própria “corcunda psíquica”¹³ (GROTOWSKI, 1987) e o que o ator fará criativamente com ela por meio de seu corpo. Esse corpo, desenvolvido em habilidades pelo treinamento em um contexto de laboratório, é então refletido na cena. Como discorrido por Roubine (2011):

A interiorização do papel se tornou, ao longo do século XX, um objetivo prioritário, na medida em que a reflexão teórica e a experiência levaram o ator a valorizar a noção de autenticidade e, em consequência, a pregar a eliminação do estereótipo. Exigência esta certamente reforçada pela familiarização dos atores e do público com os recursos (mas também com as pressões) da representação cinematográfica (ROUBINE, 2011, p. 32).

Nessa lógica de encenação moderna, destacam-se importantes diretores do século XX, como Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914), André Antoine (1858-1943), Adolphe Appia (1862-1928), Loie Fuller (1862 -1928), Constantin Stanislavski (1863-1938), Lugne-Poe (1869-1940), Edward Gordon Craig (1872-1966), Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874-1940), Leopold Jessner (1878-1945), Jacques Copeau (1879-

¹³“Corcunda psíquica”, segundo Grotowski, representa os bloqueios e resistências internas que impedem o ator de alcançar a autenticidade em cena, como hábitos, medos e máscaras sociais. A superação dessa “corcunda” exige um trabalho profundo de autoconhecimento e libertação.

1949), Alexander Tairov (1885-1950), Charles Dullin (1885-1949), Louis Jouvet (1887-1951), Bertolt Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936-atual), Ariane Mnouchkine (1929-atual), Anne Bogart (1951-atual), dentre muitos outros renomados diretores.

1.3 RUPTURAS COM A LÓGICA DA ENCENAÇÃO MODERNA

O início do século XX, período de consolidação da figura do diretor, foi marcado por uma forte censura em prol da supremacia do texto. A composição cênico-teatral girava em torno da obra literária, limitando a autodireção. Essa supremacia textual, que restringia a liberdade criativa do diretor, é descrita por Torres Neto (2009) da seguinte forma:

Ao diretor cabia conduzir a transposição da matéria ficcional engendrada pelo autor, dando-lhe uma leitura que não subvertesse seu conteúdo. O diretor deveria ser o fiel e porta-voz da palavra do autor afinando-se com ele. Afirmado o valor do texto, o diretor elaboraria com seu espírito e com sua arte, a perfeita tradução cênica do universo simbólico do autor. Segundo Copeau, a direção privilegiaria o espectador, permitindo que ele visse, por meio de sugestivos, mas concretos, desenho da ação dramática elaborada pelo autor (TORRES NETO, 2009, p. 68).

A partir da segunda metade do século XX, o teatro passou por uma transformação significativa em suas práticas criativas, marcada pela emergência da criação coletiva. Essa nova abordagem questionou a hierarquia tradicional e a centralidade do texto dramático, propondo um processo colaborativo em que atores, diretores e outros artistas compartilhavam a autoria do espetáculo.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por movimentos de contracultura que influenciaram tanto a forma de criação teatral quanto a temática e estética dos espetáculos. Esses movimentos abordaram questões como a liberdade individual, sexualidade e a luta contra opressões. No teatro, essa efervescência traduziu-se em uma busca por formas de criação que refletissem valores de igualdade e participação coletiva. A criação coletiva desafiou a figura do diretor autoritário, característica do modelo tradicional, e promoveu a participação ativa de todos os membros do grupo na concepção e realização dos espetáculos.

No entanto, a criação coletiva não possui uma manifestação única. Diferentes grupos adotam níveis variados de horizontalidade e participação, dependendo do projeto. Em alguns

casos, a autoria da obra é diluída entre os participantes; em outros, cada membro contribui com suas habilidades específicas, como atuação, dramaturgia, cenografia ou iluminação. O Odin Teatret, liderado por Eugenio Barba, é um exemplo notável de grupo que desenvolveu um processo colaborativo singular, enfatizando a pesquisa e o treinamento do ator.

O golpe militar de 1964 levou a uma severa censura e repressão instaurada pelo Ato Institucional Número Cinco de 1968 (PALLOTTINI, 2008). Este decreto, que anulou partes significativas da constituição então vigente, suprimiu muitas garantias constitucionais e implementou uma censura rígida e ampla, além de diversas outras violações de direitos. Esse cenário prejudicou significativamente o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional que estava progredindo notavelmente em termos de temáticas relevantes à realidade brasileira e na qualidade literária dos textos teatrais. O objetivo daquela geração de dramaturgos, cada qual à sua maneira, era desenvolver um teatro nacional, que fosse capaz de reconhecer a diversidade brasileira e transparecesse a nossa sociedade, rompendo com a reprodução dos modelos europeus, principalmente do teatro francês e ibérico

Essa mudança foi influenciada por um contexto histórico de efervescência política e cultural, marcado pela ascensão de movimentos sociais e artísticos, como a contracultura, que buscavam romper com estruturas hierárquicas estabelecidas e promover novas formas de expressão. Grupos como o Living Theatre, nos Estados Unidos, e o Teatro Oficina, no Brasil, exploraram novas formas de criação ao questionar o papel do autor e do diretor e ao buscar maior participação do coletivo no processo criativo.

Como aponta Cohen (2002), “o processo colaborativo reconhece a importância da especialização das funções, mantendo um diálogo constante entre as diferentes áreas” (p. 48). Essa descentralização criativa estimula a interação entre os artistas e consolida a criação coletiva como um modelo de produção que valoriza a sinergia na busca por uma linguagem cênica inovadora e plural.

A essência do processo colaborativo, conforme se consolidou na prática teatral brasileira a partir dos anos 90, surgiu a partir de práticas concertadas por grupos que compartilhavam um conjunto de princípios comum, mantendo seu funcionamento, não obstante diferentes durações dos coletivos.

O Teatro da Vertigem ilustra bem essas práticas cooperativas, mostrando como tais grupos se tornam não apenas agentes culturais, mas também participantes ativos em lutas por políticas públicas, como a Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, e a busca por melhores condições de apoio cultural em outras regiões, como Campinas. A instituição da SP Escola de Teatro nasceu do fortalecimento dos coletivos teatrais, simbolizando o resultado pedagógico

de uma mobilização artística que visava consolidar pensamentos e práticas culturais de modo contínuo.

Este desenvolvimento no teatro correlaciona com a emergência de um ciclo inédito na história teatral brasileira, caracterizado por produção contínua e um forte intercâmbio entre prática e teoria propiciados por artistas-pesquisadores. Este fenômeno foi sustentado por políticas culturais emergentes e pelo estabelecimento de espaços culturais independentes, exemplificado pela atuação do Espaço Cultural Companhia do Latão, que oferece não apenas ensaios e apresentações, mas também um lugar de ensino e criação para novos artistas.

A continuidade deste movimento não sofreu interrupções graves, conseguindo resistir a transformações sociais e políticas adversas como regimes de exceção e censura, e permitiu que a cena teatral brasileira se expandisse não só na arte, mas também em sua influência política e educativa.

A partir da década de 1990, o avanço tecnológico desempenhou um papel crucial na consolidação da criação coletiva. A internet e as mídias sociais facilitaram o intercâmbio de ideias entre grupos teatrais de diferentes partes do mundo, permitindo novas formas de colaboração, inclusive a distância. Softwares de escrita colaborativa e plataformas de videoconferência ampliaram as possibilidades criativas, democratizando o conhecimento e diversificando a dramaturgia.

Ainda que a criação coletiva, em sua forma mais radical, buscasse dissolver a autoria individual e promover horizontalidade, o processo colaborativo equilibra essa proposta com a especialização das funções, valorizando o diálogo entre as diferentes áreas criativas. Esse modelo enriquece o processo teatral, resultando em obras coesas e complexas.

O processo colaborativo na criação teatral surgiu como uma resposta às limitações dos métodos tradicionais de produção, que frequentemente centralizavam a autoridade em torno de um único criador, seja o dramaturgo ou o diretor. Esse método busca estabelecer uma horizontalidade nas relações entre os criadores, eliminando hierarquias rígidas e promovendo a participação igualitária de todos os envolvidos. Como afirma Luis Alberto de Abreu, “o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral” (Abreu, 2004).

Historicamente, o processo colaborativo tem suas raízes na criação coletiva dos anos 1970, quando a participação de todos os integrantes do grupo era fundamental. Durante os anos 1980, essa abordagem começou a enfrentar desafios internos, principalmente pela falta de estrutura e direção clara, o que muitas vezes resultava em produções inconsistentes. A

partir dos anos 1990, instituições como o Teatro da Vertigem e a Escola Livre de Teatro de Santo André buscaram refinar esse método, equilibrando liberdade criativa e organização.

No processo colaborativo, todos os criadores têm o direito de interferir e contribuir para as ideias dos demais. No entanto, essa interferência deve ser feita de forma construtiva, respeitando o território criativo de cada um. A crítica é um elemento central, devendo ser objetiva e baseada em perspectivas compartilhadas. A cena é considerada a unidade concreta do espetáculo, hierarquicamente superior a ideias ou conceitos abstratos. Assim, todas as propostas precisam ser testadas em cena para que sua eficácia e impacto sejam avaliados.

Outro aspecto importante do processo colaborativo é a reintrodução do público como um elemento ativo na criação. O público deixa de ser apenas um destinatário passivo e passa a ser um componente essencial que influencia tanto a direção quanto o sucesso do espetáculo.

Embora o processo colaborativo ofereça uma plataforma rica para a inovação e a expressão criativa, ele também apresenta desafios significativos. A ausência de hierarquias claras pode gerar conflitos e incertezas sobre a condução do projeto. Contudo, quando bem executado, esse método é capaz de resultar em produções que refletem uma diversidade de vozes e perspectivas, criando experiências teatrais mais inclusivas e enriquecedoras.

O processo colaborativo na criação teatral representa uma evolução significativa no modo como os espetáculos são concebidos. Ele desafia normas tradicionais, promovendo uma abordagem mais democrática e inclusiva. Como destaca Abreu, o processo colaborativo pode ser altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem (Abreu, 2004). Por meio da prática contínua e da reflexão crítica, esse método continua a evoluir, oferecendo novas possibilidades para o futuro do teatro.

O universo da criação abrange processos diversos que podem levar a resultados estéticos variados. O processo colaborativo é apenas uma dessas abordagens, sem ser necessariamente melhor ou pior do que as outras. Muitos artistas transitam entre diferentes métodos de criação, e grandes obras têm sido produzidas tanto de forma solitária quanto colaborativa. No entanto, criar um bom espetáculo não depende de uma fórmula específica. Na criação, sabe-se como começar, mas nem sempre como terminar, e nem todos os processos são igualmente eficazes ou adequados. O processo colaborativo se destaca por sua eficiência em gerar espetáculos que refletem as vozes e ideias de todos os envolvidos, eliminando hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística e enriquecendo a experiência de cada participante. Desde os anos 1970, ele tem sido uma resposta consistente às questões levantadas pela criação coletiva, ao mesmo tempo em que busca refletir o pensamento do coletivo.

Diferentemente da criação coletiva, que frequentemente buscava suprimir a figura do dramaturgo, o processo colaborativo reconhece a importância da especialização das funções de dramaturgia, direção e atuação. Cada artista, com sua expertise específica, contribui para a construção da obra de maneira mais direcionada e eficiente. O dramaturgo, por exemplo, trabalha na estruturação da narrativa e na construção das falas das personagens, enquanto o diretor organiza a cena e orienta os atores.

A escolha de um tema, definida coletivamente, serve como um norte para o processo. Esse tema orienta as pesquisas, improvisações e a construção da dramaturgia, garantindo que o trabalho do grupo esteja sempre alinhado a um objetivo comum. O grupo pode, por exemplo, optar por investigar as relações familiares em tempos de crise ou explorar as contradições da sociedade contemporânea pela ótica de um grupo de jovens.

A “hierarquia flutuante” (BARBA, 2021) é um conceito central nesse método. Em diferentes momentos do processo, uma função pode assumir o protagonismo, conforme as necessidades da criação. Em uma etapa, o foco pode estar nas improvisações dos atores; em outra, na escrita da dramaturgia; e, em outra, na concepção da encenação. Essa flexibilidade permite que o grupo se adapte às demandas do processo criativo, explorando as potencialidades de cada artista em cada etapa.

O retorno crítico constante é essencial para o desenvolvimento da obra. Os membros do grupo avaliam o trabalho em conjunto, a partir de diferentes perspectivas, apontando pontos fortes e fracos, além de propor soluções para os problemas que surgem durante o processo. Esse diálogo crítico e construtivo é fundamental para que a obra se desenvolva de maneira coesa e orgânica.

No processo colaborativo, o dramaturgo assume um papel fundamental, mas diferenciado daquele desempenhado pelo dramaturgo tradicional. Ele não é mais o autor solitário que escreve a peça isoladamente em seu gabinete, mas um artista que se insere na sala de ensaio, dialogando com atores, diretor e demais funções. Seu papel é organizar e estruturar a multiplicidade de vozes presentes no processo, traduzindo as ideias, improvisações e experimentações do grupo em ações dramáticas coerentes e significativas. Além disso, o dramaturgo precisa lidar com a polifonia inerente ao processo colaborativo, construindo um texto que contemple diferentes perspectivas, sem perder a unidade e a coerência da obra. Para isso, pode adotar estratégias variadas, como a montagem de cenas a partir de improvisações, a escrita de textos fragmentados que se complementam no palco ou a criação de personagens com múltiplas facetas.

Conforme Ary (2015), o processo colaborativo tem sido essencial para o desenvolvimento de uma nova dramaturgia no Brasil. Essa dramaturgia se caracteriza por sua polifonia, proximidade com a cena e capacidade de refletir as complexidades do mundo contemporâneo. Ao valorizar a colaboração, a horizontalidade e a permeabilidade criativa, o processo colaborativo tem proporcionado aos dramaturgos a oportunidade de experimentar novas formas de escrita e de criar obras mais engajadas com as questões do seu tempo. Ary destaca procedimentos específicos que caracterizam o processo colaborativo, como a escolha coletiva de um tema, a pesquisa teórica e prática, a improvisação e a crítica contínua. Esses procedimentos permitem ao grupo explorar diferentes possibilidades criativas e construir uma obra que reflita a multiplicidade de vozes e experiências de seus integrantes.

Instituições como a SP Escola de Teatro incorporaram o processo colaborativo em seus currículos, reconhecendo seu potencial formativo. A prática colaborativa permite que estudantes experimentem diferentes papéis e desenvolvam uma compreensão mais holística do teatro, preparando-os para atuar em um cenário artístico cada vez mais dinâmico e interconectado.

Ary (2015) apresenta uma visão abrangente dessas práticas ao abordar, com profundidade, sua história, princípios e desafios, demonstrando como elas têm contribuído para a renovação da dramaturgia brasileira, especialmente a partir dos anos 1990. Ao valorizar a colaboração e a diversidade, essas práticas não apenas enriquecem o teatro, mas também oferecem um modelo aplicável a outras áreas da sociedade, promovendo valores como igualdade, respeito e criatividade coletiva.

A noção de grupalidade é central, com o grupo servindo como a principal estrutura organizativa para o trabalho criativo. Nos anos 1990, a importância de uma sede física se consolidou como um espaço não apenas para ensaios e apresentações, mas também como um ponto de referência política e cultural. O treinamento sistemático do ator emergiu como uma ferramenta essencial no processo criativo, reforçando a importância da pesquisa contínua e das iniciativas pedagógicas. Esses elementos contribuíram para estabelecer o teatro de grupo como um campo específico dentro do teatro nacional, reconhecido por sua capacidade de inovar e desafiar as normas estabelecidas (CARREIRA, p. 1168-1174, 2008).

Desde os anos 1980, a expressão “teatro de grupo” começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro, consolidando-se, na década seguinte, como uma ideia comum, frequentemente associada a um teatro alternativo. Esse movimento emergiu em um período de intensa transformação política e social no Brasil, marcado pela redemocratização do país após anos de ditadura militar. Nesse contexto, o teatro de grupo não apenas refletia as novas possibilidades de expressão artística, mas também se afirmava como uma forma de

resistência cultural e política, criando um campo específico dentro do fazer teatral nacional. Esse campo, por sua vez, mantém conexões com movimentos similares na América Latina, compartilhando experiências e influências que transcendem fronteiras nacionais.

O teatro de grupo, aparentemente, configura-se como um conjunto de coletivos com características estruturais semelhantes, ligados a um tipo de projeto teatral bem definido. O principal valor desses grupos reside na ideia de grupalidade e na alternativa que oferecem a um teatro organizado com base em premissas empresariais de produção. Assim, o terreno do grupal se define como um substrato dos projetos estéticos, nos quais a coletividade e o alinhamento estético e ideológico são centrais.

No entanto, a análise de grupos espalhados pelo país revela uma realidade mais complexa. A ideia de que o teatro de grupo, em sua totalidade, se opõe aos modelos empresariais não corresponde integralmente à realidade observada. Muitos grupos que se identificam como parte desse movimento adotam estruturas de trabalho que se assemelham mais às de empresas do que aos antigos modelos de grupos amadores, semiamadores ou independentes, como os dos anos 1960. Esse fenômeno reflete uma adaptação às demandas contemporâneas de financiamento e sustentabilidade, em que a lógica administrativa e os princípios do marketing se tornaram ferramentas inevitáveis para a sobrevivência.

A atividade dos grupos dos anos 1960 e 1970, inspirada em modelos como o Teatro de Arena e o Oficina, definia procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e influenciou fortemente os grupos que atuaram no período final da ditadura militar. Contudo, esse paradigma militante entrou em crise durante o processo de democratização, levando, no início dos anos 1990, ao surgimento de um novo modelo de trabalho grupal. Essa nova geração de grupos, aparentemente carente de modelos de trabalho estabelecidos, voltou-se para espaços de experimentação, mas uma marca importante dessa tendência foi a relação com a própria noção de grupalidade. Isso implica que o grupo, enquanto estrutura organizativa e forma geradora de trabalho criativo, passou a constituir um ponto central nesse processo.

Um exemplo significativo dessa mudança é a transformação do conceito de sede. Enquanto, nos anos 1970, os grupos buscavam sedes para estabelecer relações com as comunidades locais, nos anos 1990, a sede passou a representar um local de treinamento e reunião, a partir de onde o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos. A sede tornou-se um espaço de referência e também um espaço político, onde o grupo se reafirma cotidianamente como uma unidade criativa.

Outro elemento que caracteriza o processo do final do século XX é a adoção de práticas de produção que incorporam procedimentos do mundo dos negócios. Alguns grupos demonstraram notável capacidade de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção, influenciados pela presença quase onipresente das leis de incentivo à cultura como mecanismo de financiamento. A lógica administrativa tornou-se parte do cotidiano, e já não é surpreendente que grupos teatrais adaptem suas práticas a princípios do marketing. Nesse contexto, “vender” passou a significar algo muito mais abrangente do que simplesmente atrair público para adquirir ingressos. Trata-se de construir estratégias amplas de relação com empresas e órgãos de fomento, utilizando diversos instrumentos para garantir a continuidade e relevância de suas propostas artísticas.

Historicamente, esse tipo de teatro ganhou destaque a partir da segunda metade do século XX, em resposta às demandas por maior expressão artística e autonomia. O movimento foi influenciado por práticas de criação coletiva e pela busca de novas formas de representação que abordassem questões sociais e políticas contemporâneas.

O teatro de grupo também se destaca por sua capacidade de adaptar-se a diferentes contextos culturais e sociais, frequentemente atuando como um veículo de transformação social. Essa flexibilidade permite que os grupos atendam às necessidades e interesses de suas comunidades, ao desenvolverem produções que dialogam diretamente com o público local. A prática do teatro de grupo tem sido amplamente estudada por acadêmicos e praticantes, que destacam sua importância na promoção da diversidade cultural e na democratização do acesso à arte. Cohen (2002) descreve o teatro de grupo como um espaço propício à experimentação e à inovação, desafiando normas estabelecidas e permitindo que novas vozes e perspectivas sejam ouvidas.

Durante os anos 1990, o teatro de grupo continuou a evoluir, incorporando novos modelos que divergiam do paradigma militante das décadas de 1960 e 1970. A importância de uma sede tornou-se fundamental, não apenas como um local de referência, mas também como um espaço político de articulação e criação. Grupos como o Teatro da Vertigem, em São Paulo, e o Cia. dos Atores, no Rio de Janeiro, estabeleceram sedes que se tornaram centros de experimentação e intercâmbio artístico.

Esse período também viu a introdução do conceito de treinamento do ator como ferramenta essencial do processo criativo. Embora muitos desses elementos não tenham origem nos anos 1980, foi nessa década que ganharam uma forma mais estruturada. A efervescência cultural da época, impulsionada pela abertura política e pela retomada da democracia, estimulou a busca por novas formas de expressão e organização no teatro.

A necessidade de aprofundar a pesquisa sobre o trabalho do ator resultou em iniciativas pedagógicas sistemáticas, como as oficinas ministradas por Antunes Filho no Centro de Pesquisa Teatral (CPT), que influenciaram toda uma geração de atores e diretores. Assim, a década de 1980 consolidou o movimento e o conceito de teatro de grupo como uma força vital na cena teatral.

Grande parte do que é criado nesse contexto resulta de laboratórios, experiências e discussões baseadas no trabalho dos atores e de todos os outros artistas envolvidos no processo, como artistas plásticos, poetas e técnicos, sob a coordenação do encenador. Cohen (2007) destaca que esse processo atingiu seu auge nos happenings, nos quais a “criação coletiva” ocorria até mesmo durante as apresentações, permitindo que os espectadores participassem do processo.

Na visão de Cohen (2007), a performance é uma expressão artística que se distingue pela ênfase na individualidade do artista, que assume um papel central e autônomo no processo criativo. Diferente do teatro tradicional, em que a criação geralmente depende de um diretor ou trabalho coletivo, a performance se caracteriza pela “verticalização” do processo, em que o performer atua simultaneamente como criador e intérprete. Essa forma de arte assemelha-se ao trabalho de um artista plástico, romancista ou músico, que desenvolve sua obra de forma independente, refletindo sua visão pessoal do mundo.

Cohen (2007) destaca que, na performance, o trabalho coletivo é significativamente reduzido, mesmo quando o artista colabora com outros elementos, como trilhas sonoras ou aspectos estéticos. Essa colaboração é horizontal, ao contrário da organização vertical típica do teatro, em que os atores seguem rigidamente a orientação de um diretor. A performance valoriza a atuação como uma expressão pessoal, em que o performer é tanto criador quanto intérprete de sua obra, integrando elementos como iluminação e som ao espetáculo.

O processo de preparação do performer é distinto do ator tradicional, pois enfatiza o desenvolvimento de habilidades psicofísicas e a integração de técnicas diversas, como meditação, ioga e uso de tecnologias. Influências filosóficas e esotéricas, como as de Aleister Crowley e Gurdjieff, são incorporadas para promover um equilíbrio entre os centros motor, emocional e intelectual. Meredith Monk exemplifica essa abordagem ao buscar harmonia entre elementos emocionais e intelectuais em sua arte.

Quilici (2013) questiona a ideia amplamente aceita de que a performance é essencialmente não representacional. Embora muitos performers e teóricos rejeitem a “representação” tradicional associada ao teatro, Quilici argumenta que essa rejeição frequentemente ignora as complexas interações entre a performance e as convenções culturais

e sociais. Ele observa que a performance frequentemente dialoga com os sistemas de representações sociais, mesmo ao tentar subvertê-los. Por exemplo, mesmo quando um performer evita imitar ou simbolizar, sua ação ainda é percebida pelo público dentro de um contexto interpretativo carregado de significados pré-estabelecidos. Assim, a não representação da performance deve ser relativizada como uma característica fluida, mais ligada à tensão entre representação e ação direta do que à exclusão absoluta da representação.

A performance é uma arte híbrida que absorve e reinterpreta influências de diversas correntes artísticas e filosóficas, desde a biomecânica de Meyerhold até o teatro ritual de Artaud. Essa fusão cria uma linguagem única, em que o performer trabalha com energia e feedback direto do público, adaptando-se às reações da plateia. A performance não se limita a representar personagens, mas explora “personas”, figuras arquetípicas que emergem do próprio artista, permitindo uma expressão mais autêntica e pessoal.

Cohen (2002) enfatiza que a performance é uma experiência transformadora, tanto para o artista quanto para o público, ao valorizar o instante presente e a conexão direta entre performer e plateia. É uma forma de arte que desafia e reinventa as convenções teatrais, promovendo uma interação imediata e intensa que transcende a mera representação, tornando-se uma experiência mística e ritualística.

A performance explora diferentes modelos de relação com o público, ao transitar entre uma relação estética, que se baseia no distanciamento crítico e na fruição, e uma relação mítica, que busca a imersão no ritual e na vivência. Essa experimentação com as interfaces entre emissor e receptor amplia as possibilidades de engajamento e transformação do público.

Nesse contexto, a autodireção surge como uma prática que permite ao artista explorar sua psique e expressão artística de maneira intrinsecamente ligada ao ato de moldar a performance de acordo com suas próprias percepções e intuições. Esse processo é facilitado pela natureza da performance arte, que valoriza a presença do performer no instante presente e a ruptura com a ilusão teatral. Ao eliminar a figura do diretor tradicional, o performer assume o controle total de sua criação, tornando-se tanto o artista quanto o crítico de sua obra.

A autodireção na performance arte é caracterizada por um foco no trabalho do ator, em que o corpo e as ações físicas se tornam os principais veículos de expressão. Em um palco nu, desprovido de cenários e adereços, o corpo do performer se torna o centro das atenções, e sua presença física e energética é intensificada. Esse estilo de atuação, que frequentemente dispensa a quarta parede, enfatiza a capacidade do ator de se comunicar diretamente com o público, estabelecendo uma conexão mais íntima e imediata. Cohen (2007) observa que essa

abordagem, livre de intermediários e convenções teatrais, permite uma expressão mais pessoal, potencializando o impacto da interpretação.

Além disso, a autodireção oferece ao performer a oportunidade de explorar suas limitações e potenciais, permitindo um processo profundo de autoconhecimento. Ao se autodirigir, o artista se torna responsável por todas as etapas do processo criativo, desde a concepção da performance até sua execução. Esse percurso artístico solitário desafia o performer a desenvolver habilidades de autocritica construtiva, avaliando objetivamente suas escolhas e identificando áreas para aprimoramento. A ausência de uma direção externa encoraja o performer a criar estratégias próprias para se autodirigir, adaptando-se às necessidades específicas de cada projeto.

A arte performática contribui significativamente para o resgate conceitual da autodireção macro do ator. A multiplicidade de funções atribuídas ao performer, o caráter composicional livre e diverso, e a natureza autoral recorrente da atuação remetem diretamente à autodireção sob uma perspectiva macro, na qual o artista se torna o principal responsável por sua criação.

Para melhor compreender os tipos de autodireção, é essencial aprofundar-se nas perspectivas exploradas por autores como Barba (1994; 2005), Brook (1990), Grotowski (1987), Spolin (2008), Pavis (2001) e Cohen (2002). A autodireção, enquanto conceito fundamental para a análise em questão, envolve a capacidade do ator de tomar decisões criativas e autônomas durante a construção da performance. Cohen (2002) contribui para essa discussão ao abordar a “verticalização do processo de criação”, destacando a importância da autonomia do ator na cena contemporânea. Essa capacidade manifesta-se em diferentes níveis de autonomia, classificados nesta dissertação como micro, mediana e macro autodireção.

A escolha desses autores como suporte teórico para a classificação da autodireção justifica-se pela relevância de suas pesquisas e reflexões sobre a autonomia do ator no processo criativo. Eugenio Barba, com seus estudos sobre a antropologia teatral e o trabalho desenvolvido no Odin Teatret, oferece uma perspectiva singular sobre a autodireção em um contexto colaborativo, aprofundando a análise do nível mediano de autodireção. Peter Brook, por sua vez, questiona as convenções teatrais e explora a importância da presença do ator, contribuindo para a compreensão da autodireção como um processo de descoberta e autoconhecimento. Jerzy Grotowski, com sua busca por um “teatro pobre” e sua ênfase no trabalho físico e vocal do ator, fornece elementos para a análise da autodireção como um processo de autossuperação e transcendência.

Viola Spolin, pioneira no desenvolvimento de jogos teatrais, apresenta ferramentas que estimulam a espontaneidade e a criatividade do ator, aspectos essenciais na autodireção. Patrice Pavis, com sua vasta obra sobre a história e a teoria do teatro, contextualiza a autodireção no panorama das artes cênicas contemporâneas. Por fim, Renato Cohen, ao analisar a “verticalização do processo de criação” e o papel do “ator-encenador”, oferece uma perspectiva crítica sobre a autodireção na cena brasileira, problematizando as relações entre ator, diretor e processo criativo. A combinação dessas diferentes abordagens permite uma análise abrangente e multifacetada da autodireção, abordando suas nuances e complexidades nos diferentes níveis de autonomia do ator.

