



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

ANA CAROLINA PEREIRA SALOMÃO

**QUE “AI, DE MIM” SAI DESSA BOCA? -
Estudo e Prática sobre Medéia**

***WHAT “OH, ME” COMES OUT OF THAT MOUTH? -
Study and Practice on Medea***

**CAMPINAS
2024**

ANA CAROLINA PEREIRA SALOMÃO

Que “Ai, de mim” sai dessa boca? -
Estudo e Prática sobre Medéia

What “Oh, me” comes out of that mouth? -
Study and Practice on Medea

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Performing Arts, in the area of Theater, Dance and Performance.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA ANA CAROLINA PEREIRA SALOMÃO, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO.

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Sa36q Salomão, Ana Carolina Pereira, 1992-
QUE “AI, DE MIM” SAI DESSA BOCA? - Estudo e Prática sobre Medéia /
Ana Carolina Pereira Salomão. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Marcelo Ramos Lazzaratto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Teatro grego (Tragédia). 2. Medéia (Mitologia grega). 3. Teatro contemporâneo. 4. Artistas - Treinamento. 5. Composição (Arte). I. Lazzaratto, Marcelo Ramos, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: WHAT “OH, ME” COMES OUT OF THAT MOUTH? - Study and Practice on Medea

Palavras-chave em inglês:

Greek drama (Tragedy)
Medea (Greek mythology)
Contemporary theater
Artists - Training
Composition (Art)

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Marcelo Ramos Lazzaratto [Orientador]
Alice Kiyomi Yagyu
Eduardo Okamoto

Data de defesa: 30-09-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-9331-7001>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4676874022897994>

PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

DRA. ALICE KIYOMI YAGYU

PROF. DR. EDUARDO OKAMOTO

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Ao meu pai, meu começo.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. As universidades públicas e as agências de fomento são órgãos fundamentais para as pesquisas acadêmicas e seu desenvolvimento em nosso país. Esse apoio foi crucial para o desabrochar deste projeto com qualidade e inteireza.

São muitas as pessoas a se agradecer depois de longos anos de pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Marcelo Lazzaratto, por todo o empenho e dedicação ao meu processo. Por acreditar em mim quando eu não sentia o mesmo. Por encorajar a busca pela alteridade em cada elaboração e por me apresentar seu Campo de Visão que tanto auxilia e impulsiona o meu fazer.

Aos professores Dra. Isa Etel Kopelman e Dr. Eduardo Okamoto, pelos apontamentos cuidadosos e precisos na banca de qualificação, que me fizeram ver a potência da pesquisa, acalentando as incertezas e reorganizando os caminhos. Agradeço também ao programa de Pós-Graduação em Artes da Cena como um todo, à sua coordenação, às professoras e professores, e a meus colegas de mestrado. Estar com vocês nessa etapa de busca artística foi bem bonito. Àqueles que foram meus professores desde a graduação, meu agradecimento duplo por este reencontro. Sigo aprendendo com vocês.

A Theodoros Terzopoulos e Savvas Stroumpos, diretor e ator do Teatro Attis, de Atenas, que abriram as portas de seu teatro de Dionísio para que eu pudesse descobrir a sua potência e ser arrebatada, fazendo desse acontecimento um marco importante de minha elaboração como artista.

Agradeço a René Piazzentin, por ser o responsável pelo meu encontro com Terzopoulos e sua metodologia, por trocar comigo durante todo o tempo de pesquisa e por confiar em meu trabalho para conduzir suas Bacantes a partir dessa técnica, cujo aperfeiçoamento ainda está se lapidando em meu corpo.

À Residência Artística EXL.orbi e aos seus colaboradores, por fazerem marco nesse caminho financiando uma parte do projeto e possibilitando maior estrutura ao meu trabalho.

Agradeço a Cia. Histriônica de Teatro, minha escolha diária no fazer coletivo da arte, que tanto me ensina e ampara em todas as situações do existir. Agradeço a cada integrante que já fez parte do grupo, mas especialmente, à Júlia Munhoz, Quesia Botelho, Taiane Raffa e Virgílio Guasco, com os quais sigo construindo possibilidades. Agradeço, também, Ana Gauy, Brunela Succi, Juliana Saravali, Isabela Basso, Marana Delboni, Bruna Munhoz, Beatriz

Coimbra, Deborah Ferraz, Andressa Sanday, Grazielle Garbuio, Felipe Macedo, Lucas Sequinato, Rodolfo Groppo e Daniel Tonsig, que, de um jeito ou de outro, estiveram mais próximos neste meu presente. Eu os amo, meus grandes amigos.

Agradeço a Júlia Munhoz, mais uma vez, por ser amiga e parceira do viver e por fazer de seu lar o meu, onde a maior parte desta escrita foi encaminhada.

À minha mãe Rosa, ao meu irmão Matheus, ao meu pai Alfredo e à minha prima Maria Fernanda, pelo cuidado, amor, alegrias e dores. E aos meus avós, bisavós e tataravós e seus arranjos que fizeram nossa família. Com vocês é mais fácil e mais difícil, mas sempre melhor. Obrigada por serem meu antes e meu eterno porto.

A Diego Pansani por toda colaboração na escrita e revisão do texto, e por acompanhar os reboiços de perto com astúcia e coragem. Obrigada pelo encontro e por trazer poesia.

Por fim, agradeço à minha musa Medéia e à tragédia grega. Obrigada por me convocarem.

Resumo

Este trabalho de dissertação investiga a tragédia grega como linguagem, focando particularmente na figura mítica de Medéia. A pesquisa visa mapear os procedimentos criativos da autora como artista da cena, analisando sua jornada pessoal e profissional desde a infância até o presente. Partindo de uma reflexão que retorna às suas raízes, em Serra Negra, interior de São Paulo, onde iniciou sua trajetória artística, até sua formação nas Artes Cênicas, as experiências narradas pela pesquisadora buscam consolidar o caminho de sua trajetória acadêmica. Ao entender como a figura de Medéia se conecta a seus impulsos criativos, o interesse pela linguagem da tragédia se relaciona ao moldar de sua identidade como atriz. A dissertação está estruturada em três capítulos principais, propondo uma analogia à estrutura dramaturgica da tragédia, transformando-se, portanto, em Episódios. O Episódio I, apresenta um estudo do mito dentro da sociedade grega, analisa o mito de Medéia, seus arquétipos e a evolução histórica de sua narrativa; bem como, relaciona e problematiza as referências iniciais da pesquisa que articulam a mitologia de Medéia no contemporâneo, a saber, as obras *Mata teu Pai*, de Grace Passô, e *Medea*, de Dimitris Papaioannou. O Episódio II, detalha a experiência da pesquisadora com o método do encenador grego Theodoros Terzopoulos e sua vivência no 12º *Workshop Internacional “O Método de Theodoros Terzopoulos”*, explorando a técnica de desconstrução e recriação do corpo baseado na ideia de Dionísio como forma de entender a tragédia grega e suas reformulações no presente. O Episódio III, apresenta a prática cênica da autora, sua pesquisa poética, incluindo suas experiências no Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi, na Residência Artística EXL.orbi, nas disciplinas oferecidas no Programa de Pós-graduação da Unicamp, além de sua interação com o trabalho de Heiner Müller, a partir de *Medeamaterial*, e como esta obra se relaciona com o entendimento de seu procedimento de criação e às demais variáveis equacionadas em sua busca. O Êxodo da dissertação oferece uma análise qualitativa, meditando sobre a jornada da atriz e sua busca contínua por novos meios de expressão e criação no teatro. O trabalho evidencia como o mito e a tragédia grega servem de ferramentas para se enfrentar e interpretar a realidade contemporânea, e manter viva sua essência do *Ser Atriz*.

Palavras-chave: Teatro grego (Tragédia); Medéia (Mitologia grega); Teatro contemporâneo; Artistas – Treinamento; Composição (Arte)

Abstract

This dissertation investigates Greek tragedy as a language, focusing particularly on the mythical figure of Medea. The research aims to map the author's creative procedures as a scene artist, analyzing her personal and professional journey from childhood to the present. Starting from a reflection that returns to her roots, in Serra Negra, in São Paulo, where she began her artistic career, until her training in Performing Arts, the experiences narrated by the researcher seek to consolidate the path of her academic career. By understanding how the figure of Medea connects to her creative impulses, the interest in the language of tragedy relates to the shaping of her identity as an actress. The text is structured in three main chapters, proposing an analogy to the dramaturgical structure of tragedy, thus transforming itself into "Episodes". Episode I presents a study of myth within Greek society, analyzing the myth of Medea, its archetypes and the historical evolution of its narrative. It also relates and problematizes the initial research references that articulate the mythology of Medea in the contemporary world, namely, the works *Mata teu Pai*, by Grace Passô, and *Medea*, by Dimitris Papaioannou. Episode II details the researcher's experience with the method of Greek director Theodoros Terzopoulos and her experience at the *12th International Workshop "The Method of Theodoros Terzopoulos"*, exploring the technique of deconstruction and recreation of the body based on the idea of Dionysus as a way of understanding Greek tragedy and its reformulations in the present. Episode III presents the author's scenic practice, her poetic research, including her experiences at the Sesi Experimental Center for Performing Arts, at the EXL.orbi Artistic Residency, in courses offered in the Postgraduate Program at Unicamp, in addition to their interaction with the work of Heiner Müller, based on *Medeamaterial*, and how this work relates to the understanding of her creation procedure and the other variables considered in her research. The Exodus of the dissertation offers a qualitative analysis, meditating on the actress's journey and her continuous search for new means of expression and creation in theater. The work highlights how Greek myth and tragedy serve as tools to face and interpret contemporary reality, and to keep the essence of *Being an Actress* alive.

Keywords: Greek drama (Tragedy); Medea (Greek mythology); Contemporary theater; Artists – Training; Composition (Art)

SUMÁRIO

ABERTURA	11
INTRODUÇÃO	12
PRÓLOGO • Matrioska	16
EPISÓDIO I • POR QUE MEDÉIA – A BUSCA	19
1.1. Do Fascínio pela Mulher Bárbara	19
1.1.1. Do Retorno.....	21
1.2. Sobre o Mito	24
1.2.1 – O Mito de Medéia.....	29
1.2.2 – Do Conceito de Arquétipo e sua Presença em Medéia	35
1.3 – Intersecções de Medéia no Contemporâneo • A artista e seu tempo.....	40
EPISÓDIO II • EM BUSCA DE UM CORPO TRÁGICO.....	47
2.1 – Diário póstumo de pele, osso e coração – O Teatro de Theodoros Terzopoulos	47
2.1.1 – Ciclo I • Dança da Memória	49
2.1.2 – Ciclo II • Ter e Ser corpo – Eis a questão!.....	58
2.1.3 – Ciclo III • O Corpo do Mito.....	68
EPISÓDIO III • A CRIAÇÃO POÉTICA.....	74
3.1 – A cena • Destino-Escolha da atriz.....	74
3.1.1 – Uma Residência Artística • Estação Apoptose	76
3.1.2 – Matrioska, outra vez... • Desmontar-se para Vir a Ser.....	80
3.1.3 – No Limite do Caos • Campo das Possibilidades.....	89
3.2 – Apoptose – Movimento II • O Rio rumo ao Mar Medéia Fúria.....	97
3.2.1 – Müller e Medéia • Sujeitos da História.....	100
3.2.2 – Terzopoulos, Dionísio e o Fragmento • O Caminho do Coração	103
ÊXODO • Considerações finais	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113
APÊNDICES E ANEXOS	116
APÊNDICE A — Roteiro Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria	116
APÊNDICE B — Vídeo-experimento Que “Ai, de mim?” sai dessa boca?.....	122
APÊNDICE C — Criações dentro da residência artista EXL.orbi	122
APÊNDICE D — Desmontagem <i>Matrioska</i>	122
APÊNDICE E — Cena “A Mãe” do teatro-filme <i>O Rio Abaixo do Rio</i>	122
APÊNDICE F — Imagens das criações de vídeo na residência artística EXL.orb e das performances <i>Apoptose</i> e <i>Apoptose – Movimento II</i>	123
ANEXO A — Quadro esquemático do treinamento corporal e vocal da metodologia de “ <i>Theodoros Terzopoulos</i> ”	123

ABERTURA

Este trabalho busca sistematizar meu percurso artístico em direção à *Medéia*. Não conto apenas com minhas escolhas pessoais ou com a construção subjetiva inevitável que se consolida ao longo de nossas vidas. Exemplos e experiências concretas são aqui postas à análise: um percurso que se rascunha na infância e adolescência, é atravessado por conceitos logo no início da graduação, ganha robustez com os trabalhos e peças realizadas como atriz, preparadora de elenco, diretora, professora, pesquisadora, mulher, e que passou por uma lapidação na experiência fundamental da residência artística que vivenciei na Grécia, no Teatro Attis, com o trabalho de Theodoros Terzopoulos. Tudo isso, uma espécie de destino-escolha, culmina no exercício cênico *Medéia Fúria*, minha resultante poética de todas as variáveis equacionadas aqui, e apresentado como resultado prático junto a esta dissertação.

INTRODUÇÃO

Meu nome é Ana Carolina, tenho 32 anos e sou atriz. Estas são as duas únicas certezas que tenho hoje: a concretude da idade, do tempo de vida vivido em números, e aquilo que me convocou e que, também, escolhi para desenhar e dançar a minha vivência no mundo, meu destino-escolha, o *Ser Atriz*. Iniciando desta forma, percebo, tenho como desejo fazer ecoar de pronto, como voz que reverbera na montanha, o cerne desta pesquisa acadêmica: o estudo da tragédia grega enquanto linguagem, tendo especificamente a figura de Medéia no horizonte, busca e paixão avassaladoras, mapeando, dessa forma, os meus procedimentos de criação enquanto artista da cena.

Antes, porém, um retorno.

Sou natural de Serra Negra, uma pequena cidade no interior do estado de São Paulo. Lá cresci, existi e conheci o teatro. Estreio minha história no palco aos 14 anos. Contudo, considero iniciada aos sete a minha entrada no campo do fazer artístico, quando comecei minha trajetória na Ginástica Olímpica, migrando imediatamente para a Ginástica Rítmica, seguida do Ballet clássico. Esse percurso na linguagem do esporte e da dança durou com maior ênfase até a minha entrada na graduação em Artes Cênicas, em 2011. Aponto essas experiências anteriores em consonância com o meu *Ser Atriz*, pois entendo que foram marcos fundamentais em meu corpo, mente e coração. Cicatrizes profundas naquilo que diz respeito à dor da marca que fere, mas também, e principalmente, naquilo que faz a pele que a possui mais resistente. Logo, percebo que esta reflexão e afirmação me levam a lugares ainda maiores e anteriores, curvas do viver ora leves, ora mais acentuadas, que fazem toda a minha configuração, todas as cicatrizes que tenho em meu corpo, estarem juntas aqui hoje, sendo esta e não outra atriz. À vista disso, os caminhos que aqui serão traçados, desde o dia 10 de abril de 1992 até o presente instante, fizeram-me ver e entender que o teatro é a minha energia de vida. Tudo o que tenho, tudo o que fiz de grande e pequeno, o exato lugar em que estou agora, tudo passa pelo fio narrativo que o teatro traçou em mim. Que sorte! E, de repente, sou surpreendida pelo português – a palavra cicatriz tem atriz em sua forma.