A autodireção micro manifesta-se no nível da atuação individual, mesmo quando o ator está sob a orientação de um diretor. Nesse nível, o ator tem liberdade para propor nuances e particularidades na construção de sua personagem, explorando diferentes recursos expressivos para comunicar a intenção cênica de forma mais eficaz. Como destaca Cohen (2002, p. 98), “a verticalização do processo de criação, o ator-encenador”, pode se manifestar em diferentes intensidades. A autodireção micro é um exemplo dessa verticalização, na qual o ator, mesmo sem assumir a direção completa da obra, exerce sua autonomia criativa ao desenvolver aspectos específicos de sua interpretação. Por exemplo, durante o ensaio, um ator que descobre uma maneira singular de expressar a emoção de sua personagem por meio de um gesto ou uma entonação diferenciada está exercendo a autodireção micro.

A autodireção mediana caracteriza-se pela autonomia do ator em segmentos mais extensos da obra, como cenas ou atos inteiros. Nesse nível, o diretor atua como um guia, oferecendo orientações e propondo direcionamentos, mas concede ampla liberdade aos atores para criarem e experimentarem. Um exemplo desse modelo é o método de trabalho de Eugenio Barba no Odin Teatret, onde os atores desenvolvem seus próprios treinamentos e pesquisas, enquanto o diretor observa, escuta e organiza as “montagens” criadas pelos atores, num processo descrito como “direção de direções”. Esse nível de autodireção pode ser associado ao conceito de “criação coletiva”, em que a performance emerge como um espaço de colaboração e interação entre os artistas. Como aponta Cohen (2002, p. 48), “a performance é um gênero onde a autoria da obra é diluída entre os participantes, e o processo colaborativo reconhece a importância da especialização das funções, mantendo um diálogo constante entre as diferentes áreas”. Assim, a autodireção mediana manifesta-se como um processo de negociação e troca, no qual a autonomia do ator se integra à visão do diretor e às contribuições do coletivo.

A autodireção macro representa o nível mais amplo de autonomia, no qual o ator assume a direção completa de sua performance, tornando-se autor e intérprete de sua própria obra. Esse é o caso de artistas como Denise Stoklos e Júlio Adrião, que concebem, dirigem e executam seus solos, explorando temas e linguagens cênicas que refletem suas próprias visões de mundo e experiências artísticas. A performance arte, com sua ênfase na individualidade e na liberdade criativa, também se enquadra nesse nível de autodireção. Exemplos notáveis incluem Marina Abramović, que concebe, dirige e executa suas performances enquanto explora os limites do corpo e da resistência em obras que desafiam as convenções artísticas. Esse nível de autodireção está relacionado ao conceito de “ator-encenador”, em que o ator assume a responsabilidade por todos os aspectos da criação, “desde a concepção da ideia até a execução final” (COHEN, 2002, p. 98). Nesse contexto, o artista transcende a interpretação, tornando-se o principal agente de criação ao controlar todos os elementos da performance, desde a dramaturgia e escolha da linguagem cênica até a composição do espaço e a interação com o público.

Embora a autodireção macro se manifeste plenamente na performance solo, ela também pode estar presente em trabalhos coletivos, especialmente aqueles que priorizam a liberdade criativa e a autonomia de cada artista. Nesses casos, a criação coletiva torna-se um espaço de diálogo e interação, em que cada ator, além de interpretar, também contribui para a construção da obra como um todo, seja na elaboração da dramaturgia, definição da linguagem cênica ou escolha do espaço cênico. A performance, nesse contexto, caracteriza-se por sua capacidade de integrar diferentes perspectivas e linguagens artísticas, resultando em uma experiência cênica plural e híbrida.

Ademais, a performance também se caracteriza pela utilização de espaços públicos, elemento que evoca a espontaneidade e a interação direta com o público, característica presente na tradição da *Commediadell'Arte*. Essa prática exige do performer a capacidade de adaptar sua atuação a diferentes ambientes, criando uma dinâmica imprevisível e singular em cada apresentação. A rua, a praça e o parque transformam-se em palco, onde o cotidiano se funde com a arte, desafiando as fronteiras entre o real e o ficcional.

A autonomia do ator manifesta-se na capacidade de conceber e executar sua performance de forma integral, explorando as infinitas possibilidades criativas que se desdobram a partir de sua própria ação cênica. Dessa maneira, a autodireção na arte da performance configura-se como um conceito multifacetado, que permeia as obras de uma ampla gama de artistas e teóricos ao longo da história. Este paradigma desafia as estruturas convencionais de autoridade e controle na produção cênica, capacitando artistas a assumirem

um papel mais ativo e independente na criação e realização de suas obras. Ao investigar a autodireção na arte da performance, adentra-se um vasto e rico campo de expressão artística, onde os limites entre arte e vida tornam-se fluidos e maleáveis.

Allan Kaprow, frequentemente considerado o precursor das *Happenings*¹⁴, foi pioneiro na performance arte ao incentivar os artistas a se libertarem das restrições formais e envolverem-se em experiências espontâneas e imersivas. Kaprow defendia a participação ativa do público e a liberdade criativa dos artistas, promovendo uma prática artística que transcendesse as fronteiras entre arte e vida.

Marina Abramović, figura central na arte performática contemporânea, é amplamente reconhecida por sua abordagem ousada e radical à autodireção. Suas performances frequentemente desafiam os limites físicos e emocionais do corpo humano, convidando os espectadores a testemunharem sua jornada pessoal de autodescoberta e transformação. Abramović explora temas como presença, vulnerabilidade e intimidade, assumindo controle total de sua expressão artística e rompendo com as convenções estabelecidas da performance.

Na obra de 2010, *A Artista Está Presente*(Figura 6), Marina Abramović permaneceu sentada em silêncio em uma cadeira no átrio do MoMA, convidando os visitantes a se sentarem em frente a ela, um por vez, para um encontro sem palavras. A performance durou 736 horas e 30 minutos, durante os quais Abramović manteve contato visual ininterrupto com cada participante, criando um espaço de intensa conexão humana e introspecção. A simplicidade da ação, combinada com a duração extrema da performance, amplificou a intensidade do encontro, transformando o museu em um palco para uma profunda experiência interpessoal.

¹⁴Happenings foram um tipo de performance artística que surgiu na década de 1950, caracterizada pela espontaneidade, improvisação e interação com o público. Esses eventos, muitas vezes realizados em espaços públicos, combinavam elementos de teatro, dança, música e artes visuais, criando experiências multissensoriais e desafiando as convenções artísticas tradicionais.



Figura 6 – A Artista está Presente
Fonte: Arte-Ref, 2021.

A *Artista está Presente* exemplifica essa dualidade na performance: a imobilidade de Abramović e a duração da performance criam uma encenação que, ao mesmo tempo que intensifica a experiência do encontro interpessoal, como destaca Pavis (2010), também a teatraliza:

O teatro do gesto (o ‘teatro físico’), baseado na habilidade do corpo, tornou-se um gênero em si, que entra em concorrência e às vezes eclipsa a ‘máquina encenação’. Porém – e aqui está o paradoxo do teatro gestual -, essa habilidade do corpo vista como atributo específico do ator nos conduz às exigências da encenação. E até a performance, ao enaltecer um uso não ficcional do corpo, volta frequentemente (como é o caso de Marina Abramović) à teatralização e ao controle da encenação, a um corpo estritamente vigiado (PAVIS, 2010. p. 231).

Patrice Pavis aborda o “teatro do gesto” ou “teatro físico”, gênero que, apesar de desafiar convenções do teatro tradicional, reafirma a complexa relação entre corpo, ação e encenação. O autor observa que mesmo na performance, que busca um uso não ficcional do corpo e prioriza a espontaneidade, a teatralização se faz presente. Essa teatralização pode manifestar-se de diversas formas, desde a escolha do espaço e da duração da performance até a construção de personagens e o uso de recursos cênicos. Mesmo ao se propor a romper com as convenções teatrais, a performance apropria-se de elementos da tradição para criar seus próprios códigos e linguagens. Marina Abramović, por exemplo, ilustra essa relação complexa em suas performances, nas quais transitam entre a espontaneidade do gesto e o controle da encenação.

Conforme destaca Torres Neto (2009), o performer, na condição de agente criativo e promotor de manifestações artísticas, age em seu próprio nome, assumindo a responsabilidade por suas criações. Nesse contexto, a autodireção na arte da performance torna-se uma

ferramenta poderosa para desafiar hierarquias e reivindicar espaço para vozes marginalizadas, conforme argumenta Phelan (1993).

A performance autodirigida possibilita que o artista exerça controle sobre sua expressão ao questionar quem detém o poder de determinar o significado e o valor da obra. No entanto, essa liberdade traz desafios e dilemas éticos, como as questões da apropriação cultural e da representação de grupos minoritários. Como equilibrar a autonomia criativa com a responsabilidade social? Como garantir que a busca pela autoexpressão não se sobreponha aos direitos e às perspectivas do outro? Tais questões complexas exigem reflexão cuidadosa por parte dos performers autodirigidos.

Um dos principais desafios enfrentados por performers autodirigidos reside na dificuldade de manter uma avaliação objetiva de seu próprio trabalho. Sem a perspectiva externa de um diretor, capaz de oferecer críticas construtivas e novas visões, o performer deve desenvolver mecanismos eficazes de autocritica. Isso implica a capacidade de distanciar-se emocionalmente de sua criação a fim de identificar falhas, inconsistências e áreas que necessitam de aprimoramento. Cohen (2002) sugere que essa habilidade é essencial para garantir que a performance mantenha sua integridade artística e impacto emocional.

Ao adentrar o universo da autodireção artística, surgem questionamentos acerca da capacidade de assumir as rédeas de um projeto criativo do início ao fim. A autocritica, ferramenta essencial para o amadurecimento artístico, torna-se ainda mais crucial na ausência de uma figura externa que ofereça orientação. Como avaliar as próprias escolhas e identificar pontos fracos sem a perspectiva de um diretor? Como lidar com as inseguranças e manter a objetividade diante da própria criação? A falta de um olhar externo demanda o desenvolvimento de uma escuta atenta à própria voz interior, com o intuito de encontrar um equilíbrio entre a autoindulgência e a autossabotagem.

Essa jornada solitária exige disciplina, comprometimento e resiliência. A autodireção obriga o artista a decidir sobre cada detalhe, desde a escolha do tema e a estrutura da narrativa até o design de som e iluminação, a gestão de tempo e recursos, além da superação dos obstáculos que inevitavelmente surgem ao longo do processo. Ao mesmo tempo, tal autonomia permite experimentar, ousar e materializar uma visão artística sem restrições. A liberdade criativa torna-se um combustível poderoso que impulsiona cada passo e decisão, aproximando o artista da realização de um objetivo que anteriormente parecia distante: ver a arte ganhar forma pelas próprias mãos. Nesse processo, sente-se o peso da responsabilidade juntamente com a emoção de ser o único autor da obra.

A autodireção, além de representar um desafio pessoal, reflete um movimento mais amplo em direção à descentralização e democratização da arte. As tecnologias digitais têm empoderado artistas ao possibilitar a criação e o compartilhamento de seus trabalhos de forma independente, sem depender de instituições ou sistemas de apoio tradicionais. Essa transformação no cenário artístico abre caminho para novas formas de expressão e produção, e a autodireção torna-se uma ferramenta fundamental para navegar nesse novo território. Configura-se como oportunidade para que vozes antes marginalizadas possam finalmente ecoar e construir seus próprios espaços de expressão.

Contudo, essa autonomia também pode revelar-se precária, especialmente em um contexto cultural e econômico onde o reconhecimento e o financiamento são frequentemente reservados para artistas estabelecidos ou para aqueles que se enquadram em certos padrões estéticos ou comerciais. Por conseguinte, a autodireção exige que o artista seja não apenas criador, mas também empreendedor e gestor de sua carreira ao buscar recursos, espaços de apresentação e público para seu trabalho, tarefa essa árdua e desgastante, especialmente para aqueles que estão no início de sua trajetória ou que não se encaixam nos modelos dominantes. Assim, a autodireção na performance levanta questões sobre acesso, equidade e justiça dentro do campo da arte.

Diante disso, em última análise, a autodireção na arte da performance é um fenômeno complexo e multifacetado no qual se refletem tensões e contradições da sociedade contemporânea. Ao examinar de perto as práticas e experiências dos artistas autodirigidos, pode-se obter uma compreensão mais profunda não apenas da arte em si, mas também das forças culturais, políticas e sociais que moldam e informam a expressão artística. A autodireção apresenta-se como um caminho para a construção de um cenário artístico mais plural, democrático e representativo, no qual cada artista possa ser protagonista de sua própria narrativa.

2 CAPÍTULO 2: SOLOS AUTODIRIGIDOS

A autodireção do ator, embora tenha ganhado força no século XXI, não se configura como um fenômeno recente. Desde a *Commedia Dell'Arte*, com sua improvisação e ausência de um diretor no sentido moderno, até práticas teatrais do século XX, como o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, que incentivava a autonomia do ator em busca de uma expressão autêntica, a ideia de que o ator pode ser o principal condutor de sua performance sempre esteve presente. Entretanto, a crescente valorização da autonomia e criatividade do ator no cenário contemporâneo, impulsionada por avanços tecnológicos, mudanças sociais e novas tendências artísticas, tem colocado em xeque a figura tradicional do diretor e as hierarquias estabelecidas no processo de criação. Este trabalho investiga os desafios e as potencialidades da autodireção do ator no teatro contemporâneo, analisando como essa prática se manifesta na criação cênica e como impacta a relação entre ator e diretor.

Para compreender a autodireção, é preciso defini-la. A autodireção do ator pode ser entendida como a capacidade do artista de assumir as rédeas de sua própria performance, tomando decisões criativas ao conduzir de forma autônoma o processo de composição do personagem. Essa autonomia manifesta-se na exploração do corpo, da voz e das emoções, na busca por uma expressão individual e na construção da cena a partir das próprias experiências e reflexões do ator.

O cenário contemporâneo teatral frequentemente evoca diversas noções acerca da função do ator, tais como: (1) “ator-criador” (BARBA, 1991), que se posiciona como pesquisador da arte dramática e constrói a performance com base em um treinamento rigoroso e na exploração de diferentes técnicas; (2) “ator compositor” (BONFITTO, 2009), que estrutura sua atuação como uma partitura musical, combinando elementos físicos, vocais e emocionais; e (3) “ator do futuro” (MEYERHOLD, 1992), que antecipa as necessidades do teatro e da sociedade ao utilizar o corpo como máquina expressiva e buscar novas formas de linguagem cênica. Tais conceitos reforçam a ideia de um artista que assume as rédeas de sua própria criação cênica, empregando o corpo e suas experiências como ferramentas.

Entretanto, a autodireção do ator contrapõe-se ao tradicionalismo do teatro dramático, no qual o diretor ocupava uma posição hierarquicamente privilegiada em relação ao elenco, e as demandas da proposta cênica deveriam priorizar seus comandos. Nesse contexto, as atribuições do ator expandem-se, demandando maior responsabilidade na construção da cena. O ator autodirigido não se limita a executar instruções, mas participa ativamente do processo

criativo, contribuindo com ideias, questionamentos e proposições. Essa mudança de paradigma exige uma reconfiguração da relação entre ator e diretor, fundamentada na colaboração, no diálogo e na troca de experiências.

Considera-se o desconforto que a proposta da autodireção pode gerar, em virtude da carga autoritária associada ao termo “direção” e ao próprio ato de autodirigir-se. Aprendeu-se uma cultura passiva por meio de regimes políticos autoritários e, ainda em contextos democráticos contemporâneos, ensina-se a submissão inquestionável às autoridades do saber. Essa cultura de submissão pode dificultar a aceitação da autodireção, tanto no teatro quanto em outros contextos. Além disso, a falta de familiaridade com o termo e sua escassa utilização no meio teatral podem gerar estranhamento e resistência.

Ao transpor essa cultura, presente em todos os contextos da vida, para o trabalho do ator e do diretor, ainda prevalece no imaginário popular a expectativa de que o diretor forneça uma série de orientações ao ator e o conduza no processo composicional.

Bogart (2011, p. 132) convida à reflexão sobre essa dinâmica ao afirmar: “O trabalho do diretor não é fornecer respostas, mas provocar interesse. É preciso encontrar as perguntas certas e perceber quando e como fazê-las. Se você já tem as respostas, então para que ensaiar?”. Na autodireção, o ator assume o papel de investigador, formulando suas próprias perguntas e buscando respostas por meio da experimentação e da reflexão. Nesse processo, o diretor, quando presente, atua como facilitador e provocador, estimulando a criatividade do ator e auxiliando-o em sua jornada de autoconhecimento e descoberta.

A desmistificação ideológica da imagem de grandeza intocada do ofício da direção é fundamental para que a autodireção seja vista com mais naturalidade. É necessário questionar a autoridade tradicionalmente atribuída ao diretor e reconhecer a capacidade do ator de conduzir sua própria criação cênica. Por exemplo, a autora identifica-se artisticamente como dramaturga, atriz, diretora – e autodirigida: escreve peças teatrais, atua desde os quatorze anos, dirige atores e autodirige-se desde os dezoito, tendo atualmente trinta anos. Entretanto, tal declaração pode soar pretensiosa (ou precoce) tanto para a autora quanto para quem a lê, não por sua veracidade, mas pelo peso de autoridade associado ao ofício da direção.

A dificuldade inicial de artistas como Anne Bogart e Eugenio Barba ao se firmarem como diretores no início de suas trajetórias, decorrente de suas faixas etárias e da escassez de titulações, evidencia como a experiência e o conhecimento nem sempre são reconhecidos sem a validação formal de autoridades do saber. Essa dificuldade reforça a importância de questionar os critérios utilizados para validar o conhecimento e a autoridade no campo teatral.

Ao analisar as conceituações de Bogart (2011) sobre o uso paradoxal de estereótipos na potencialização cênica, torna-se crucial revisitar o conceito de direção teatral e artística. A figura do diretor, frequentemente associada à autoridade e até mesmo ao preconceito, evoca a opressão inerente àquele que detém o poder na composição cênica: “É natural querer evitar os estereótipos, porque eles podem ser opressivos e perigosos [...] se forem aceitos cegamente em vez de questionados” (BOGART, 2011, p. 102). A autora alerta para os riscos da utilização acrítica desses elementos, que, sem o devido questionamento, podem limitar a compreensão em vez de ampliá-la.

Anne Bogart propõe, então, uma resignificação dos estereótipos ao buscar subverter suas conotações pejorativas e transformá-los em aliados da expressão artística. Essa proposta alinha-se à natureza dinâmica da arte, em constante evolução e adaptação às linguagens e contextos socioculturais. Para a autora, “se abraçarmos, em vez de rejeitarmos, os estereótipos, se penetrarmos o continente e forcarmos seus limites, testaremos nossa humanidade e nosso alerta” (BOGART, 2011, p. 114). Dessa forma, o estereótipo, em vez de ser obstáculo à criatividade, torna-se ponto de partida para reflexão e subversão, impulsionando a arte em direção a novas possibilidades de expressão.

Os estereótipos, enquanto estímulos visuais e auditivos poderosos, podem, quando utilizados com cuidado pelo artista, conectar o público ao tempo e propiciar uma experiência estética mais profunda. O silêncio diante de conceitos e temas controversos ou interpretados negativamente é incompatível com a coragem inerente à arte. A arte não se cala diante da opressão, não se furta ao debate; ao contrário, promove a liberdade de expressão em sua plenitude, configurando-se como uma poderosa ferramenta de significação e de expressão humana. Por meio dela, é possível acessar a intimidade dos seres e ecoar o inestimável.

Na contemporaneidade, a direção teatral tem se reinventado ao buscar novas abordagens para o processo criativo. Anne Bogart, por exemplo, defende uma postura de diretora que prioriza a autonomia do ator e o desenvolvimento de seu potencial criativo. Para Bogart (2011, p. 126), o papel do diretor não é criar resultados, mas “criar as circunstâncias para que algo possa acontecer”. A diretora acredita em um processo colaborativo, no qual a hierarquia tradicional é desafiada e a autonomia do ator é valorizada: “As pessoas que assistem aos meus ensaios chegam a dizer: ‘O que é que a Anne faz?’ ‘Por que todo o trabalho cabe aos atores?’ Na realidade é assim nosso processo: muito colaborativo” (BOGART, 2011, p. 33). Essa perspectiva colaborativa promove um ambiente de criação mais horizontal, no qual o diretor atua como facilitador e os atores assumem um papel mais ativo na construção da obra.

A autora atribui ao ator responsabilidade por seu ofício, observando com atenção suas disposições corporais, energéticas, intencionais e emocionais em cena. Conforme Bogart (2011, p. 80): “Minha maior contribuição a uma montagem, e a única coisa que posso realmente oferecer a um ator, é minha atenção. [...] O diretor tenta ser a melhor plateia possível”. Compartilhando da perspectiva de Grotowski (2007), Anne Bogart concebe seu ofício de diretora primordialmente enquanto espectadora especializada.

Jerzy Grotowski ressalta a importância do olhar atento e da escuta sensível do diretor, que, em vez de interromper o ator, deve observá-lo com paciência e profundidade, aguardando o momento certo para intervir.

Nesse contexto, o diretor atua como provocador ao formular perguntas que impulsionam o ator a explorar seu próprio universo criativo e a encontrar suas próprias respostas. Tal postura exige sensibilidade, paciência e escuta atenta às necessidades do ator, criando um ambiente de confiança e colaboração mútua.

Anne Bogart vai além ao defender a importância do conflito construtivo entre ator e diretor, considerando-o fundamental ao processo criativo. Para ela, o ator deve cultivar uma postura autêntica, questionadora e propositiva, contribuindo ativamente para a maturação da obra:

Isso não quer dizer: ‘Não, não gosto de sua abordagem, ou de suas ideias.’ Não quer dizer: ‘Não, não vou fazer o que você está me pedindo.’ Quer dizer: ‘Sim, vou aceitar sua sugestão. Mas chegarei a ela por outro ângulo e vou acrescentar estas outras ideias.’ Quer dizer que atacamos um ao outro, que podemos entrar em conflito; que podemos discutir, duvidar um do outro, oferecer alternativas. Que existirá uma atmosfera viva e cheia de dúvida entre nós (BOGART, 2011, p. 92-93).

Imagine uma companhia teatral preparando-se para montar uma peça contemporânea e desafiadora. O diretor, adotando uma abordagem colaborativa, busca estimular o diálogo e a participação ativa dos atores no processo de criação. Em vez de impor sua visão de forma autoritária, prefere provocar reflexões, fazer perguntas e criar um ambiente propício à expressão criativa dos artistas. Durante os ensaios, observa atentamente a reação da plateia imaginária, buscando momentos de maior concentração e expectativa para introduzir questionamentos. Instiga os atores a responderem não com respostas prontas, mas com base em suas próprias experiências e capacidades criativas. Bogart atribui ao ator a responsabilidade por seu ofício ao observar com atenção suas disposições corporais, energéticas, intencionais e emocionais em cena.

Compartilhando da perspectiva de Grotowski, Anne Bogart concebe seu ofício de diretora primordialmente enquanto espectadora especializada. Grotowski ressalta a importância do olhar atento e da escuta sensível do diretor, que, em vez de interromper o ator, deve observá-lo com paciência e profundidade, aguardando o momento certo para intervir: “Foi um trabalho muito preciso e muito longo, que durou três anos. [...] Eu fiquei mais de cinco meses sentado olhando os meus colegas sem pronunciar uma palavra. Mas eles sentiam muito bem como eu os olhava” (GROTOWSKI, 2007, p. 214). Essa postura de observação atenta e respeitosa, essencial para a compreensão do processo criativo do ator, permite ao diretor intervir de forma mais precisa e eficaz ao intensificar a expressão artística da performance.

Nesse contexto, o diretor atua como provocador ao formular perguntas que impulsionam o ator a explorar seu próprio universo criativo e a encontrar suas próprias respostas. Tal postura exige sensibilidade, paciência e uma escuta atenta às necessidades do ator, criando um ambiente de confiança e colaboração mútua. No exemplo apresentado, torna-se evidente como a abordagem colaborativa, ao estimular o conflito construtivo, promove um ambiente de trabalho mais democrático e enriquecedor. Autonomia e criatividade dos atores são valorizadas, resultando em uma produção teatral mais coesa e artisticamente rica. O desfecho desse processo é marcado não apenas pelo sucesso da produção final, mas também pela jornada enriquecedora e transformadora que o conduziu. Trata-se de um testemunho do poder da colaboração e da criatividade no teatro, inspirando e motivando os artistas a continuarem explorando novos horizontes e desafiando limites.

2.1 DENISE STOKLOS

Denise Stoklos é uma artista brasileira de renome internacional, cujas contribuições ao teatro contemporâneo se destacam (Figura 7). A partir da década de 1970, ela desenvolveu uma obra rica e diversificada que transcende fronteiras culturais e linguísticas. Sua produção artística, marcada pela exploração de temas como identidade, poder, opressão e liberdade, é influenciada por suas experiências de vida e por profundas reflexões acerca do papel do indivíduo na sociedade. Stoklos utiliza diversas técnicas teatrais ao desafiar convenções e ao promover questionamentos sobre o papel do Brasil no contexto global, bem como sobre as

possibilidades de transformação social por meio da arte. A artista convida o público a reavaliar suas percepções e a engajar-se em um diálogo acerca do Brasil e de seu lugar no mundo. A fusão de elementos como monólogos, gestos, música e recursos visuais resulta em performances impactantes, reafirmando o teatro como um espaço de reflexão e de transformação social.



Figura 7 – Espetáculo Abjeto – Sujeito: Clarice Lispector (2022)
Fonte: ArteBlitz, 2022.

Denise Stoklos ocupa uma posição de destaque no panorama do teatro contemporâneo, reconhecida por sua abordagem artística singular e dedicação à autodireção. Sua obra, marcada pela fusão de diferentes linguagens artísticas e elementos autobiográficos, transcende os limites convencionais do teatro e convida o público a refletir sobre questões universais da condição humana. Além disso, Stoklos utiliza sua voz artística para abordar questões sociais e políticas urgentes, desafiando normas estabelecidas e provocando reflexão e debate. Sua obra oferece uma crítica contundente da injustiça social, da opressão e da violência, ao mesmo tempo em que celebra a resiliência e a resistência do espírito humano.

Nascida em São Paulo, em 1952, Stoklos iniciou sua trajetória artística na década de 1970, período marcado pela ditadura militar no Brasil. Em um contexto de repressão e

censura, a artista encontrou no teatro um espaço de resistência e liberdade de expressão. Suas primeiras criações, como *Mary Stuart* (1986) e *Casa* (1990), já evidenciavam sua busca por uma linguagem cênica inovadora que rompesse com as convenções tradicionais, incorporando elementos do teatro épico, da performance e do Happening.

A fusão de diferentes formas artísticas é uma característica marcante da obra de Stoklos. Em seus espetáculos, a artista integra teatro, dança, música e poesia para criar narrativas intimistas e emocionalmente poderosas. A inclusão de elementos autobiográficos confere ainda mais intensidade às suas performances, as quais abordam temas como identidade, memória, gênero e poder.

Ao longo de sua carreira, Denise Stoklos tem sido uma proponente fervorosa da autodireção. Não apenas teorizou sobre o tema, mas também a praticou extensivamente. Na sua trajetória, a grande maioria dos espetáculos é escrita, dirigida e atuada pela própria Stoklos. Essa prática de assumir múltiplos papéis dentro de uma produção reflete sua visão de autonomia artística, na qual o artista está no controle do processo criativo. Como ela mesma afirma em entrevista a Ipojucan Pereira da Silva:

Quando a gente fala ator, a gente pensa que o ator vai lá fazer o texto do Arthur Miller, dirigido por Peter Brook. Performer não tem diretor nem autor. Ele vai lá e cria com o corpo dele, que nem a Marina Abramović. E esse é o caso do Teatro Essencial, porque o ator não vai reproduzir o que qualquer outro ator vai fazer. Ele vai criar de acordo com a estatura dele, com o tamanho do nariz, das mãos. Ele vai fazer sempre de acordo com a idiossincrasia dele. Então é único! Daí performer é um pouco mais próximo do que ator. Parece que dá mais espaço para esse nosso ator do Teatro Essencial, quando ele cria o que ele vai dizer (SILVA, 2008).