Seguindo por essa linha, o intuito de estar me aventurando na epopeia de uma pesquisa acadêmica vai ao encontro de pensar qual forma acentua o meu fazer artístico. Em minha trajetória e formação, a realização do fenômeno teatral sempre esteve conectada a movimentos conjuntos; ou seja, o teatro reverberando em sua essência: a do rito coletivo. À medida em que progredi nesse rumo, cheguei à necessidade de me entender em meus procedimentos de ação individual – *O que me torna a atriz que sou? O que me faz artista de fato?* – tais perguntas

radicais e gigantes flutuam em meu porvir e começaram a encontrar possíveis respostas quando me deixei ouvir em meus impulsos mais primitivos com relação aos desejos de cena.

Novo regresso se faz necessário aqui.

Desde pequena tenho a leitura como prazer. Conforme a idade avançava, as histórias foram se tornando mais complexas e, assim, afluí nas narrativas épicas como gênero literário favorito. Naquela altura, as versões das jornadas dos heróis e heroínas acessadas eram as possíveis à minha cognição infantil, mas foi a partir delas que o entendimento do desejo do *Ser Atriz* começou a ganhar vida. No desbravamento dos universos dessas histórias, fui alimentando a vontade de fazer parte delas e compreendi que tal intento era possível de existir no teatro.

De volta ao presente, é por isso que desenvolver um projeto de pesquisa que retorna ao clássico enquanto narrativa faz com que me reconecte aos meus instintos primeiros. Nesse sentido, atuar Medéia sempre foi um interesse genuíno. Sabia, nos devaneios que a intuição e seus poderes são capazes de engendrar que, mais dia, menos dia, estaria lidando com essa figura trágica. Coloco-me longe de querer valorizar um sentido supersticioso e, sim, perto de apontar para aquilo de mais concreto que existe nesta manifestação, que movimenta a camada arquetípica de dentro: a convocação de Medéia se fez com maior clareza, justamente, quando me vi problematizando as prerrogativas do meu fazer, quando as respostas que eu encontrava estando dissolvida em coletivo não estavam suficientes para os meus anseios pessoais. Chegar na lida do mito nesse mar revolto afirma o esforço por tentar compreender a si e ao mundo ao redor, ligando-se diretamente a lugares comuns da existência de qualquer ser humano, e se mostrou como urgência ao meu corpo. Na espiral, a busca por si para retornar ao comum inteira.

A mulher bárbara, então, é a minha escolha e o meu destino para dar sentido às aspirações que arrebatam meu corpo em sala de trabalho, e a tragédia grega, a linguagem através da qual busco entender a forma dessa manifestação. Dessa maneira, parti do referencial da dramaturgia escrita por Eurípides, em 431 a. C., e encontrei diversos outros artistas que se propuseram a empreitada de desenhar configurações de Medéia no mundo, da tragédia e do mito. Foi assim que a dramaturga Grace Passô, o coreógrafo Dimitris Papaioannou, o diretor e encenador Theodoros Terzopoulos, o escritor Heiner Muller, eu e meus antes nos encontramos para elaborar algum presente-futuro Medéia em cena.

O roteiro desta minha tragédia-epopeia, portanto, tem como objetivo mapear o trabalho de uma atriz que vem buscando arduamente manter a sua chama acesa no desejo de criar outros mundos possíveis através do teatro e do ato de imaginar. O relato aqui é uma espécie de diário, não se pode negar, e se propõe a revisitar lugares já conhecidos e amplamente aprofundados

por grandes pessoas antes de mim; entretanto, nesta pesquisa, serão colocados à vista minhas vivências na cena e meu processo de subjetivação enquanto atriz-artista. O entendimento do ato de retorno como única ação possível para qualquer próximo passo ganha destaque e se torna espécie de recurso literário na minha narrativa. A alteridade como chave de tudo que busco relacionar, também. Logo, a escrita vai e vem, sobrepõe-se e coexiste, como ondas no mar.

Do ponto de vista da estrutura, sugerindo uma analogia com as divisões dramáticas de uma tragédia grega, abro a dissertação com o Prólogo *Matrioska*, relato de uma das diversas experiências práticas que tive em minha jornada Medéia, assumindo uma liberdade poética em sua descrição para dar as primeiras indicações de quais serão as águas a serem mergulhadas. Depois, sigo por três capítulos que, entrando na mesma lógica da ênfase à forma trágica, aqui se tornam Episódios, culminando na conclusão, meu Êxodo desta etapa de jornada de pesquisa e criação. Ainda no que se faz sequência, organizo as referências bibliográfica e audiovisuais do trabalho, e, os apêndices e anexos, que contém os meus registros práticos de experimentação.

No Episódio I, apresento o relato detalhado das motivações da pesquisa, os primeiros impulsos e livre-associações, bem como um estudo teórico a respeito do mito e da mitologia e a sua importância na Grécia. Aprofundo-me no estudo do mito de Medéia, apresentando o caminho de evolução de sua narrativa e a importância disso na transição da estrutura do pensamento e da sociedade matriarcal para a patriarcal. Sigo para o universo dos arquétipos e das suas correlações com a mulher da Cólquida para, por fim, abordar as obras contemporâneas que se utilizaram dessa mitologia em suas concepções: o texto *Mata teu Pai*, de Grace Passô, e o espetáculo *Medea*, de Dimitris Papaioannou, referências iniciais à pesquisa, e, através delas avalio o meu percurso, abrindo espaço às surpresas que foram fazendo clareira na escuridão.

No Episódio II, identifico um dos eixos estruturantes do trabalho, onde se dá o meu encontro com o teatro do encenador grego Theodoros Terzopoulos. Apresento, pois, a exposição da minha experiência no 12º Workshop Internacional do Método de Theodoros Terzopoulos, do qual participei em julho de 2022, em Atenas, na Grécia. Sem perder de vista que a minha busca é sobre o entendimento da tragédia grega enquanto forma e linguagem cênica, a técnica de Terzopoulos se tornou um dos corações desta pesquisa, e é através dela que tenho entendido e organizado parte do processo. A proposta desse diretor está na construção de um corpo que tem Dionísio, o deus do teatro, da festa, da vida, mas também da destruição, da vingança, da morte, como expoente. O processo de laceração do deus é a base do entendimento do corpo da atriz em criação, que precisa se desconstruir para se recriar em nova totalidade, cavando as suas paisagens de memória profunda, buscando um corpo que opere as potências

do que é arquetípico, ancestral. Tal aspecto se estendeu da forma cênica ao pensamento político-filosófico do meu *Ser Atriz* e reforçou a escolha por minha heroína que, tal qual o filho de Zeus e Sêmele, manifesta a sua presença no mundo num processo de vida-morte-vida, gestando possibilidades diferentes da existência, evidenciando as dinâmicas de alteridade que precisam ser cuidadas dentro de nós, em nossas relações e no mundo.

Já no Episódio III, trago a narrativa de minha prática cênica de fato, minha criação poética. Retomando todos os marcos na carne e na musculatura da imaginação na tentativa de ser Medéia, analiso cada célula de experimentação. Retorno ainda mais profundamente ao passado e reconheço nele a importância da minha história e das minhas formações, tendo como destaque a minha trajetória dentro do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi, espaço onde percebi que a semente desta pesquisa havia sido lançada; a Residência Artística EXL.orbi, onde desenvolvi grande parte de minha prática e poética; a disciplina Escrita da Cena oferecida no Programa de Pós-graduação da Unicamp, que me fez ver o diálogo entre Medéia e minha ancestralidade; e minha experiência com o exercício improvisacional criado por meu orientador de pesquisa, prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, o *Campo de Visão*, uma das bases de desenvolvimento do meu *Ser Atriz*, presente e requerido em diversos processos de minha carreira, e retorno ao lar do fazer que sempre me permite elaborar tudo que a manifestação desse mito gera em meu corpo e pensamento. Esses passados tão presentes, colocados em relação aos meus novos incêndios, fizeram-me encontrar um último elo nessa epopeia: a palavra do escritor alemão Heiner Müller em *Medeamaterial*, sobre quem e o que busco discorrer e articular na finalização do episódio. Müller em si e a sua versão de Medéia apresentam um universo extremamente complexo, que me chegou na reta final da pesquisa e que já têm se mostrado como um potente arranjo, fazendo a sua cicatriz e contribuindo na síntese poético-prática *Apoptose – Movimento II*, o caminho criativo que me leva a meu rio-mar *Medéia Fúria*.

No Êxodo, trago a análise qualitativa da pesquisa. A constatação do começo, meio e fim, do passado, presente e futuro de uma atriz-artista em sua aventura de contar-se e vir a ser num mundo feroz e brutal, onde a lógica capitalista aniquila e condiciona tudo, mas que, através do mito e do teatro, segue sonhando e criando meios possíveis para permanecer respirando, mantendo-se em ação, o superobjetivo que configura a essência do *Ser Atriz*.

A você que me lê, que seja prazeroso se encontrar com estas palavras, assim como foi para mim.

PRÓLOGO • Matrioska

Tudo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.
A Hora da Estrela — Clarice Lispector

Eu gostaria de contar uma história. Uma história que começa assim: “Era noite, o mar estava revoltado...” Não, espere! Espere, por favor! Primeiro, preciso que feche os seus olhos. Poderia fechar os olhos e vir comigo? Não! Não, espere! Desse jeito, não é possível que você venha comigo. Os olhos precisam estar bem abertos.

Peço desculpas por essa confusão inicial. Este titubear vem por conta do meu pensamento, sua velocidade e seus contornos, às vezes, impressionantes. Eu sei, todo mundo é assim, não sou especial por isso. E este modo de ser me leva a lugares e estados tão misteriosos, extremos, mirabolantes que eu mesma me surpreendo ao escrever e logo em seguida me ler. “Essa confusão sou eu? Essa ambivalência, esses erros?” Ainda não sei exatamente. Ainda não... vamos em frente!

Apesar deste começo não ser nada formal ou apontar para um fim glorioso, cá estou de olhos abertos. E de boca, também. Boca também aberta é o que quero dizer, já que tudo sairá por ela, ainda que metaforicamente, neste caso. Preciso da boca e dos olhos abertos. Dos olhos de enxergar para além dos de se ver.

Talvez não seja só prazer esta nossa jornada, porém, ainda assim, peço que confie. No pior dos mundos, não iremos muito longe, afinal tudo é começo ou, pelo menos, tem sido assim para mim. Começo, recomeço...

Começo, sem mais demoras, aqui:

— Sim! — ela disse.

Eu me lembro do começo. Era 17 de março, duas e meia da tarde, talvez. O espaço? Minha casa. Minha casa? A de minha mãe, na verdade. Uma proposta: *caminhar por este espaço “assim”; depois, variar a caminhada “assado”*. O olhar aberto para o horizonte, mirando além do que se vê, ampliando, assim, o imaginar.

Cheguei na fazenda. Na fazenda de meu pai. E, também, de minha tia, outra tia, mais uma e ainda outra. Na fazenda cuja casa é enfeitada com bules de ágata, ferros de passar que só esquentam a carvão, selas de cavalos que lá nunca existiram e que, ainda assim, compõem a decoração. Nas paredes, fotos da família que não conheci, mas que insistem em ser família e que, de alguma forma, reconectam os laços, justamente, da família que existe hoje ou a que sobrou.

Fui passando pelo galinheiro, pelo chiqueiro, pela floresta de eucalipto, pelo pomar. Cheguei na pedreira que existe na fazenda. Um colosso que mais parece um teatro grego dos mais primordiais. E, sim, posso assim afirmar, pois já tive a honra de pisar num teatro grego de verdade. Ali, o grito se transforma em eco, reverbera. Havia vestígios de uma grande chuva. Tudo estava pantanoso e era preciso saltar poças enormes para se encontrar chão firme. Nesse cenário, encontravam-se resquícios abandonados dos animais que lá costumam pastar, e, neles, brotavam os mais surpreendentes cogumelos em formas e cores.

Naquela ocasião, estava acompanhada de um potencial *Jasão*. Eu vestia um lençol cor de vinho que me servia de figurino, carregava um coração sangrento de boi em alusão às crias paridas e trazia uma réplica de arma de fogo para dar corpo à... “Ação!”

Eu queria encontrar *Medéia* ali.

Quem quer vir comigo?

Quem quer vir?

Quem quer?

Quem?

Essa é a cartografia precária do começo, a sequência de um laboratório do porvir. Então, é preciso seguir e, em sua intermitência, voltar. Mais uma vez, à casa da mãe, mas agora uma nova proposição: *em travessia pelo local em que se encontra, buscar os objetos que queiram vir com você na descoberta.*

Silêncio. O tempo, de repente, se fez outro.

Descoberta de quê?

— *Do processo...*

Que processo?

— *Do processo do começo.*

Do começo de quê?

— *Da criação, talvez.*

Será possível?

Aqueles que se sentiram convocados: a minha primeira boneca, centenas de rolhas, uma garrafa, álcool em gel, uma gilete, fósforos, um retrato da atriz em cena, vários retratos da mãe em 3x4 e uma Matrioska, herança da avó. Tudo isso respondeu ao chamado quando o que se

esperava, na verdade, era encontrar o pai ou algo dele, afinal, foi em seu território que cheguei primeiro, foi nele o meu começo, na pedreira, com a imaginação e a... “Ação!”

Confuso, tudo muito confuso. Será mesmo este o começo? Ou o recomeço? Na dúvida, aceitei e segui. Parecia ser sobre isso.

O primeiro grande risco, então, foi em 31 de março, duas semanas depois. Três e meia da tarde, provavelmente. Estava vestida de vinho outra vez, nas roupas, nas unhas, cabeça e coração. Naquele período, estava sendo difícil enxergar.

Vocês me veem?

Eu até via as coisas, mas enxergar mesmo, até ali, não enxergava nada.

Vocês me ouvem?

Desta vez, comigo estavam as rolhas de todos os vinhos que já bebera. Estas que me acompanham desde algum sempre. Para além, havia um batom, a imagem da mãe, da avó e a Matrioska novamente. A garrafa já não existia, houve um acidente no percurso, espatifou-se, não quis mais vir junto.

Eis que, de repente, um parto aconteceu. Pari tudo ao contrário; a mãe, a avó, até a bisavó veio. De dentro saiu meu antes.

É importante dizer que esta história não é sobre mim, ainda que pareça. Quer dizer, é sobre mim, mas, não só: desde o começo existe uma busca, um desejo de ser outra. E o percurso em espiral a esta figura almeja um possível final.

Outra? Figura? Quem?

— *Medéia!*

Sigamos? Em meu dançar das memórias, só mais um passo atrás, por favor.

Nesse dia percebi que, mesmo tentando dar conta de mim por inteira no presente, existe um antes inegável que me condiciona a estar no tal melhor lugar do mundo; o agora, que constrói quem sou e os porquês dos meus por quês. E isso é urgente! “Quem sou eu?”

A necessidade da busca foi despertada e com ela aprendi que o futuro não pode jamais ignorar os seus lastros do passado. “Quem sou eu, finalmente?”

Eu não sou uma gaiivota, eu sou uma atriz.