Um exemplo significativo da concepção de um ator no centro de todas as etapas do processo criativo é a proposta de Stoklos denominada Teatro Essencial. Com formação tradicional associada ao aperfeiçoamento na área do teatro do gesto e do movimento, a atriz e pedagoga apresenta sua visão sobre o papel fundamental do ator na formação de jovens artistas cênicos. Como destaca Torres Neto (2021, p. 96), trata-se da “reconquista de uma autonomia perdida, que existia antes de os atores ocidentais se tornarem prisioneiros do sedentarismo, subordinados a um diretor autoritário e despótico e ao comércio de uma arte poética”. O Teatro Essencial, portanto, busca resgatar a autonomia do ator, reconhecendo-o como criador e protagonista do processo artístico, em contraposição à visão hierárquica e comercial do teatro.

Desenvolvido por Denise Stoklos, o Teatro Essencial (Figura 8) é uma abordagem que enfatiza a simplicidade e a essência do ato performático ao colocar o ator como autor, diretor

e coreógrafo de si mesmo. Seus instrumentos principais são o corpo, a voz e o pensamento. Com o corpo, o ator desenha o espaço; com a voz, expressa as emoções da personagem; e, com o pensamento, a memória e a intuição, constrói a dramaturgia, unindo corpo, voz e mente em uma expressão singular. Essa forma de teatro busca destilar a experiência teatral até seus elementos mais básicos, focando na presença e na expressão do ator, sem depender de cenários complexos, figurinos extravagantes ou efeitos técnicos elaborados.

Ao priorizar a matéria viva do ator e seus recursos expressivos, o Teatro Essencial concentra-se em temas universais e urgentes, intrinsecamente ligados à natureza humana e, portanto, políticos. A intenção é que o público saia do teatro revigorado em suas lutas por liberdade e amor, reconectando-se com a essência da própria existência.



Figura 8 – Denise Stoklos em Teatro Essencial (2008)

Fonte: G1-PR, 2013.

Ao desafiar as estruturas tradicionais de hierarquia no teatro, Stoklos demonstra que é possível, e muitas vezes desejável, que um único artista conduza as funções de dramaturgo, diretor e ator para criar uma obra que seja uma expressão pura e pessoal de sua visão artística. Essa abordagem não só resgata a autonomia dos artistas, mas também inspira outros a explorar suas próprias capacidades criativas de maneira independente e autossuficiente.

Essa visão desafia a concepção tradicional de hierarquia no teatro, a qual, frequentemente, coloca o diretor em posição dominante e o ator como executor passivo de suas ordens. Em vez disso, Stoklos propõe uma colaboração mais igualitária e horizontal, na qual o ator é valorizado como um parceiro criativo e intelectualmente engajado.

Ao resgatar a autonomia do ator e enfatizar a importância de sua voz e expressão individual, a proposta de Stoklos representa uma reação à padronização e comercialização do teatro, promovendo uma arte mais autêntica e significativa. Além disso, ao integrar elementos

do teatro do gesto e do movimento em sua abordagem, Stoklos destaca a relevância da corporalidade e da expressão física na comunicação teatral, ampliando as possibilidades de expressão e interpretação para os artistas.

A autodireção na perspectiva macro é um conceito central na prática artística de Stoklos. Ao assumir múltiplos papéis em suas criações, ela exerce um controle criativo sobre todo o processo artístico. Essa autonomia permite que explore as possibilidades do corpo, da voz e da imaginação, resultando em performances marcadas pela espontaneidade, improvisação e conexão com o público.

Ao longo de sua carreira, Denise Stoklos tem sido reconhecida por suas contribuições significativas ao teatro contemporâneo, recebendo inúmeros prêmios e honrarias, como o Prêmio Shell de Teatro e o Prêmio Molière. No contexto da autodireção na perspectiva macro, Stoklos representa um exemplo inspirador de como os artistas podem assumir o controle de seu próprio processo criativo e criar obras de significado profundo e impacto duradouro. Sua abordagem inovadora continua a influenciar e inspirar performers e criadores em todo o mundo.

Stoklos questiona a hierarquia tradicional do teatro ao defender uma maior autonomia do ator. Ela diferencia o ator, frequentemente associado à interpretação de textos e direções pré-definidas, do performer, que desfruta de liberdade e autonomia criativas. Essa singularidade do performer, expressa a partir de sua individualidade, é central no Teatro Essencial, onde o ator constrói o papel a partir de sua identidade mais profunda. Nesse tipo de teatro, concebido e praticado extensivamente por Stoklos, o espaço cênico transforma-se no principal instrumento de expressão do performer. Como a própria artista afirma:

Para o performer essencial, seu instrumento é o espaço e como ele se desloca ali [...] onde colocar seu corpo fora da força gravitacional [...] na sua cena seu material é como ele realiza a expressão e não a evocação em si dela [...] Quanta energia ele impõe a seu corpo, que partes de seu corpo são requisitadas à execução daquele movimento: isso será sua mensagem (STOKLOS, 2005, p. 5).

Cada movimento, gesto e deslocamento adquirem significado na construção da mensagem. Stoklos ressalta a importância da interação corpo-espaço-público, na qual cada gesto é planejado para transmitir uma mensagem clara e impactante.

A autodireção, praticada por Stoklos ao assumir os papéis de autora, diretora e atriz nos espetáculos, garante-lhe controle criativo sobre todo o processo artístico. Essa autonomia, presente na autodireção macro, permite que explore plenamente as possibilidades do corpo, da voz e da imaginação, resultando em performances marcadas pela espontaneidade,

improvisação e conexão com o público. Stoklos desafia a concepção tradicional, que coloca o diretor em posição dominante, ao propor uma colaboração mais igualitária entre diretor e ator.

A perspectiva de autodireção macro, presente em toda a sua trajetória, manifesta-se na prática de Stoklos ao assumir múltiplos papéis no processo criativo, atuando como autora, diretora e atriz em seus espetáculos. Essa autonomia permite que ela exerça controle sobre sua obra, garantindo a expressão integral de sua visão artística. Stoklos não apenas interpreta seus próprios textos, mas também os escreve e dirige, explorando temas e abordagens pessoalmente significativos ao criar obras que refletem sua individualidade.

A autodireção em Stoklos manifesta-se em diferentes níveis. Na perspectiva micro, concretiza-se na escrita, direção e interpretação de seus próprios textos. Em uma perspectiva mais ampla, Stoklos amplia sua autonomia ao se envolver em atividades além da performance teatral, como a composição musical e a escrita de livros e poemas. Essa diversidade criativa demonstra sua capacidade de transcender fronteiras tradicionais das Artes Cênicas, explorando novas formas de expressão e mantendo-se fiel à sua visão artística.

Lúcia Romano destaca a atuação de Stoklos em diversas áreas criativas, ressaltando sua autonomia em todas as fases do processo criativo:

Stoklos atua em diversas áreas criativas – ela cria, dirige e interpreta seus próprios textos, compõe canções, escreve livros sobre teatro e publica suas poesias e romances; sua posição ética e ideológica sedimenta a construção de um percurso que se identifica com a pesquisa e é bem sucedido, apesar de manter-se afastado da indústria cultural; alia a prática artística ao discurso crítico e estético, na construção de um estilo de teatro pessoal chamado por ela de Teatro Essencial (ROMANO, 2005, p. 144).

Dessa maneira, a ênfase na expressão física e na corporalidade presente em seu Teatro Essencial amplia as possibilidades de autodireção do artista ao fornecer ferramentas para que explore e desenvolva sua expressão pessoal, conectando-se de forma autêntica com seu papel e com o público. Stoklos defende um teatro mais colaborativo e participativo, no qual o ator tenha voz ativa e seja reconhecido como cocriador.

Obras como *Brasil 2000* (2000) exemplificam sua abordagem inovadora e autogerida (Figura 9). Concebido em um período de transição no Brasil, o espetáculo aborda questões de identidade nacional, globalização e desigualdade social por meio da fusão de técnicas teatrais e elementos autobiográficos, evidenciando a capacidade de Stoklos de integrar o pessoal e o político em sua obra.



Figura 9 – Denise Stoklos em *Brasil 2000* (2000)
Fonte: Revista Cláudia, 2018.

A escolha do título *Brasil 2000* já sugere uma profunda reflexão sobre o futuro do país, convidando o público a um balanço crítico do passado e do presente. Denise Stoklos utiliza o palco como plataforma para questionar e provocar, incentivando uma análise do papel do Brasil no cenário global e das dinâmicas sociais que moldam a vida de seus cidadãos. O espetáculo, um marco na carreira da artista, consolidou sua posição como uma das vozes mais influentes do teatro brasileiro, não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma inovadora com que foi apresentado.

Brasil 2000 é um exemplo brilhante do Teatro Essencial de Stoklos, onde a autonomia do performer e a integração de múltiplas formas de arte se combinam para criar uma experiência única. A artista utiliza sua técnica ao combinar elementos de mímica, narração e performance física para transmitir mensagens complexas de maneira direta e impactante. A peça, caracterizada por uma estrutura não linear, reflete a complexidade da experiência brasileira. Stoklos opta por fragmentar a história em cenas independentes que se interconectam de maneira simbólica e temática, espelhando a realidade multifacetada do Brasil e permitindo que o público faça suas próprias conexões e interpretações.

A performance de Denise Stoklos destaca questões sociais urgentes, como desigualdade e injustiça, ao utilizar uma linguagem corporal expressiva e um minimalismo cênico que enfatizam a força da narrativa e do ator. Ao evitar cenários elaborados, Stoklos direciona o foco à essência do teatro: a interação direta entre ator e audiência. Conhecida por sua habilidade em utilizar o corpo como instrumento principal de expressão, a artista emprega técnicas de teatro do gesto e movimento para comunicar emoções e ideias de forma visceral, ultrapassando as limitações da linguagem verbal. A performance incorpora elementos de dança, música e poesia, criando uma experiência sensorial rica e envolvente. A música, em particular, serve como contraponto emocional e rítmico, intensificando a experiência sensorial

do público e reforçando temas abordados, como a luta pela justiça social e a celebração da diversidade.

Em *Brasil 2000*, Stoklos entrelaça experiência pessoal à crítica ao sistema político e social brasileiro, questionando narrativas oficiais e propondo novas formas de entender a identidade nacional. Ela desafia o público a reconsiderar percepções sobre arte e sociedade, rompendo com convenções teatrais tradicionais e incentivando os espectadores a questionarem suas próprias crenças. Dessa maneira, *Brasil 2000* não foi apenas uma performance teatral, mas um convite à transformação pessoal e coletiva, provocando debates sobre identidade brasileira e a responsabilidade social dos artistas.

A abordagem inovadora de Stoklos em *Brasil 2000* continua a influenciar uma nova geração de artistas, que vêem na autodireção e na fusão de linguagens uma forma poderosa de expressão. Sua capacidade de integrar o pessoal e o político, corpo e voz, crítica social e inovação artística serve como modelo para aqueles que buscam criar obras de arte significativas e impactantes. Na perspectiva macro da autodireção, Stoklos posiciona-se como uma figura independente e autônoma no cenário artístico. Sua abordagem do Teatro Essencial reflete essa autonomia ao destacar sua busca por uma forma de teatro pessoal, alinhada com suas convicções artísticas e filosóficas.

Desse modo, Denise Stoklos ilustra sua posição como exemplo de autodireção em todas as dimensões do processo criativo, desde a concepção até a realização e apresentação de suas obras. Sua capacidade de exercer controle sobre todas as etapas do trabalho artístico demonstra a importância da autonomia do artista na criação de obras significativas e impactantes.

A declaração de Denise Stoklos a seguir revela uma postura crítica e contestadora em relação aos diretores e produtores de teatro, ao mesmo tempo em que lança luz sobre a importância da autodireção na prática artística. Ao expressar sua aversão aos diretores e produtores, Stoklos defende a ideia de que os artistas devem ter controle total sobre seu trabalho e expressão criativa. Para a artista:

Não gosto de diretores de teatro. Não suporto produtores de teatro. Já procurei alguns que me negavam dinheiro dizendo que o simples bancar um espetáculo lhes tiraria o melhor do jogo: o golpe da grana no público – espécie de loteria. São manipuladores de capital e marketing envolvidos com arte, pode? Pode o artista trabalhar para um deles? Pois quase todos (SILVA, 2008, p. 107).

Ao comentar sobre sua experiência com diretores e produtores que negavam financiamento para seus projetos, considerando que a simples produção de um espetáculo

seria suficiente para atrair público, Stoklos denuncia a visão comercializada e mercantilizada do teatro. Ela questiona a integridade artística desses profissionais, que frequentemente colocam os interesses financeiros acima da qualidade do trabalho artístico.

Contextualizando com a autodireção, é possível compreender que Stoklos defende a importância de os artistas serem os principais responsáveis pelo processo criativo e pela tomada de decisões relativas às suas obras. Para ela, a autodireção não é apenas uma opção, mas uma necessidade para preservar a integridade da expressão artística.

A fala de Stoklos evidencia questões relativas ao poder e à influência de diretores e produtores no teatro. Tais profissionais têm a capacidade de moldar a direção artística ao influenciar desde a escolha do elenco até a interpretação do texto. Essa dinâmica de poder pode pressionar os artistas a priorizarem o sucesso comercial em detrimento da integridade artística, gerando um conflito entre as demandas do mercado e a busca por narrativas inovadoras e provocadoras.

Contudo, em vez de ceder a essas pressões, Denise Stoklos, ao longo de sua carreira, construiu uma trajetória marcada pela resistência. Seu compromisso com a autodireção e a busca por uma linguagem cênica autêntica e transformadora lhe renderam inúmeros prêmios e a admiração de novas gerações de artistas, consolidando seu lugar como um nome fundamental no teatro contemporâneo.

2.2 GEORGETTE FADEL

O cenário teatral contemporâneo destaca-se pela presença de artistas multifacetados que transcendem as funções tradicionais da atuação. Georgette Fadel, figura proeminente nesse panorama, consolida sua carreira não apenas por suas habilidades interpretativas, mas também por seu compromisso com a autodireção em cena. Esta parte do estudo visa explorar a trajetória artística de Fadel ao analisar como sua abordagem da autodireção enriquece e singulariza suas performances teatrais.

Atriz, diretora e dramaturga brasileira, Georgette Fadel possui vasta experiência em produções teatrais que transitam entre peças clássicas e experimentações contemporâneas. Sua formação na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD-USP), marcada por um ambiente colaborativo que estimula a criação conjunta, foi fundamental para a

construção de sua perspectiva artística. A ênfase na colaboração durante sua formação influenciou diretamente a valorização da criação coletiva que Fadel implementa em suas produções profissionais, evidenciando a importância do trabalho conjunto na construção de performances.

A partir dessa base, Fadel desenvolveu uma abordagem singular que integra elementos de autodireção e colaboração criativa. A busca por uma conexão genuína com o material dramático e com o público, despertada em sua formação, permanece como um princípio norteador em sua trajetória. Essa conexão manifesta-se na exploração profunda das motivações e estados emocionais de seus personagens, visando performances convincentes e ressonantes.

A trajetória artística de Fadel é marcada pela influência de Bertolt Brecht e Constantin Stanislavski, resultando em uma síntese única. Brecht, com seu teatro épico e o conceito de distanciamento, propõe a desmistificação da narrativa tradicional e o estímulo à reflexão crítica do público. Fadel incorpora esses princípios em suas obras ao utilizar recursos como a quebra da quarta parede, narrativa não linear e integração de elementos visuais e musicais para provocar reflexões sobre a realidade social e política.

A influência de Stanislavski, por sua vez, é evidente na ênfase que Fadel dá à verdade emocional. Aprofundando-se nas motivações e estados emocionais de seus personagens, ela busca criar performances autênticas que ressoem com o público. Ao combinar a busca pela verdade emocional de Stanislavski com a estrutura crítica de Brecht, Fadel constrói um estilo provocador, capaz de transitar por diferentes estilos e gêneros teatrais.

Nesse contexto, a autodireção em cena para Georgette Fadel pode ser entendida como a capacidade do ator de conduzir seu próprio processo criativo e interpretativo de forma autônoma, fundamental para alcançar uma expressão autêntica e uma conexão profunda com o material dramático. Essa autonomia artística manifesta-se em suas produções, nas quais atua não apenas como intérprete, mas também como codiretora ou facilitadora do processo de criação.

Um exemplo marcante de autodireção plena em sua trajetória é o espetáculo *A Afinação I* (2017), aclamado pela crítica por sua abordagem inovadora e profundidade emocional alcançada (Figura 10). Ao assumir a autodireção, Fadel pôde explorar nuances de sua performance que, talvez, não tivessem sido exploradas sob a direção de outra pessoa. A experiência reforçou a importância da autonomia artística, demonstrando que o ator pode ser um criador completo, capaz de dirigir e interpretar simultaneamente.



Figura 10 – Georgette Fadel em *Afinação 1* (2017)
Fonte: Paideia Brasil, 2020.

Ao desafiar as convenções teatrais tradicionais, Georgette Fadel incorpora elementos de dança, música e performance interativa em suas obras. Essa abordagem multidisciplinar cria uma experiência cênica inovadora e engaja o público de maneira singular. Seu processo colaborativo, que incentiva a participação ativa dos atores no desenvolvimento da narrativa e da estética cênica, exemplifica o que se pode definir como autodireção mediana: um processo em que a autonomia criativa do ator se manifesta em conjunto com a colaboração da equipe, resultando em uma criação compartilhada.

A perspectiva mediana se caracteriza por processos em que os atores exercem autodireção em cenas e ao longo de períodos prolongados, sem abdicar da colaboração com a direção. Essa abordagem, presente em trabalhos de artistas como Eugenio Barba, confere aos atores grande autonomia criativa, ao mesmo tempo em que estimula a investigação individual e a construção coletiva da cena. Nesse contexto, conforme Barba (1991), o diretor atua como um facilitador, guiando e harmonizando as diversas propostas, assumindo o papel de “montador de montagens” ou “diretor de direções” ao articular individualidades para criar uma obra coesa.

A integração de diferentes linguagens artísticas, como música e dança, expande os limites tradicionais do teatro, estabelecendo-o como plataforma para discussão e transformação social. Georgette Fadel, por exemplo, aborda temas sociais e políticos contemporâneos utilizando narrativas não lineares e técnicas de distanciamento, que provocam a reflexão crítica e rompem com as convenções teatrais. Em *As Mulheres dos Cabelos Prateados* (2021), codirigida com Ave Terren, Fadel retrata a ditadura militar brasileira a partir de uma perspectiva fantasiosa e feminina, demonstrando habilidade em entrelaçar diferentes linguagens e narrativas para promover a reflexão sobre o passado e seus impactos na sociedade.

Além de sua prática performática, Georgette Fadel desempenha um papel fundamental na formação de novas gerações de artistas teatrais. Como mentora e influenciadora, ela inspira alunos e colaboradores a explorar novas formas de expressão e narrativa. Seu trabalho como orientadora da Oficina de Encenação em Curitiba, no âmbito do Núcleo de Dramaturgia do SESI, exemplifica seu compromisso com a formação de jovens artistas. Ao promover a experimentação e a criatividade em um ambiente colaborativo, Fadel estimula o desenvolvimento de práticas teatrais autênticas e inovadoras, consolidando o teatro como ferramenta de mudança social e conscientização.

Além da autodireção e da multidisciplinaridade, a capacidade de adaptação e improvisação de Fadel caracteriza suas performances. Ao responder de forma criativa a mudanças de cenário, imprevistos técnicos e interações inesperadas com o público, ela demonstra uma presença cênica marcante. Sua habilidade de permanecer presente no momento e encontrar soluções criativas em tempo real contribui para alcançar, em sua visão, certo tipo de vitalidade e de autenticidade de suas performances. Na Figura 11, a artista como Simone Weil.



Figura 11 – Georgette Fadel vive a pensadora francesa Simone Weil
Fonte: Zeca Vitorino, 2024.

Segundo Fadel (2024), a autodireção é um conceito muito valorizado por promover autonomia, mas pode esconder armadilhas quando não é equilibrada com uma visão mais coletiva. Um dos maiores desafios está na tendência à autorreflexão excessiva, que pode prender o indivíduo em um ciclo limitador de introspecção. Esse foco exagerado no próprio eu pode dificultar que um artista se enxergue como parte de um sistema maior, no qual a colaboração e a troca de experiências ampliam perspectivas e enriquecem o processo criativo.

Outro ponto a considerar é que a autodireção pode levar a um isolamento involuntário dentro do ambiente colaborativo do teatro. Por sua natureza, o teatro é uma arte que se desenvolve e ganha vida por meio da interação e do diálogo entre os participantes. Quando

alguém se concentra demais na sua própria visão, pode acabar se afastando dessas interações fundamentais, prejudicando as dinâmicas de grupo. Esse distanciamento pode enfraquecer a conexão com os outros e limitar o alcance das produções artísticas, além de sufocar o potencial de inovação que surge a partir de influências mútuas.

Além disso, o excesso de foco na autodireção pode gerar o que Fadel chama de "egoísmo criativo", em que a busca pelo reconhecimento pessoal se sobrepõe ao valor do trabalho em equipe. Em um ambiente dominado pela autodireção, existe a tendência de restringir a diversidade criativa, já que um líder excessivamente centralizador pode fechar as portas para contribuições enriquecedoras de outros colaboradores. Portanto, embora a autodireção tenha um papel importante na arte, é essencial encontrar um equilíbrio que valorize tanto a perspectiva individual quanto as contribuições coletivas, criando um espaço onde o desenvolvimento artístico possa realmente prosperar e inovar.

O impacto de Georgette Fadel no cenário teatral brasileiro e internacional é significativo e multifacetado. No Brasil, suas obras revitalizam o teatro contemporâneo ao combinar crítica social e inovação artística. Ao desafiar as normas estabelecidas e incorporar elementos de diversas disciplinas, Fadel cria experiências teatrais que não apenas entretêm, mas também educam e provocam o público a refletir sobre questões relevantes. Essa capacidade de unir arte e ativismo inspira uma nova geração de artistas a explorar o teatro como ferramenta de transformação social.

Um exemplo marcante já citado neste estudo é a peça *Afinação I*, onde Fadel interpreta a filósofa Simone Weil, abordando temas como opressão, sofrimento e liberdade. A obra, caracterizada pela crueza e simplicidade, utiliza recursos como a distribuição de pranchetas com papel e caneta ao público para criar uma atmosfera de sala de aula, promovendo interação e pensamento crítico. A peça demonstra a influência de Fadel em artistas que buscam experimentações cênicas engajadas, como Luciana Fróes, que colaborou na peça, e grupos como a Cia. São Jorge de Variedades, fundada pela própria Fadel, que desenvolve trabalhos com forte impacto social.

A metodologia de Fadel também ressoa internacionalmente ao dialogar com movimentos teatrais que buscam romper com as tradições e explorar novas formas de narrativa e performance. Sua influência é visível em festivais e colaborações que valorizam a experimentação e a interdisciplinaridade. A participação de Georgette Fadel no Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília em 2017, com a peça *Afinação I*, evidencia o reconhecimento de sua obra em um contexto internacional. No festival, Fadel apresentou uma performance solo baseada em textos de autores como Bertolt Brecht, Georg

Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Simone Weil, demonstrando sua abordagem singular que transita entre filosofia, política e teatro. Ao promover uma prática teatral que transcende fronteiras, Fadel contribui para o diálogo global sobre o papel do teatro na sociedade contemporânea.

A trajetória de Georgette Fadel exemplifica a importância da autodireção na cena atual. Sua autonomia criativa manifesta-se em sua abordagem colaborativa e em sua busca constante pela experimentação, permitindo que os artistas assumam um papel ativo no processo e explorem novas possibilidades com flexibilidade, elevando suas performances a novos patamares de excelência artística. Ao continuar explorando e refinando sua prática, Fadel inspira e influencia futuras gerações de artistas teatrais, deixando um legado duradouro no teatro brasileiro e internacional.

2.3 JÚLIO ADRIÃO

Formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) em 1986, Júlio Adrião, ator, produtor e diretor teatral carioca, construiu uma trajetória artística singular, marcada por experiências internacionais — como a colaboração com o Teatro Potlach na Itália — e pela integração à Cia de Público. Em 2005, Adrião consolidou sua presença no cenário teatral brasileiro com o solo narrativo *A Descoberta das Américas*, de Dario Fo, performance que lhe rendeu o Prêmio Shell/RJ de melhor ator e se tornou um emblema da autodireção em diálogo com a performatividade.

A obra transcende as fronteiras entre teatro tradicional e performance arte. Encenada por Adrião, a performance confronta o intérprete com a complexidade do texto de Dario Fo — dramaturgo premiado e Nobel de Literatura — ao narrar a saga de um anti-herói em busca de autoconhecimento e sobrevivência. A escolha do texto revela profundidade temática e exigência interpretativa inerentes à performance, demandando de Adrião uma imersão profunda no material dramático e a construção de uma conexão genuína com o público.

A trajetória do solo narrativo *A Descoberta das Américas* (Figura 12) é marcada por amplitude e diversidade ao transitar por espaços cênicos e públicos heterogêneos. Desde pequenas cidades do interior até grandes metrópoles, de universidades a salas de teatro, incluindo festivais nacionais e internacionais, o espetáculo percorreu um rico itinerário ao

promover encontros com uma vasta gama de espectadores. Essa itinerância ressalta a capacidade da obra para dialogar com diferentes realidades e contextualidades.



Figura 12 – Júlio Adrião em *A Descoberta das Américas* (2023)
Fonte: O Globo, 2023.

Em *A Descoberta das Américas*, a essência da cena manifesta-se por meio da economia de recursos cênicos. Com um único ator em cena, sem cenário e com figurino e iluminação minimalistas, o espetáculo constrói-se em um estado de essencialidade e urgência. Impelido por uma cruel economia da fome, o protagonista mobiliza sua engenhosidade para sobreviver e narrar sua história. Para encarnar a multiplicidade de personagens — indígenas, espanhóis, animais, figuras bíblicas — Adrião estabelece um pacto de cumplicidade com o público ao criar um código gestual, mímico e sonoro que antecipa as ações do narrador. Cada detalhe evoca o seguinte, como em uma narrativa improvisada contada pela primeira vez.

A estrutura do monólogo permite a Adrião explorar a pluralidade de personagens e situações, utilizando apenas corpo e voz para criar um universo cênico completo. Essa abordagem minimalista, remetendo à ideia de palco nu, enfatiza a potência comunicativa do ator ao quebrar a quarta parede e estabelecer uma conexão direta e visceral com o público. A performance desenvolve-se em um espaço de intimidade e interação, no qual o espectador torna-se cúmplice da criação cênica.

A autodireção em *A Descoberta das Américas* impõe desafios significativos. Sem a intervenção de um diretor externo, Adrião assume a responsabilidade por todas as decisões criativas, desde a construção dos personagens até a condução do ritmo e da dinâmica do espetáculo. Essa autonomia exige disciplina, autoconhecimento e autocrítica, pois o performer deve sozinho ser capaz de analisar seu próprio trabalho de forma objetiva e realizar os ajustes necessários ao longo do processo.

A ausência de um olhar externo pode dificultar a percepção de falhas ou inconsistências na performance. Nesse contexto, torna-se crucial que o ator desenvolva mecanismos eficazes de autoavaliação, que lhe permitam reconhecer e aprimorar os aspectos que demandam atenção. Adrião, no entanto, demonstra notável capacidade de lidar com essas dificuldades ao utilizar sua experiência e intuição para guiar o espetáculo com segurança e precisão.

A premiada peça conquistou reconhecimento da crítica e do público, consagrando-se como uma obra original e impactante. A autodireção cativante de Júlio Adrião confere ao espetáculo uma força expressiva singular. A performance não apenas reafirma a importância da autodireção como prática artística viável e potente, mas também ilustra como a autonomia criativa pode conduzir a uma expressão mais autêntica e pessoal.

A prática da autodireção, apesar de desafiadora, pode oferecer aos artistas grande liberdade criativa e a possibilidade de explorar sua individualidade de forma mais profunda. Contudo, a autodireção exige um olhar crítico e atento, tanto do próprio artista quanto de observadores externos, como aponta Júlio Adrião em entrevista inédita concedida para esta dissertação (Apêndice B). A seguir, analisaremos a entrevista de Adrião, destacando seus pontos de vista sobre a importância do feedback na autodireção e os desafios inerentes a essa prática.

Adrião, que se considera um diretor “sem carteira”, enfatiza a importância de valorizar a contribuição do ator. Para ele, a direção, principalmente em solos, deve servir ao ator, permitindo que suas propostas em improvisos deem forma à cena.

Em sua experiência, a autodireção torna-se mais eficaz quando se assemelha a uma parceria com um “espectador privilegiado”. Esse observador externo, imerso no processo, oferece feedback constante ao ajudar a lapidar as ações em cena. No caso de *A Descoberta das Américas*, essa dinâmica foi crucial para a construção da narrativa.

Sobre a autodireção, Adrião reconhece que essa abordagem facilita a expressão das singularidades do artista. No entanto, alerta que nem sempre é a melhor opção. O ator que se aventura nesse caminho deve estar ciente dos desafios e “tentar voar com os pés no chão”.

Ao aconselhar artistas emergentes sobre autodireção, Adrião, com modéstia, reconhece que prefere contar com olhares externos, mas sugere a presença de pessoas de confiança na sala de ensaio para acompanhamento e feedback.

Ele reforça a necessidade de um olhar externo ao observar que, embora admire artistas que acumulam as funções de autor, diretor e ator, não busca essa polivalência para si. Para

ele, o feedback é essencial, culminando no teste da obra com um público seletivo antes da estreia, um ato de “generosidade para com o espetáculo”.

No que se refere à atuação, Adrião a define como um “estado extranatural”, independentemente de ser teatro tradicional ou performance. A cena, fruto de um processo de elaboração, transcende classificações.

Os desafios composicionais para o diretor residem em manter a “verdade” na atuação, priorizando sempre a obra e evitando a autovalorização excessiva — um risco inerente à vaidade humana, amplificada pelo ofício do ator.

Por fim, Adrião destaca a importância das técnicas adquiridas pelo ator, aliadas à sua individualidade. Para ele, uma sala de ensaio produtiva requer colaboração horizontal, surpresas, seriedade, disciplina e humor. A descoberta e a imprevisibilidade são elementos essenciais em seu processo criativo.

Essa busca pela descoberta e imprevisibilidade, marcas do processo criativo de Adrião, manifesta-se de forma singular em *A Descoberta das Américas*. A obra, além de ser um marco na trajetória do artista, consolidou-se como referência no teatro brasileiro ao inspirar a exploração da autodireção e da performatividade. O impacto da obra convida à reflexão sobre os desafios e as potencialidades da criação autogerida, revelando a força do artista que assume as rédeas de seu próprio processo criativo.

Ao longo de sua trajetória, *A Descoberta das Américas* mantém-se como referencial no cenário teatral brasileiro, inspirando artistas e pesquisadores a explorar as possibilidades da autodireção e da performatividade. A obra de Adrião convida à reflexão sobre os desafios e as potencialidades da criação cênica autogerida, revelando a força do artista que assume o controle de seu processo criativo.

A recepção positiva do espetáculo não se deve apenas à habilidade de Júlio Adrião em se autogerir, mas também à maestria com que ele explora as nuances e complexidades dos personagens. Por meio de uma performance rica em recursos expressivos, Adrião transita com fluidez entre humor, emoção e provocação, criando uma experiência cênica envolvente e memorável. O ator consegue cativar o público com energia contagiante, timing cômico preciso e a capacidade de criar personagens vivos e verdadeiros. Sua performance comprova que a autodireção, quando exercida com sensibilidade e rigor, pode levar a uma expressão artística autêntica e impactante.

2.4 CLAYTON NASCIMENTO

Clayton Nascimento, artista nascido e criado na periferia de São Paulo em 1989, personifica a potência da autodireção na transformação de desafios em oportunidades. Proveniente de uma família nordestina, cresceu em um ambiente marcado por dificuldades socioeconômicas, mas rico em diversidade cultural e narrativas inspiradoras. Essa herança foi fundamental na construção de sua identidade e no desenvolvimento de sua paixão pelas artes, impulsionando-o a superar as adversidades ao trilhar uma trajetória artística singular.

Desde cedo, Clayton manifestou um talento multifacetado, destacando-se em diversas linguagens artísticas. Sua capacidade de autodireção foi essencial para a construção de uma abordagem única e versátil, que lhe permitiu explorar diferentes formas de expressão e integrar essas experiências em suas performances. Como professor, compartilha seus conhecimentos e habilidades ao inspirar e orientar novos talentos, incentivando a autonomia e a criatividade em seus alunos.

No âmbito profissional, Clayton consagrou-se como ator e preparador de elenco em produções de sucesso, onde sua habilidade em se autodirigir e compreender a complexidade dos personagens lhe conferiu respeito e reconhecimento. Sua experiência em autodireção não apenas aprimorou sua técnica, mas também lhe proporcionou uma profunda compreensão das nuances emocionais e psicológicas inerentes a cada papel, conhecimento que transmite com eficácia aos atores que prepara.

A consagração de Clayton no cenário teatral brasileiro se evidencia na conquista do Prêmio Shell de Teatro na categoria de Melhor Ator em 2023 por sua atuação em *MACACOS*, tornando-se o ator negro mais jovem do Brasil a receber essa honraria. O espetáculo também lhe rendeu o Prêmio APCA de Melhor Ator e uma indicação na categoria de dramaturgia, além do Prêmio Deus Ateu de Teatro por sua interpretação e indicações nas categorias de Melhor Dramaturgia, Espetáculo e Direção. Em maio de 2023, o jornal *O Globo* classificou *MACACOS* como um documento historiográfico e dramático, e Clayton recebeu o prêmio de Melhor Ator pelo APTR de Teatro do Rio de Janeiro por sua performance na obra.

MACACOS é um monólogo que se insere no cenário artístico contemporâneo, no qual questões de identidade, raça e poder são frequentemente abordadas (Figura 13). Clayton Nascimento, como artista, utiliza a performance para desafiar e provocar reflexões sobre estereótipos raciais e a desumanização histórica de pessoas negras. O título *MACACOS*, por si

só, é uma escolha carregada de significado, uma vez que remete a insultos racistas profundamente enraizados nas sociedades ocidentais.



Figura 13 – Clayton Nascimento em *MACACOS* (2023)
Fonte: Correio Brasiliense, 2023.

A trajetória de Clayton Nascimento na criação de seu monólogo *MACACOS* evidencia desafios significativos enfrentados durante o processo de autodireção (Nascimento, 2024). Inicialmente, Clayton buscou colaborar com outros profissionais no desenvolvimento de uma peça que revelasse a estrutura do racismo no Brasil. No entanto, deparou-se com rejeições sucessivas, enfrentando uma resistência generalizada que reflete o racismo enraizado no meio teatral. Os temas considerados difíceis e arrojados afastaram potenciais colaboradores, que temiam os riscos associados tanto à temática quanto à incerteza de financiamento por meio de editais.

Diante das recusas para participar do projeto, Clayton decidiu escrever, dirigir e interpretar a peça sozinho, resultando em um monólogo que exigia um compromisso intenso com sua visão artística. As dificuldades iniciais em formar uma equipe não apenas retardaram o início da produção, mas também sublinharam o desconforto geral em confrontar o racismo estrutural por meio da arte. Contudo, essa resistência inicial foi contrabalançada por uma crescente recepção positiva, demonstrando que o público possui um interesse genuíno por discussões mais profundas sobre a racialidade e a história nacional, refletido na aceitação crítica e no reconhecimento que a peça eventualmente recebeu.

A jornada de Clayton para trazer *MACACOS* à cena também expõe um desafio intelectual e emocional intrínseco ao processo criativo pessoal. A peça emergiu como uma plataforma vital para democratizar e refletir sobre informações cruciais que frequentemente permanecem relegadas ou obsoletas nos currículos mainstream. Seu trabalho não apenas

amplificou a narrativa sobre a contribuição da arte para a conscientização social, mas reafirmou a importância de incorporar experiências e temas raciais sub-representados nos palcos do teatro brasileiro. A performance transcende a mera expressão artística, configurando-se como um ato político e de resistência.

A estrutura e os elementos estéticos da obra contribuem para a construção de um discurso impactante. Clayton utiliza o corpo como principal instrumento de expressão, explorando movimentos que evocam tanto a animalidade quanto a humanidade, e desafia o público a confrontar seus próprios preconceitos e desconfortos. A cenografia, a iluminação e o som criam uma atmosfera densa e introspectiva, em que cada elemento é cuidadosamente pensado para intensificar a mensagem central da obra. A possível utilização de máscaras ou pinturas corporais, que remetem a características simiescas, pode ser interpretada como uma forma de espelhar os preconceitos raciais, devolvendo ao público a imagem distorcida que a sociedade muitas vezes projeta sobre corpos negros. Essa escolha estética não apenas choca, mas também evoca empatia ao forçar o espectador a reconhecer a humanidade por trás da desumanização.

MACACOS ressoa fortemente em um contexto global em que racismo e discriminação racial permanecem temas urgentes que demandam discussão. Por meio de sua obra, Clayton não apenas expõe a brutalidade do racismo, mas também celebra a resiliência e a força das comunidades negras. A performance atua como um catalisador para o diálogo, incentivando o público a refletir sobre suas próprias percepções e atitudes.

Além disso, a peça insere-se em uma tradição de performances que utilizam o corpo como campo de batalha para questões sociais e políticas. A obra de Clayton dialoga com trabalhos de artistas como Marina Abramović e Yoko Ono, que também se apropriam da performance para explorar e desafiar normas sociais. No entanto, Clayton traz uma perspectiva singular ao centrar a experiência negra, criando um espaço de visibilidade e validação para histórias historicamente marginalizadas.

A autodireção em *MACACOS* manifesta-se não apenas na concepção e execução da performance, mas também na própria trajetória de Clayton Nascimento. Ao assumir as rédeas de seu próprio processo criativo, o artista demonstra autonomia, resistência e um profundo compromisso com a transformação social. Sua obra convida à reflexão sobre o papel da arte como instrumento de denúncia e empoderamento.

O espetáculo de Clayton Nascimento é uma performance poderosa que transcende a mera representação artística ao confrontar o público com preconceitos arraigados e a violência simbólica que permeiam a sociedade. Por meio de uma combinação impactante de elementos

estéticos e uma mensagem profundamente política, Clayton constrói uma obra perturbadora e inspiradora. A atuação não se limita a expor as feridas do racismo, mas também oferece um espaço de cura e transformação, ressaltando a importância da arte como instrumento de mudança social.

A obra convida à reflexão sobre a persistência do racismo e seus impactos na sociedade contemporânea, incitando questionamentos sobre crenças e atitudes pessoais. Ao dar voz à experiência negra e desafiar as narrativas dominantes, Clayton promove uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder e sobre a necessidade de construção de uma sociedade mais justa e equânime. *MACACOS* consolida-se como um ato de resistência e um manifesto artístico em prol da transformação social, demonstrando o potencial da arte como catalisadora de diálogo e agente de mudança.

2.5 CLARICE NISKIER

Clarice Niskier, atriz carioca com trajetória artística iniciada na década de 1980 e após uma breve incursão no jornalismo, convida a uma profunda imersão em *Alma Imoral* (Figura 14). A peça, inspirada na obra homônima de Nilton Bonder, transcende a mera interpretação, configurando-se como um processo de autoconhecimento e autodireção artística. Em cena, Niskier, com sua presença cênica marcante, guia o público por um universo de questionamentos e reflexões profundas.



Figura 14 – Clarice Niskier em *Alma Imoral* (2022)
Fonte: Agenda BH, 2022.

O livro de Nilton Bonder, um diálogo instigante com a tradição judaica, serve como ponto de partida para Clarice Niskier explorar temas complexos como culpa, desejo, perdão e

a busca por sentido em um mundo em constante transformação. Em processo de pesquisa e imersão no texto, a atriz traduz em gestos, silêncios e tons de voz a essência da proposta do autor: desafiar preceitos morais e religiosos e incentivar a construção de uma espiritualidade mais livre e autêntica.

Em *Alma Imoral*, Niskier não se limita a interpretar um roteiro predefinido; a cada apresentação, ela se coloca como criadora e recriadora da própria performance. Por meio de um diálogo constante com o texto, busca extrair sua própria verdade, ou seja, sua interpretação singular da jornada proposta por Bonder. Essa busca individual confere à obra uma apresentação única e irrepetível a cada vez.

Autodireção, como o próprio termo sugere, requer um mergulho solitário no processo criativo. É no silêncio que o artista se despe de máscaras, confronta medos e se conecta com suas próprias convicções. Ao assumir a direção de *Alma Imoral*, Niskier abraça essa solidão como elemento essencial na construção da performance.

Responsável por todas as etapas do processo criativo – da concepção à execução –, Niskier enfrenta uma série de desafios. A seleção musical, a criação da iluminação e a definição do figurino são detalhes cuidadosamente elaborados para materializar a atmosfera intimista e reflexiva da obra. A ausência de um diretor externo proporciona, por um lado, liberdade criativa total, mas, por outro, exige um olhar crítico apurado e disciplina rigorosa. Cada escolha e decisão é analisada e repensada em um processo contínuo de autocrítica e aprimoramento.

Em *Alma Imoral*, o palco transforma-se em um espaço de encontro e partilha. Com sua interpretação visceral, Niskier convida o público a participar de suas reflexões, questionar seus próprios valores e buscar, em conjunto, respostas às grandes questões da existência humana. A quebra da quarta parede, em diversos momentos da peça, estabelece um diálogo direto com a plateia. Essa proximidade, construída com sensibilidade, intensifica a experiência sensorial e emocional do público ao criar uma atmosfera de intimidade e cumplicidade. Assim, a plateia torna-se parte integrante da performance ao compartilhar reflexões e questionamentos propostos pela atriz.

Alma Imoral, além de ser uma obra sobre a busca por uma espiritualidade autêntica, propõe uma reflexão sobre o papel do artista como criador e recriador de si mesmo. Ao assumir a autodireção, Clarice Niskier evidencia a potência do artista que se coloca em jogo, arrisca-se e permite-se transformar por meio da arte.

No contexto de *Alma Imoral*, a autodireção transcende a esfera individual e expande-se para o coletivo. Ao compartilhar questionamentos e angústias, Niskier convida o público a

embarcar em uma jornada de autoconhecimento e busca por sentido. A arte, nesse processo, atua como elo, ponte que conecta a alma do artista à alma do espectador, proporcionando uma experiência única e transformadora. A obra torna-se, assim, um espaço de compartilhamento e reflexão conjunta, no qual artista e público se encontram em uma busca comum por significado e conexão.

Clarice Niskier (2020) destacou a importância de não competir consigo mesma ou com o sucesso de trabalhos anteriores, defendendo a necessidade de abraçar cada performance como uma nova experiência. Ao focar na evolução pessoal e ética, ela demonstra como essa abordagem permite que os artistas permaneçam abertos às contínuas transformações da vida e da carreira. Em vez de esforçar-se para replicar conquistas passadas, enfatiza a importância de aceitar as metamorfoses inevitáveis do progresso criativo que evitam a repetição mecânica.

Um aspecto central de sua apresentação é a distinção entre expor e impor, especialmente no contexto teatral. Ao optar por despir-se em cena, Clarice simboliza uma entrega não apenas física, mas também emocional, demonstrando abertura e vulnerabilidade genuína. Essa escolha promove um espaço íntimo de comunhão com o público, permitindo uma cocriação da experiência teatral em que atriz e espectadores possam juntos explorar a interdependência e a fragilidade humanas, sem impor autoritarismo na narrativa.

Por fim, Clarice Niskier refletiu sobre os desafios de sustentar um monólogo de longa duração, utilizando *Alma Imoral* como meio de libertação pessoal e desconstrução de normas culturais. A peça torna-se um veículo de contínua introspecção e crescimento, onde a atriz pode enfrentar sua autodescoberta e superar expectativas sociais. Esse compromisso evidencia sua dedicação resiliente em utilizar a arte como plataforma para transformação pessoal e societal, promovendo uma conexão profunda entre performance artística e evolução pessoal.

Responsável por todas as etapas do processo criativo, da concepção à execução, Niskier enfrenta uma série de desafios: a seleção musical, a criação da iluminação e a definição do figurino – cada detalhe é cuidadosamente elaborado para materializar a atmosfera intimista e reflexiva da obra. A ausência de um diretor externo, por um lado, proporciona-lhe liberdade criativa total; por outro, exige um olhar crítico apurado e disciplina rigorosa. Cada escolha e decisão é analisada e repensada em um processo contínuo de autocrítica e aprimoramento.

Em *Alma Imoral*, o palco transforma-se em um espaço de encontro e partilha. Com sua interpretação visceral, Niskier convida o público a participar de suas reflexões, questionar seus próprios valores e buscar, coletivamente, respostas às grandes questões da existência humana. A quebra da quarta parede, em diversos momentos da peça, estabelece um diálogo

direto com a plateia. Essa proximidade, construída com sensibilidade, intensifica a experiência sensorial e emocional do público, criando uma atmosfera de intimidade e cumplicidade. A plateia torna-se parte integrante da performance ao compartilhar reflexões e questionamentos propostos pela atriz.

Alma Imoral, além de ser uma obra sobre a busca por uma espiritualidade autêntica, é também uma reflexão sobre o papel do artista como criador e recriador de si mesmo. Ao assumir a autodireção, Clarice Niskier mostra-nos a potência do artista que se coloca em jogo, que se arrisca e se permite transformar por meio da arte.

A autodireção, no contexto de *Alma Imoral*, transcende a esfera individual e expande-se para o coletivo. Ao compartilhar questionamentos e angústias, Clarice Niskier convida o público a embarcar em uma jornada de autoconhecimento e busca por sentido. Nesse processo, a arte atua como elo, uma ponte que conecta a alma do artista à alma do espectador, proporcionando uma experiência única e transformadora. A obra transforma-se em um espaço de compartilhamento e reflexão conjunta, onde artista e público se encontram em uma busca comum por significado e conexão.

A autodireção consolida-se como ferramenta de empoderamento para artistas marginalizados ou sub-representados, ao abrir caminhos para a expressão autêntica e a afirmação de identidades frequentemente silenciadas no cenário artístico tradicional. Esse processo não apenas permite que esses artistas narrem suas próprias histórias, mas também desafia estruturas de poder vigentes no mundo do teatro. Ao possibilitar que se tornem protagonistas de suas próprias narrativas, a autodireção confere a esses artistas maior agência e autonomia.

Para artistas de grupos marginalizados, a autodireção oferece uma oportunidade ímpar de controle narrativo. Ao assumirem o comando de todas as etapas do processo criativo, esses profissionais podem explorar temas, perspectivas e experiências frequentemente ignoradas ou distorcidas pelo teatro mainstream. Essa autonomia possibilita a construção de narrativas mais autênticas e complexas, que refletem com fidelidade as realidades vivenciadas por comunidades sub-representadas. Dessa forma, a autodireção torna-se um instrumento de reivindicação e luta por representação.

A prática da autodireção configura-se também como um ato de resistência cultural e política. Ao criarem e performarem seus próprios trabalhos, artistas marginalizados desafiam ativamente estereótipos e narrativas hegemônicas, contribuindo para uma representação mais diversa e inclusiva nas artes cênicas. Esse processo não somente enriquece o panorama teatral,

mas possui potencial para impactar positivamente a percepção social e cultural dessas comunidades, constituindo-se em uma forma de empoderamento e combate à invisibilidade.

Além disso, a autodireção oferece uma via para superar barreiras institucionais. Muitos artistas marginalizados enfrentam dificuldades em acessar oportunidades tradicionais de direção ou atuação devido a preconceitos sistêmicos. Ao permitirem que esses artistas criem suas próprias oportunidades, a autodireção possibilita a conquista de espaços no campo artístico que podem, eventualmente, abrir portas para maior reconhecimento e inclusão. Assim, a autodireção torna-se um meio de contornar estruturas excludentes e construir trajetórias artísticas autônomas.

Outro desafio é a pressão adicional de representar toda a sua comunidade, o que pode constituir um fardo emocional e criativo significativo. Equilibrar a expressão pessoal com a responsabilidade de representar um grupo social revela-se uma tarefa complexa e desafiadora. Nesse contexto, a autodireção exige dos artistas uma reflexão crítica sobre sua posição e papel na sociedade.

Apesar desses desafios, a autodireção oferece oportunidades valiosas, pois proporciona uma liberdade criativa sem precedentes. Essa liberdade dá aos artistas a chance de experimentar formas e conteúdos que podem não ser aceitos em contextos mais tradicionais, potencialmente levando a inovações artísticas significativas e enriquecendo o campo teatral como um todo. A autodireção impulsiona a criatividade e a experimentação ao abrir espaço para novas linguagens e poéticas.

Além disso, a autodireção também fornece uma plataforma para a construção de comunidade. Artistas marginalizados que se autodirigem frequentemente acabam criando redes de apoio mútuo ao colaborar com outros em situações similares, fortalecendo suas comunidades artísticas. Esse processo estimula a colaboração e a criação coletiva, gerando um senso de pertencimento e apoio mútuo entre os artistas.

Desse modo, a autodireção apresenta-se como uma estratégia fundamental para a superação de desafios e a conquista de espaços no campo das artes cênicas. Para artistas marginalizados, ela significa empoderamento, resistência e a possibilidade de construir narrativas autênticas e transformadoras.

Observa-se uma tendência emergente no aumento de produções híbridas, que combinam elementos ao vivo e digitais. A pandemia de COVID-19 acelerou essa tendência, com muitos artistas explorando formatos de streaming ao vivo e performances digitais. Essa expansão não apenas aumenta o alcance potencial das produções autodirigidas, mas também

abre novas possibilidades estéticas e narrativas. A hibridização de linguagens e a incorporação de recursos digitais ampliam as fronteiras da criação cênica e da autodireção.

As mídias sociais e plataformas de conteúdo estão redefinindo a forma como os artistas autodirigidos se conectam com o público. Plataformas como TikTok, Instagram e YouTube oferecem novas formas de criar e compartilhar conteúdo performático, frequentemente dissolvendo fronteiras entre performance, vida cotidiana e interação com o público. Isso está levando a formas mais diretas e pessoais de engajamento com a audiência, onde o processo de criação muitas vezes se torna parte integrante da performance final. Novas mídias democratizam o acesso à produção e difusão artística ao criar novas possibilidades de interação e engajamento com o público.

Por fim, há uma tendência crescente de colaboração interdisciplinar na autodireção. Artistas estão cada vez mais cruzando fronteiras entre teatro, dança, artes visuais, música e tecnologia, produzindo formas híbridas de expressão que desafiam categorizações tradicionais. A interdisciplinaridade e a fusão de linguagens artísticas impulsionam a inovação e a criatividade, gerando novas formas de expressão e autodireção.

3 ANÁLISE DE PROCESSO CRIATIVO

A afirmação de Stanislavski (1990, p. 62) de que “a vida é ação” ressoa profundamente com a natureza da arte cênica, um campo no qual prática e vivência se entrelaçam de maneira indissociável. Embora a pesquisa acadêmica em Artes Cênicas possa se concentrar em abordagens teóricas, minha investigação se impulsionou para além da análise textual, buscando reverberar na prática e nos depoimentos, em consonância com a própria essência da dramaturgia. Afinal, como ele nos lembra, “não é sem motivo que nossa palavra drama é derivada da palavra grega que significa: eu faço!” (STANISLAVSKI, 1990, p. 62). Assim, a arte cênica revela-se como um campo de conhecimento que se constrói na ação, na experiência vivida, e que encontra nos palcos, ruas e páginas da vida o espaço ideal para sua manifestação e investigação.

As trajetórias inspiradoras dos autores analisados nesta dissertação evidenciam a importância da experiência vivida na construção do conhecimento teatral. Seus percursos, marcados por vivências intensas, títulos honoríficos – como o de Eugenio Barba –, inúmeras publicações, produções e apresentações em palcos e ruas, muitas vezes à margem da academia, demonstram que a prática artística pode ser um campo fértil para a pesquisa e a reflexão.

Curiosamente, artes vivenciadas lá fora, no mundo, transformam-se em objeto de estudo cá dentro, no âmbito acadêmico. Longe de ser uma crítica à academia, essa constatação evidencia a permeabilidade entre prática e teoria, bem como a capacidade da universidade de acolher e fomentar diferentes formas de produção de conhecimento. Em minha trajetória acadêmica, tive a oportunidade de vivenciar essa integração entre teoria e prática e de explorar as reverberações da pesquisa no fazer artístico.

Movida por essa convicção e por minha paixão artística, decidi apresentar neste capítulo um recorte prático da minha pesquisa, dando voz à experiência da autodireção em um espetáculo solo e autoral. Boal (2002, p. 30) afirma que: “a paixão é necessária: o teatro, como arte, não se preocupa com o trivial e o corriqueiro, o sem valor, mas sim com as ações nas quais os personagens investem e arriscam suas vidas e sentimentos, opções morais e políticas; suas paixões!”. É com essa paixão que me dedico à investigação da autodireção, buscando compreender suas nuances e desafios.

3.1 JORNADA DE AUTODIREÇÃO EM ESPETÁCULO SOLO E AUTORAL

A autodireção em um espetáculo solo rompe com a tradicional separação entre ator e diretor ao unir duas funções em uma só figura. O artista, ao dirigir a si mesmo, embarca em uma profunda jornada de autoconhecimento, na qual precisa desenvolver a capacidade de se observar criticamente, sem perder a imersão no processo criativo.

Direção e autodireção, ao considerar as perspectivas micro, mediana e macro — conforme já definido neste estudo —, são-me familiares tanto pela necessidade de lidar com a escassez de recursos, que muitas vezes impede a contratação de um diretor, quanto pela paixão artística, que me impulsiona a explorar diversas facetas da atuação.

Iniciei minha trajetória artística aos 14 anos como atriz e, aos 18 anos, já atuava e dirigia em meu próprio grupo cênico, fundado em 2010 e estreado em 2012 no Festival de Teatro de Anápolis e em ambiente acadêmico. No entanto, a experiência de autodirigir e atuar em um espetáculo solo e autoral revelou-se particularmente visceral.

A criação de um espetáculo como TCC de Graduação, intitulado *Lúcido Teatro do Absurdo Implicado no Corpo-soma*, impôs-me um desafio singular. Um acidente — que me obrigou a passar por um longo período de fisioterapia e reabilitação em minha cidade natal, Anápolis, Goiás — impediu-me de contar com uma equipe completa para a produção do espetáculo. Diante da inviabilidade de trazer toda a equipe de Goiás para Belo Horizonte, onde cursava a UFMG, e da necessidade de cumprir os requisitos do curso, escrevi o roteiro durante o período de recuperação.

O processo criativo em um espetáculo solo é uma jornada singular, uma imersão profunda na solidão que transforma a relação do artista com sua arte. Essa solidão, inerente a esse formato teatral, transcende a mera condição física e se torna um estado criativo que permeia todas as etapas da construção cênica, da concepção inicial à performance final.

A ausência de outros atores em cena torna o processo criativo intrinsecamente introspectivo. O artista, impelido a mergulhar em si mesmo, explora não apenas suas habilidades técnicas, mas também memórias, emoções e experiências pessoais, transformando-as em matéria-prima para a criação. Essa introspecção, embora desafiadora em alguns momentos, pode conduzir a descobertas surpreendentes sobre si mesmo e sobre seu trabalho, revelando camadas de expressão que poderiam permanecer ocultas em um processo colaborativo tradicional.

A solidão no espetáculo solo também intensifica a responsabilidade do artista. Cada escolha artística — gesto, palavra, silêncio — reveste-se de um peso singular, já que ele precisa sustentar sozinho a energia da performance. Isso exige uma presença cênica marcante e uma consciência aguçada de todos os elementos que compõem o espetáculo.

Essa condição de solidão influencia diretamente as escolhas artísticas ao levar, muitas vezes, a uma economia de recursos cênicos. Cada elemento é cuidadosamente selecionado por sua capacidade de multiplicar significados, e a ausência de diálogos convencionais abre espaço para a exploração de outras formas de comunicação. O corpo, com sua expressividade ampliada; os silêncios carregados de sentido; e os objetos cênicos, que assumem papéis quase personificados, tornam-se elementos centrais na construção da narrativa.

A dramaturgia, em um espetáculo solo, frequentemente caracteriza-se por narrativas mais pessoais e intimistas. O artista, sendo o único veículo de expressão, tende a se inspirar em suas próprias vivências e perspectivas ao criar obras que, mesmo quando ficcionais, carregam traços autobiográficos. Essa conexão íntima entre o artista e o material confere à performance uma vulnerabilidade singular.

A solidão no processo criativo também estimula a experimentação formal. Livre das convenções e expectativas do teatro de elenco, o artista solo pode explorar formas não tradicionais de narrativa, combinar diferentes gêneros e estilos, e desafiar as fronteiras entre as artes. No entanto, essa liberdade criativa vem acompanhada de desafios específicos. A ausência de um contraponto, de um feedback imediato durante o processo de ensaio, exige que o artista desenvolva uma autocrítica apurada ao transitar entre os papéis de criador e espectador de sua própria obra.

Além disso, a solidão pode ser emocionalmente desafiadora. A introspecção intensa pode levar o artista a confrontar aspectos de si mesmo que normalmente permaneceriam ocultos, transformando o processo criativo em uma jornada de autoconhecimento e, em alguns casos, de cura pessoal.

Dessa forma, o processo criativo na solidão da autodireção é uma experiência transformadora, que impulsiona o artista a expandir os limites de sua expressão. É um caminho que exige coragem, disciplina e honestidade consigo mesmo, mas que pode resultar em obras de singularidade e poder expressivo extraordinários. A solidão, nesse contexto, deixa de ser apenas uma condição e se torna uma ferramenta criativa poderosa, que molda tanto o artista quanto a obra.