EPISÓDIO I • POR QUE MEDÉIA – A BUSCA

1.1. Do Fascínio pela Mulher Bárbara

Feiticeira, bruxa, assassina. Mãe, sacerdotisa, mulher. Medéia carrega em si, como toda heroína trágica, sua virtude e ruína. Sua desmedida se dá para com aqueles que seriam a concretude do extremo amor, seus filhos, que representam seu eterno laço com Jasão. No profundo dilema da existência, encontrando justificativa em seus atos que respeitam, de certa forma, uma lógica natural de ação de seres movidos pelas emoções, ela constrói sua húbris.

Segundo Keleman (2001, p. 6): “os mitos dramatizam a experiência da nossa corporificação e identificam a voz que está falando mais alto em determinado momento. A nossa estrutura corporal determina um modo mítico de pensar e nos dá uma identidade”. Para mim, nessa enxurrada de emoções pulsantes às quais nos condicionamos, essa afirmação começa a desenredar o meu interesse contínuo por Medéia.

Desde que me entendo atriz-artista, tenho por esta figura grande fascínio e admiração. Era nela que buscava solilóquios quando solicitados por professores nas aulas da graduação e, até hoje, é nela que busco inspiração para diversos processos de criação pelos quais passo. A fábula da mulher da Cólquida instiga meus pensamentos antes mesmo de qualquer reflexão sobre as forças e a natureza que ela manipula. “Como dar conta de interpretar tamanha personagem?” — essa sempre foi a senhora das perguntas no meu horizonte ainda juvenil.

Medéia estava lá, em algum lugar alto e distante, e chegar até ela movimentava em mim a dualidade de ser escolha ou destino. Era como se a minha competência em ser atriz estivesse diretamente ligada à capacidade de dar vida a uma personagem tão poderosa, como se eu já vislumbrasse o momento em que teria de lidar com essa gigante. Não nego, ainda carrego certo romantismo a respeito desse intento em meu coração. Tal qual Hércules, este seria (será?) um dos trabalhos que me faria atingir o Olimpo da atuação.

Contudo, depois de alguns anos na trajetória diária do ofício, com um número razoável de experiências adquiridas, reconheço que o fatalismo da missão tem o seu ar novelesco e antiquado. Não é esse motivo, assim anunciado, ainda que grandioso, que nos dá determinado valor, necessariamente; mas, sim, o trabalho constante, a busca constante, o erro constante. As inquietações que nos fazem ir e vir e raramente nos darmos por satisfeitos, pois existe algo que nunca está totalmente certo ou pronto. É se encontrar num limiar e insistir nele mesmo estando totalmente escuro, pois existe algo que o convoca. Assim são, ao menos, as premissas dentro do tipo de fazer artístico no qual acredito. E, ora vejam, cá estou, de olhos abertos na escuridão,

tentando lidar justamente com a gigante que ainda jovem previ, mas consciente de ser esta uma escolha da artista que quero ser. Eu quero ser Medéia e através dela encontrar e reconhecer meus procedimentos de criação.

Já que estamos no campo do trágico, vou me permitir uma licença poética; tal qual minha heroína, não me furto ao Destino, pois reconheço nele o caminho da escolha que me convoca a aceitar o desafio de entender-me artista. Encaro, então, a busca por mim e busco transformar o Destino em Ação. Esta pesquisa, portanto, é o trabalho de criação de uma atriz. Uma atriz que vem procurando aquilo que realmente lhe interessa contar, buscando perceber onde, de fato, seu coração pulsa.

Dou ênfase a uma certa passionalidade do fazer e do sentir artísticos, pois isso me afasta do fenecer inexorável, me distancia do lugar do nada. Assim, tal qual o trabalho de uma mitóloga, na tentativa de encontrar uma organização mais cronológica dos meus porquês, mas sem perder o fluxo e a fruição que busco nesta escrita, observarei outros rastros atrás, onde os caminhos até Medéia foram se tornando mais palpáveis, de fato.

O estudo da tragédia e, conseqüentemente, das formas cênicas provenientes dela, como é o caso do coro, sempre foi uma questão presente em minha trajetória como atriz e bailarina. O mistério impenetrável da morte e o labor das potências criativas trabalhando contra ela me arrebatam na atual maturidade, tal qual meus impulsos juvenis a respeito dos “comos” em relação a Medéia. Nesse sentido, a força do elemento coral, origem fundamental da tragédia, que transporta para o tempo-espaço um movimento uníssono, ainda que podendo ser composto de variáveis disformes as quais, isoladamente, teriam outros sentidos, sempre promoveram em mim arrepios catárticos e aguçaram a curiosidade de se entender essa potência. O teor do inexplicável causado por tal forma cênica, o que entendo hoje como identificação arquetípica inata, foi o que me fez mergulhar nela em meus processos criativos, bem como escolher a trajetória que tenho seguido enquanto artista da cena. Estar em coro me alimenta e, não à toa, reconheço nisso um dos nortes que me impulsionam à tragédia grega.

Por esse motivo, haja vista a pergunta que, aqui, me ocupa o horizonte, “por que Medéia?”, acredito que seja interessante fazer um breve retorno a esse começo: o da minha jornada de formação propriamente dita, onde identifico o caminho da minha curva de subjetivação.

1.1.1. Do Retorno

Minha história no teatro começou aos 14 anos. Minha relação com a dança é ainda anterior, começada aos 7, quando praticava ginástica rítmica e, mais tarde, o ballet clássico. As noções de treinamento, ensaio, trabalho coletivo e do cultivo de apreço estético sempre estiveram comigo desde muito cedo e a elas credito a relação que tenho com a linguagem da cena. Minha entrada na graduação em teatro foi aos 18 anos. Dentro do curso de Artes Cênicas da Unicamp, onde se deu minha formação acadêmica, participei de processos de pesquisa que tiveram no elemento coral o ponto determinante das linguagens dos trabalhos, lidando com procedimentos que se estruturaram a partir de elementos da tragédia tanto no que se refere à forma quanto ao conteúdo. Tal característica pareceu se estabelecer, também, como espécie de Destino do coletivo de pessoas que encontrei nesta rota.

Os mais importantes processos da minha trajetória no curso com minha turma foram as montagens que realizamos do romance “O Cortiço” de Aluísio Azevedo, dirigido por Grácia Navarro e por Marcelo Lazzaratto e, a peça “A Alma Boa de Setsuan”, de Bertolt Brecht, dirigida por Matteo Bonfitto. Todos esses espetáculos nasceram a partir dos Projetos Integrados de Criação Cênica, os PICCs, que compõem até hoje o catálogo do curso na Unicamp. Nos dois processos, o fato de partir da massa coral, abordando o seu caráter tanto sintético quanto polifônico, justificava-se pela forma e conteúdo dos momentos históricos em que tais obras foram concebidas pelos autores, uma vez que ambas têm como protagonistas dois conglomerados sociais — o próprio Cortiço e a cidade fictícia de Setsuan. Em nossas encenações, por mais divergentes que tenham sido as maneiras de condução da composição cênica das narrativas, o elemento do coro esteve presente como princípio norteador das peças para presentificar estes complexos sociais.

No decorrer das montagens, percebemos que a linguagem coral propiciou o melhor entendimento dos temas que interessavam ao grupo, o que refletiria mais tarde, de certa forma, a tendência de tessitura cênica que viria a ser mais empática a nós enquanto coletivo. Para além disso, o exercício de improvisação e linguagem cênica *Campo de Visão*, criado e desenvolvido por Marcelo Lazzaratto, orientador desta pesquisa, e que será melhor esmiuçado no decorrer desta escrita, também foi elemento fundante na construção dessa identidade coral. Nessa imersão de estudo, caímos, inevitavelmente, na questão do público-privado, em reflexões sobre a ordem do que é comum e do que é individual; e, para dar corpo a tais indagações e pressupostos, constatamos que a percepção do indivíduo frente a esses lugares perpassa o entendimento de si no coletivo. O coro apareceu como elemento estético, funcional e como

grande transformador dos estados pelos quais os espetáculos construíam suas curvas dramáticas. Esse referencial e modus operandi de atuar e refletir minha criação se mantém até hoje.

Concluí minha graduação há nove anos. Minha turma de jornada se transformou numa companhia teatral, a Cia. Histriônica de Teatro, com a qual cresço e frutifico dia após dia. A fábula de Setsuan, aliás, seguiu como obra de nosso repertório, sob nova direção e com o título de “Alma Boa – Uma Parábola Chinesa”, sendo um dos espetáculos definidores da linguagem do grupo e marco substancial em minha realização como atriz. Para além da Histriônica, participei de outros coletivos, como atriz, diretora e preparadora de elencos, e a estrutura do jogo coral foi o fundamento dos trabalhos na maior parte das vezes. Porém, ainda que o estar em grupo seja um vetor estético e um importante lugar de crescimento e aprendizado para mim, existem lacunas e desejos constantes de entender as tais pulsões extremamente pessoais na busca por outros caminhos e novos e potentes encontros. A relação indivíduo versus coletivo, hora ou outra, apresenta sua face dicotômica e exige seu movimento.

Em 2019, tive a oportunidade de participar do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi, em São Paulo. Nele, jovens atores profissionais têm espaço para aprofundar suas pesquisas individuais no campo da atuação, trabalhando o conteúdo dos graus de representação, desenvolvido por Michael Kirby¹. A experiência foi extremamente rica, abrindo diversas janelas em minhas inquietações e deixando a luz entrar. Os trabalhos desenvolvidos, apesar de muito distintos entre si com relação às temáticas levantadas pelas orientadoras e orientadores, tiveram, no que diz respeito ao meu fazer, pontos comuns na linha transversal da ação. Um deles foi a recorrente presença do mito e da figura de Medéia, fosse como referência direta na construção de uma persona, por exemplo, fosse como entendimento do arquétipo da mulher presente em outras personagens que desenvolvi nos demais estudos. Medéia se anunciava como corifeia de mim.

Junto a isso, foi nesse período que tomei conhecimento do universo poético de Dimitris Papaioannou, coreógrafo e encenador grego contemporâneo. A descrição mais bem detalhada de quem é esse artista será realizada no subitem 1.3 deste capítulo (ver nota 7 à p. 43). Agora, restrinjo-me ao fato de que fui arrebatada pela maneira com que Papaioannou escreve a sua

¹ Michael Kirby foi ator, diretor e performer. Professor na Universidade de Nova Iorque, escreveu diversos livros a respeito da performance de vanguarda, seu tema de interesse. O estudo sobre os graus de atuação que desenvolveu propunha investigar o trabalho do ator e da atriz frente às relações distintas que estes estabelecem com aquilo que representam no percurso que se constrói até a personagem, a figura do narrador e a persona.

composição no espaço. Meu corpo, que continua a vibrar também através da dança, viu nele elementos que conversavam com as imagens que vinha criando em minhas composições, o que, ampliando a potência do símbolo, faziam-no alcançar a noção de arquétipo. Eis que, em minha empolgação de buscar saber mais sobre seu trabalho, como alguém que encontra um novo ídolo, descobri que Papaioannou havia encenado *Medéia (Medea)* em 1993. Os poucos fragmentos que encontrei na internet sobre essa performance foram suficientes para me fazer associar os estímulos e visualizar um futuro de pesquisa.

Ao mesmo tempo, em meus experimentos da época de Núcleo Experimental, já me utilizava do texto *Mata teu Pai*, escrito pela dramaturga brasileira Grace Passô. Tal qual Papaioannou, falarei mais da obra e da artista no item 1.3 deste capítulo. O texto de Grace é uma releitura de Medéia no espectro do presente em forma de monólogo dividido em onze movimentos. Assisti à montagem do mesmo com direção e atriz originais em 2018 e, novamente, senti-me em combustão depois da apresentação. Mais dia, menos dia, as palavras que tinham chegado até mim naquela noite de setembro precisariam, também, sair. A potência do mito de Medéia ganhando força e presença no rito teatral me seduziu e, uma vez mais, mostrou-se ação necessária.

Nesse turbilhão de eventos, o chamado de minha heroína foi se tornando claro e consegui dar corpo a este projeto acadêmico. Ao contrário de Ulisses, que se fez capaz de resistir à tentação do clamor das Sereias, cá estou; vivenciando na prática a glória e a ruína de um processo criativo.

O vai e vem da vida, contudo, é engraçado. Tenho sentido com bastante clareza neste processo de vir a ser a necessidade do eterno retorno. De repente, vejo-me num salto quântico de Heráclito a Nietzsche e, se no primeiro temos a sustentação de que só a mudança e o movimento são reais, no segundo, complementaremos com a visão da afirmação da vida em todas as suas instâncias. Assim, numa analogia um tanto ousada, atrevo-me: meu processo é movimento de retorno. Retorno às origens de mim que remontam a um muito antes. Retorno aos primeiros impulsos e a livre associações criativas. Retorno que chega no teatro e tem nele uma simbiose intensa com a vida real e que, por isso mesmo, retorna à origem do teatro em si como manifestação de impulsos vitais, de busca por explicação e por compreensão da vida. Retorno este eterno, vivido e revivido à exaustão e ciente de ser infinito. O retorno que retorna aos textos clássicos e mostra que na cena contemporânea esse fluxo pode ser entendido como reflexo de nossa necessidade de ainda buscar sentidos que nos fogem. E mesmo o teor da tragicidade perdendo força em nosso cotidiano, onde acontecimentos nada banais circulam e se

estabelecem como normalidade, instiga-me o fato de que, na atualidade, essa renovação do teatro no que tange a cena moderna logo se dá, também, por um retorno à tragédia grega.

O que está em jogo aqui é um pensar no modo como a tragédia grega pode ainda ser assimilada por um público dotado de uma sensibilidade moldada pela tecnologia científica, pelas tensões sociais típicas das sociedades capitalistas. Embora a ideia de encenar os textos antigos pareça contradizer a disposição da arte moderna [...] a reinvenção da tragédia será decisiva não somente para a afirmação da encenação enquanto arte, como também para a renovação da arte teatral: a renovação do teatro contemporâneo se dá também por um retorno a tragédia grega, visto como o teatro das origens e a própria origem do teatro. (Motta, 2011, p. 2)

As palavras acima, do pesquisador Gilson Motta, colaboram com a reflexão proposta aqui. Nessa constatação de retorno às origens, a “reinvenção” do trágico, no presente, demanda a reinvenção dos elementos que o compõem. Verticalizando ainda mais, o retorno ao princípio é ir além de meu território pessoal e, também, dos textos clássicos. É chegar naquilo que originou a linguagem; é chegar ao mito e seu arquétipo, que no cenário desta (e de toda) epopeia, serão os impulsos dos próximos voos.

1.2. Sobre o Mito

Entraremos agora no campo do que vem a ser o mito propriamente dito. Como já descrevi, meu encontro com a tragédia grega e com Medéia é consequência de muitas e boas conjunções. Quero refletir sobre mais uma e tecer sentido no que pode parecer mero divagar — o interesse que sempre tive pelos textos épicos de modo geral: as grandes histórias, as grandes personagens, as narrativas que contam sobre as origens do mundo, dos povos, dos seres humanos e suas inquietações.

Como o exercício aqui é sempre colocar a perspectiva de minha experiência sobre os assuntos, retomo, com isso, a origem de meu desejo em querer ser atriz, que se deu, justamente, quando comecei a ler histórias mais complexas e a me imaginar dentro delas. Eu queria ser personagem de outras vidas que não a minha, mas que ainda assim falavam de mim e para mim de algum jeito. Eu queria explicações outras para o que me fugia aos sentidos antes de imaginar o teatro em minha vida.