Diante da necessidade de seguir trabalhando no espetáculo, apesar das dificuldades impostas pelo acidente, muni-me de todos os recursos disponíveis: voz, silêncio, corpo,

ausência, luz, sombra, música, canto, dança – à medida que me recuperava –, pré-expressividade, expressão, escrita e elementos cênicos. Com simplicidade e poesia, utilizei uma linguagem lúdico-criativa ao combinar o violão, a estante de partituras, um crânio de gesso, uma cadeira, sete figurinos, uma peruca, alguns papéis e um sino. Antes mesmo de reunir todos esses elementos, mergulhei em um processo de autopercepção profunda.

A provocação de Barba (1994, p. 61-62) sobre a necessidade de “neutralizar uma das antenas do cérebro” para a criação artística nos convida a repensar a relação entre a mente analítica e a intuição no processo criativo. Segundo o autor, é preciso silenciar, ao menos em parte, o sistema crítico que busca incessantemente interpretar e conectar mensagens, significados e conteúdos presentes na matéria espetacular.

Essa neutralização do sistema crítico permite que outra dimensão da mente se manifeste, uma dimensão mais receptiva aos detalhes, nuances, impulsos e dinamismos da vida. É como se o artista, ao silenciar a voz da razão, abrisse espaço para uma percepção mais sutil e intuitiva da realidade, uma percepção que opera em um nível quase efêmero ao captar as “sequências microscópicas como se estivesse perante uma sinfonia de detalhes da vida” (BARBA, 1994, p. 61). Nesse estado de abertura e entrega, o artista se torna um canal sensível ao fluxo da vida, absorvendo e traduzindo na arte a sinfonia de detalhes que o mundo lhe oferece.

Esse “silêncio vibrante”, como o chama Barba (1994), é o estado propício à emergência da criação genuína. Nesse estado de suspensão entre caos e ordem, o artista torna-se capaz de absorver os estímulos do mundo sem a necessidade imediata de enquadrá-los em narrativas ou representações preestabelecidas. É um estado de abertura e receptividade, no qual a intuição e a sensibilidade se tornam guias no processo criativo.

E é nesse estado de silêncio vibrante que o sentido emerge de forma inesperada, “tão profundamente pessoal que é anônimo” (BARBA, 1994, p. 62). O sentido, nesse contexto, não é algo imposto pela mente analítica, mas algo que brota organicamente da interação do artista com a matéria espetacular, da sua imersão no fluxo da experiência.

O processo criativo, portanto, exige um delicado equilíbrio entre o silêncio da mente crítica e a percepção atenta aos detalhes, entre intuição e razão. É nesse equilíbrio que o sentido se manifesta de maneira espontânea e autêntica, conduzindo à criação de obras que ressoam em um nível profundo e singular.

3.2 MINHA AUTODIREÇÃO EM ESPETÁCULO SOLO E AUTORAL

A partir da necessidade de criar um espetáculo solo para o TCC e inspirada pelas minhas pesquisas sobre a arte do ator e a dramaturgia, desenvolvi *O Acidente Não Registrado* (Figura 15). A peça, de caráter existencialista e simbólico, apresenta a jornada de uma criatura que se humaniza: um sujeito em busca de autoconhecimento, autonomia e constituição identitária.



Figura 15 – Imagem de abertura do espetáculo *O acidente não registrado*
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A concepção da criatura surgiu da minha necessidade de explorar a temática da identidade em um contexto de profunda introspecção. A imagem da criatura, desprovida de uma identidade definida e em busca de humanização, permitiu-me abordar questões como a busca por sentido, o medo da existência e a necessidade de reconhecimento e aceitação. Busquei inspiração em obras literárias e teatrais que abordam a temática do Existencialismo, como os trabalhos de Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Samuel Beckett. Dar vida a esse personagem foi um desafio, pois exigiu que eu me despojasse de pré-conceitos e me entregasse à vulnerabilidade e incerteza da criatura em sua jornada de autodescoberta.

A criatura desperta em um palco vazio – metáfora do nascimento e da ausência de identidade – e inicia sua jornada ao explorar o espaço cênico e desenvolver sua própria voz. A ênfase na expressão corporal silenciosa foi uma escolha deliberada, uma vez que buscava explorar as potencialidades do corpo como principal instrumento de comunicação da criatura. Por meio da dança, da mímica e da exploração do movimento, busquei expressar emoções, conflitos e transformações vividas pela criatura em sua busca por humanização. A música

também desempenhou um papel fundamental na construção da atmosfera e na intensificação da carga dramática da peça. As Figuras 16 a 33 representam cenas da peça, e a Figura 34, sua ficha técnica.



Figura 16 – O acidente não registrado: noção de existência
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Ao longo da peça, a criatura enfrenta desafios, reflete sobre sua condição e explora o papel do teatro na expressão da humanidade. O clímax se dá quando a criatura finalmente se humaniza ao encontrar um equilíbrio entre autonomia e história, tornando-se um ser completo, capaz de compreender e ser compreendido. A peça termina com um convite à reflexão sobre as jornadas de autoconhecimento e transformação que cada um de nós percorre ao longo da vida, abordando temas universais como identidade, autonomia e compreensão mútua.

O processo de criação e autodireção de *O Acidente Não Registrado* foi uma experiência profundamente transformadora. A necessidade de me mergulhar em um processo intenso de autoconhecimento e escuta íntima permitiu-me descobrir e explorar potencialidades artísticas que até então permaneciam adormecidas. Lidar com a solidão durante o processo de criação e ensaio foi um desafio constante. A ausência de um olhar externo me obrigou a desenvolver uma autocrítica apurada e a confiar em minha intuição. Para me manter motivada, busquei inspiração em outros artistas que trabalham com a autodireção e me apoiei em leituras sobre o processo criativo. A cada etapa vencida, a sensação de superação e empoderamento me impulsionava a seguir em frente.

Em meio ao silêncio e à reclusão impostos pela recuperação do acidente, a criação do espetáculo se tornou um processo de renascimento artístico, no qual pude dar luz à minha mais amadurecida potencialidade em cena. A imersão no universo da criatura permitiu-me

explorar minhas próprias fragilidades e contradições, e o processo criativo tornou-se uma forma de cura e autoconhecimento.

Na construção da dramaturgia textual, busquei inspiração em diversas fontes: o simbolismo de Beckett, a intensidade dramatúrgica de Sófocles, a poética do Grupo Galpão, a potência revolucionária de Brecht e Guarnieri, a irreverência e a graça de Shakespeare, além da minha própria experiência no meu grupo cênico. De Beckett, incorporei a exploração do minimalismo cênico e a atmosfera existencialista. De Sófocles, a intensidade dramática e a construção de personagens complexos. Do Grupo Galpão, a poética da cena e a valorização da interpretação do ator. De Brecht e Guarnieri, o compromisso social e a busca por uma linguagem cênica que provoque reflexão. De Shakespeare, a irreverência, o humor e a capacidade de criar personagens memoráveis.

A partir dessas referências, voltei-me para dentro, questionando-me: o que eu poderia fazer com isso? Como poderia fazer? Por onde começar? Como experimentar? O que me comporta? O que cabe? O que funciona? O que ressoa? Esse processo de busca e questionamento foi essencial para que eu pudesse encontrar a minha própria voz como artista e criadora. Assim como afirma Bogart (2011):

Arte é expressão. Ela exige criatividade, imaginação, intuição, energia e reflexão para capturar os sentimentos soltos da inquietação e da insatisfação e condensá-los em uma expressão adequada. O artista aprende a concentrar em vez de se livrar da discórdia e da perturbação do dia a dia. É possível transformar a massa irritante de frustrações cotidianas em combustível para uma bela expressão (BOGART, 2011, p. 143).

A busca por uma voz própria, como artista e criadora, conduziu-me a uma profunda imersão no universo da criatura e à exploração das diversas possibilidades de expressão artística. Inspirada pela afirmação de Bogart (2011) de que a arte é expressão, procurei canalizar as inquietações e frustrações da vida em uma linguagem cênica singular, que combinasse corpo, voz, elementos cênicos e recursos tecnológicos para criar uma experiência estética impactante e reflexiva.



Figura 17 – O acidente não registrado: amáveis existências
Fonte: Acervo da autora, 2024.

No espetáculo, explorei a gestualidade em suas diversas nuances – ora delicada, ora grotesca – transitando pelas variadas condições humanas por meio da linguagem corporal. Busquei ilustrar essa exploração ao mostrar a criatura em momentos de expressão corporal intensa. Utilizei elementos cênicos pontuais, como um sino, uma estante musical, uma cadeira, um violão e trajes de roupas, para dinamizar e dar significado à cena, à história e ao enredo. Cada objeto foi cuidadosamente escolhido por sua capacidade de multiplicar significados e contribuir para a construção da narrativa de forma simbólica e poética.



Figura 18 – O acidente não registrado: todos os dias se afiguram como o fim do mundo
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Para criar uma atmosfera onírica e surreal, incorporei elementos lúdicos e recursos tecnológicos, como efeitos visuais de neve caindo e vento soprando. A música e o canto de cantigas de roda, com seu profundo teor cultural e simbólico, também foram utilizados para intensificar a carga emocional e simbólica da peça. Em um dos momentos do espetáculo, a

criatura interage com o público ao cantar uma cantiga infantil, criando uma conexão afetiva e significativa.



Figura 19 – O acidente não registrado: cantiga infantil
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Em meio aos desarranjos da vida, transformei o acidente real que vivenciei em uma poética para o campo ficcional. A arte, com sua capacidade de encantar e absorver a atenção, permitiu-me transcender o sofrimento e transformá-lo em matéria-prima para a criação. Corpo, voz, memória, intenção, história e sentido integraram-se na construção de uma narrativa que busca dar voz às fragilidades e contradições da existência humana.

O processo criativo em um espetáculo solo e autoral é uma jornada desafiadora, que exige clareza de propósito, autoconhecimento e constante busca por aprimoramento. É preciso traçar um rumo, aprumar os eixos, mapear, situar, afiar os sentidos, mirar e acertar. Mas como definir o “acerto” em um campo marcado pela subjetividade, abstração, concepções particulares, perspectivas diversas e olhares externos? A busca por uma resposta única e definitiva é uma ilusão. O que realmente importa é o processo de busca, experimentação e descoberta.

Como orienta Bogart (2011, p. 125), é preciso manter uma mão firme nas questões específicas e a outra estendida ao desconhecido. As artes estão fadadas ao ciclo incessante das ressignificações. Resta-nos a busca incessante pelo aproveitamento, registro e mapeamento das potências emergentes, e a colheita deste desabrochar diário.

Grotowski (1987, p. 14) nos lembra que o método de preparação do ator não se trata apenas de um conjunto de técnicas ou truques, mas sim de um processo de amadurecimento que leva ao despojamento e ao desnudamento do que há de mais íntimo no ator, sem egoísmo ou autossatisfação. Ele afirma:

[...] O método que estamos desenvolvendo não é uma combinação de técnicas extraídas destas fontes (embora algumas vezes adaptemos alguns elementos para o nosso uso). Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques [...] Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou auto-satisfação [sic]. O ator faz uma total doação de si mesmo (GROTOWSKI, 1987, p. 14).

Enquanto atriz, considero fundamental entender o legado de Jerzy Grotowski e suas diversas fases criativas, que influenciaram profundamente o teatro contemporâneo. Grotowski foi um visionário que passou por diferentes fases em sua longa jornada de pesquisa artística. Na primeira fase de seu trabalho, a fase teatral, enfocava na atuação cênica do ator como elemento central dos espetáculos, sem dependência de cenários ou efeitos técnicos (proposição do chamado teatro pobre).

Grotowski concentrou-se em liberar o potencial do corpo e da voz do ator, utilizando exercícios, treinamentos e técnicas psicofísicas em que o foco estava na presença do ator em cena. Essa abordagem radical desafiava as noções tradicionais de atuação e encenação, desenvolvendo um novo paradigma para arte teatral profundamente inspirador.

Enquanto atriz autodirigida, essa fase inicial de criação de Grotowski ressoa profundamente comigo. A ideia de explorar a visceralidade na performance, de mergulhar no eu interior e expressá-lo genuinamente no palco, é incrivelmente inspiradora. Acredito firmemente no poder transformador do teatro como ferramenta para explorar o potencial humano e promover a compreensão mútua entre as pessoas.

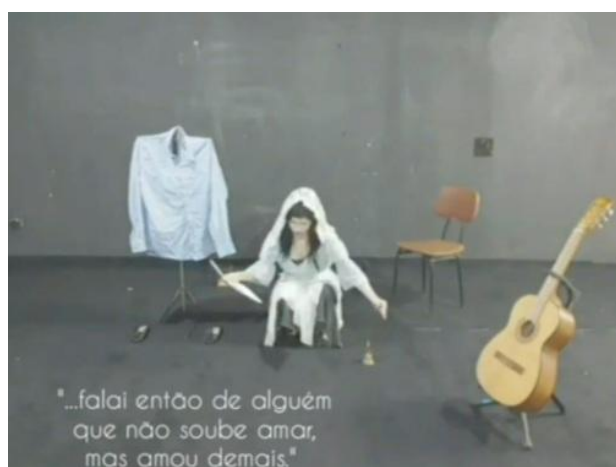


Figura 20 – O acidente não registrado: crise existencial
Fonte: Acervo da autora, 2024.

No espetáculo *O Acidente Não Registrado*, uni a poética corporal à poética interpretativa, cenográfica e literária. Utilizando contrastes e jogos de sentidos, abordei temas como o cotidiano anestesiado, a violência normalizada e o anonimato em meio às muitas abdições do ser.



Figura 21 – O acidente não registrado: silenciados
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Optar por seguir os passos de Grotowski significa abraçar a busca pela essência da arte teatral ao priorizar a conexão emocional em cada performance. É uma escolha desafiadora, mas também incrivelmente gratificante, pois nos permite explorar o que há de mais profundo em nós mesmos e compartilhá-lo com o mundo por meio da arte.

Autodirigir-se é o ápice da comunhão da índole criativa do artista com as artes que participam da construção cênica. Por meio de um profundo mergulho em suas configurações mais viscerais e sensíveis, o artista alcança a compreensão de si mesmo e uma incessante redescoberta. A cada novo alvorecer, as configurações humanas se atualizam diante de novos ambientes, estímulos, culturas e ideias.

A autodireção, portanto, exige do artista uma consciência aguçada de si e de suas potencialidades, como se fosse o maestro de uma orquestra interna. Nas palavras de Roubine (2011, p. 4): “o ator é como uma orquestra de que ele seria ao mesmo tempo maestro!”. A autodireção permite que o artista se torne arquiteto de seu próprio destino, moldando suas performances de acordo com sua visão única e experiência individual. No cerne da autodireção reside o desejo ardente de transcender as limitações do mundo material e mergulhar nas profundezas do ser.



Figura 22 – O acidente não registrado: me desdobro pontualmente
Fonte: Acervo da autora, 2024.

O processo de autodireção demandou um mergulho profundo na minha própria criatividade, exigindo ensaios incessantes e constante reconstrução do trabalho. Reformulava o que reconhecia como falho, lapidando a cena até sentir-me amadurecida, familiarizada, avivada e sensibilizada o suficiente. Desbravava possibilidades e repertórios, filtrando e expandindo a partir de pontos de apoio cuidadosamente selecionados.



Figura 23 – O acidente não registrado: solo de violão
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Minha primeira composição para este espetáculo autoral, foco do meu TCC, buscou um sentido que integrasse inspirações, críticas socioculturais e políticas, vivência e poesia. As implicações do corpo-soma foram exploradas nesse processo de composição cênica. Curiosamente, na época, não me dei conta da dimensão do que estava vivenciando em termos técnicos e de estudo da autodireção em um nível macro.

Autodirigir-me surgiu, neste primeiro momento, como uma demanda natural frente às adversidades do contexto. Às vésperas de apresentar-me, uma semana antes, procurei o

professor universitário de Artes Cênicas da UFG, Kleber Damaso Bueno – com quem não tinha contato havia três anos, mas por quem tenho grande apreço – para orientar-me cenicamente em um encontro. Esse olhar externo, ainda que em apenas uma ocasião, acrescentou imensamente ao meu processo.

Foi um grande desafio. Reconheço o quão intensamente desgastante é estar em cena por 50 minutos ininterruptos. Estrutura, coerência e sentido exigem racionalidade e precisão – pilares essenciais para sustentar a peça. Contudo, é o íntimo mergulho sensível que colore a beleza da arte.

Ao longo desse processo, percebi que a autodireção não é apenas uma técnica, mas também uma forma de autoconhecimento profundo. Cada ensaio se tornava uma jornada introspectiva, na qual eu explorava minhas próprias limitações e potencialidades. A ausência de um olhar externo constante me obrigou a confiar mais em minha intuição e a desenvolver um senso crítico mais apurado sobre minha performance. Essa experiência também me fez refletir sobre a importância da autonomia artística em cena. A cada apresentação, sentia-me mais conectada com o público, pois a sinceridade da minha interpretação ressoava de maneira mais intensa. A autodireção, portanto, revelou-se não apenas como uma necessidade circunstancial, mas como uma ferramenta poderosa para a evolução do meu trabalho artístico.



Figura 24 – O acidente não registrado: solidão
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Vivenciar a direção de todo o universo cênico-teatral foi um desafio inestimável, um presente que me permitiu compreender diversas formas do "eu" artístico, colorindo minhas percepções plurais com inteira licença poética!

Tal feito de autodireção plena, ou macro, é algo incomum, como observa Jean-Jacques Roubine ao destacar a natureza coletiva do teatro: “Ao contrário do trabalho do

escritor ou do pintor, o do ator faz parte de um processo de criação coletiva” (ROUBINE. 2011, p. 3).

Esse contexto tornou o desafio imensurável, mas o aprendizado foi igualmente significativo. O professor Kleber Damaso Bueno, embora não tenha atuado como diretor no sentido tradicional de alterar cenas ou propor recomposições, manteve uma postura admirável – como sempre. Com gentileza, ele focou na construção poética e, com seu olhar sensível, apontou margens de maior intensidade e oportunidades de aprofundamento em cenas de alta sensibilidade.

A busca por uma atuação visceral e autêntica me impulsionou a explorar a exaustão física como elemento expressivo. A intensidade do roteiro e a própria natureza da performance, com momentos de grande desgaste físico, como a cena em que danço por quatro minutos, contribuíram para essa imersão. Minha fala, marcada pela respiração ofegante, emergia como reflexo direto do meu estado corporal, criando uma narrativa intrinsecamente ligada à minha corporeidade. Essa estratégia garantiu que a expressão cênica fosse orgânica e justificada, alinhada à minha condição física em cena.



Figura 25 – O acidente não registrado: dor existencial
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Essa experiência permitiu-me destilar, no meu âmago, a arte que me brota, despida de conciliações com interesses alheios, intervenções diretoriais ou imposições de colegas de elenco. Essa solidão criativa revelou-se um caminho singular para minha expressão artística. Busco, como Bogart (2011, p. 46), uma "explosão artística [...] uma interpretação que seja poética e pessoal, íntima e colossal. Quero estimular um tipo de humanidade no palco que exija atenção, que expresse o que somos e sugira que a vida é maior." Ela acrescenta: "Estou

tentando lembrar e estudar o passado e combiná-lo com as ideias mais novas da filosofia, da ciência e da arte."

Na solidude do processo criativo, convergem passado e presente, razão e intuição, para que a arte que aflora seja um reflexo da minha busca por uma expressão singular e libertadora.

Acredito que a visceralidade e a intensidade sejam ingredientes essenciais para atingir esse objetivo – um propósito que identifico nas artes cênicas do Ocidente: afetar, inquietar, ressignificar e comunicar por meio do lúdico e das linguagens criativas do ser. A exaustão física, nesse contexto, torna-se um catalisador da verdade cênica ao impulsionar a emergência de uma expressão autêntica e desprovida de artifícios. Ao integrar corpo e mente nesse processo, busco transcender a mera representação e alcançar uma performance que seja, ao mesmo tempo, pessoal e universal, capaz de revelar a complexidade da experiência humana.

A busca por uma intensidade emocional autêntica na atuação é um desafio constante para o ator. Contudo, como bem observou Constantin Stanislavski, entregar-se à efemeridade da inspiração e à volubilidade dos sentimentos não garante a consistência necessária para a construção de uma performance verdadeiramente impactante. Stanislavski, em seu método, defendia as ações psicofísicas – a integração entre ação física e experiência emocional – como alicerce para evocar e sustentar a emoção em cena. Essa necessidade de controle sobre a expressão emocional, de não depender apenas da instabilidade dos sentimentos, ressoa na concepção de "violência" proposta por Anne Bogart.

Para Bogart, a violência reside na imposição de limites, precisão e exatidão, que, paradoxalmente, conduzem à liberdade criativa. Ela vê na forma um continente onde o ator, contido por restrições precisas, pode explorar infinitas variações e alcançar uma liberdade interpretativa: "Paradoxalmente, são as restrições, a precisão, a exatidão, que possibilitam a liberdade. A forma passa a ser um continente no qual o ator pode encontrar infinitas variações e liberdade interpretativa" (BOGART, 2011, p. 52). Essa concepção de violência, embora aparentemente restritiva, dialoga com o rigor exigido na construção da ação psicofísica proposta por Stanislavski e apropriada por artistas como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

A improvisação, frequentemente presente nos processos de criação cênica, funciona como ponto de partida, um terreno fértil para exploração e descoberta. Contudo, a improvisação, por si só, permanece em estado larval até que decisões conscientes lhe confirmem forma e direção. Como afirma Bogart (2011):

[...] a improvisação ainda não é arte. Só quando houve uma decisão é que o trabalho pode realmente começar, visto que essa decisão, a qual implica uma seleção, recorte

do material improvisado, impõe uma espécie de violência sobre o fluxo espontâneo da criação inicial (BOGART, 2011, p. 51).

Nesse momento, o ator se depara com a tarefa de "ressuscitar os mortos", ou seja, de reencontrar a vitalidade e a verdade da ação dentro de uma forma previamente estabelecida. Para Bogart, é no processo de repetição que a arte se manifesta em sua plenitude. A autora convida-nos a refletir sobre a etimologia da palavra ensaio em diferentes idiomas, iluminando aspectos distintos do processo teatral: *répétition* (francês), que remete à ideia de refazer; *rehearsal* (inglês), que sugere reouvir e revisitar a ação; *probe* (alemão), que indica uma investigação, uma busca constante. Cada termo revela uma faceta desse processo fundamental ao ator, que, por meio da repetição consciente, lapida sua atuação em busca de uma espontaneidade mais profunda e autêntica.

Em minha trajetória artística, a autodireção tem sido um processo de expansão e desconstrução – um mergulho no meu próprio universo criativo. Autodirigir-me significou desafiar limites, dilatar sentidos e explorar novas formas de expressão para dar voz aos meus anseios e frustrações. Senti a necessidade de romper com censuras que me limitavam, de gritar ao mundo minhas inquietações e denunciar forças que me calavam.

Esse processo de "descensura" tornou-se matéria-prima da minha criação, impulsionando-me a retratar a própria censura em minha arte. Contudo, enquanto expandia minhas possibilidades, precisei encontrar pontos de referência que me orientassem na vastidão do meu próprio ser. Criando estruturas e pontos de apoio, pude desdobrar-me artisticamente ao tecer uma trama complexa entre corpo, voz e emoção.



Figura 26 – O acidente não registrado: até o grito silenciou para ouvir
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A figura 26 acima nos convida a refletir sobre a potência da imagem na expressão artística. Assim como o próprio processo de autodireção, a imagem pode ser um catalisador

de emoções e reflexões, um convite ao silêncio e à escuta. Observando a imagem, percebemos a tensão entre o grito contido e a atenção voltada ao *acidente não registrado*. Essa narrativa silenciosa revela-se por meio da expressão corporal e composição visual, instigando-nos a preencher as lacunas com nossas próprias interpretações.

Na busca por expressão artística autêntica, autodireção tornou-se um processo de expansão e desconstrução, mergulho no próprio universo criativo. Autodirigir-me significou desafiar limites, dilatar sentidos e explorar novas formas de expressão ao buscar dar voz aos meus anseios e frustrações.

Senti necessidade de romper com censuras as quais limitavam-me, gritar ao mundo as minhas inquietações ao denunciar as forças as quais calavam-me. Processo de descensura tornou-se matéria-prima à minha criação, impulsionando-me a retratar a própria censura em minha arte. Concomitantemente a essa expansão, precisei buscar pontos de referência, elementos que me orientassem em meio à vastidão do meu próprio ser.

Ao criar pontos de apoio e sentido, pude desdobrar-me artisticamente ao costurar linguagens ao tecer trama complexa entre corpo, voz e emoção. Através de uma linha imaginária que percorre o tempo, espaço e significado, busquei abarcar a mim mesmo em toda a minha complexidade.

Para alcançar esse estado de expansão e liberdade criativa, reconheci a importância de construir estruturas sólidas as quais sustentassem a minha expressão. Reforcei estruturas criadas, ciente da importância no processo de autoconhecimento e expressão artística. Busquei inspiração em Stanislavski, Grotowski e Barba, os quais enfatizam a necessidade de uma técnica consciente para conseguir a criatividade inconsciente: “Criatividade inconsciente por meio de técnica consciente” (STANISLAVSKI, 1982, p. 77). Assim, a técnica torna-se alicerce que me impulsiona para além dos limites da consciência ao abrir caminho à manifestação livre e autêntica da criatividade.

As estruturas, sejam físicas ou mentais, permitem que o ator se aventure com segurança no universo da criação. Guiada por essas estruturas, mergulhei nas profundezas do meu ser para traduzir experiências em expressão artística.

A busca pelo equilíbrio entre técnica e intensidade é um dos principais desafios na atuação. Bogart, assim como Stanislavski, Grotowski e Barba, defende a importância de uma base técnica sólida para sustentar a expressão emocional. No entanto, ela alerta para os perigos do excesso de controle, que pode sufocar a espontaneidade da performance: “Se o seu trabalho é controlado demais, ele não tem vida. Se é caótico demais, ninguém consegue percebê-lo nem ouvi-lo” (BOGART, 2011, p. 133-134).

O desafio, portanto, reside em encontrar medida certa entre disciplina técnica e liberdade expressiva, entre controle e abandono. Bogart destaca que o trabalho mais estimulante é aquele que consegue harmonizar esses dois polos ao criar atuação rica em nuances e surpresas: “O trabalho mais estimulante tem ambas as coisas: os momentos cuidadosamente estabelecidos e, além disso, algo mais que é inteiramente incontrolável e cheio de potencial” (BOGART, 2011, p. 133-134). É nesse delicado equilíbrio entre o planejado e o imprevisto, entre estrutura e espontaneidade, que a atuação se torna verdadeiramente viva e capaz de tocar o público de maneira profunda e singular.

Ao retomar a questão da intensidade na atuação, vale mencionar o conceito de "arrebatamento" proposto por Bogart (2011). Para ela, o arrebatamento é um estado de conexão profunda entre o ator e a obra, um estado de entrega e paixão que cativa o público e o convida a compartilhar da experiência artística. O arrebatamento configura-se como elemento fundamental na construção de uma performance memorável, capaz de despertar emoções e reflexões no espectador.

O “rebuscamento criativo” mencionado por Bogart (2011) envolve um processo de busca e aperfeiçoamento contínuos, imersão profunda no universo da obra e personagem. Esse processo exige do ator uma combinação de sensibilidade, disciplina e ousadia, uma disposição para lançar-se no desconhecido e explorar profundezas da própria criatividade.

Este tipo de rebuscamento não se resume à mera aplicação de técnicas e métodos, mas envolve busca constante por originalidade, desejo de imprimir marca pessoal na obra. É nesse processo de busca e experimentação que o ator se descobre e se reinventa ao construir atuação singular e memorável.

Dessa maneira, a atuação se configura como uma arte complexa e multifacetada, a qual exige do ator um equilíbrio entre intensidade e controle, liberdade e disciplina. A partir das reflexões de Stanislavski, Grotowski, Barba e Bogart, podemos compreender a importância de uma base técnica sólida para sustentar a expressão emocional do ator. Autodireção, enquanto ferramenta de autoconhecimento e criação, desempenha um papel fundamental nesse processo ao permitir que o ator se aproprie da própria expressão e construa atuação singular e memorável. O rebuscamento criativo, impulsionado pelo arrebatamento e paixão pela arte, guia o ator em sua jornada de descobertas e transformações, conduzindo-o à construção de uma performance verdadeiramente impactante:

Uma obra de arte autêntica traz dentro de si uma intensa energia. Exige uma resposta. Você pode evitá-la, excluí-la ou enfrentá-la e lutar. Ela contém campos

energéticos atraentes e complexos e uma lógica toda própria. [...] Você é arrebatado. Não consegue seguir em frente e tocar a vida (BOGART, 2011, p. 68).

Experiência de profunda conexão com a obra de arte, esse arrebatamento que nos tira da zona de conforto e coloca-nos em contato com algo maior que nós mesmos, é o que justifica a própria existência da arte. É a busca por essa experiência transformadora a qual me impulsiona a investigar os canais da arte atorial criadora de sentidos, corpos e situações.

Observando a Figura 27, podemos visualizar essa ideia de arrebatamento. A imagem retrata um momento de intensa emoção, em que a personagem parece estar em transe, totalmente imersa em sua própria experiência. Seu rosto tampado sugere um estado de profunda introspecção, como se estivesse em contato com algo transcendental.



Figura 27 – O acidente não registrado: o acordar
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A composição da imagem, com a personagem em destaque e o fundo desfocado, reforça a sensação de isolamento e imersão em um mundo interior. O vermelho na cena contribui para criar uma atmosfera de intensidade e energia, envolvendo o espectador e convidando-o a participar da experiência emocional da personagem.

No entanto, essa busca por profundidade e intensidade na arte pode conduzir a abordagens divergentes. Anne Bogart, por exemplo, defende o uso do estereótipo como ferramenta artística, contrapondo-se à visão de Constantin Stanislavski, que o rejeita de forma contundente. Para Stanislavski, o estereótipo é um clichê que inibe a criação autêntica do ator, resultando em uma "máscara morta do sentimento inexistente" (STANISLAVSKI, 1970, p. 52). Ele argumenta que o ator deve buscar a verdade interior da personagem, evitando recursos externos e mecânicos que possam comprometer a expressão genuína de emoções.

Bogart (2011), por outro lado, enxerga no estereótipo um potencial criativo. Ela argumenta que o estereótipo, quando usado como ponto de partida, pode servir à construção

da personagem ao permitir que o ator explore diferentes facetas da personalidade humana e subverta as expectativas do público. Utilizado de forma consciente e crítica, o estereótipo possibilita a criação de uma performance ao mesmo tempo familiar e surpreendente, desafiando convenções e provocando reflexões sobre a sociedade e a cultura.

Essa divergência entre Bogart e Stanislavski suscita questões importantes sobre a natureza da arte e o papel do ator na sociedade. O contexto histórico e cultural em que esses autores desenvolveram suas ideias é crucial para entender suas perspectivas. Stanislavski, no início do século XX, buscava romper com o teatro melodramático para estabelecer um estilo de atuação mais naturalista e realista. Bogart, no final do século XX, trabalha em um cenário de experimentação que desafia as formas tradicionais de fazer teatro.

Compreender essas diferentes abordagens ao uso do estereótipo na atuação é essencial para o desenvolvimento de uma prática artística consciente e crítica. Ao analisar as nuances dessa questão, torna-se possível ampliar o entendimento sobre o processo criativo e construir personagens mais ricas e multifacetadas. Afinal, a arte, seja arrebatadora ou provocadora, tem o poder de transformar e conectar-nos com nossa própria humanidade.

Nesse sentido, é fundamental resignificar fragilidades do trabalho artístico sob perspectivas inovadoras que remetam às origens dos signos culturais. O objetivo é abordar questões problemáticas de determinadas culturas sem silenciá-las ou ignorar seus rastros históricos e socioculturais. Com essa intenção, incluí em minha peça *O Acidente Não Registrado* uma série de canções infantis, evocando significados poéticos, estéticos e histórico-culturais, incitando uma reflexão crítica sobre os signos ali presentes.

Essa abordagem levou-me a compreender, com a orientação do professor Kleber Damaso Bueno, a importância de um mergulho mais profundo em territórios desconhecidos, buscando uma intensidade que ultrapassasse os limites já alcançados. Trata-se de um desdobramento que exige a exaustão criativa como forma de autossuperação, uma perspectiva que remete diretamente a Grotowski.

Para Grotowski, a autossuperação do ator significa permitir-lhe uma margem criativa contínua que rompa com a anestesia do cotidiano. Esse princípio é também explorado por Eugenio Barba, que o define como um exercício experimental do corpo voltado para a evocação criativa. A máxima expressão do ator, devastadora e encorpada, dispensa qualquer outro elemento constitutivo da cena.

Grotowski (2007) propõe que o ator se liberte de qualquer traço de egoísmo ou autossatisfação, entregando-se plenamente ao processo criativo. Ele defende que o ator deve explorar suas emoções, corpo e voz de maneira intensa e autêntica, num processo que exige

tanto uma superação física quanto uma profunda autoanálise. Stanislavski (1970) também destaca a importância da preparação interior do ator, enfatizando que a essência da atuação está na presença genuína em cena.



Figura 28 – O acidente não registrado: dança
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A autodireção do ator, portanto, fundamenta-se em um refinamento contínuo da autoconsciência, capacitando-o a navegar de forma consciente e deliberada pelos próprios processos criativos. Essa abordagem não só amplia o repertório artístico do ator, como também potencializa sua habilidade de estabelecer conexões viscerais e autênticas com o público, transformando cada performance em uma experiência singular e profundamente impactante.



Figura 29 – O acidente não registrado: faça de propósito
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A expressão cênica, para além da expansividade, encontra potência também na ativação de articulações menores e na atenção às minúcias corporais. Não se define apenas

pela extravagância, saltos amplos ou gestualidades abertas. O corpo silenciado, como observado na figura mencionada, quando minuciosamente alterado em cena, deve ser igualmente dotado de visceralidade. Assim, intercalo entre macro e micro, valorizando plenamente o corpo em cena.

Stanislavski explora o minimalismo gestual no terceiro capítulo de *A preparação do ator* (1982), intitulado *Ação*. Nesse trecho, o personagem do diretor instrui um ator a executar apenas o ato de sentar-se em cena, destacando que tal gesto, aparentemente simples, requer presença de palco genuína. Para ele, um dos segredos para alcançar essa presença é atribuir propósito determinado a cada ação:

O que quer que aconteça em cena, deve haver um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve haver um propósito especificado e não apenas um propósito geral para o público. Temos de ganhar o nosso direito de estarmos ali sentados. E isso não é fácil. [...] Em cena é preciso agir (STANISLAVSKI, 1982, p. 63-65).

Na peça, trago à cena essa delicadeza gestual por meio de elementos simbólicos e ações específicas: o sutil badalar de um sino em momentos-chave, a troca de roupas que se tornam símbolos, o corpo que treme, que retrocede, que se animaliza, que observa e que comunica em Libras, entre olhares, silêncios, gritos e sussurros.

Embora reconheça a orientação cênica do meu professor como valiosa, reitero que minha investigação sobre a autodireção macro do ator não busca desvalorizar a figura do diretor ou as dinâmicas colaborativas. Meu intuito é explorar uma vertente potencial da autodireção que permite ao ator aprofundar-se em si mesmo e em seu repertório íntimo, possibilitado pela ausência temporária de agentes externos.

Reconheço, sem reservas, a importância do feedback de um olhar externo, atento e treinado, como um elemento essencial no processo composicional. Contudo, afirmo também que o olhar voltado para si mesmo carrega grande potencial criativo. São caminhos distintos que levam a resultados diferentes, e a experimentação das três perspectivas de autodireção – macro, mediana e micro – é artisticamente enriquecedora, pois amplia tanto o olhar interno quanto o externo.

Algumas indagações podem surgir: Se a autodireção em sentido macro é tão promissora, por que recorri ao meu professor, ainda que por um único dia de orientação? Havia essa necessidade? É natural que ocorra? Seria igualmente proveitoso se tal orientação não tivesse ocorrido? Isso contradiz a premissa da autodireção macro?

Destaco que não é necessário fixar-se exclusivamente em uma abordagem – seja macro, mediana ou micro. Minha preferência por abarcar todo o universo artístico-cênico é inegável, pois vivenciar plenamente a convergência de todos os elementos fomenta minha criatividade de maneira única. No entanto, isso não implica hierarquizar abordagens; cada artista vivencia e interpreta o processo criativo a seu modo. Para mim, o envolvimento em múltiplas perspectivas é particularmente satisfatório, mas reconheço que o valor de cada abordagem reside em sua adequação às necessidades e objetivos de cada artista.



Figura 30 – O acidente não registrado: registros
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Mesmo com a orientação pontual do meu professor, a vivência da autodireção permaneceu central em todo o processo. Considerando os inúmeros ensaios realizados a sós, a responsabilidade pela composição final e os direcionamentos que emergiram da minha própria análise e intuição, a obra continuou a ser moldada principalmente pelo meu olhar. Sentia, contudo, a necessidade de um olhar externo: saber o que era percebido, compreender o que estava sendo transmitido e interpretado. Essa orientação, embora breve e não previamente planejada, não minimizou minha responsabilidade sobre o todo, mas, ao contrário, intensificou meu compromisso com a autoexploração e a busca por abarcar a totalidade do universo cênico da obra. Sentia a necessidade de entregar tudo de mim.

Quando contamos com um alicerce, seja uma orientação contínua ou mesmo esporádica, mas previamente acordada, existe, talvez, uma tendência a relaxarmos, ainda que de forma involuntária, a carga total de responsabilidade. Por outro lado, o olhar externo pode potencializar a criação ao oferecer perspectivas complementares. Isso não implica menor dedicação nas demais abordagens de autodireção, mas demonstra como a amplitude da direção difere em cada abordagem, algo que se torna evidente pelas próprias denominações.

Na consolidação da autodireção plena, o desafio de olhar para o todo se intensifica. Encontrei-me em um estado de alerta constante. A cada passagem de cena, em cada silêncio, em cada vazio, perguntava a mim mesma: *O que significa este vazio? Estou viva em cena? Estou presente?* Precisava dar sentido a cada detalhe, permitindo que tudo, inclusive o silêncio, fosse parte integrante da obra. Compreendi que o silêncio também me representa, que ele é ouvido e repercute.

A orientação recebida trouxe esclarecimentos pontuais, como já mencionado. Contudo, sua inclusão no processo não é uma necessidade inerente, mas sim uma escolha. Um espetáculo totalmente isento de olhares externos possui uma beleza singular, assim como uma obra construída substancialmente de forma coletiva apresenta uma beleza distinta. Ambas as abordagens têm seu valor e oferecem diferentes possibilidades artísticas.

Em fevereiro de 2021, por meio do Fundo Municipal de Cultura de Anápolis e em resposta à pandemia de Covid-19, artistas inscritos foram selecionados para a filmagem de obras não inéditas. Tive a oportunidade de reviver essa obra autoral e refilmá-la em um ensaio. Devido às restrições impostas pela pandemia, não foi possível realizar a filmagem em um palco com uma equipe mais ampla. Essa limitação, entretanto, reforçou a essência intimista e autodirigida da obra, reafirmando a importância da exploração criativa mesmo em condições adversas.



Figura 31 – O acidente não registrado: pedaços
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Por admirar o conceito do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, optei por priorizar um enfoque intensivo no processo de composição atorial, em que cenários, estética e recursos técnicos são relegados a um plano secundário ou mesmo completamente abdicados. Durante a refilmagem do espetáculo, já inserida no mestrado, pude aprofundar conscientemente o

processo composicional da autodireção, explorando suas nuances de forma mais deliberada e estruturada.

Na graduação em Artes Cênicas, escrevi um artigo como TCC sobre esse espetáculo, no qual abordei a construção corporal em cena e o processo de elaboração dramatúrgica. Nesse trabalho, destaquei como me orientei pelos princípios de construção atorial apresentados por Anne Bogart em seu livro *A Preparação do Diretor*. Nele, a autora reflete sobre aprendizados adquiridos a partir de sua vivência como diretora, incidindo diretamente no processo criativo do ator.

Anne Bogart investiga a relação entre os papéis do ator e do diretor, explorando o limiar que conecta essas duas funções essenciais no campo cênico. Ela defende a autonomia do ator como agente ativo em cena, responsável pela própria construção criativa e composicional. Segundo Bogart (2011), o ator autônomo é aquele que se apresenta de forma autêntica e reflexiva, assumindo o protagonismo na concepção da performance. Nesse sentido, a autora propõe sete aspectos como aliados no processo criativo, destacando-se entre eles os conceitos de intensidade, violência e estereótipo, que, explorados criticamente, tornam-se ferramentas criativas valiosas.

No capítulo *Terror*, Bogart explora esse conceito como elemento essencial na criação cênica. Ela argumenta que a provocação de conflitos e o enfrentamento do desconhecido estimulam o ator a “aceitar o terror como motivação primordial e, depois, na plena escuta corporal que brota dele” (BOGART, 2011, p. 90). Assim, o terror, em sua capacidade de desestabilizar e desafiar, impulsiona o ator a ultrapassar as zonas de conforto, revelando novas camadas de expressão e presença.

Essa visão dialoga com o conceito de equilíbrio precário desenvolvido por Eugenio Barba, que enfatiza a importância da tensão e do desequilíbrio na dinâmica cênica. Ambos os autores concordam que o confronto com situações desafiadoras e contrastes criativos é fundamental para gerar energia e autenticidade na cena.

Bogart afirma que “a arte deve oferecer experiências que alterem esses padrões, despertem o que está adormecido, e nos lembrem de nosso terror original” (BOGART, 2011, p. 86-87). Essa perspectiva ressoou intensamente em minha experiência pessoal ao enfrentar o vazio de um palco desprovido de recursos, onde o silêncio e o espaço se tornaram elementos fantasmagóricos e desafiadores. Colocar-me à frente nesse cenário provocou uma vulnerabilidade inicial, que gradualmente se transformou em liberdade e potencial criativo. Essa vivência revelou a importância prática da autodireção e da autonomia do ator na

construção cênica, mostrando como o desconforto e o desconhecido podem atuar como motores para a criação.

Bogart (2011, p. 90) afirma que “cria uma crise no ensaio para sair do meu próprio caminho”. No contexto da autodireção, essa abordagem adquire um caráter ainda mais desafiador, já que o ator-diretor precisa provocar e desestabilizar a si mesmo para romper padrões e explorar novas possibilidades de expressão. Mesmo sem a figura de um diretor externo, é possível fomentar crises no processo criativo por meio do questionamento de escolhas, da experimentação de abordagens inusitadas e da permissão para errar.

A responsabilidade de conceber e apresentar um espetáculo solo intensifica essa necessidade de criar crises, demandando do artista um mergulho profundo em sua essência e uma constante busca por superação. Em minha experiência, a autodireção confrontou-me com limitações, mas também me impulsionou para fora da zona de conforto, resultando em crises transformadoras que enriqueceram meu processo criativo e a performance como um todo. Essas crises me permitiram explorar novas formas de expressão, contribuindo para um desenvolvimento cênico mais autônomo.

Bogart ressalta o desconforto como recurso valioso em cena. Para ela, o desconforto coloca o ator em estado de alerta e o impele a superar limites ao buscar novas formas de expressão. O desconforto, segundo Bogart e Barba, é um sinal de presença no momento, de sentidos aguçados e abertura a experiências inéditas. Como afirma Bogart (2011, p. 118), “a sensação de desconforto é um bom sinal porque significa que você está entrando em contato com o momento de maneira plena, aberto aos novos sentimentos que esse momento vai gerar”. No contexto da autodireção, o ator pode transformar o desconforto em uma ferramenta poderosa para desconstruir padrões, explorar limites e alcançar níveis mais profundos de expressividade e autonomia cênica.

O desconforto é um mestre. O bom ator corre o risco de se sentir desconfortável o tempo todo. Não há nada mais emocionante do que ensaiar com um ator que está disposto a pisar em território desconfortável. O desconforto gera brilho, realça a personalidade e desfaz a rotina. [...] Caso decida ter uma postura de superioridade em relação ao material, ele vai se conformar, permanecer seguro e não ameaçador. Vai permanecer menor que eu. Se eu adotar a postura de que o projeto é uma aventura maior do que qualquer coisa que se possa imaginar, uma entidade que vai me desafiar a encontrar um caminho instintivo através dele, possibilitarei que o projeto revele sua própria magnitude (BOGART, 2011, p. 118).

Ao afirmar que o desconforto é mestre, Anne Bogart enfatiza a importância de o ator desafiar-se continuamente e explorar territórios desconhecidos para alcançar uma atuação mais autêntica e impactante. Esse desconforto, seja ele físico, emocional ou intelectual,

impulsiona o ator a sair de sua zona de conforto ao estimular a criatividade e ampliar sua sensibilidade.

No processo de autodireção, busquei deliberadamente o desconforto, não apenas em dimensões corporais e emocionais, mas também ao enfrentar questões delicadas e socialmente relevantes. Concordo com a visão de Bogart (2011, p. 29), de que “dentro de toda boa peça mora uma questão”, e acredito que essa questão deve provocar reflexões e evocar memórias no público. A memória, seja individual ou coletiva, desempenha papel central na construção da identidade e na compreensão do mundo. Ao abordar questões sensíveis e estimular a reflexão sobre o passado, a arte cênica pode contribuir para o desenvolvimento de uma sociedade mais consciente e justa.

Essa abordagem dialoga com a perspectiva de Eugenio Barba (2021), que propõe o ator como um agente de transformação social, comprometido com sua emancipação artística e com a pedagogia sociocultural que se expressa em sua arte. No contexto da autodireção, o ator assume a responsabilidade por essa pedagogia ao usar sua criatividade e sensibilidade para fomentar o diálogo e a reflexão com o público. Esse processo inclui o enfrentamento de temas delicados e socialmente pertinentes, reforçando a ideia de que a arte pode despertar memórias e catalisar mudanças sociais. Como bem expressa Bogart (2011, p. 29), “uma peça importante levanta grandes questões que perduram no tempo”.

Essa busca por memórias e significados foi uma das principais motivações para a construção dramática do espetáculo analisado em meu artigo de conclusão de curso. Nele, examinei como o Teatro do Absurdo pode ser uma ferramenta poderosa para tratar de questões existenciais e sociais de maneira crítica e reflexiva, utilizando o corpo como principal veículo de expressão. Dentro dessa perspectiva, o processo de autodireção envolveu o resgate de memórias e vivências pessoais, que dialogassem com os temas centrais do espetáculo. O objetivo era dar voz a sentimentos e reflexões sobre tópicos como a busca por identidade, a angústia existencial e a relação do indivíduo com a sociedade.

A peça ‘O acidente não registrado’ conta a história de uma criatura humana destituída de identidade em busca de recompor-se a partir de resquícios e elementos disponíveis, evocando memórias sensoriais advindas de seu corpo. Ela dialoga com possíveis outras criaturas de seu imaginário, partícipes de sua vida; e decide confessar o inconfessável. A qualidade de criatura remete a forte crítica social referenciando sujeitos marginalizados, a abdicação do ‘eu’, a existência passiva. O que constitui a estrutura humana? Quais são os predicados, quais são as demandas? Em termos implicados socioculturalmente, o que constrói uma identidade? O que é digno? O que é passível/admissível se expressar? Tais preceitos culminam numa série discriminatória e normativa, minando a multiplicidade humana e sua respectiva liberdade. São tratadas questões de natureza existencial e social através da linguagem cênico-artística (SILVA, 2019. p. 3-4).

Na peça, conforme descrito por Silva (2019, p. 3-4), narra-se a trajetória de uma “criatura humana destituída de identidade”, que busca reconstruir-se a partir de fragmentos de memórias e experiências. Essa busca por identidade e reconhecimento reflete diretamente meus próprios questionamentos como artista e indivíduo, tornando-se um dos principais eixos do meu processo de autodireção. A criatura retratada pode ser interpretada como uma metáfora da fragilidade humana e da luta por autonomia em um contexto sociocultural repleto de normas e padrões excludentes. As questões levantadas na citação – sobre o que constitui a identidade, o que é digno de ser expresso e como a liberdade individual é limitada pelas estruturas sociais – repercutiram profundamente em minha pesquisa. Elas me conduziram a explorar as potencialidades da autodireção como um meio de resistência e emancipação.

Nesse contexto, a perspectiva de Anne Bogart sobre o papel do artista no cenário político e social revela-se essencial. Bogart (2011) enfatiza o compromisso do artista com a denúncia, a retratação e o questionamento da realidade, destacando a importância da contextualização política como forma de ampliar o repertório criativo. No âmbito da autodireção, essa consciência política e social torna-se ainda mais relevante, pois o artista assume a responsabilidade de construir um discurso crítico e engajado, fundamentado em suas próprias vivências e reflexões.

Correspondo-me profundamente com essa visão de entrelaçar arte e política, pois considero que somos seres intrinsecamente políticos, tanto na arte quanto na existência. Nossa expressão e manifestação artística só existem porque há permissão e condições para tal. Garantir essa permissão – ao estreitar os laços entre o povo e as estruturas de governo – é uma necessidade à qual a arte está intimamente ligada.

Um dos elementos políticos que incluí na peça foi uma cena em Libras, sem tradução, como forma de refletir a marginalização enfrentada pelos surdos em nossa sociedade. Muitas vezes, essas pessoas encontram-se excluídas da comunicação, do entretenimento e do trabalho devido à grave falta de acessibilidade e empatia. Essa exclusão ocorre por falta de investimentos educacionais, estruturais e políticos voltados à inclusão. A ausência de tradução nessa cena não é apenas um elemento estético, mas também uma provocação para o público, incentivando uma reflexão sobre a necessidade de inclusão e a urgência de um olhar mais atento e empático para as comunidades marginalizadas.



Figura 32 – O acidente não registrado: mímica
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Bogart (2011, p. 86) conclui: “O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’”. Buscar a profundidade histórica do ser humano exige, portanto, mergulhar nos acontecimentos que o constituem. A perspectiva histórica da construção do conhecimento deve ser reconhecida em todos os campos, e na linguagem artística ela se insere como um veículo poderoso de comunicação, denúncia e repercussão.



Figura 33 – O acidente não registrado: falai então de alguém
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Com relação ao último dos sete aspectos aliados de Anne Bogart para orientar e potencializar o ator e o diretor em seus ofícios, a autora discorre sobre a imprescindível resistência diante dos obstáculos da vida e da cena. Esse aspecto enfatiza a capacidade do artista de perseverar frente à falta de valorização das artes, à escassez de recursos, a discordâncias de abordagens com colegas de elenco e diretores, bem como às situações adversas da vida, que inevitavelmente influenciam o trabalho do ator. A resistência, nesse

contexto, torna-se não apenas uma virtude, mas uma condição essencial para que o artista se mantenha fiel à sua visão criativa, supere as intempéries do ambiente artístico e encontre maneiras inovadoras de continuar sua expressão, mesmo diante de grandes desafios.

A resistência revigora e aumenta o esforço. Enfrentar uma resistência, confrontar um obstáculo ou superar uma dificuldade exige sempre criatividade e intuição. [...] Teatro é um ato de resistência contra tudo e contra todos. A arte é um desafio à morte. As resistências encontradas para usufruir aquela experiência serviram na verdade para realçar o que foi ouvido e vivido (BOGART. 2011, p. 142-153).

Também tive a oportunidade, em muitas fases da minha trajetória artístico-profissional, de vivenciar esse sentido de resistência – sentimento que acredito ser compartilhado por outros artistas diante de diversas intempéries e da desvalorização artística em termos contratuais, de estabilidade, seguridade e rentabilidade. Como mencionei, a chance de exercer a autodireção em sentidos mediano e macro frequentemente se tornou uma resposta natural à escassez de recursos. Felizmente, reconheci o potencial desses caminhos, que me proporcionaram um expressivo amadurecimento artístico, como já relatei.

Conforme investigado por Frederico (2014), a crise da arte teve início com a Primeira Revolução Industrial, quando o artesanato e as manufaturas foram substituídos por máquinas e indústrias. Mesmo com a emergência do cinema, o teatro e outras artes com menor investimento técnico e robótico sofreram uma desvalorização cultural. Desde então, o cenário artístico tem sido acometido por incessantes desafios que exigem resistência.

Por outro lado, apesar dos desafios enfrentados pelo cenário artístico durante a Primeira Revolução Industrial e suas consequências para formas de arte tradicionais como o teatro, é possível enxergar oportunidades para ampliar possibilidades e diálogos entre as artes. A introdução de novas tecnologias e meios de produção, como o cinema, não apenas contribuiu para a desvalorização de determinadas formas artísticas, mas também abriu espaço para a criação de novas linguagens e abordagens.

A hibridização entre diferentes formas de arte, bem como o diálogo interdisciplinar, tornaram-se cada vez mais comuns, representando formas de resistência e adaptação diante das transformações culturais e tecnológicas. Esse fenômeno não apenas reflete a capacidade das artes de se reinventarem, mas também a necessidade de se manterem relevantes em um mundo em constante mudança. Assim, enquanto o cenário artístico enfrenta provações que exigem resistência, surgem também oportunidades para a renovação e reinvenção das práticas artísticas, promovendo uma maior diversidade e enriquecendo o panorama cultural.

A introdução de novas tecnologias e meios de produção, como o cinema e as mídias digitais, ampliou as possibilidades de expressão artística, permitindo a criação de obras que mesclam elementos tradicionais e contemporâneos. Além disso, a colaboração entre diferentes disciplinas artísticas tem gerado novas linguagens e abordagens, desafiando categorizações rígidas e expandindo horizontes criativos.

Esse movimento de hibridização e interdisciplinaridade não só enriquece o campo artístico, mas também promove uma maior inclusão e representatividade ao dar voz a diversas perspectivas e experiências. Em última análise, a arte torna-se um reflexo dinâmico da sociedade, capaz de dialogar com questões contemporâneas e de se adaptar às novas demandas culturais e tecnológicas.



Figura 34 – O acidente não registrado: ficha técnica
 Fonte: Acervo da autora, 2024.

Assim, o processo de autodireção plena esclareceu minha própria natureza artística, revelando recursos cênicos potenciais, linguagens e anseios em cena. Aqui, resgato aspectos-chave e norteadores, além de questões relevantes consideradas nesse processo e a natureza com que ele se desenvolveu. Contudo, o nível de intimidade e autoconhecimento artístico alcançados excedem as reflexões aqui expostas. Reconheço que a reverberação dessa experiência ainda se faz presente, e continuo em processo de compreensão dessa vivência visceral.

Existem conhecimentos de natureza tão íntima que não podem ser plenamente transferidos ou compreendidos em sua totalidade. Afinal, quem mais poderia acessar e conhecer profundamente o outro, assim como acessa e conhece a si mesmo? Aqui reside um aspecto fascinante da autodireção: para explorar os recônditos mais obscuros do artista e

compreender plenamente o indivíduo, ninguém melhor do que ele próprio para vivenciar essa jornada. Cada processo é único em sua própria medida, revelando-se singular.

3.3 AUDIOVISUAL NA PANDEMIA: VESTÍGIOS DE UMA ERA

A pandemia da Covid-19, entre 2019 e 2021, trouxe um período de isolamento profundo que impactou significativamente a vida social e profissional de muitos. A interrupção abrupta das práticas laborais e a impossibilidade de performar nos palcos geraram um estado de inquietação, vulnerabilidade e angústia criativa, especialmente para artistas como eu, cuja atividade depende da interação e expressão cênica. Diante desse cenário de reclusão e limitação, surgiu a necessidade de encontrar alternativas para dar vazão à urgência de criar e transformar a solidão em um processo fértil de exploração artística.

Nesse contexto, questionamentos cruciais emergiram: Como manter a chama da criação acesa em meio ao isolamento? Como transpor as barreiras físicas e as restrições impostas pela pandemia para continuar a se expressar artisticamente? Em busca de respostas, encontrei no ambiente restrito do meu quarto um espaço para criação e improvisação, transformando-o — originalmente associado à intimidade e ao repouso — em um palco, estúdio e laboratório. Essa resignificação do espaço íntimo como palco para a autodireção cênica demonstra a capacidade de adaptação e resiliência do artista diante das adversidades.

A experiência de se autodirigir em um ambiente tão peculiar levanta questões interessantes sobre a relação entre o artista, o espaço e a obra. Como a limitação espacial e a ausência de um público influenciaram minhas escolhas criativas? Quais foram os desafios e descobertas nesse processo de introspecção e autoconhecimento? Explorar essas questões pode enriquecer ainda mais a análise e aprofundar a reflexão sobre o impacto da pandemia na trajetória artística.

3.3.1 Silhuetas na clausura: autodireção e corpo

Em um período de isolamento social sem precedentes, a arte confrontou-se com a necessidade de se reinventar e encontrar novas formas de expressão. Diante da impossibilidade de ocupar os palcos e conectar-se presencialmente com o público, muitos artistas voltaram-se para a autodireção como ferramenta de criação e resistência. A pandemia de Covid-19, com suas restrições e incertezas, transformou-se em um catalisador de introspecção e reinvenção artística, levando-nos a questionar as fronteiras entre corpo, espaço e expressão. Neste contexto de clausura, minha própria experiência com a autodireção intensificou-se, revelando novas camadas de linguagem corporal e possibilidades de diálogo com o espaço íntimo.