A primeira grande história que li e da qual me recordo ainda nos tempos de ensino fundamental foi a *Iliada* numa versão para crianças. Depois, veio *Édipo Rei* na mesma lógica escolar. A partir daí, abriu-se o leque para o universo das jornadas dos heróis e heroínas, onde a presença da mitologia e, conseqüentemente, da potência e vivacidade do mito eram fatores determinantes e comuns.

Com o passar do tempo, percebi que querer entender o porquê de meu fascínio faz parte do desejo natural do corpo de se entender humano. Recorrendo às palavras do grande mitologista Joseph Campbell:

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (Campbell, 1949, p. 6)

Reitero o meu intento de justificar o meu interesse por Medéia e, nessa ação, aproximar-me dela cada vez mais para que possamos entendê-la, proponho agora um retorno ao entendimento primordial da origem que se dá através do mito e da estruturação da mitologia. Neste ponto, farei um panorama baseado nos estudos de Pierre Grimal, historiador e latinista francês que tomei como base inicial da pesquisa.

De acordo com Grimal, todos os povos, em determinado momento de sua evolução, criaram lendas, ou seja, histórias fantásticas às quais deram crédito por algum tempo. Na maior parte das vezes, a relação com a religião é fator dominante, uma vez que tais relatos envolvem forças e seres tidos como superiores aos humanos. Elas funcionam, geralmente, como uma tentativa de explicação do mundo, daquilo que foge às interpretações do consciente. Há situações em que predominam os poemas épicos-religiosos, como no caso da literatura indiana. Noutras, o elemento épico *per se* é a tônica, como nos ciclos lendários dos celtas. E há, ainda, situações em que o mito perde quase completamente o seu caráter fabuloso, dissimulando-se sob as aparências da história, como ocorre nos romanos.

Na Grécia, o mito adquire todas essas características:

Colore-se de história e serve de título de nobreza para as cidades ou para as famílias. Desenvolve-se como epopeia e apoia ou explica as crenças e os ritos da religião. Nenhuma das funções que a lenda ocupa em outros lugares lhe é estranha. Mas ele é muito mais. (Grimal, 2011, p.8)

Grimal afirma que, para um grego, o mito não conhece fronteiras e se insinua em todo lugar. Não à toa, a palavra grega *μύθος* (mito) aplica-se a todas as histórias contadas, seja tragédia, comédia ou fábula. O mito opõe-se ao *logos* e, no entanto, ambos são duas metades da linguagem, duas funções igualmente essenciais da vida do espírito. Enquanto o *logos*, sendo um raciocínio, busca convencer, provocar em quem ouve a necessidade de um julgamento, o

mito só tem fim nele mesmo. Ele atrai à sua volta toda a parte irracional do pensamento humano, sendo, portanto, aparentado da arte, integrando-se a todas as atividades do espírito.

Na epopeia grega, onde encontramos a primeira “formalização”, por assim dizer, do mito, o que se pretende essencialmente é engrandecer os debates entre os homens e, através dele, do mito, ampliá-los às dimensões do universo. Sendo a mistura constante entre o humano e o super-humano, ele carrega seu lado concreto manifesto na fé religiosa, enquanto mantém seu caráter abstrato essencial, em que a interpretação tende a ultrapassar a materialidade, desenhando uma imagem, um símbolo, de uma realidade que, de outro modo, seria inominável. Dessa forma, o mito passou a ter vida própria no meio do caminho entre a razão e a fé ou o jogo, ultrapassando as fronteiras da arte e se fazendo presente na vida cotidiana do ser grego, tornando-se, assim, essencialmente familiar. Sua existência impregna o pensamento e “a liberação de seus poderes” (Grimal, 2011, p.11) pode ser considerada o principal feito do helenismo para o pensamento humano.

O trabalho dos poetas, contudo, pode trazer a ilusão de que os mitos e suas histórias constituem um sistema organizado e lógico. Porém, essa impressão é falsa, uma vez que os mitos brotam aleatoriamente e os poetas procedem por alusão, sem criar um caminho didático, trazendo contradições entre si e neles próprios no que diz respeito às origens e às genealogias das histórias. Cabe ao mitólogo a organização e a divisão das variedades dos mitos existentes.

As confusões se dão muitas vezes por conta da diferença de contexto e de momento histórico em que se encontram as narrativas e, também, pela tentativa de unificação da história tal qual a tentativa de unificação dos povos em uma única identidade. Entretanto, sendo a mitologia originada por diferentes povos e diferentes tradições, ainda que ocupantes de uma mesma região (sem nem considerar as invasões diversas que transformam o sentimento comum), essa unidade ancestral só sobrevive na comunidade das lendas e na nomenclatura dos lugares. Logo, um mito perfeito demais não existe, pois sua coerência impecável trai a raiz da história de que foi feito. Por essa razão, o mito não é uma realidade independente, mas uma que evolui com as condições históricas e étnicas, trazendo ainda testemunhos imprevistos de situações que, de outra forma, seriam esquecidas. Assim, ele se torna um meio de investigação muito precioso, capaz de revelar o que guardou do tempo e do meio de onde brotou.

No entanto, a tentativa de organização cronológica sempre existiu e acaba impondo dificuldades que serão “resolvidas” com a criação de novos episódios que deem conta da “lógica” que essa organização demanda. Esse processo, porém, pode resultar numa espécie de canonização da mitologia, que, mesmo sendo importante no que diz respeito ao estudo que

proporciona, tira dela a sua exuberância, transformando-a em matéria de erudição, no mais das vezes. Por isso, deve-se reconhecer a mitologia grega em seu conjunto, em sua origem e evolução como um organismo vivo de origens diversas, fragmentos mal articulados e subordinados ao trabalho dos escritores, sábios e poetas que acrescentam e subtraem o que lhes interessa, mas que, em sua força, ainda realça dados primitivos da imaginação e da afeição popular. Nela, o erudito e o espontâneo, o vivo e o artificial estão intimamente misturados, canonizá-la é contrariá-la em sua essência.

Contudo, ao considerarmos a mitologia “clássica” sob a forma de conjunto organizado, a fim de tentarmos extrair dela uma apreciação num seguimento temporal, teremos divisões de relatos que buscam organizar suas temáticas que são visivelmente diversas. Sendo assim, existem, portanto, os *mitos teogônicos* ou *cosmogônicos*, que contam as origens do mundo e o nascimento dos deuses, sendo os que dão conta do mito no seu sentido mais restrito. Os *ciclos divinos e heroicos*, que são fracionados por essência, mas onde a unidade do episódio ou da história se dá pela identidade específica do herói a que diz respeito. A *novela* que, diferente dos relatos anteriores, se define pela intriga, estando no meio do caminho entre a lenda e a criação literária, porém, carregando consigo a premissa de que sua história um dia já foi uma verdade. E, por fim, as *histórias etiológicas*, destinadas a explicar algum detalhe surpreendente do real. Essa divisão torna a análise mítica mais confortável, porém, as suas fronteiras são incertas e os mitos que se apresentam como uma espécie de relato podem conter características de outros. “Essa plasticidade do mito é inerente à sua natureza: ela não é uma característica adquirida tardiamente, mas uma propriedade fundamental do *mitos*, ativa desde o período mais distante da história das lendas” (Grimal, 2011, p. 23).

Pensando sobre tal plasticidade e sobre como podemos compreender de maneira prática o que vem a ser essa propriedade, temos nas formas da epopeia e da tragédia grega exemplos que, para além da maleabilidade em relação ao conteúdo do mito, alcançam a capacidade de adaptação da função e da maneira de o absorver.

O mito desenvolvido como epopeia se encarregava de uma reflexão sobre o mundo, constituindo uma forma privilegiada de experiência. A epopeia não se preocupa com a psicologia das personagens envolvidas em sua história, mas sim com o desenvolvimento da ação. Em nenhum momento existe distanciamento do mito ou da lenda para vê-los viver, não há julgamento moral sobre o herói e a sua trajetória. Eles “são”, e pronto. Somente na era da filosofia sofisticada (século IV a.C.) é que estes elementos começarão a aparecer, onde o mito se torna instrumento de educação moral por excelência.

Agora, se pensarmos no mito dentro da estrutura da forma trágica, veremos que, com o seu nascimento, nasce também um novo olhar. A tragédia não é mais um relato, mas uma espécie de digestão do relato, fazendo uma meditação sobre determinado episódio. O poeta trágico “humaniza” deuses e deusas e heróis e heroínas através da reflexão humana, tornando o mito uma expressão da esperança e do ideal, sem perder, ou melhor, conseguindo reforçar a sua potência poética e a sua capacidade de se modelar à vontade da própria verdade. Esse conflito, alma e vontade, é escancarado e, portanto, as inflexões do poeta para conduzir o arco trágico são essenciais; assim também as personagens que, em princípio, eram acessórias, quando na epopeia adquirem importância dentro do aspecto humanista e não moralizante que esse processo literário inicia. A grandeza religiosa, no entanto, é mantida mesmo com a humanização do herói, que passa a vivenciar as paixões e sofrimentos da humanidade comum, mas continua existindo num mundo que é maior que o cotidiano. Mais do que figuras que representam elos estabelecidos entre gerações e ambientes, as personagens são relativizadas dentro do ideal de Destino.

A partir do século III a.C., quando o pensamento grego passa a ser dominado mais fortemente pela filosofia, os mitos seguem essa evolução. Para os estoicos² dessa época, o mito deve revelar a natureza do mundo, tendo a Razão como eixo que tudo rege. Nesse movimento, a concepção monoteísta de mundo passa a ganhar força, já que Zeus é elevado em sua supremacia. Os atos dos deuses passam a ser vistos como atos humanos e as suas narrativas seriam apenas a hipervalorização de situações do cotidiano. O universo da lenda acabou sendo reduzido ao humanismo banal e o elemento fantástico foi expulso do mundo, e esse pensamento foi difundido por diversos filósofos.

Todavia, as lendas não nasceram de forma trivial e esse processo de racionalização da mitologia, acaba por empobrecê-la ao tirar dela seu motor de existir. Esse esvaziamento acabou se tornando um prato cheio para o crescimento da religião cristã, que viu na redução do paganismo uma oportunidade de deslegitimar todo o processo dessas culturas.

Não olhar para o mito dentro da função que exerce no mundo promove esses movimentos de incongruência. O mito é e sempre será um espaço do imaginar, seja para o ser grego, seja nos tempos que correm. Destituí-lo desse caráter, da potência imaginativa que o constitui, é destituí-lo de sua razão de ser. Por isso, a perspectiva do mito, como ser vivo que é,

² Os estoicos são aqueles que se conduzem pela filosofia do Estoicismo que, por sua vez, foi fundada por Zenão de Cítio na Grécia, em Atenas, no início do Século III a.C. e tem a Razão como principal norteadora para o entendimento da vida e das emoções.

de residir em sua totalidade pulsante e em suas metamorfoses incessantes, e não em suas partes esparsas, é fundamental para se aproximar da essência do pensar do ser grego e conseguir, através disso, aportá-lo no nosso pensamento presente.

1.2.1 – O Mito de Medéia

Em função de seu potencial simbólico, a mitologia grega, superando tempo e espaço, sobreviveu ao domínio do logos, renascendo das cinzas do Olimpo para alimentar, através dos séculos, a psicanálise, a literatura e as artes em geral. Exemplo limite desta tentativa de penetrar, pela fantasia, nos meandros da existência e da alma humana é o mito de Medéia, projeção imaginativa da fragilidade e das forças cegas que habitam o interior do próprio homem. (Dutra, 1991, p. 1)

Era uma vez Medéia, mulher da Cólquida, a feiticeira. Aquela que matou os próprios filhos por conta da traição de um homem, na tentativa de recuperar a sua honra.

Tudo começou em Iolco, na Tessália, terra do rei Esão, que foi destronado pelo próprio irmão, Pélias. Este, aprisionou Esão e aniquilou a sua descendência, tomando o governo do reino para si. Um dos filhos de Esão, porém, foi salvo da revolta do irmão usurpador, sendo levado para longe das terras de Iolco ainda bebê. A criança foragida era Jasão, que, anos mais tarde, retorna para reivindicar o trono. Seu tio, no entanto, a fim de ludibriar o sobrinho, impôs como condição a conquista do velo de ouro, uma pele mágica de carneiro guardada nas terras da Cólquida, o país de Medéia. Jasão se propôs ao desafio e mandou que fosse construído o navio Argo, com o qual chefiou uma expedição junto a cinquenta homens, conhecida como a expedição dos Argonautas.

Ao chegar à Cólquida, foi recebido pelo rei Eetes, pai da futura infanticida, que dissimulou aceitar o pedido de Jasão pelo manto dourado desde que ele enfrentasse quatro provas mortais. Medéia, a esta altura já enfeitiçada por Eros a mando de Hera, deusa protetora de Jasão, ajudou o tessálico na vitória e, com isso, assinou o status de traidora de sua pátria, precisando fugir com seu novo amor. Antes, não obstante, o casal capturou o irmão de Medéia, Apsirto, que foi esquartejado pela irmã e lançado ao mar para despistar seu pai no momento da fuga.

A partir daí, diversos crimes são cometidos pela dupla. Quando retornam a Tessália com o velo nas mãos, descobrem que Pélias matara o rei Esão. Como vingança, Medéia convence as filhas do novo rei criminoso a prepararem para o pai um ritual de rejuvenescimento. Com isso, na verdade, a feiticeira, enganando as meninas, fez com que as próprias filhas o assassinassem.

Novamente, o casal tem de partir em viagem, chegando às terras de Corinto. Lá, após anos de paz, o rei Creonte decide casar sua filha, Creusa ou Glauca³, com o grande herói dos Argonautas. Convencido e deslumbrado pelo poder imanente, o filho de Esão aceita o acordo, passando a repudiar a mulher e seus filhos para se fortalecer na realeza.

Completamente possuída por sua desonra, Medéia arquiteta seu plano com maestria, pedindo que seus filhos levassem à princesa presentes envenenados. Ao vestir os ornamentos, a noiva morre, bem como seu pai, na tentativa de socorrê-la. O palácio do rei Creonte é incendiado. Medéia, então, mata seus próprios filhos, Feres e Mérmero, para a total ruína de Jasão. Após seus crimes, a expatriada foge para Atenas em um carro puxado por duas serpentes aladas, presente de seu avô, Hélios, o Sol.

Levando em conta toda a explanação a respeito do mito e da mitologia, adentramos agora o universo de Medéia. A história desse mito aparece dentro dos ciclos heroicos, já que se relaciona diretamente à expedição dos Argonautas, que, junto com os ciclos tebano, o dos Atrides, o de Héracles, o de Teseu e o de Ulisses, figura como um dos seis grandes que inspiram um maior número de obras literárias. Dentro da idade épica, esses ciclos heroicos se tornaram o resumo do estágio de uma civilização, mesmo sustentando incongruências e contradições estabelecidas em função da própria mente criadora humana ou das necessidades impostas por cada tradição que os contavam.

Medéia, porém, como nos chega até hoje, tem sua representação mais fortemente anunciada a partir da obra do dramaturgo Eurípides, e é sobre essa versão que recai o meu interesse. O poeta, que nasceu por volta de 485 a.C. em Salamina, não “inventou” a figura da mulher da Cólquida: pelo contrário, ela existe há muito tempo, num ciclo muito mais antigo de mitos, dos quais se preservaram apenas alguns fragmentos. No entanto, Eurípides é, sim, o inventor da característica mais impressionante e incômoda desta mulher trágica: a da filicida.

As tradições helênicas mais remotas são contraditórias com relação à maneira de ser Medéia, às suas origens, ações e destino. Em algumas versões, ela teria sido rainha de Corinto, e os cidadãos de lá, os responsáveis pela morte de seus filhos, como vingança pelo descontentamento gerado por sua dominação; noutras, ela não teria abandonado a pátria voluntariamente, mas teria sido raptada. Há ainda, versões que a absolvem de inúmeras mortes

³ Nas versões coríntias do mito de Medéia, a mulher por quem Jasão se enamora é conhecida como Glauca. Na versão de Eurípides, ela aparece como Creusa e ganha o título de filha do rei de Corinto.

e as creditam a Jasão. Todas essas formulações reafirmam a plasticidade inerente ao mito e nos mostram, por sua vez, uma Medéia muito menos hostil do que aquela anunciada pelo mais vanguardista dos poetas trágicos.

Isso posto, é preciso abrir espaço para considerarmos o teatro de Eurípides e as suas propriedades, onde a proposta de um projeto artístico que tem o mito como objeto de reflexão se presentifica. Como bem observa Werner Jaeger, “é na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda a sua amplitude a crise do tempo.” (1986, p. 267 apud Dutra, 1991, p. 3).

A evolução da história se faz em consonância com as suas crises, é fato, e é nesse contexto que Eurípides atua. A crise da Atenas de Péricles começa a mostrar seus primeiros indícios e novas problemáticas surgem no horizonte. A arte, fortemente vinculada ao pensamento filosófico vigente, passa a demandar uma nova visão, questionando-se sobre a onipotência dos deuses e deusas e legitimando, assim, uma superação da dimensão cósmica, até aquele momento, definidora das composições.

Eurípides, então, torna-se o principal expoente dessa contraposição. Afetado pelos problemas de seu tempo, utiliza-se de uma espécie de “realismo psicológico” como referencial e da retórica como artifício, colocando as reflexões filosóficas na boca de suas personagens trágicas. O “ai, de mim!” passa a revelar as subjetividades do humano em contraste ao Destino infável, determinado pelo divino. Isso não quer dizer que esse ideal tenha sido superado, mas, sim, que ele não se dá por uma determinação externa; ao contrário, ele acontece como fruto da vida instintiva das figuras inseridas em seus contextos sociais. Isto demonstra uma modificação fundamental no ponto de vista do jogo teatral, já que o público que, até então, assistia em cena a um conflito distante, passa a ser capaz de se ver no palco. Nas palavras de Nietzsche:

Quem reconheceu de que substância, antes de Eurípides, eram formados os heróis dos trágicos prometeicos, e quanto estes estavam longe de querer apresentar no palco qualquer máscara fiel de realidade, compreenderá agora também nitidamente a absoluta divergência das tendências de Eurípides. Devido a este, o homem comum deixou os bancos dos espectadores e subiu ao palco; o espelho, que outrora refletia só nobres e altivas feições, passou a representar com exatidão servil e a reproduzir com minúcia todas as deformidades da natureza. (Nietzsche, 2004, p.72)

Neste ponto, o encanto pela alma feminina que o dramaturgo apresenta foi determinante para atestar a revolução que o seu teatro representou. Reconhecendo a mulher como ser dotado de uma sensibilidade outra, reflete a possibilidade de negação da violência gerada pelo masculino detentor do poder. Temos como conhecimento comum que a situação da mulher na

pólis grega era de ser subjugada ao homem. Só exercia poder dentro de casa na relação com as filhas e com os escravos que possuía e aos quais, curiosamente, sua condição se assemelhava. No entanto, há leituras que disputam essa narrativa, mostrando que a elas era dado o direito de participação na vida pública, ainda que não agissem na esfera política. Ou seja, a compreensão da cidadania na Grécia clássica, até Aristóteles, ao menos, correspondia a um conjunto bem mais complexo, formado à medida da multiplicidade que compunha as definições das regalias no mundo grego (Cuchet, 2018).

Eurípides assimilou muito bem esse cenário. Em *Medéia*, além de trazer luz ao direito da honra de uma estrangeira, não à toa, ele dá voz à Ama e a um Escravo/Mensageiro que se compadecem das dores de sua senhora. Também no coro, que tem sua importância transformada na obra do poeta e é composto somente por mulheres, que apesar de coríntias, apiedam-se da mulher bárbara e atuam como mediadoras do conflito, encontramos a identificação do coletivo com o drama da protagonista. Esses são alguns dos movimentos que subvertem o modelo tradicional da tragédia de acordo com as premissas aristotélicas e que acabam por criar uma ponte com o espectador, que também se vê empático à ótica de Medéia. As palavras de Enio Moraes Dutra sintetizam bem o arco traçado pelo criador e sua criatura:

Em sua *Medéia*, encenada pela primeira vez em 431 a.C., Eurípides representa muito bem a sua tendência a ressaltar a singularidade da alma feminina. Enquanto personagem trágica, Medéia encarna o estigma da culpa. Essa culpa, no entanto, não é determinada por uma ancestralidade “pecadora”, que faz com que a moira implacável persiga os descendentes da gens. Antes, ela é resultado da realidade social de seu tempo e das emoções que caracterizam o ser humano. O halo de crueldade e feitiçaria que acompanha o mito de Medéia dá lugar, na obra, a uma reflexão sobre a condição de mulher, aviltada depois de sacrificar tudo em nome de uma paixão. A origem de sua problemática não remonta, portanto, ao cosmos, mas sim à própria sociedade da época. (Dutra, 1991, p. 4)

Chegamos a uma curva interessante no que diz respeito ao tema, de maneira nenhuma essencial ao mito, mas que determina um novo e profundo traço na heroína: a morte dos filhos. Sendo *Medéia* uma obra que critica a sociedade da época e tendo a tragédia como um de seus objetivos o provocar de uma catarse em seu espectador: a transgressão final da protagonista a aproxima da revolta legítima frente à sua condição e, caso fosse outra a sua ação, causaria o mesmo impacto e reflexão?

Questionar por que Medéia faz o que faz me parece uma pergunta equivocada, já que ela existe no território da poesia e, por mais humanizada que seja a personagem dentro do que era o padrão na Antiguidade Clássica, psicologizá-la é uma ação incoerente, pois ela pertence

ao mito, ao arquétipo. Porém, buscar entender o que o poeta quer dizer, o que quer provocar em nós, isso sim, parece adequado.

Para isso, recorrerei às considerações filológicas realizadas pelo professor Flávio Ribeiro de Oliveira em sua tradução de *Medéia* de 2006. De acordo com Oliveira, na *Medéia* de Eurípides, não é simplesmente o ciúme que a move, pelo menos não do modo como o entendemos hoje. O que impulsiona sua vingança contra Jasão é um conceito chamado pelos gregos de *timé* (τιμή), que pode ser traduzido por “honra”, e que se refere ao valor atribuído a alguém por seus iguais. O verbo *timáō* (τιμάω), que tem a mesma raiz de *timé* significa “estimar”, “atribuir valor”, “honrar”.

Logo no início da peça, nos versos 20-23, temos a Ama nos trazendo a seguinte informação: “Medéia, a miseranda, a desonrada/ evoca juramentos, clama a fé/ empenhada: deidades chama testes/ do que recebe de Jasão em troca” (Eurípides, 2006, p. 33). Medéia desonrada, sendo “desonrada” em grego *etimasméne*, uma forma participial do verbo *atimázo*, que por sua vez, significa a negação de *timáō*, quer dizer que ela não tem mais sua honra reconhecida, não carrega o seu valor de direito. A traição de Jasão a fere em sua honra na mais profunda camada do ser, já que ela sacrificou tudo o que tinha para, justamente, honrá-lo. O princípio esperado é o da reciprocidade. Jasão teria por dever honrá-la, pois para Medéia não há retorno ao lar possível depois de tudo que fez aos seus; ao invés disso, porém, ele a fere em sua *timé*.

Para os gregos, até Sócrates e Platão ao menos, não havia separação entre o valor que lhe atribuem externamente e seu valor interno, ou seja, valor interior e reconhecimento externo eram a mesma coisa. A cisão disso é um entendimento recente de nossa cultura marcada pelo cristianismo. Este é o contexto em que Medéia se encontra: sem valor, sem *timé* e, assim, circunscreve o seu Destino no motor de sua vingança que, para um grego, além de direito, é também um dever a ser cumprido. Logo, a vingança de Medéia é proporcional à desonra de que se vê vítima.

Outro ponto de reflexão é o fato da Medéia de Eurípides não ocupar mais o posto da deusa venerada que fora nas tradições helênicas longínquas, mas se manter como uma mulher poderosa e sábia. Contudo, a feminilidade carregada de poder que a define é reduzida e desvalorizada e, como bem indica Olga Rinne (1997, p. 13), “vista como demoníaca na mesma proporção do crescimento do poder patriarcal”. Sua ambivalência, portanto, seria o símbolo da transição da sociedade do matriarcado para o patriarcado. A descrição de Eurípides, que a leva da mulher bárbara injustiçada e traída à esposa ciumenta e infanticida, não é ingênua e corrobora

com a hipótese desse desvelamento. Sua representação pode ser lida como a manifestação do temor masculino, mostrando o que pode acontecer quando a mulher se recusa a ser condescendente ao papel que lhe destina uma determinada visão de mundo e o tamanho que sua ira, sua *húbris*, pode alcançar.

Esse arco de identificação e ojeriza pelo qual Medéia passa e que nos condiciona é incômodo e confuso de se entender em nossa cultura judaico-cristã. Entretanto, se nos propusermos a fazer a transposição do mito para o contexto, considerando a sua função narrativa, veremos com clareza que, nessa peça, por mais que ela fragmente a forma trágica por excelência com as suas rupturas, por mais que ela desloque a verdadeira *hamartia*⁴ dentro do drama para outros membros da trama (a *hamartia* de Medéia é anterior, está na história do mito; o seu erro trágico, portanto, é voluntário e não fruto de ignorância aos fatos, como de praxe acontece aos heróis e heroínas dentro da perspectiva platônica), ela, ainda assim, apresenta a mais crucial das características da tragédia grega (e, pasmem!) de acordo com a prerrogativa aristotélica — sua competência em nos fazer sentir terror e piedade.

É claro que, por mais inovador que seja, Eurípides estava inserido numa estrutura desigual de sociedade. Inúmeras são as análises que têm na imagem do dramaturgo o reforçar dessa ordem através de sua peça no tocante à posição da mulher. E, sim, se pensarmos a sociedade grega e seu teatro como uma engrenagem mantenedora desse desequilíbrio, é quase impossível dissociá-lo desse fim. Contudo, a meu ver, tendo como base as palavras proferidas por minha musa em sua ação e todas as escolhas formais que revelam um trajeto de ruptura a um modelo, não consigo corroborar com a ideia de que o poeta tendenciou para tal manutenção ou, ao menos, não tenho a inclinação de classificá-lo nas definições modernas como machista ou misógino. Ele apresenta tanto heroínas depravadas e vingativas quanto devotas e abnegadas em suas trajetórias. Ser capaz de enxergar o feminino presente em Medéia como potência que carrega inúmeros vetores é o mesmo que conseguir enxergar, por exemplo, Dionísio como potência de criação e destruição simultâneas e ainda assim, adorá-lo. Além disso, a peça também fala de muitos outros assuntos, como a guerra ou a relação com o divino e com o estrangeiro. O autor elaborou sua versão tendo como base as lendas ancestrais e, sendo o mito

⁴ *Hamartia*: Termo aristotélico que se refere ao erro cometido por uma personagem dentro da tragédia; o erro trágico ou a falha aristotélica. Para Aristóteles, diferente de Platão, este ato inábil, mas não moralmente culpável, ocorre quando a heroína/o herói são vítimas de uma fatalidade, do acaso, ou da própria escolha, mas não da ignorância dos fatos.

um material constituído por todas as suas versões, a escolha por Medéia, arrisco-me, é algo antipatriarcal em essência ou, no mínimo, conscientemente provocador.

Por isso, a problemática que Medéia nos apresenta é, evidentemente, atual e isso demonstra a sua grandiosidade enquanto obra. Passei bastante tempo, neste processo de mestrado, duvidando da minha escolha, julgando o meu objeto de estudo como ultrapassado por ser fruto de uma tradição tão arraigada. Tantas e tantos são os que vieram depois e recontaram e recriaram esse mito que, por vezes, parecia que não havia mais sentido e que as minhas pulsões de paixão não seriam o suficiente para empreender a minha pesquisa.

Para além de toda a justificativa científica que o poder da mitologia nos dá (e, como tentarei construir mais adiante, a força do arquétipo que nos é inata), encontrar, na busca, o retrato escancarado da nossa sociedade — no que diz respeito não só à condição da mulher e à subversão do feminino, mas a todos os demais temas nela existentes, tendo as suas presenças justificadas historicamente como acontece com toda obra artística relevante — alimentou os meus impulsos. E mais, instigou-me a trabalhar pela afirmação do que de fato é mito e o que não é e qual a sua função no contemporâneo.

Assim, atrevo-me, novamente, a propor outro olhar. O projeto artístico de Eurípides, como aquele que busca romper com uma engrenagem existente, ao afastar-se desta na reinvenção de seus elementos, acaba por reafirmar o trágico, atingindo o cerne da ideia da tragédia. A curva de Medéia, destarte, nos leva a mais um movimento primordial, a mais um movimento de origem e chegamos, com isso, à investigação de seus arquétipos.

1.2.2 – Do Conceito de Arquétipo e sua Presença em Medéia

Tendo como premissa os pontos levantados acima, em que o mito se instaura como manifestação de expressões arquetípicas, iniciaremos a abordagem do que se destina a ser o arquétipo. Sobre este tema, busco apenas o entendimento das noções fundamentais para seguir consistente neste território tão abundante e para fecundar o fazer artístico ao qual me proponho – ser/estar Medéia e escolher seu recorte, a mim, mais interessante.

Para tanto, tomarei como fonte de pesquisa os estudos desenvolvidos por Carl G. Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da escola da psicologia analítica⁵. Interessado pelos sonhos e visões periódicas que tinha, dedicou-se a estudar profundamente os meios pelos quais se expressa o inconsciente. Jung desenvolveu a tese de que o fato de diferentes culturas, mesmo

⁵ Psicologia Analítica: ramo de conhecimento e prática da psicologia que se distingue da psicanálise por incorporar outros conceitos de inconsciente coletivo, sincronicidade e individuação.

estando separadas por milhares de anos, apresentarem os mesmos símbolos primordiais se dá devido a uma característica da psiquê comum a todos os seres: o *inconsciente coletivo*.

O entendimento da noção de arquétipo está diretamente ligado à noção de inconsciente coletivo, sendo este constituído essencialmente pelo primeiro. Nas palavras de Jung:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. (Jung, 2008, p. 53).