Para explorar essas novas possibilidades, utilizei a luz natural que penetrava pela janela, contrastando com o ambiente escurecido, e criei uma composição improvisada onde minha silhueta emergia como elemento visual central. Esse contraste de luz e sombra, inicialmente simples e despretensioso, passou a simbolizar um manifesto da minha expressão interior — desejos, emoções e inquietações que, em meio ao confinamento, se intensificavam a cada dia. As Figuras 35 a 46 ilustram cenas da performance.

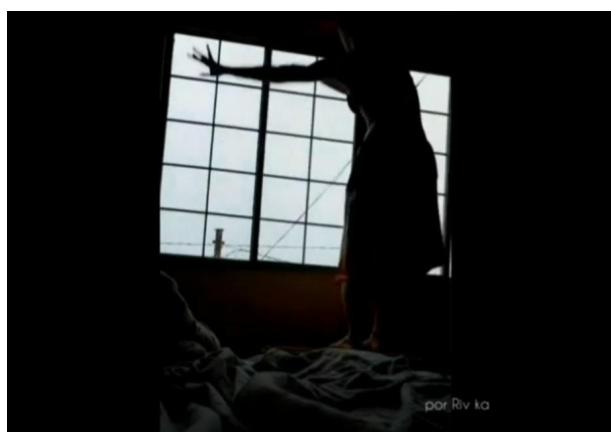


Figura 35 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 1
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Na auto-observação da cena, percebi que meu corpo, antes contido pelas limitações do espaço físico e emocional, começava a ganhar uma nova linguagem. A solidão forçada deixou de ser barreira e tornou-se um convite à introspecção criativa. Nesse processo de autodireção, iniciei a exploração do potencial expressivo da própria corporeidade. Como transformar a clausura em uma oportunidade de expansão artística? A resposta surgiu no ato de

improvisação: meu corpo tornou-se uma ferramenta de comunicação plena, autossuficiente, capaz de dialogar com a simplicidade do ambiente e, ao mesmo tempo, transcender limites.

A trilha sonora, sempre crucial em minhas criações, assumiu um papel ainda mais importante nesse contexto. Recortes de trilhas, como a do filme *Kill Bill* de Quentin Tarantino, trouxeram à cena uma carga emocional densa, exacerbando a dualidade entre fragilidade e agressividade. A música mobilizou no meu corpo uma gama de sensações contraditórias: ora delicadeza, ora hostilidade; ora contenção, ora desejo de ruptura.

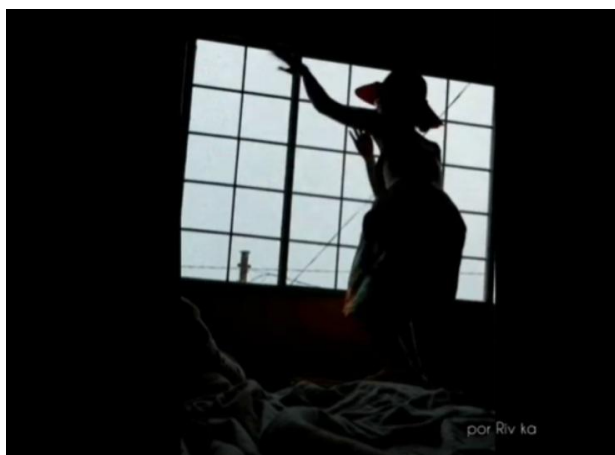


Figura 36 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 2
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Os contrastes tornaram-se centrais na construção da narrativa improvisada que desenvolvi sozinha. Perguntei-me: o que significaria esse desejo de rompimento, essa ânsia de me libertar da sensação de cárcere? A janela, inicialmente uma simples fonte de luz, passou a simbolizar o limite entre o interior e o exterior, entre clausura e liberdade, entre um eu contido e um eu expandido.

Com o mínimo de recursos disponíveis — adaga, chapéu, saia — criei uma dramaturgia própria, na qual esses elementos cênicos, despojados de grandes significados à primeira vista, transformaram-se em símbolos de um imaginário que oscilava entre o lúdico e o dramático.

A adaga, o chapéu e a saia transcenderam a mera função de adereços, tornando-se extensões do meu ser e portadoras de significados profundos. A adaga, ambígua, refletia minhas incertezas; o chapéu, com seu poder de transformação, permitia-me explorar diferentes facetas da minha identidade; e a saia, fluida, simbolizava a liberdade e a criatividade que buscava em meio ao confinamento. Essa coreografia de oposições — alternando entre leveza e peso, fluxo e estagnação — simbolizava a ambiguidade da adaga,

ora como proteção, ora como violência latente, e destacava a capacidade do chapéu de evocar distintas personas, questionando quem eu era naquele espaço restrito e quem poderia ser além dele.

Essa experiência de criação com recursos mínimos também me levou a refletir sobre a essência do teatro e da performance. O que realmente importa na criação de uma obra cênica? Seria o cenário elaborado e os efeitos especiais ou a capacidade do ator de se conectar com o público de maneira autêntica e visceral? Para mim, essa vivência reforçou a importância da presença cênica e da criatividade na arte da performance, demonstrando que, mesmo com poucos recursos, é possível criar uma conexão genuína e impactante com a audiência.



Figura 37 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 3
Fonte: Acervo da autora, 2024.

À medida que essa exploração corporal avançava, fui confrontada com uma nova questão: como expandir minha presença cênica em um ambiente tão despojado de elementos externos? A resposta surgiu gradualmente à medida que percebi que minha própria silhueta, amplificada pelo jogo de luzes e sombras, poderia tornar-se uma forma visual autossuficiente. Não era necessário um cenário elaborado nem adereços sofisticados. A comunicação passou a se dar de maneira mais visceral, por meio da própria imagem — o contraste entre luz e sombra e o movimento da minha silhueta no espaço restrito. Essa descoberta transformou meu desajeitamento inicial em um exercício refinado de destreza corporal, no qual cada gesto e movimento eram profundamente pensados e sentidos, tornando-se uma extensão do meu estado emocional.



Figura 38 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 4
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Esse processo de criação e autodireção, no entanto, não ocorreu de maneira isolada no plano teórico, pois dialoga diretamente com as contribuições de grandes figuras contemporâneas do teatro e da performance, cujas obras e métodos influenciaram significativamente minha prática. Heiner Müller (1929–1995), dramaturgo e diretor alemão, figura como uma referência crucial nesse contexto. Em obras como *Hamletmachine* (1977), Müller desconstrói a narrativa linear e tradicional ao fragmentar o discurso cênico e enfatizar a expressividade do corpo em cena.

Müller nos ensina que o corpo, mesmo em espaço limitado, pode gerar uma multiplicidade de significados quando colocado em situações de confinamento ou fragmentação. Na minha vivência, essa ideia se traduziu na percepção de que o isolamento poderia se transformar em um campo fértil para a criação, desde que permitisse que meu corpo dialogasse com o espaço de maneira ativa e consciente.

A reclusão, que inicialmente parecia uma barreira intransponível, revelou-se uma oportunidade de introspecção e exploração artística. Cada canto do quarto transformou-se em um cenário potencial, onde a simplicidade dos objetos cotidianos ganhava novos significados e funções.

A ausência de uma equipe ou de um diretor externo forçou-me a confiar plenamente na minha intuição e habilidade criativa, resultando em uma linguagem cênica única e pessoal. Esse processo de autodireção não apenas ampliou minha percepção artística, como também fortaleceu minha autoconfiança, ao mostrar-me que a verdadeira essência da arte reside na capacidade de transformar limitações em possibilidades expressivas.



Figura 39 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 5
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Outro grande nome que ressoou em meu processo foi Pina Bausch (1940–2009), coreógrafa alemã que revolucionou a relação entre movimento, emoção e narrativa no teatro-dança. Suas criações, como *Café Müller* (1978), exemplificam claramente como o corpo, em seus limites físicos e emocionais, pode expressar estados interiores profundos. Bausch ensinou-me que o corpo é um território de exploração sem fim, onde o movimento não precisa ser grandioso ou elaborado para transmitir sentimentos complexos. Em meu processo de autodireção, essa ideia foi fundamental, pois ao explorar minha própria corporeidade de maneira íntima e solitária, pude perceber a riqueza contida nos pequenos gestos, nas pausas e nas tensões internas que se manifestavam em cada movimento.



Figura 40 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 6
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Bogart (2011) oferece uma abordagem conceitual extremamente rica ao estudo da performance, especialmente por meio da técnica dos Viewpoints. Os Viewpoints propõem

uma estrutura para investigar as relações entre corpo, tempo e espaço em cena. Ao utilizar conceitos como duração, repetição e resposta ao ambiente, Bogart permite que o performer desenvolva uma consciência ampliada da presença cênica e de como interage com o espaço ao seu redor.

Durante a pandemia, essa abordagem mostrou-se essencial, ajudando-me a refinar minha percepção de tempo e espaço em um ambiente minimalista. Cada movimento, pausa e interação com os elementos cênicos — por mais simples que fossem — carregava um significado profundo. A consciência tornou-se meu guia no processo de autodireção. Em minha vivência, isso traduziu-se na ideia de que o próprio isolamento poderia ser um campo fértil para a criação, desde que meu corpo dialogasse com o espaço de maneira ativa e consciente.

A reclusão, que inicialmente parecia uma barreira intransponível, revelou-se uma oportunidade de introspecção e exploração artística. Cada canto do meu quarto transformou-se em um cenário potencial, onde a simplicidade dos objetos cotidianos ganhava novos significados e funções. A ausência de outros participantes forçou-me a confiar plenamente na minha intuição e habilidades criativas, resultando em uma linguagem cênica única e pessoal. Esse processo de autodireção não apenas ampliou minha percepção artística, mas também fortaleceu minha autoconfiança, demonstrando que a verdadeira essência da arte reside na capacidade de transformar limitações em possibilidades expressiva.



Figura 41 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 7
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Portanto, esse período de confinamento, que a princípio parecia representar uma barreira intransponível à criatividade, revelou-se uma oportunidade de introspecção e expansão artística. Minha experiência de autodireção cênica, por mais solitária que tenha sido, foi enriquecida por influências teóricas e práticas, as quais me permitiram transformar um espaço limitado em um vasto campo de exploração estética e emocional. Ao final desse processo, não apenas refinei minhas habilidades de percepção e performance, mas também desenvolvi uma linguagem cênica singular, que dialoga com minha interioridade e aborda questões universais relacionadas ao isolamento, à fragilidade e ao desejo de conexão.



Figura 42 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 8
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A experimentação da autodireção plena, em que não havia mais ninguém além de mim e da minha própria percepção, foi um processo de descoberta intensa que elevou minha consciência artística a um novo patamar. O ato de me autodirigir sem a presença de um olhar externo transformou-se não apenas em um desafio técnico, mas em uma imersão profunda no campo da autopercepção.



Figura 43 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 9
Fonte: Acervo da autora, 2024.

No primeiro momento, a ausência de uma figura de direção pode parecer desorientadora, pois estamos habituados a buscar o olhar do outro para validar escolhas cênicas. No entanto, ao assumir inteiramente as rédeas do meu processo criativo, encontrei uma liberdade única, na qual corpo e mente operavam em sinergia total. Como seria atuar sem

a necessidade de aprovação externa? Que tipo de verdade poderia emergir de um corpo que responde apenas a si mesmo?

A resposta a essas indagações veio na forma de uma redescoberta do próprio corpo como fonte primária de narrativa e expressão. A ausência de um diretor, tradicionalmente visto como mediador do diálogo entre ator e cena, fez com que eu me tornasse diretora de mim mesma, navegando de maneira fluida entre a criação e a execução. Minha relação com o corpo, até então muitas vezes pautada por instruções externas e direcionamentos de terceiros, passou por uma transformação radical.



Figura 44 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 10
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A autodireção permitiu-me habitar plenamente cada gesto e movimento que, muitas vezes, se perde sob o crivo do olhar alheio. Ao me observar em cena, sem interferência de direções externas, pude perceber nuances antes imperceptíveis, detalhes minuciosos que, ao serem revelados, enriqueceram ainda mais minha performance.

Essa vivência também suscitou uma reflexão mais ampla sobre o papel da autodireção na formação de um artista completo. Até que ponto, enquanto atores e atrizes, dependemos de uma voz externa para conduzir nossas ações? O que nos impede de confiar plenamente em nossa própria intuição artística?

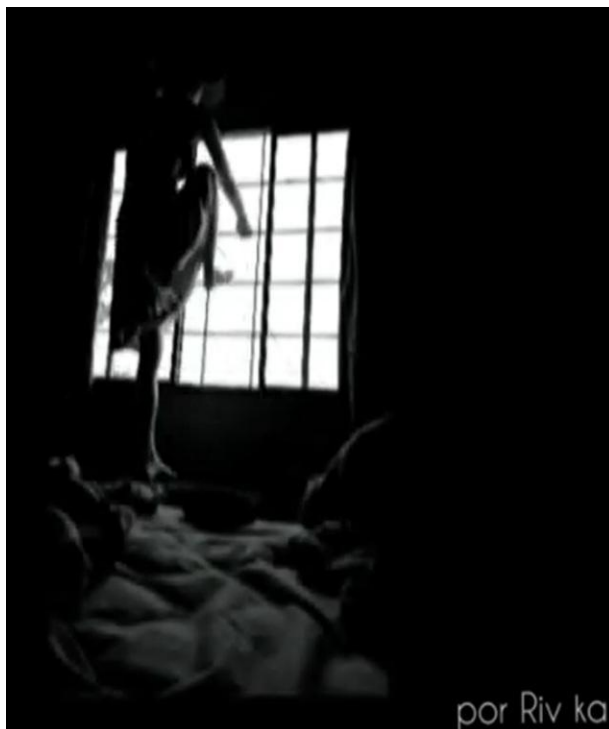


Figura 45 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 11
Fonte: Acervo da autora, 2024.

A autodireção plena revelou-se, nesse sentido, não apenas como uma prática técnica, mas como um exercício profundo de autoconfiança e autossuficiência criativa. Como artista, fui desafiada a confiar em minhas próprias decisões, aceitando erros e acertos como parte de um processo orgânico e dinâmico. O que emergiu dessa experimentação foi uma clareza de propósito e a certeza de que o ato de criar é, em essência, uma prática solitária, ainda que compartilhada com outros. A autodireção mostrou-me que, no fim das contas, sou eu quem define os limites e as possibilidades da minha arte.

Além disso, a experiência de autodireção plena transcendia o aspecto técnico da criação cênica, trazendo uma conexão mais profunda com o meu próprio ser. A cada dia de experimentação, deparei-me com emoções e estados de espírito que, em um contexto mais controlado, talvez tivessem permanecido latentes.

Desse modo, a solidão criativa, longe de ser um fator limitante, transformou-se em um catalisador para a exploração de emoções mais cruas e autênticas. Embora tenha havido momentos de desconforto, esses foram precisamente os momentos que me permitiram acessar camadas mais profundas de mim mesma enquanto artista. Ao me colocar frente a frente com minha vulnerabilidade, a autodireção ofereceu-me a oportunidade de transformar emoções em material cênico de altíssima riqueza expressiva.

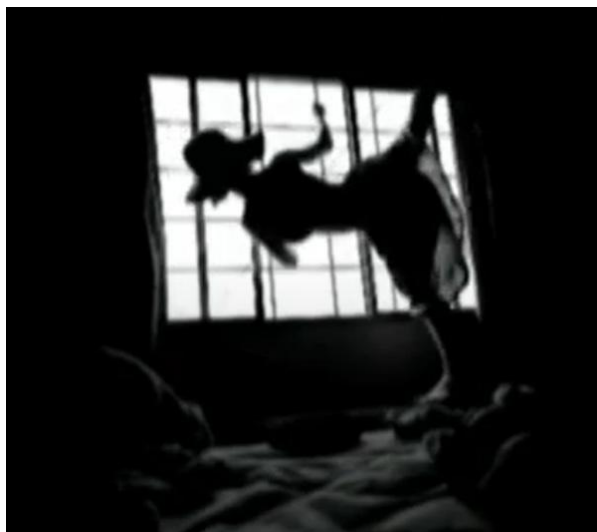


Figura 46 – Autodireção em tempos de covid-19 e necessário isolamento 12
Fonte: Acervo da autora, 2024.

Essa vivência constituiu um marco em minha trajetória como artista ao fortalecer minha convicção de que, ao confiar no próprio processo criativo, é possível dirigir, atuar e criar com a liberdade que só a autodireção plena pode proporcionar.

A construção da autonomia cênica é um processo transformador, que exige do artista uma série de habilidades e uma consciência mais ampla do ofício. Esse caminho não apenas desenvolve a autonomia do artista, mas também redefine sua relação com o processo criativo como um todo.

O processo de autodireção requer que o artista desenvolva uma visão holística do fazer teatral, compreendendo não apenas aspectos da atuação, mas também elementos da direção, dramaturgia e até mesmo áreas técnicas, como iluminação e sonoplastia. Essa visão abrangente possibilita ao artista tomar decisões informadas e coerentes em todas as etapas da criação, desde a concepção inicial até a performance final.

Uma das principais contribuições da autodireção para a autonomia do artista é o desenvolvimento de um olhar crítico e analítico sobre o próprio trabalho. O ator-diretor aprende a observar-se de fora, avaliando sua performance não apenas do ponto de vista da atuação, mas também considerando como ela se encaixa na proposta geral do espetáculo. Essa capacidade de auto-observação e autocritica é fundamental para o crescimento artístico contínuo.

Além disso, a autodireção fomenta uma compreensão profunda do processo criativo em sua totalidade. O artista passa a navegar pelas diferentes fases da criação, desde a pesquisa inicial e o desenvolvimento do conceito, até os ensaios, ajustes e a apresentação final. Essa

visão abrangente o torna mais autônomo em projetos futuros, mesmo quando colabora com outras pessoas.

Entre as habilidades essenciais para um ator-diretor, destaca-se o autoconhecimento. A compreensão profunda das próprias capacidades, limitações e inclinações criativas é crucial para uma autodireção eficaz. Disciplina e automotivação também são importantes, pois, sem a estrutura externa de um diretor, o artista deve manter-se focado e motivado ao longo de todo o processo criativo.

A flexibilidade criativa é outra habilidade fundamental. A capacidade de alternar entre diferentes perspectivas — a do ator, a do diretor e a do dramaturgo — é essencial para uma autodireção bem-sucedida. Somadas a isso, as competências de análise e síntese permitem ao ator-diretor avaliar criticamente seu trabalho e integrar diversos elementos em uma visão coesa.

Uma comunicação clara também se faz necessária. Ainda que o artista trabalhe sozinho, ele precisa articular com clareza suas ideias, seja para si mesmo, durante o processo criativo, seja diante do público, por meio da performance. A resiliência emocional é igualmente relevante, pois a autodireção pode ser emocionalmente exigente, ao forçar o artista a confrontar suas inseguranças e incertezas.

Uma consciência aguçada do espaço cênico e do ritmo da performance é vital para desenvolver um espetáculo coeso. O ator-diretor deve compreender como utilizar o espaço e manipular o tempo a fim de produzir o impacto desejado.

Por fim, a adaptabilidade é uma qualidade que não pode ser negligenciada. A capacidade de ajustar-se a novas ideias e circunstâncias imprevistas é essencial na autodireção, permitindo ao artista responder criativamente aos desafios que surgem ao longo do processo.

O desenvolvimento dessas habilidades por meio da prática de autodireção não apenas contribui para a autonomia cênica do artista, mas enriquece sua prática artística como um todo. A autodireção torna-se, assim, não apenas uma forma de criação, mas também um caminho de crescimento artístico contínuo e de expressão mais autêntica e pessoal.

Essa dualidade levanta questões fundamentais sobre a natureza da criação teatral: como manter a objetividade necessária para dirigir, quando se está totalmente envolvido na subjetividade da atuação? De que forma o artista pode alternar entre o olhar interno, visceral e emocional do ator, e o olhar externo, analítico e estrutural do diretor?

O desafio consiste em cultivar uma consciência expandida, uma espécie de “terceiro olho” que permita ao artista habitar simultaneamente o espaço íntimo da performance e o

espaço panorâmico da direção. Esse estado de consciência dividida requer uma prática constante de distanciamento e aproximação, um exercício de presença e ausência.

Talvez a chave para esse equilíbrio resida na capacidade de desenvolver um diálogo interno rico e produtivo. O ator-diretor deve aprender a ouvir suas intuições criativas, ao mesmo tempo em que as questiona e aprimora por meio do olhar crítico do diretor. Trata-se de um processo de negociação interna, no qual ideias são propostas, testadas, rejeitadas ou lapidadas em um ciclo contínuo de criação e avaliação.

Esta dinâmica única oferece possibilidades extraordinárias à expressão artística individual. Livre das limitações impostas por uma visão externa, o artista pode explorar os recônditos mais profundos da criatividade. No entanto, essa liberdade vem acompanhada da responsabilidade de manter rigor artístico e uma honestidade brutal consigo mesmo.

A autodireção, portanto, não é apenas um método de criação teatral, mas tende a ser um caminho para o autoconhecimento e o desenvolvimento artístico. Trata-se de um processo que demanda coragem, disciplina e disposição para enfrentar as próprias limitações e potencialidades. Ao embarcar nessa jornada, o artista se propõe a ser simultaneamente criador e criatura, observador e observado, numa dança constante entre subjetividade e objetividade.

Conforme Jean Roubine discorre em seu livro *A Arte do Ator*, ainda há muito a ser desbravado acerca do ofício atorial — essa arte intimista, tantas vezes resguardada. Ele afirma que pouco se diz, e pouco se dispõe acerca dos atravessamentos do processo composicional do ator e, inclusive, do próprio processo enquanto vivência e experimentação. Indica, portanto, a necessidade de se tornar mais conhecido esse percurso introspectivo e suas reverberações:

Da arte do ator, sabe-se muito e pouco. Muito, na medida em que, por motivos de ordem psicológica e sociológica que fogem ao alcance deste estudo, o ator foi durante muito tempo objeto de fascinação e até mesmo de idolatria social. O ator parece pertencer a um universo mágico. O seu lugar é o ‘outro lado do espelho’. [...] Falou-se muito, escreveu-se muito sobre os atores, mas raramente sobre a sua arte propriamente dita. O que se sabe a respeito é, portanto, pouca coisa, considerando o caráter quase sempre anedótico ou hagiográfico da literatura que se ocupa do ator. Pouca coisa também porque, até recentemente, pelo menos, ele pouco escreveu sobre si mesmo. Falta de interesse ou de aptidão? Inibição? (ROUBINE, 2011, p. 2).

Conforme Torres Neto (2021), diários ou cadernos de direção são conhecidos e bem documentados, mas o processo composicional do ator e sua autodireção ainda têm sido pouco explorados quanto à compreensão íntima e às técnicas utilizadas ao longo de todo esse percurso.

Roubine (2021) também menciona a plausível correspondência entre o ator atuando como diretor e a riqueza de saberes e vivências decorrentes disso, considerando o alcance vivencial daquele que executa a ação em cena e, ao mesmo tempo, a dirige ao interagir com todos os elementos cênicos. O autor indaga sobre a completude de informações acerca desse processo, tanto em termos de desdobramentos favoráveis quanto dos impasses e dificuldades pertinentes à construção artística, aspectos também relevantes para registro, estudo e investigação:

As coisas mudaram sensivelmente desde o fim do século passado. O diretor é muitas vezes um ator (e às vezes, que ator!). Ocupa, pois, um posto de observação privilegiado. Ao mesmo tempo teórico e errático. Daí o interesse dos seus escritos, sejam eles de polêmica ou de reflexão: definem a grandeza e os limites de uma arte, denunciam suas complacências e suas trucagens, traçam um ideal que as gerações seguintes se esforçarão por realizar (ROUBINE, 2011, p. 2).

Portanto, apresento minha vivência, assim como a de outros artistas discutidos nos capítulos anteriores, para unir prática e teoria, contribuir ao desenvolvimento de uma reflexão crítica, servir como referência e construir conhecimento científico e saberes individuais compartilháveis e capazes de reverberar em outros processos. Barba (2021) enfatiza a importância da entrega total do artista ao processo criativo, ao defender que a arte exige dedicação completa e integral.

A autodireção no teatro, especialmente em espetáculos solo, encerra uma fascinante dualidade de desafios e oportunidades, que testam os limites da criatividade e da autocrítica do artista. Esse processo único, em que o criador é também o crítico da própria obra, demanda uma habilidade extraordinária de distanciamento e imersão, dançando constantemente entre a subjetividade da criação e a objetividade da análise.

Um dos maiores desafios enfrentados nesse percurso consiste em manter a clareza e a neutralidade necessárias para avaliar criticamente o próprio trabalho. Como artistas, estamos profundamente conectados com nossa criação, o que pode nos impedir de identificar falhas ou nos levar a supervalorizar determinados aspectos. A ausência de um olhar externo pode resultar em pontos cegos criativos, em que ideias consideradas brilhantes pelo criador podem não ressoar com o público.

Outro desafio considerável refere-se ao equilíbrio emocional. A autodireção exige a capacidade de separar o ego do artista da obra em si, permitindo uma avaliação sincera e, muitas vezes, rigorosa do próprio trabalho. Esse processo pode ser emocionalmente

desgastante, pois requer constante autoanálise e a coragem de encarar as próprias limitações e inseguranças.

No entanto, esses desafios são compensados por vantagens singulares, capazes de potencializar a expressão artística individual de maneiras extraordinárias. A autodireção oferece uma liberdade criativa sem precedentes, pois o artista pode explorar plenamente sua visão sem compromissos ou interferências externas. Isso pode gerar obras de originalidade notável, que refletem fielmente a voz e a perspectiva do criador.

Além disso, o processo de autodireção pode ser profundamente transformador, já que impõe um nível de autoconhecimento e autoconsciência pouco exigido por outros tipos de processos criativos. É necessário mergulhar fundo em si mesmo, examinando não apenas competências técnicas, mas também vivências, emoções e pontos de vista únicos. Esse mergulho interior pode resultar em crescimento artístico e pessoal significativo.

Outra vantagem é a possibilidade de integração profunda entre diferentes aspectos da criação teatral. O artista que se autodirige tem a oportunidade de gerar uma sinergia única entre atuação, direção, dramaturgia e até mesmo elementos técnicos, como iluminação e sonoplastia. Essa perspectiva holística pode desembocar em obras mais coesas e integradas organicamente.

Por fim, a autodireção intensifica a capacidade do artista de assumir riscos criativos. Livre de pressões e expectativas externas, é possível explorar territórios desconhecidos, experimentar formas não convencionais e desafiar os próprios limites. Essa liberdade para arriscar e, inclusive, falhar, pode levar a descobertas artísticas inovadoras e imprevisíveis. Desse modo, a autodireção se revela um caminho de autodescoberta e autoexpressão que, apesar dos desafios, possibilita ao artista manifestar sua visão mais autêntica e pessoal. Exige, é claro, profunda honestidade consigo mesmo, mas pode resultar em obras dotadas de singularidade e força expressiva extraordinárias.

4 CONSIDERAÇÃO FINAIS

Ao explorar os caminhos da autodireção cênica, revela-se a profunda conexão entre arte e natureza humana, evidenciando a capacidade do artista de se conectar com sua essência e se expressar de forma autêntica. O palco, espaço sagrado de narrativas entrelaçadas pela imaginação, destaca o artista autodirigido como protagonista de sua própria jornada. Movido pela coragem de investigar as profundezas da alma, o artista se lança em um processo de autoconhecimento e transformação, desafiando convenções e expandindo os limites da criação.

A autodireção, revigorada na contemporaneidade, convoca o artista a assumir as rédeas de seu destino criativo, libertando-o de amarras e convenções. Trata-se de um chamado à autonomia, à expressão individual e à busca pela essência da arte, um mergulho no universo da subjetividade, onde o artista se torna o mestre de sua própria expressão.

Nesta pesquisa, percorremos diversas facetas da autodireção cênica, desde suas origens até suas manifestações contemporâneas, dialogando com artistas visionários como Stanislavski, Grotowski e Bogart. Compreendemos que a autodireção transcende a individualidade ao conectar o artista ao universo da arte, criando uma dança simbiótica com a audiência, a criação e a história. É nesse espaço de intersecção entre o individual e o coletivo que a autodireção se manifesta como catalisadora de transformações, impulsionando o artista a romper com as amarras do convencional e se lançar rumo ao desconhecido.

Desse modo, a autodireção exige que o artista desenvolva uma visão holística do fazer teatral, compreendendo não apenas a atuação, mas também a direção, a dramaturgia e os aspectos técnicos da cena. Esse processo demanda autoconhecimento, disciplina, flexibilidade criativa e resiliência emocional. Apesar dos desafios inerentes, a autodireção oferece recompensas significativas, como a liberdade criativa e o profundo processo de autodescoberta que proporciona. É na superação desses desafios que o artista se fortalece e se transforma, descobrindo novas camadas de sua própria criatividade.