Com essa definição, Jung esclarece que o inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele é composto por formas preexistentes que não tomam consciência, a priori, sendo elas, justamente, os arquétipos. Assim, chegamos à sua definição:

Arquétipos são “imagens primordiais”, universais, determinadas pela sua forma e não pelo seu conteúdo. Estão presentes em todo tempo e em todo lugar, sendo estruturas inatas para o desenvolvimento das expressões e da psique. Só assumem a consciência num segundo momento quando, exatamente pelo seu caráter vazio e formal, são preenchidos por ela, definindo possibilidades de formas de representação. Na explicação mais bem esmiuçada de Jung (2008, p. 91), temos:

[...] os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo, e no primeiro caso, de um modo muito limitado. Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo no caso de tornar-se consciente e, portanto, preenchida com o material da experiência consciente. Sua forma, por outro lado, como já expliquei antes, poderia ser comparada ao sistema axial de um cristal, que é pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material. Esta última só aparece através da maneira específica pela qual os íons e depois as moléculas se agregam. O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as idéias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação *in concreto*. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não, porém, a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca de dois cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a

princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O modo pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores.

Em seus estudos, Jung reconheceu que os arquétipos abrigados pela mente humana na parte inconsciente da psiquê resultam nos padrões de comportamento do ser. Esse processo pode suceder em emoções positivas ou negativas que conduzem o indivíduo em suas manifestações no mundo, as quais, apesar de inconscientes, se dão em função de regras e de maneira independente da experiência pessoal.

Enquanto fenômeno psíquico, porém, o arquétipo se materializa quando expresso simbolicamente nas narrativas e criações artísticas, pois é através delas que o seu conteúdo significativo ganha a consciência. Por isso, quando falamos da capacidade de representação do arquétipo, falamos na verdade das *imagens arquetípicas ou simbólicas* que podem, tal qual o cristal exemplificado pelo psiquiatra, assumirem uma forma, jamais única, mas reconhecível estruturalmente. A noção do *arquétipo em si* é um fenômeno que transcende a consciência humana. Ele está lá, na camada do inconsciente universal, mas ocupando uma posição eterna e, por esse motivo, impossível de se fazer visível. Ou seja, os arquétipos são formas vazias, irrepresentáveis em sua concepção, preenchidas pelas imagens arquetípicas que, por sua vez, tomam formas que serão definidas por aspectos culturais e históricos específicos. Assim, é possível que um mesmo arquétipo apareça de diferentes formas em diferentes culturas e momentos históricos e, nesse ponto, nos reencontramos com os mitos, uma vez mais e sempre.

A humanidade, desde o princípio, na busca da comunhão com as questões que lhe provocam o espírito, processa na mitologia suas matrizes de representação das coisas e do mundo. Na observação de Campbell (1949, p. 6) “os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte”. Logo, as narrativas míticas são as primeiras formas simbólicas que carregam as imagens arquetípicas primordiais oriundas do nosso inconsciente efervescente, o reino mitológico que carregamos dentro de nós (Campbell, 1949).

Essa viagem às profundezas da mente, como já intuído, inclui o movimento de retorno à minha figura trágica e às suas manifestações agora pensadas enquanto imagem arquetípica. A seguinte passagem da escritora Olga Rinne, estudiosa especialista na mulher colquida, prenuncia aquilo que identifiquei como ressonância do arquétipo em Medéia:

A figura de Medéia é uma identificação ainda válida no momento atual; na apresentação de Eurípedes, ela simboliza o aspecto do “feminino sombrio”, portador de valiosas energias, que só podem ser liberadas, no ego de uma mulher, quando esta ousa olhar para o interior dessa escuridão e ir sem medo ao seu encontro; nas mais antigas tradições, ele surge como a imagem oposta à mulher demasiado dócil e retraída criada pelo patriarcado, e símbolo da dignidade, sabedoria e competências femininas, que as mulheres atualmente buscam reconquistar. (Rinne, 1997, p. 14).

O convite que Medéia nos faz para que adentremos nossas profundezas não me parece algo que possa ser menosprezado. A mim, ele me invade barbaramente, tal qual ao seu objeto, e domina meus músculos, enrijece meus ossos, modifica a temperatura de meu sangue. Ouço-o como espécie de grito de socorro que, ainda sem saber exatamente como sair, há de ser em forma de um dos “ais, de mim!” que nascerá de minha boca.

Sendo ecos do passado, de um tempo primitivo imemorial, que seguem orientando nossas percepções do mundo e nossos comportamentos, os arquétipos sempre hão de nos convocar em algum momento. Medéia, ocupando um desses pilares de sustentação arquetípica enquanto mitologia, não falta a esse compromisso. E pensando nisso, vejo-me numa importante e necessária digressão, a qual acredito, mostrará o seu próprio fluxo.

Em nossa cultura judaico-cristã, a construção do referencial feminino está pautada de um lado na figura de Eva (a primeira mulher, equivalente à Pandora para a cultura grega) e, no extremo oposto, na figura da Virgem Maria. Duas vertentes que completam o imaginário do que é ser mulher em nossa estrutura de sociedade patriarcal: a mulher como prelúdio da desgraça e como exemplo de submissão. Em minha experiência, mesmo longe de ser exemplar, não nego: as idas à igreja, a catequese, a comunhão. O medo da serpente, do fruto proibido, do desejo, do sexo e do amor. A construção de todo um imaginário fundado num temor ao desconhecido e admiração da subserviência, tendo a mitologia cristã incrustada como base do inconsciente.

Medéia surge, então, na contramão total a esse pensamento. Ela é o arquétipo que nega a condição de obediência, a atitude servil e inautêntica. Sua força resplandece, conforme já mostrado anteriormente, quando o mito é refletido na perspectiva do teatro de Eurípedes: como possibilidade de mudança de paradigmas, como contraposição ao comportamento patriarcal. Constatando a sua universalidade e atemporalidade, é em função de sua potência arquetípica que podemos inferir esse movimento, onde o seu “feminino sombrio” (Rinne, 1997) a coloca como espécie de antimãe aos padrões cristãos.

No entanto, as muitas facetas dessa figura trágica constituem a reverberação literária de antigos cultos que faziam parte de um passado bem mais distante, já na época da Grécia clássica.

Ela traz o rastro do culto à *Grande Deusa* que impregnou o Oriente Próximo e todo o mediterrâneo europeu durante milénios (Rinne, 1997). As confusões e incoerências que se sucederam ao longo da história em relação às transmissões do mito e que chegaram “modificadas” a nós se deram pela má interpretação das representações simbólicas de sociedades cujo sistema religioso já não era o mesmo daquelas que tinham a veneração da *Grande Deusa* como rito.

Identifico aqui a necessidade de colorir o corpo de tal imagem mítica para poder conjurar sua derivação Medéia. Seguirei pautando minha escrita na obra de Rinne, *Medéia – O Direito à Ira e ao Ciúme*, uma grande fonte de pesquisa deste trabalho.

O culto à *Grande Deusa* teria surgido com o desenvolvimento da agricultura. Ao que tudo indica, foram as mulheres que, ao fazer a colheita de frutas, raízes e tubérculos comestíveis “criaram” essa forma de cultivo, e tal domínio de sabedoria permaneceu restrito a elas por eras. A natureza e, mais precisamente, a terra, doadora de dádivas, era equiparada a uma grande mãe, capaz de produzir vida. Nesse tempo, não havia deuses masculinos como objeto de adoração. Somente a *Grande Deusa* existia e era tida como a origem de tudo. Foi ela quem separou o mar do céu; foi ela quem criou Bóreas, o vento setentrional, que tinha como corpo-imagem uma serpente; a mesma serpente que fecundou a *Grande Deusa*, que botou um ovo, o Ovo do Mundo, de onde nasceu tudo: o Sol, a Lua, os planetas e os seres vivos.

Como decorrência desta mitologia, em diversas leituras e pinturas, vemos Medéia retratada ao lado de um caldeirão; o caldeirão da transformação, o mesmo em que ela cozinhou Pélias e, em outras versões do mito, rejuvenesceu seu Jasão. Este caldeirão é símbolo de Medéia nas lendas helênicas e, equivalente ao Ovo do Mundo, é um receptáculo que contém todo o embrião, onde a vida velha morre e ressurge rejuvenescida. A imagem primordial desse caldeirão é justamente o útero.

O segundo símbolo de Medéia venerada nas lendas sagradas aparece no carro de serpentes aladas com o qual desaparece na tragédia de Eurípides, sendo as serpentes referência ao cosmos e à fecundidade da terra. Em sua identificação enquanto deusa, é nessa dimensão “céu-terra” que Medéia carrega que se dá a origem da vida, na qual a organização matriarcal conduz o existir e, portanto, a interpretação dele.

Com a evolução desse modelo de sociedade e, conseqüentemente, de sua mitologia, a imagem da *Grande Deusa* ganha outros contornos. É em sua associação com a Lua (a qual, na dinâmica de suas fases, se apresenta como agente nos ciclos de fecundidade femininos, no crescimento da vegetação e no comportamento das marés) que ela passa a assumir uma forma

de tríade. Medéia, então, aparece, ao lado de Hécate e de Circe, como uma das representações da *Grande Deusa*, sendo a grande sacerdotisa ou rainha que dirigia a comunidade. Tudo isso evidencia o arquétipo-base da construção do pensamento e comportamento dessa estrutura social e retorna a figura da mulher trágica às suas origens: Medéia, em seu eixo, é a imagem arquetípica da Grande Mãe, daquela que tudo germina.

Atingimos, aqui, um potencial paradoxo: como pode a terrível mulher da Cólquida abarcar o arquétipo da Grande Mãe e da Antimãe simultaneamente? Não só pode, como precisa. É a destituição da sociedade matriarcal que faz com que tenhamos uma leitura equivocada da força e da ambivalência do feminino. Somente numa análise maniqueísta e moralizante, a partir de filtros que não condizem com o essencial do mito, é que podemos limitar os poderes de Medéia e rejeitá-la ao léu dos julgamentos, negando a parte sombria que dela existe em nós, humanidade. Medéia, quando passa do mundo dos deuses e deusas para o dos humanos, não só reflete a transição do pensamento de uma estrutura a outra, que tem como símbolo a queda da *Grande Deusa* para o triunfo do deus Pai, como se transforma na subversão e crítica da nova estrutura. Nela está uma possibilidade de mudança, nela está a potência de negação desse convencional deturpado.

Minha proposta aqui nesta longa reflexão e vai-e-vem de mim, de meus impulsos e de minhas paixões é jamais defender qualquer ação incoerente com a vida, até porque uma leitura assim enviesada implica manter-se em consonância ao padrão vigente; ao contrário, minha proposta é invocar essa entidade primitiva — a *Grande Deusa, Grande Mãe, meia-irmã de Gaia, de Lilith, senhora da morte e da vida, potência dionisiaca, fêmea, “a do bom conselho”, fértil, compassiva e igualmente impiedosa e sombria* — para nos auxiliar no enfrentamento do presente da vida e do presente de nós mesmos, rumo a nossa constante evolução e fluxo de vida-morte-vida.

Evoé, Ουροβόρος!

Evoé, Μήδεια!

1.3 – Intersecções de Medéia no Contemporâneo • A artista e seu tempo

O estudo das práticas espetaculares do passado é essencial. É verdade, a história do teatro não é só a cisterna do antigo, é também a cisterna do novo, do conhecimento que uma e outra vez permitiu e permite transcender o presente. Toda a história das reformas teatrais do Novecentos, tanto no Ocidente quanto no Oriente, mostra a estreita ligação de interdependência entre reconstrução do passado e nova criação artística. (Barba, 1993, p.25).

A necessidade de ressignificação e busca por novas maneiras de ser no campo das artes cênicas não é nenhuma novidade. De Stanislavski, com a reformulação de seu método das ações

físicas, desembocando em seu sistema de análise ativa em busca do que chamava de Teatro do Vivo, ao *The Living Theater*, com sua ruptura a qualquer premissa do teatro dramático, num hibridismo de linguagem que ultrapassa o próprio conceito primeiro de performance, a Arte, senhora de seu tempo e das suas urgências, é um eterno construir e desconstruir de formas para dar corpo aos seus conteúdos.

Este trabalho se formalizou com a mesma aspiração — *encontrar novas formas, ainda que mínimas, de recontar um mito através da análise de artistas que propõem outros olhares para lugares comuns*. Ciente do caminho cartográfico e qualitativo desta pesquisa, ainda assim, porém, me coloco em movimento de análise à minha “hipótese” almejada.

Voltemos, uma vez mais, ao começo. O início de minha jornada era assim: eu, atriz-artista, interessada em compreender e organizar meus procedimentos de criação, tinha o desejo de fazer isso através de Medéia, minha duradoura paixão aqui já evidenciada. Esse caminho de ação se mantém. Apesar de ele remontar ao que se tem como princípio da forma do fazer teatral no Ocidente, ele também tem o interesse em fazer tal transposição dentro do tempo-espaço presente de sua artista criadora, pois não há outra maneira de o ser. Nesse percurso, deu-se a descoberta de obras que moveram em mim os mesmos desejos apaixonados, tal qual minha heroína milenar — *Mata teu Pai*, de Grace Passô, e *Medea*, de Dimitris Papaioannou —, obras de artistas que se conectaram comigo e que me convocaram a estar com eles ao acessarem meu íntimo. A forma que encontrei de fazer isso está aqui, nestas páginas que correm. Este projeto, como já elaborado, é uma mistura de tudo aquilo que gosto. Contudo, a sinuosidade de seu desenrolar foi se fazendo senhora e evidenciando suas importâncias.

Em princípio, acreditei ingenuamente que tudo teria um rigor quase cartesiano, que eu partiria do estudo de Medéia, do mito e de sua tragédia, passando para a análise do texto de Passô e do espetáculo de Papaioannou para somente então iniciar minha ação cênica. Depois desses estudos e análises, estaria apta e enriquecida por esses referenciais, potencializada, especialista em cada vírgula do texto, em cada partitura corporal observada. Porém, não foi assim. Não está sendo assim.

Nada de surpreendente nessa constatação, somente a importância de compreender melhor os contornos de meu intento para que o tamanho do passo seja coerente à perna, para que as boas novidades possam ser incorporadas e celebradas, para a voz que me diz “não!” silencie um pouco, ao menos. Abro espaço aqui para a colocação de Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto Inacabado*, que tive o privilégio de conhecer neste eterno refletir da criação artística:

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. “No começo minha ideia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho.” (Maillol, 1997 apud Salles, 1998, p. 29).

Dessa forma, refletindo sobre minhas tendências e entendendo-as como as minhas interlocuções escolhidas, volto-me a elas para pensar o como se integraram em minha busca.

Cronologicamente, a primeira tendência foi o texto *Mata teu Pai*, de Grace Passô⁶.

A peça traz Medéia enquanto força do mito, a mesma Medéia sacerdotisa, arroubo da natureza. Mais do que simplesmente reescrever uma nova versão, a autora põe contraste nas questões indicadas por Eurípides, numa linguagem pura, nova, mas, ainda assim, ancestral. Em forma de peça-partitura, com 11 movimentos a romper com a forma dramática tradicional, característica já inerente à figura trágica e àqueles que a materializam, Passô traz Medéia para o presente sem perder o seu tempo mítico. O drama da exilada permanece, colocada em outro lugar que não o seu, e é problematizado nas relações que estabelece com o seu entorno, composto por outras mulheres também estrangeiras como ela.

O primeiro movimento começa num rompante de febre da personagem que agoniza numa digressão intensa e nada ilógica ou louca; ao contrário, a febre traz lucidez genuína. A proposta de subversão da estrutura vigente, o patriarcado agonizante, é escancarada e Medéia pede o tempo todo para que suas filhas mudem a história, para que quebrem a roda. Perguntas-chave são proferidas e grudam na consciência do espectador como lembrete da crise: “E a gente vai olhar pra ele, vai temer a saudade, e de novo e por quanto tempo mais a gente vai suportar este homem que só está entre nós na ausência?” (Passô, 2017, p.42). A lógica de ação da personagem é modificada e vemos a Força-Medéia inteira, buscando justiça por todas que agonizam ao lado dela. É a apresentação de uma Medéia moderna, não há dúvidas, consciente de si, de seu lugar de fala, da posição que ocupa. A mulher bárbara sangra como uma ferida aberta que não cicatriza, pois não há satisfação pessoal possível que dê conta do tamanho da dor — uma dor que conversa com a dor de muitas. Assim, sem que recuemos, somos colocadas

⁶ Grace estudou no Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 2004, juntou-se ao grupo espanca!, de Belo Horizonte, para o qual escreveu e dirigiu diversos trabalhos, dentre eles: *Marcha para Zenturo*, *Amores Surdos*, *Medo e Por Elise*. Sua versão de *Medéia* estreou em 2017 e foi produzida pela cia. OmondÉ, dirigida por Inez Viana, com atuação de Debora Lamm.

como suas cúmplices, pois é inevitável acompanhar a sua reconsideração dos fatos e não compactuar com a sua proposta de mudança.

Conduzir meu fazer tendo tido essa obra como ponto de tendência colocou-me à disposição da conexão com essa mulher ancestral, com essa Força maiúscula. Tarefa intensa e ainda em processo, mas o apoio nas palavras escritas por Passô, que são capazes de vibrar em mim pela emergência, criam pontes profundas com o meu universo extremamente particular. A agonia dessa mulher, do jeito que é mostrada, se aproxima das minhas numa escala mais tangível do imaginário, como se as palavras do texto pudessem ter sido criadas por mim verdadeiramente. A urgência que ela conchama é o que busco performar.

No caso da interlocução com a obra de Dimitris Papaioannou⁷, minha tendência opera em outro campo. Confesso que, nessa situação, foi o artista mais do que a obra quem me seduziu, pois foi nele que cheguei primeiro, em seu universo poético.

Conheci seu trabalho através da performance *Primal Matter*⁸ e a sensação de ver encenada uma síntese preciosa entre imagem e movimento foi clara, meu gosto passa por esta forma de execução. Descobrir sua versão de Medéia foi um viés de confirmação da conexão que estabeleci em meu inconsciente com Papaioannou. Esse artista concebe uma poética que me toca através do movimento, da dança, da maneira como ele dá forma ao seu pensamento. Quando o assisto, vejo o reforçar em mim de premissas que considero essenciais: a importância do trabalho do corpo, do desenvolvimento técnico e da valoração da forma como intermédio para se estabelecer comunicação e poesia. Num só gesto de seus performers, eu vejo um mundo. Numa ação, encontro um universo e, mais uma vez, a força arquetípica do fenômeno cênico se estabelece.

Um grande “porém” determinou a maneira como minha a interação com a obra *Medea* aconteceu; o espetáculo não está totalmente disponível nas redes e estabelecer contato com Dimitris não é tarefa das mais simples. Acredito também que, por ser um trabalho antigo, criado em 1993, os impasses de acesso a ele são maiores, restando apenas as incansáveis buscas na

⁷ Dimitris é diretor de teatro, coreógrafo e artista visual pertencente ao eixo experimental. Foi aprendiz do grande pintor Yannis Tsarouchis, pintor e cenógrafo grego, e estudou na Escola de Belas Artes de Atenas, onde teve seu primeiro contato com dança e as artes cênicas. Seus primeiros espetáculos tinham como ponto de partida a experimentação com a dança butoh e a transição entre imagens. Os temas que aborda, desde o princípio, tem relação com as tragédias e os mitos numa perspectiva pós-moderna, performativa.

⁸ Peça para dois performers masculinos estreada em 2012. Disponível em: https://vimeo.com/190056876?embedded=false&source=video_title&owner=2934955

internet para ir juntando aos poucos possíveis pedaços. Tal como as tragédias que nos chegam, Dimitris fez jus à sua cultura e tudo seu me veio em fragmentos.

Ainda assim, do que pude analisar de sua *Medea*, temos uma ação construída num espaço mítico e lírico como em todas as demais obras do encenador. A cena é composta por mesas e cadeiras, num vasto vazio branco coberto por água, onde o flutuar do inconsciente é trazido à ação, semelhante à versão cinematográfica de Lars von Trier (1988), onde a evocação do mar aparece como retrato das profundezas da mente. Nesse espaço, circulam figuras que remontam às estatuárias gregas na aparência, tamanho o esculpir de seus corpos, ao mesmo tempo em que, na ação, apresentam-se partituras fragmentadas conjurando características animalescas. Medéia aparece como entidade zoomorfixada, ora remetendo a um animal aquático, ora a alguma espécie de ave, mas nunca a um aspecto terrestre, como se sua configuração já não pertencesse mais ao domínio acessível da terra, do humano. Concomitantemente, ao tocar no arquétipo, ou seja, ao identificamos em cena as escolhas de imagens arquetípicas que, construídas dentro de um contexto, sintetizam potências universais, podemos perceber, também, a fragmentação do sujeito inerente ao nosso tempo e à crise que o contemporâneo apresenta em seu centro. Isso faz com que Papaioannou mostre a sua competência em articular essas ambivalências, nas quais somos capazes de nos reconhecer em um rito coletivo junto às nossas profundezas individuais.

Neste sentido, reconheço a importante semelhança entre *Mata teu Pai* e *Medea*. Ambas configuram manifestações que atingem a ordem do indivíduo e do coletivo, ambas são reinvenções da forma trágica em articulação com o tempo presente ainda que em recortes distintos. Processar os vetores que delas se cruzam é uma maneira de criação política em diálogo com as insurgências do agora e da formulação estética. E, particularmente, ambas se mostram como possibilidades de presentes que me recuperam de meus retornos, ou melhor, formas “novas” que me inspiram a criar meus próprios presentes enquanto artista. Na busca, em que me coloquei, por um teatro que retorna ao texto clássico, mas inserido no pós-dramático inevitável a seu contexto e que, por isso, tenta assimilar a pluralidade da cena contemporânea, querendo fazer do espectador e da espectadora agentes da obra, o expandir das articulações de Medéias se aponta como sábio caminho, já que o tempo urge seu próprio tempo.

O conhecimento científico e a racionalidade fracassaram - grassam o machismo e a violência, a intolerância mata um pouco mais a cada dia. Guerras de conquista e alargamento de fronteiras desterram, a maximização dos lucros maximiza a miséria, inunda cidades com água e lama. E o poder constituído pelo voto arroga-se todos os direitos, tornando impunes a traição e a deslealdade, (in)justificadas por uma ética da ocasião. Em suma, o

patriarcado agoniza, mas ainda assim prevalece. A quem recorrer senão a Medéia, vingadora, indomável? (Nicolete, 2017, p. 10).

Essas palavras estão no prefácio de *Mata teu Pai* e foram escritas pela dramaturga Adélia Nicolete. Na peça de Eurípedes, é com a palavra εἶθ', uma forma adverbial que em grego antigo quer dizer “e se” que a tragédia de Medéia se inicia. “E se... o navio Argo, rumo a solo cólquido, nunca tivesse transvoado as negras fragas das Simplégades?”

Certa vez, nos tempos de graduação, ouvi de um professor que a primeira palavra de uma peça diz sobre o que a peça é. Nesse sentido, então, *Medéia* é sobre “e se...”. E se as coisas fossem diferentes? Transpondo para essa elaboração a respeito da artista e de seu tempo, o que fica?

A crise da forma já está há muito tempo anunciada, seja no campo das artes com relação às elaborações formais e estéticas, seja em nossa sociedade com seu enrijecimento de modelos de organização. A necessidade de busca e de recriação de estruturas, como já apontado, é inerente à condição de existir e, nesse caso, em se tratando de Medéia, revela-nos estar para além da forma na arte. A heroína se mostra como meio hoje e sempre porque a pergunta *e se as coisas não fossem como são?* conversa o tempo todo com o agora e nos faz seguir imaginando futuros possíveis.

Com mais essa pista justifico o devir Medéia — e com o poder do mito e seu fervor arquetípico que me convocam através de suas formas cênicas, clamando por outras formas de existir na cena e para além dela. Por isso, respeitando toda a cartografia de meu percurso que já se mostrou Destino de minha ação, sigo Tateando possibilidades de intersecções com minhas interlocuções já escolhidas e com outras surpresas que foram se achegando. Passô, Papaioannou e suas reformulações de Medéia seguem como referência de busca, mas camadas mais profundas hoje se fazem presentes no que se refere ao tempo e ao substantivo.

Assim, entendi que não quero analisar processos criativos, relacioná-los e, a partir disso, mediá-los aos meus, simplesmente. Este trabalho não é sobre isso, não mais, ainda que isso já fosse bastante. Sobre a articulação disso tudo, das forças arquetípicas que conectam esses três referenciais — Eurípedes, Passô e Papaioannou — e suas três criações — *Medéia*, *Mata teu Pai* e *Medea* — o que permanece é a inquietação, tal qual a desses poetas: como me torno atriz-meio de conexão dessa potência mítica? Como me torno xamã dessa narrativa? Como processar tudo isso? Que corpo cênico é preciso convocar?

E, sendo este o trabalho de uma atriz, “um perceber-se fundo, denso, quase intangível com um perceber-se nas coisas do mundo, coisas várias, coisas de toda e qualquer natureza.” (Lazaratto, 2008, p.240), este trabalho se dilata, transformando-se na busca por uma forma

cênica desta atriz, e por uma outra forma de vida do presente da artista através da alma ancestral de Medéia.

EPISÓDIO II • EM BUSCA DE UM CORPO TRÁGICO

No corpo, passado e futuro se unem ao presente, e a vida com a morte.
O Retorno de Dionísio — Theodoros Terzopoulos

Era noite, o mar estava revolto. No meio da tormenta, uma memória quase afogada segurava-se ao único fio de vida que se anunciava no breu; um pulso, que insistia em bater no centro daquele corpo tão machucado que também se encontrava ali, boiando no vasto marimensidão.

Entre vida e morte, a memória não conseguia se lembrar. Por todos os seus poros e orifícios, muita era a água que entrava, muita a que saía. “Se sou uma memória e minha função é ser lembrança e não me lembro, para que raios sirvo eu? Uma memória deveria se lembrar!” — repetia para si, ao mesmo tempo, que lutava para chegar junto ao pulsar daquele corpo. O medo do esquecimento a entorpecia. “Será que já morri?”

Respirou fundo num dos momentos de trégua dada pelo oceano. Ganhou força para se agarrar à mão do corpo, de forma que nada mais os separaria. Foi subindo pelo braço, até alcançar a altura do pescoço. Dali, saltou para os cabelos, e antes que nova onda furiosa batesse, escorregou para dentro da cabeça, deixando-se espalhar por entre couro cabeludo, olhos, ouvidos, boca e narinas. Quando dentro, concentrou-se, e foi cavando os espaços, desbravando aquele corpo tão seu, tão familiar, com muito cuidado apesar do desespero de se encontrar logo no centro. Desceu pela laringe, aconchegou-se nas costelas, invadiu os pulmões e ali ganhou o fôlego que faltava para chegar ao coração que, por não parar de pulsar, apesar de ferido, permanecia quente e vivo. “Talvez, mais vivo que nunca!”, admirou-se. Ali, foi aos poucos entrando no ritmo que o pulso cantava e juntas, memória e coração, foram se reconhecendo e o pavor do esquecimento acalentando. Havia chegado ao lugar primordial, era seguro, lá se faria gravada para nunca mais ser esquecida.

De repente, daquela união, uma voz começou a sair do corpo-memória. Voz que jorrava como luz na escuridão e soava como canto que naturalmente fazia o corpo dançar, reanimando-o. Já era hora de refazer-se na imensidão de si. Era chegado o momento de a memória contar o corpo que ocupa.

Era uma vez, meu corpo

2.1 – Diário póstumo de pele, osso e coração – O Teatro de Theodoros Terzopoulos

Contudo, tinha percebido que devia começar pelos restos, por aquilo que não estava escrito, ir ao encontro do que não estava registrado, mas persistia e cintilava na memória como luz mortíça. Fatos mínimos que misteriosamente haviam sobrevivido à noite do esquecimento. São

visões, flashes enviados do passado, imagens que perseveram isoladas, sem moldura, sem contexto, soltas, e não podemos esquecê-las, certo?
Os diários de Emílio Renzi — Ricardo Píglia

O corpo que aqui escreve:

Altura: 1,70 metros. Peso: 58kg. Largura: 95 cm de quadril, 78 de busto, 69 de cintura. Cabelos castanhos, agora levemente iluminados. Sobrancelhas grossas, fazendo contorno aos olhos pretos, abertos. Vestígios de pelos que ainda sobraram sobre a pele branca. Unhas das mãos por fazer; as dos pés, pintadas de azul. Os olhos escuros abertos, mas destes já se disse. Arcada dentada com seus 32 dentes (denúncia da não evolução da espécie?). Mulher. Brasileira. Atriz.

Campinas, outubro de 2023

Como retornar a uma memória e de tal maneira torná-la presente — no tempo e na ação — depois de tanta vida corrida? É possível reviver um espaço através da memória para falar de uma experiência e de um tempo em que tudo era tão diferente do agora? Como se fazer presente em cada sensação vivida, em cada emoção sentida na pele, osso e coração para fazer valer o exercício de elaboração de um caminho de criação?

Este trabalho segue sendo a busca de uma atriz por um corpo capaz de se fazer Medéia, e que, justamente, pela tragédia e sua ação vertical, acabou por desembocar no presente na tentativa do nascer de um diário póstumo. Póstumo, pois essa é a tendência de qualquer diário, mas este, de fato, é escrito após fins e mortes reais, e só por isso existe. A intenção é seguir e falar de teatro, do teatro que encontrei na Grécia, da experiência que tive em solo heleno. Da busca do corpo de uma atriz que precisou ir à Hélade para se entender capaz de suportar — existe corpo capaz de suportar? — a tragédia. Sim, refiro-me à tragédia enquanto forma estética e poética, mas, também, enquanto acontecimento de vida, pois só um teatro que se afirme na fluidez da vida pode ser capaz de conversar com a morte e chegar às profundezas do que realmente importa contar.

Talvez aqui eu consiga voltar à minha heroína, ao seu fluxo de vida-morte-vida e, finalmente, ao corpo em busca de suas paisagens de memória. É através dele que reencontraremos os eixos. Para tanto, certa dose de poesia ligada à experiência concreta da vida vivida traçarão o percurso deste amálgama de tecidos que ocupará presente, passado e futuro em sua tentativa de elaboração de si.

Sigamos o caminhar.