A experiência do isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19 intensificou ainda mais minha relação com a autodireção. Confinada no espaço íntimo, encontrei na solidão criativa um território fértil para a exploração da linguagem corporal e da expressão de emoções cruas e autênticas. O corpo, meu instrumento mais poderoso, tornou-se o epicentro da criação, carregando em si a complexidade e a profundidade da narrativa.

O isolamento, que inicialmente parecia uma barreira, transformou-se em um portal para a introspecção e a autodescoberta. Diante da impossibilidade de interagir com o mundo exterior, voltei-me para dentro, explorando as profundezas do meu ser e descobrindo novas formas de expressão. A solidão criativa, embora desafiadora, permitiu-me conectar-me com minha essência e dar voz a emoções e experiências que antes permaneciam ocultas.

A autodireção cênica é uma jornada de autoconhecimento, autoaceitação e autorrealização, um caminho para a liberdade e a transcendência. É um chamado aos artistas que ousam sonhar e aventurar-se no desconhecido de seu eu artístico, desvendando a essência da arte e do artista em comunhão. Trata-se de um convite à expressão individual e à busca por uma voz artística única.

Por isso, espero que esta pesquisa inspire a exploração da autodireção em suas diversas formas, impulsionando o crescimento artístico e a expressão autêntica de cada criador. Que a autodireção seja um farol a guiar artistas em suas jornadas de autodescoberta e criação, abrindo caminho para um futuro em que a arte possa florescer em toda sua plenitude e diversidade.

Enquanto prática artística, a autodireção transcende os limites do teatro e estende-se a todas as áreas da vida. É uma ferramenta poderosa para aqueles que buscam autonomia e liberdade de expressão. Representa um convite a explorar o potencial criativo que reside em cada um de nós, desafiando convenções e construindo um futuro em que arte e vida se entrelacem em uma dança harmoniosa e transformadora.

As reflexões e descobertas apresentadas nesta pesquisa abrem caminho para futuras investigações no campo da autodireção cênica. Seria interessante aprofundar a análise da autodireção em diferentes contextos e linguagens artísticas, como dança, performance e artes visuais. Outro ponto relevante seria investigar o papel das novas tecnologias na autodireção cênica, explorando como ferramentas digitais podem ampliar as possibilidades criativas do artista autodirigido. Além disso, seria proveitoso realizar estudos comparativos entre autodireção e direção tradicional, analisando diferenças, semelhanças e complementaridades entre esses processos.

Acredita-se que a continuidade das pesquisas sobre autodireção cênica contribuirá significativamente para o amadurecimento dessa prática artística e para o desenvolvimento de uma linguagem cênica cada vez mais autêntica e inovadora.

REFERÊNCIAS

- AGENDA-BH. **Espetáculo A Alma Imoral** – Mostra Cine Brasil Teatro e Música 09/11. 2022. Disponível em: <https://www.agendabh.com.br/espetaculo-a-alma-imoral-mostra-cine-brasil-teatro-e-musica/>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- ANTOINE, André. **Le Théâtre Libre**. Paris/Genève: Slatkine/ Ressources, 1979.
- ARY, Rafael Luiz Marques. **Dramaturgia colaborativa: procedimentos de criação e formação**. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015b.
- ARY, Rafael Luiz Marques. **O processo colaborativo na formação de dramaturgos**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6., 2015, Salvador. Anais... Salvador: ABRACE, 2015a.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** – Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações Editora, 2021.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BOGART, Anne. **A Preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BURDICK, Jacques. **Teatro**. Lisboa-São Paulo: Editorial Verbo, 1978.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 1168-1174, 2008.
- CARVALHO, Enio. **História e formação do ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espacode experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 2007. Debates; 219.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORREIO BRAZILIENSE. **Espetáculo Macacos encerra o Cena Contemporânea**. 28 out. 2023. Acesso em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2023/10/5137730-espetaculo-macacos-encerra-o-cena-contemporanea.html>. Acesso em: 12 jan. 2025.

CRAIG, Edward Gordon. **De l'Art du théâtre**. Paris: Éditions Lieutier/Librairie théâtrale, 1953.

DORT, Bernard. **Representação emancipada**. Sala Preta, São Paulo, v. 13, 2013.

EQUIPE EDITORIAL. **Marina Abramović - O limite entre o perigo e a performance art**. Arte - ref. 9 ago. 2021. Disponível em: <https://arteref.com/performance/marina-abramovic-o-limite-entre-o-perigo-e-a-performance-art/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

FADEL, Georgette. **Teatro: Refúgio da Liberdade - com Georgette Fadel e Beth Lopes**. Youtube. 01 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UW9YR721dpc>. Acesso em: 20 jan. 2025.

FREDERICO, Ana Márcia da Silva. **Arte: uma necessidade**. 2014. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção, 2014.

FURTTENBACH, Joseph. *ArchitecturaRecreationis*, 1640.

G1-PR. **Festival de teatro do Paraná homenageia artista Denise Stoklos**. 29 set. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2013/09/festival-de-teatro-do-parana-homenageia-artista-denise-stoklos.html>. Acesso em: 15 jan. 2025.

GARCIA, Maria Cecília. **Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais** – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GIACCHÈ, Piergiorgio. **Lospettatore partecipante: contributi per un'antropologia del teatro**. Milano: Guerini, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva/SESC; Pontedera: FondazionePontedera Teatro, 2007.

História da Cultura e das Artes Faro. **A Festa do Paraíso, Leonardo da Vinci, 1490**. 28 mai. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VMzlv9dSz4g>. Acesso em: 20 jan. 2025.

MAPANDMAPS. **Rome Amphitheater antique engraving Charpentier 1782**. 2025. Disponível em: <https://mapandmaps.com/en/archived-maps/883-water-battles-at-the>

colosseum-roman-amphitheater-old-engraving-charpentier1782.html. Acesso em: 20 jan. 2025.

MENCARELLI, Fernando Antonio. Coletivos teatrais, performance e micropolíticas. In: SOUZA, Françoise Jean de Oliveira; REIS, Glória; OLIVEIRA, Leonidas José de (org.). **A arte e a cidade: lugares e expressões teatrais de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura, 2015. p. 83-98.

MEYERHOLD, Vsevolod. **Textos teóricos**. Madrid: ADEE, 1992.

NASCIMENTO, C. Clayton Nascimento conta no #SemCensura como surgiu ‘Macacos’, peça que é fenômeno de público. Youtube. TV Brasil. 15 mar. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3oF1DHqGDI>. Acesso em: 20 jan. 2025.

NISKIER, C. Viver a Alma Imoral, com Clarice Niskier e Mario Vitor Santos. Youtube. Casa do Saber. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LvFZ4_cxBpQ. Acesso em: 10 jan. 2025.

O GLOBO. **Monólogo 'A descoberta das Américas', com Julio Adrião, completa 18 anos nos teatros**. 27 set. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/noticia/2023/09/27/monologo-a-descoberta-das-americas-com-julio-adriao-completa-18-anos-nos-teatros.ghtml>. Acesso em: 20 jan. 2025.

OLIVEIRA, Natássia Duarte Garcia Leite de. “Estudos pre(liminares) acerca das figuras”. **Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 4, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/19615>. Acesso em: 19 out. 2024.

PAIDEIABRASIL. **Trechos do espetáculo Afinação I**. 20 nov. 2020. Disponível em: <https://paideiabrasil.com.br/festival2020/blog/2020/11/20/trechos-do-espetaculo-afinacao-i/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. London: Routledge, 1993.

PIGNARRE, Robert. **História do teatro**. Lisboa: Europa-América, 1979.

PODACARTE. **Introdução ao teatro grego**. 2024. Disponível em: <https://pocadarte.wixsite.com/pocadarte/single-post/introducao-ao-teatro-grego>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia, manifesto. In: PRADO, Zuleika de Almeida (Org.). **Etnocenologia: as encarnações do imaginário**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 25-31.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Ação e representação nas artes performativas**. Rebento, n. 4, 2013.

REVISTA CLÁUDIA. **Denise Stoklos comemora 50 anos de carreira.** 11 jun. 2018. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/famosos/denise-stoklos-50-anos-carreira>. Acesso em: 16 jan. 2025.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**, São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

ROUBINE, Jean Jaques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROUBINE, Jean Jaques. **Introduction aux grandes théories du théâtre**. Paris: Bordas, 1990.

ROUBINE, Jean Jaques. **Linguagem da encenação teatral**. Zahar, 1998.

SCALA, Flaminio. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commediadell'Arte**. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

SILVA, Ipojuca Pereira. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Rivka Faria Pereira. **Lúcido teatro do absurdo implicado no corpo-soma**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção do Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1990.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STOKLOS, Denise. **Stoklos por Stoklos: teatro de ator-autor na cena brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

STOKLOS, Denise. **Stoklos por Stoklos: teatro de ator-autor na cena brasileira**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

TENDÊNCIAS DO IMAGINÁRIO. **Jacques Callot: Danças de Rua**. 30 jun. 2012. Disponível em: <https://tendimag.com/2012/06/30/jacques-callot-dancas-de-rua/>. Acesso em: 20 jan. 2025.

ARTEBLITZ. **Denise Stoklos apresenta novo espetáculo no projeto cultural e educativo Parque de Ideias**. 06 mai. 2022. Disponível em:

<https://arteblitz.com/noticia/blitzcultural/denise-stoklos-apresenta-novo-espetaculo-no-projeto-cultural-e-educativo-parque-de-ideias>. Acesso em: 18 jan. 2025.

TORRES NETO, Walter Lima. **Introdução à direção teatral**. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, v. 10, n. 1, p. 34-47, 2009.

TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral? **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 9, p. 111-121, dez. 2007.

VIGNER, Gérard. **L'écrit scolaire: l'enfant face à l'écriture**. Paris: Hachette, 1995.

ZECAVITORINO. **Georgette Fadel**. 2024. Disponível em: <https://www.zecavitorino.com.br/georgettefadel>. Acesso em: 20 jan. 2025.

APÊNDICE A – Transcrição e análise da entrevista: Stoklos

Transcrição da entrevista:

Tive a oportunidade de entrevistar Denise Stoklos. A seguir, disponho as perguntas encaminhadas a ela via e-mail e suas respectivas respostas.

1. *Quais são algumas técnicas ou abordagens que você usa para manter a objetividade ao dirigir a si mesma?*

Denise Stoklos: *o foco no texto, no tema, que me levou a montar aquela determinada peça, as minhas facilidades e insuficiências técnicas sempre guiando as resoluções cênicas.*

2. *Como você lida com o processo de autoavaliação e autorrevisão ao dirigir a si mesma?*

Denise Stoklos: *lido com o carinho com que também olho para meus alunos entendendo que o ser humano tem suas limitações, mas nem por isso o invalida a expressar o que lhe toca.*

3. *Você acredita que a autodireção em cena permite uma maior autenticidade e conexão artística?*

Denise Stoklos: *acredito que a autodireção vai mais próxima ao ator e suas dimensões, contando ainda com seus desejos muito implícitos que podem ser melhor ouvidos quando estão dentro do mesmo sujeito operando direção e interpretação.*

4. *Como você aconselharia artistas emergentes que desejam explorar a autodireção em suas práticas teatrais?*

Denise Stoklos: *que a pratiquem sem autocensura nem medo. Precisamos de teatro feito com integração de direção e interpretação. Fora o prazer de descobrir este caminho dramático.*

5. *Você identifica que a autodireção plena, sem o auxílio de um olhar externo, pode não funcionar?*

Denise Stoklos: *há um momento de necessidade de feedback? Aconselho sempre a que use o auxílio de um assistente de direção que não estará ali para dar ideias mas para criar a*

atmosfera do espectador e assim o ator sentir como e o que está chegando na plateia durante os próprios ensaios.

6. Como você intercala ou concilia o olhar de atriz com o olhar de diretora?

Denise Stoklos: *são olhares que vêm do mesmo lugar, a presença do artista buscando comunicação, expressão e meios para que isso aconteça, tudo simultaneamente.*

7. Quais são os seus desafios enquanto atriz em termos composicionais?

Denise Stoklos: *estar sempre atendendo as paisagens corporais e vocais onde posso me expandir ou preciso me retirar e colocar novas propostas, sentindo a responsabilidade de entregar o resultado ao outro.*

8. Conforme sua vivência, quais são os recursos de atuação que você utiliza de maior incitação criativa?

Denise Stoklos: *talvez meus approachings políticos, isso é, questões que afetam o bem-estar de cada um e todos como sociedade pulsante e transformativa em tempo integral. Espero que tenha servido! Abraços, tudo de bom e obrigada pelo interesse!*

Análise da entrevista: a autodireção no teatro, segundo Denise Stoklos, emerge como uma prática que carrega tanto desafios quanto oportunidades singulares ao artista. Stoklos, figura seminal no teatro brasileiro contemporâneo, reconhecida por suas performances solo inovadoras e politicamente engajadas, defende a centralidade do texto e do tema como guias na autodireção, reforçando a necessidade de um compromisso objetivo com o material dramático. É notável a maneira como Stoklos concilia seu próprio processo criativo com uma postura crítica e auto compassiva, reconhecendo suas limitações sem deixar que estas inibam a expressão artística. Esse ponto suscita uma reflexão importante: até que ponto a autocrítica pode ser um motor criativo ou, inversamente, um fator de autocensura? Afinal, o excesso de autocrítica pode levar à paralisia criativa, enquanto a ausência dela pode comprometer a qualidade da obra. Ao dirigir a si mesma, Stoklos parece equilibrar uma delicada tensão entre a liberdade criativa e a avaliação constante de suas decisões. Ela menciona que lida com seu processo com a mesma atenção que oferece aos seus alunos, sugerindo que a autodireção não deve ser severa ou punitiva, mas sim acolhedora e compreensiva. Esse posicionamento é valioso, especialmente no teatro contemporâneo, onde a vulnerabilidade artística se torna um meio de conexão profunda com o público. No entanto, a

busca por essa vulnerabilidade autêntica não pode se transformar em exibicionismo ou autoindulgência. Permanece a indagação sobre como o ator, quando também diretor de si, evita o risco de uma indulgência criativa que pode comprometer a clareza de sua performance. Outro ponto relevante que Stoklos levanta é a possibilidade de que a autodireção permita ao ator uma conexão mais autêntica com suas motivações artísticas, dado que não há a mediação de um diretor externo. Nesse aspecto, ela argumenta que o artista pode escutar melhor seus desejos implícitos e traduzir isso para a cena com mais precisão. Essa escuta atenta da própria interioridade é fundamental para a construção de uma performance autêntica e significativa. Contudo, esse argumento, embora convincente, leva-nos a questionar: será que essa autenticidade inata ao processo da autodireção corre o risco de se fechar em uma visão solipsista? O olhar externo, mesmo quando considerado dispensável, muitas vezes serve como uma bússola que mantém o ator conectado ao público e ao contexto maior da produção teatral. A autodireção não deve se tornar um processo isolado do mundo, mas sim um diálogo constante entre o artista e seu entorno. Stoklos, ciente desses possíveis riscos, sugere o uso de um assistente de direção para fornecer feedback durante os ensaios. Esse ponto de vista parece equilibrar a dualidade entre a autonomia do artista e a necessidade de uma referência externa. A criação de uma atmosfera do espectador proporcionada pelo assistente é um recurso interessante, que possibilita ao ator sentir como suas escolhas cênicas reverberam no público. No entanto, a presença de um assistente de direção não deve comprometer a autonomia do artista autodirigido. A questão que surge aqui é: até que ponto o feedback externo pode influenciar ou limitar a autonomia criativa que a autodireção busca preservar? Seria possível, talvez, que essa atmosfera do espectador viesse a moldar excessivamente o processo criativo, privando o ator-diretor de explorar de forma mais radical sua própria visão artística? Outro aspecto elogiável no discurso de Stoklos é sua postura de incentivo à autodireção para artistas emergentes. Ela os encoraja a praticá-la sem medo ou autocensura, apontando para o prazer que se encontra na descoberta de um caminho dramático mais integrado. Esse conselho sublinha a importância da experimentação livre no teatro, uma prática que pode ser inibida quando há a excessiva interferência de uma direção externa. A autodireção, nesse sentido, pode ser uma ferramenta de emancipação artística, permitindo que o artista desenvolva sua própria voz e seu próprio estilo. No entanto, a ausência de autocensura também levanta uma questão importante: em que momento a liberdade criativa se transforma em falta de critério? Como manter um equilíbrio saudável entre liberdade artística e rigor estético na autodireção? Finalmente, é interessante observar como Stoklos lida com os desafios composicionais de sua prática. Ela se refere às paisagens corporais e vocais como dimensões que demandam

constante atenção e ajuste. Essa metáfora poética ilustra a fluidez e a mutabilidade da atuação, ao mesmo tempo em que reflete uma consciência crítica de suas próprias capacidades e limitações. Seu foco em questões políticas como incitação criativa também é digno de nota, pois demonstra que, para ela, o teatro não é apenas um meio de expressão pessoal, mas uma plataforma de transformação social. Denise Stoklos apresenta uma visão importante e complexa sobre a autodireção no teatro, elogiável por seu equilíbrio entre liberdade criativa e autocritica. No entanto, a prática também suscita indagações importantes sobre os limites da autodireção, especialmente no que tange à necessidade de um olhar externo e à preservação de uma conexão com o público. A autodireção, quando bem conduzida, pode proporcionar ao ator uma experiência de imersão única em sua própria arte, mas exige um constante diálogo crítico consigo mesmo e, ocasionalmente, com o outro. É um caminho de autoconhecimento, de exploração e de afirmação da autonomia do artista.

APÊNDICE B – Transcrição e análise da entrevista: Adrião

Transcrição da entrevista:

Tive a oportunidade de entrevistar Júlio Adrião. A seguir, disponho as perguntas encaminhadas a ele via *WhatsApp* e suas respectivas respostas.

1. Quais são algumas técnicas ou abordagens que você usa ao dirigir a si mesmo em perspectiva macro (sozinho em cena), mediana (em criação coletiva) e micro (na presença convencional de um diretor)?

Júlio Adrião: *não sou um diretor de ofício, costumo dizer que dirijo sem carteira, mas, talvez por isso mesmo, meu olhar de direção seja muito mais em favor do que o ator possa dar para o espetáculo do que o contrário, em especial quando se trata de um solo. Minha experiência pessoal com a auto direção, se é que assim posso classificar o que já fiz, foi sempre subordinada a um olhar externo, talvez numa perspectiva mediana, como você classifica, de modo que o processo criativo pudesse evoluir por meio dessa via de mão dupla, onde as ideias da direção surgem a partir do que o ator propõe nos improvisos.*

2. Como você lida com o processo de autoavaliação e autorrevisão ao dirigir a si mesmo?

Júlio Adrião: *no desenvolvimento da cena de um solo narrativo, como em “A Descoberta das Américas”, gosto de pensar a figura do diretor como a de um “espectador privilegiado”, que vivencia o processo com o mesmo engajamento do ator, só que fora de cena, acumulando anotações e revelando ao ator o que ele está fazendo e, mais do que dirigir, ajudar a direcionar as ações. A meu ver, isso viabiliza a evolução do trabalho de forma mais objetiva.*

3. Você acredita que a autodireção em cena permite uma maior autenticidade e conexão artística?

Júlio Adrião: *é natural que um projeto com auto direção plena/macro tenda a dialogar mais diretamente com as inquietações e as características originais do ator/autor, o que não necessariamente signifique que seja a melhor opção para o desenvolvimento da cena. Em todo caso, se esse desafio é o desejo do ator/autor, creio que ele deva se dedicar a isso, tentando voar com os pés no chão.*

4. Como você aconselharia artistas emergentes que desejam explorar a autodireção em suas práticas teatrais?

Júlio Adrião: *não sou a melhor pessoa para aconselhar, até mesmo por não me ver fazendo uma auto direção plena/macro, embora reconheça que, cada vez mais, aumente a tendência ao desenvolvimento de projetos de autoficção, onde as funções de autor se ramifiquem entre dramaturgia, direção e atuação. Em todo caso, aconselharia a escolha de uma ou mais pessoas de confiança para acompanharem a sala de trabalho ao longo do processo.*

5. Você identifica que a autodireção plena, sem o auxílio de um olhar externo, pode não funcionar? Há um momento de necessidade de feedback?

Júlio Adrião: *já vi espetáculos solo muito bons que foram escritos, dirigidos e atuados por um mesmo ator/atriz, num acúmulo de funções que mais admiro do que invejo, pois não me sinto capaz ou mesmo desejo essa polivalência na criação. Em todo caso, para um processo funcionar ou não, dependerá de muitas outras variáveis que não somente os olhares externos em entorno da criação. O feedback em algum momento será sempre necessário, afinal, teatro sem público não é teatro e poder testar tuas “certezas” com um público seletivo antes da estreia é um ato de generosidade para com o espetáculo.*

6. Como você define a atuação entre o teatro tradicional e a performance arte?

Júlio Adrião: *no fim das contas, estar em cena é sempre um estado extra natural, já que a cena, seja ela qual for, passa por um processo de elaboração anterior ao encontro com o público, ainda que de modos, tempos ou intensidades distintas. As classificações são menos importantes que os processos que, um dia, irão ser classificados.*

7. Quais são os seus desafios em termos composicionais?

Júlio Adrião: *seja lá o que for, fazer com verdade, tendo em conta, principalmente, que o mais importante é sempre a obra. O risco de uma super (auto)valorização do artista é um risco bom de ser evitado. O ser humano é vaidoso por natureza e o trabalho do ator pode fazê-lo acreditar ainda mais nesse lugar tão sedutor e perigoso, muito menos interessante e relevante do que o processo de trabalho em si.*

8. Conforme sua vivência, quais são os recursos de atuação que você utiliza de maior incitação criativa?

Júlio Adrião: *o processo irá sempre partir das técnicas desenvolvidas e acumuladas pelo ator, somadas ao DNA de cada um. Uma sala de trabalho saudável precisa de uma hierarquia horizontal, onde pessoas com diferentes funções podem e devem se instigar para se surpreenderem, com seriedade, disciplina e senso de humor. Não acredito num processo em que alguém saiba de antemão tudo o que deseja.*

Análise da entrevista: a autodireção no teatro, segundo Júlio Adrião, revela-se um processo multifacetado, que exige do artista um olhar crítico e reflexivo sobre sua própria prática. Adrião, ator e diretor com vasta experiência em diferentes contextos teatrais, compartilha suas impressões sobre a autodireção em suas diversas nuances, revelando uma perspectiva que valoriza a colaboração e o diálogo, mesmo quando o artista se encontra em posição de dirigir a si mesmo. Adrião inicia sua análise diferenciando os níveis de autodireção: macro (sozinho em cena), mediana (criação coletiva) e micro (presença convencional de um diretor), demonstrando uma compreensão abrangente do tema. Destaca a importância do olhar externo, mesmo nos processos de autodireção ao revelar uma postura aberta ao diálogo e colaboração. Essa perspectiva questiona a ideia do artista como um gênio solitário ao enfatizar a importância do intercâmbio criativo na construção da obra. Ao abordar a autoavaliação e autorrevisão, Adrião propõe a figura do diretor como um “espectador privilegiado”, capaz de fornecer feedback objetivo e direcionar as ações do ator. Essa metáfora é interessante, pois coloca o diretor em uma posição de observador atento, que acompanha o processo criativo com engajamento e distanciamento ao mesmo tempo. No entanto, essa visão levanta a questão: como garantir que esse “espectador privilegiado” não se torne uma figura invasiva ou limitadora da liberdade criativa do ator? Adrião reconhece que a autodireção plena pode levar a uma maior autenticidade na expressão artística, mas pondera que isso não significa necessariamente a melhor opção para o desenvolvimento da cena. Defende a necessidade de “voar com os pés no chão”, ou seja, equilibrar a liberdade criativa com o rigor técnico e consciência dos desafios da autodireção. Essa ponderação é importante, pois evita a idealização da autodireção como um caminho fácil ou isento de dificuldades. Para artistas emergentes que desejam explorar a autodireção, Adrião aconselha a busca por um olhar externo de confiança, que possa acompanhar o processo e oferecer feedback construtivo. Reconhece o valor da autodireção, mas enfatiza a importância do diálogo e da colaboração na construção da obra. Essa postura se mostra sensata e equilibrada, pois reconhece os benefícios da autodireção sem negar a importância do feedback externo.

Adrião também discute a necessidade de feedback em algum momento do processo, reconhecendo que o teatro se completa no encontro com o público. Ele defende a importância de testar as “certezas” do artista com um público seletivo antes da estreia, como forma de aprimorar a obra e garantir sua comunicabilidade. Essa visão reforça a ideia de que o teatro é uma arte dialógica, que se constrói na interação entre artistas e público.

Ao abordar os desafios composicionais da atuação, Adrião destaca a importância da verdade cênica e a necessidade de evitar a “super (auto) valorização do artista”. Ele enfatiza que o foco deve estar sempre na obra, e não na vaidade do artista. Essa reflexão é fundamental, pois alerta para os perigos do ego na criação artística, que pode levar à autoindulgência e ao distanciamento do público.

Por fim, Adrião compartilha sua visão sobre os recursos de atuação que considera mais importantes, destacando a importância das técnicas desenvolvidas pelo ator, o “DNA” de cada um e a colaboração em uma “hierarquia horizontal” na sala de trabalho. Ele defende um processo criativo aberto à descoberta e à surpresa, em que a equipe trabalha em conjunto para alcançar um objetivo comum. Essa perspectiva valoriza a criatividade coletiva e o diálogo entre diferentes funções no processo teatral.

Em suma, a entrevista com Júlio Adrião revela uma visão madura e ponderada sobre a autodireção no teatro. Ele reconhece os desafios e as oportunidades da prática, enfatizando a importância do equilíbrio entre liberdade criativa, rigor técnico e colaboração. Sua experiência como ator e diretor em diferentes contextos lhe permite oferecer uma perspectiva abrangente e rica em nuances sobre o tema, que serve como inspiração para artistas que buscam se aventurar na autodireção.

APÊNDICE C – Links

Disponho os links de minhas composições autorais em que me autodirigi. Em especial, meu espetáculo solo em que uni diversificadas linguagens artísticas:

- <https://youtu.be/9Zw5p7PVX8A>;
- <https://youtu.be/7fqAHNyuZc>.

APÊNDICE D – Linha do tempo de minha trajetória

- Fundei o grupo cênico *Bardos Atemporais* concomitante à minha graduação em Artes Cênicas, UFG – 2009.
- Dirigi o mesmo espetáculo por três anos: 2012/2013/2014, atuei, produzi e preparei o elenco de cerca quatorze atores por apresentação. Elenco: Rivka Viant (sobrenome artístico), Ravla Viant, Leon Gonçalves, Antonio Pereira, Evelyn Tondato, Monice Cristina, Mateus Ferreira, Daniel Hammudh, Luiz Filipe, Gabriel Armani, Gabner Rodrigues, Rimet, Poliana Barbosa, Henrique Matsuura, Fernando Medina, Gustavo Castro, Half, Wender Soares.
- Espetáculo *Shakespeare pra você também* (autoria: Romain Land Leal, diretor/escritor/dramaturgo, RJ – foram-me concedidos os direitos autorais da peça – participamos três vezes consecutivas do *Festival de Teatro em Anápolis*).
- Dirigi, preparei o elenco, atuei e produzi: no curta-metragem *Pra se deixar viver* – (autoria: Rivka Viant – *Festival de Cinema em Anápolis* em 2015). Elenco: Rivka Viant, Gustavo Castro, Gabner Rodrigues, Antonio Pereira, Frederico Chaveiro, Wagner Silva, Ilmara Damasceno, Amanda Matias, Ravla Viant.
- Dirigi (codireção), atuei enquanto atriz, na preparação musical e na produção:– espetáculo *Café-teatro efemérides, Amor no Caos* (autoria coletiva). Dirigi conjuntamente com o docente Antonio Hildebrando – diretor/dramaturgo/professor universitário na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2017. Elenco: Allane Machado, Anderson Ferreira, Brenda Alaís, Elieser Sampaio, Eric Pedroso, Guilherme Pereira, Juliene Lelis, Kamilla Oliveira, Laura Pujol, Lívia Rabelo, Rainy Campos, Rivka Viant.
- Autodireção, atuação solo (50 minutos) e produção: espetáculo *O acidente não registrado* (autoria: Rivka Viant. TCC. UFMG) e *Lúcido teatro do absurdo implicado no corpo-soma* (título do meu artigo vinculado ao processo composicional de autodireção da minha peça de Trabalho de Conclusão de Curso em 2018/2019).
- Obra cênica escrita: *Almas penadas* (autoria: Rivka Viant) em 2020.

- Ministrei oficinas de autodireção teatral: a partir do Fundo Municipal de Cultura de Anápolis: quatro encontros totalizando 12 horas de carga horária em 2021.