2.1.1 – Ciclo I • Dança da Memória

Muitos e muitas são as artistas que se propuseram a pensar o corpo da cena. Ao longo de todo o século XX, repetidas vezes, tais artistas clamaram estar redefinindo as formas do fazer teatral, desenvolvendo novas maneiras de pensar o corpo e suas multifaces e potências. A cada nova elaboração, um novo jeito de pensar a arte da atuação. Meyerhold fez isso com sua biomecânica, Grotowski com seu ideal de “ator/atriz sagrados”, Artaud com sua busca do que seria pré-verbal na psique humana, assim como tantos outros pensadores do teatro. O que une cada uma das tentativas é a necessidade da arte de estar sempre em diálogo com o seu presente, buscando elaborar e refletir esse tempo e, desse modo, corresponder às suas insurgências. Assim, o seu correr demanda, invariavelmente, novas formas. “A história da arte não é determinada por ideias, mas pelo seu vir-a-ser formal” (Szondi, 2011, p. 183). A crise é da forma e sempre há de ser. Retornando à tragédia grega, como, então, dar conta de pensar e fazer uma linguagem estética que, enquanto forma teatral, é tida como superada, uma vez que, os tempos são outros?

Apresento esta questão, pois, conforme anunciado em minhas reflexões já no capítulo de abertura, percebo pairar no ar um senso comum de que tal manifestação artística não dialoga de fato com o contemporâneo e seu passo — leituras que qualificam a tragédia como datada ou como restrita, porém, ao mesmo tempo, ignoram a função que tal forma exercia dentro do seu espaço original, como potencial do imaginar de uma cultura e, principalmente, que ignoram o que pode significar uma reelaboração dela enquanto dimensão ontológica e política da vida humana e do fazer artístico.

No correr do tempo, o drama, em seu sentido aristotélico, já se desenvolveu de inúmeras maneiras e, no contemporâneo, se dilui cada vez mais no campo do auto⁹, onde os limiares do real e da ficção quase não existem e se diluem na urgência da vida, que clama em poder existir com suas múltiplas facetas. Uma nova forma de uma coisa dentro da outra.

Acontece que, neste trabalho, quero pensar a tragédia acreditando na potência de sua forma estética no espaço e, para tanto, busco me alicerçar no entendimento de um corpo primordial. “Que conversa é essa?”. Que corpo pode dar conta de romper limites ainda em diálogo com a tradição no sentido formal da poética?

⁹ Autobiografias, autoficções e temas correlatos como forma de elaboração poética que tem a memória e história pessoal com matéria de expressão fundamental.

Tenho vivenciado a hipótese de um corpo que traz a entidade de Dionísio como base de elaboração simbólica correlacionado à concretude do real. Um corpo que invoca o Deus transgressor dos limites para elaborar, desse modo, as tão almeçadas novas formas para dar conta dos mesmos conteúdos. Corpo este que revela a potência da tragédia no essencial e primordial e que tem contornado os sentidos do meu fazer e ressignificado o entendimento desta linguagem em mim. Foi na laceração de Dionísio que encontrei um jeito de pensar a busca por este corpo Medéia e é no trabalho do encenador grego Theodoros Terzopoulos que mapeei um caminho que tem se mostrado estranha e deliciosamente familiar.

Corpo que dança a dança da forma da memória... É sobre isso!

Campinas, dezembro de 2023 – *Atenas, junho de 2022*

A primeira imagem do solo grego que me chegou à retina, deu-se ainda quando, no ar, dentro do avião, onde seu relevo montanhoso e seus acidentes geográficos geologicamente recentes já eram identificados à distância nas inúmeras ilhas que compõem sua baía. Não parece muito estranho pensar que o local tido como berço da civilização ocidental tenha tais características por justamente ser formado por um substrato relativamente jovem? A mim, soa deveras curiosa a ironia. Imensidão de mar e céu conectadas pela camada mais superficial do planeta, a terrestre. Parece, também, inevitável identificar o óbvio: o lugar que tanto buscou entender a si e ao mundo na relação com o inexplicável, com o fantástico, com o que não cabia ao humano faz isso concreta e geograficamente. Tudo ali, entendido numa única e primeira visão de terra e céu em conexão.

Finda a primeira epifania, seguiram-se as ações: sair do avião, buscar as malas e, finalmente, pisar de fato em outro chão que não o seu. “Será que não meu mesmo?” Na sequência, imigração, tensão e calor, muito calor para quem chegava do inverno no hemisfério sul. “Quanta ironia, pelas deusas!” O cenário em todas as partes do planeta ainda ilustrava o mundo pandêmico e, mesmo na Europa, onde a onda estava já mais amena que no país de origem (que sofreu o terror de um genocídio), o protocolo se mantinha: máscaras, álcool em gel, medo.

Nova peripécia do destino. Chegando lá, o diagnóstico: aquele incômodo na garganta sentido a oeste meridional era a tal doença da vez que foi vivida a leste setentrional. Sim, este corpo-narradora que aqui escreve experienciou a covid-19 na Grécia em 2022. Desespero, decepção e medo (sempre ele!). Foram horas infinitas de viagem, a desregulação de todo o

organismo, gastos e mais gastos de dinheiro, a troca do dia pela noite e vice-versa, para no momento do aportar, cair doente. “The Brazilian girl is sick!” e tudo parecia perdido.

Dado o devido espaço do pesar, as medidas necessárias foram tomadas e a vida seguiu como costuma ser. Mas é fato que precisei ficar reclusa por alguns dias até que o teste rápido de excelente qualidade e preço acessível nas farmácias de Petralona, um dos bairros de estadia, apontasse negativo. Mal houve tempo de entender o que aquele vírus fez ao meu corpo (ah, o tempo...). Quando finalmente do “não reagente”, lá estava eu na Rua Leonidou, número 7, Athina 104 37, Grécia. Eu havia chegado ao Teatro Attis.

Atenas, 04 de julho de 2022

Atraso de cinco minutos. “Que vergonha! Você fica doente, perde 3 dias de curso e ainda me atrasa no então primeiro dia... Faça-me o favor, Carolina!”; meu pensamento não pensava outra coisa. Maria, secretária do Attis, com quem me comuniquei em todas as etapas, da inscrição no curso à sofreguidão do vírus, recebeu-me com muita gentileza frente à agitação que não escondia nele, meu corpo. Seu “everything is alright!” carregado da mistura do inglês com sua língua mãe, que o deixava bem mais interessante à audição, não foi suficiente para conter a ansiedade refletida em meus insistentes “I’m sorries”, tão cheios de sotaque quanto.

Sem mais delongas, entrei no espaço de trabalho. Como quem atravessou um portal, me vi num teatro belíssimo, aconchegante e, absolutamente, não “grego” (perdendo a conta das ironias já a esta altura!). O palco era uma caixa preta que remetia a uma arquitetura bem mais próxima daquilo que convencionou-se chamar de palco *à italiana* do que a qualquer aparência com um teatro tido como “clássico”, escavado na montanha. Choque de realidade e as expectativas estereotipadas criadas caindo por terra, mais uma vez. O piso era de madeira clara, as paredes lisas ao redor davam destaque à parede do fundo feita de pedras, criando uma espécie de muralha que se tornava cenário no cotidiano. Todas e todos os futuros colegas de curso já estavam em pé numa grande roda, a maioria, eu inclusa, vestindo preto nas tradicionais vestes de quem está preparada para uma prática física intensa. Savvas Stroumpos, que já fora pupilo de Terzopoulos, agora mestre condutor da prática, me recebeu com um sorriso de igual gentileza ao de Maria. “Ana?”, ele perguntou. “Yes, it’s me.”, eu disse. “Welcome! Let’s start!... Ê...”

Mãos no centro do corpo. Dedão tocando dedão, enquanto indicadores e dedos médios fazem o mesmo entre si, apoiando-se logo abaixo do umbigo, percebendo a materialidade do baixo ventre. Pés unidos empurrando o chão, joelhos levemente flexionados. Olhar que olha à frente, além, um pouco acima da direção do horizonte. No comando sonoro, “ê”, inspirar pela

boca em “a”, expirar em “s”. Tudo realizado coletivamente, construindo a atenção de um tempo coletivo.

Naquela altura, sem maiores explicações, o treino já começara e seguiríamos respirando dessa forma até o fim de minha estadia em Atenas.

Campinas, março de 2024

O vaivém na elaboração das minhas memórias, a esta altura, espero, já se mostrou caminho desta narrativa. Que não me falhe a competência para que seja uma condução orgânica tal fosse mitologia; que não me falem recursos para fazer dela opção estilística capaz de envolver.

Toda a intenção de criar um relato que se processa entre passado, presente e futuro vai ao encontro do teatro e do corpo que descobri no Teatro Attis. Por isso, acredito que, antes de seguir a saga do fazer, faz-se necessário dizer de onde surgiu meu interesse por Theodoros Terzopoulos e por seu teatro de Dionísio.

Theodoros Terzopoulos nasceu em Makrygiados, norte da Grécia, em 1947. Quando jovem, trabalhou no campo, pois a agricultura e a pesca eram atividades do cotidiano de sua pequena vila natal. Começou a se interessar por teatro devido às transmissões de rádio que costumava ouvir depois de sua jornada de trabalho.

Após graduar-se na Universidade de Atenas, decide ir para Alemanha, onde foi estudante de mestrado e assistente de direção do Berliner Ensemble, entre 1972 e 1976. Lá, estabelece um estreito contato com Heiner Müller, primeiro como aluno, depois como colaborador e amigo e, mais tarde, a relação entre Müller, as tragédias e o encenador grego renderiam trocas artísticas de repercussão mundial.

Voltando à Grécia, inicia sua carreira como diretor teatral, dirigindo peças de Brecht, S. Mrozek, Jean Paul Sartre e Garcia Lorca, entre 1977 e 1981.

Em 1985, decide formar sua própria companhia de teatro para dar enfoque nos estudos de tragédia grega, auge do seu interesse naquele momento. Assim nasce o Teatro Attis, sendo *Attis* uma das manifestações de Dionísio na Frígia, sendo *As Bacantes* a primeira peça encenada pelo grupo e fonte de toda a metodologia posteriormente sistematizada.

O nome do encenador grego chegou aos meus ouvidos pela primeira vez em 2018. Nessa época, eu fazia parte do Núcleo de Montagem do TUSP (Teatro da USP), conduzido por René Piazzentin, diretor de teatro, dramaturgo e amigo. O Núcleo é formado por atrizes e atores de diferentes lugares e formações que são escolhidos para estarem ali através de um processo

seletivo intenso. Naquele ano, éramos 16 pessoas ao todo, desbravando as possibilidades da sala experimental do TUSP (fator determinante à criação do Núcleo), na montagem de *Fausto*, numa dramaturgia recortada entre as versões de Goethe e Marlowe.

Entrei como atriz da montagem e acabei colaborando também na preparação corporal do espetáculo. O interesse pelo corpo, como já descrito, sempre foi fundamento no conduzir de meu fazer e, frente a necessidade de organização da movimentação coral do grupo junto à elaboração de cenas dançadas, fez com que as ferramentas e experiências que trazia comigo da dança, dos estudos de máscara e, principalmente, do meu trabalho em Campo de Visão, servissem para acionar essa função de preparadora em mim. Abro espaço para reiterar a importância do Campo de Visão em minha trajetória de formação e adianto que esse universo será mergulhado a frente como um dos nortes desta pesquisa do ponto de vista da minha elaboração poética.

Em determinado momento, durante os ensaios, Piazzentin, que anos antes havia sido assistente de direção de Terzopoulos, em Atenas, sendo sua dissertação de mestrado justamente uma investigação prática sobre os processos criativos desse encenador, decidiu introduzir alguns aspectos da metodologia desenvolvida pelo Attis. De fato, foi um preâmbulo ao trabalho, no qual René nos passou algumas partes da sequência de treinamento, focada na ativação da energia do *triângulo da pelvis*¹⁰, composto pelo sacro, anus e genitais do corpo, na intenção de que utilizássemos aquela abordagem ainda durante a montagem de *Fausto*, que apesar de não se tratar de uma tragédia clássica, não limitava o uso da técnica.

O caminho do processo acabou seguindo por outras paragens, focando no estudo do coro e das corporalidades através de outros vieses. Porém, aquele primeiro toque suave naquela perspectiva serviria de semente potente a mim de um modo que não imaginaria ali.

No ano seguinte, em 2019, fiz parte de outro Núcleo Experimental, o do Sesi, e conforme também já relatado, foi lá que formalizei o desejo de investir num projeto de mestrado como maneira de elaborar meus procedimentos de criação. *Medéia* e a tragédia grega já eram destinos anunciados, mas o nome de Terzopoulos e sua metodologia ainda estavam adormecidos, em estado latente, frente à explosão de informações que emergiam daquele rizoma fumegante que se materializava no subsolo daquele teatro na Avenida Paulista.

¹⁰ A metodologia de trabalho do Attis convencionou chamar as regiões de energias básicas de triângulo. São três os principais triângulos de energia: sacro, anus, genitais/ umbigo, genitais, anus/ cabeça, anus, genitais. A vibração do triângulo da pélvis (sacro, anus e genitais) é responsável pela ativação da energia que constrói o estado de corpo demandado entro desse trabalho. Veremos melhor adiante.

Em 2020, já como pesquisadora no programa das Artes da Cena da Unicamp, vivendo a experiência de encarar a pesquisa durante a pandemia e suas incertezas, chegou a mim, através das redes sociais, uma propaganda do workshop anual oferecido pelo Teatro Attis sobre a metodologia de Terzopoulos. É raro, mas há momentos em que os algoritmos trabalham a nosso favor e nos potencializam em algo significativo.

“Voilà! É pra mim!”, logo pensei, ainda que fosse distante, mesmo parecendo impossível. Até ali, o projeto seguia seu rumo predeterminado, e as experimentações de um possível corpo Média já estavam sendo desenvolvidas por mim, bastante baseadas nas referências iniciais da pesquisa. A despeito das dúvidas que me abarcaram, realizei todos os procedimentos necessários para me inscrever tendo em vista participar da turma de 2021 do workshop. Carta de interesse, ficha de inscrição, recomendação de meu orientador de pesquisa, tudo assegurado para conseguir me inscrever no dia 30 de dezembro de 2020. Recebi a notícia de minha aprovação no ano seguinte. Contudo, aquele não seria o momento de realizar tamanho evento. A pandemia, em 2021, apresentou-se ainda mais cruel que no ano anterior. A perspectiva de vacinação era algo totalmente instável e não havia jeito seguro de me comprometer com uma viagem daquele porte.

De todo modo, esse evento traçou nova rota em meu projeto já que, cada vez mais, o interesse pelo trabalho do Teatro Attis foi se intensificando. Sentia uma espécie de chamado, o soar de uma voz, talvez a tal voz da memória do corpo, que me dizia que havia alguma coisa nessa forma de elaboração que precisava ser desvendada. Ainda em 2021, quando da melhora do quadro pandêmico, já no fim do ano, fiz um rápido curso com a Cia. de Teatro Energós, de São Paulo, que tem uma forte pesquisa com as tragédias clássicas e que também aborda seu trabalho a partir do conhecimento do método de Terzopoulos. Outra vez, quando em ação no desbravar dessa técnica e linguagem, percebi uma conexão com aquele jeito específico de se colocar na cena, com aquela respiração exaustivamente concentrada no diafragma baixo que firmava o terreno do que viria a sair enquanto expressão física, e findaram as hesitações: eu precisava me aproximar desse lugar urgentemente.

Novamente, inscrevi-me no curso da Grécia e fui selecionada, e em 2022, realizei a, até então, viagem da minha vida. “Até então viagem da minha vida” porque já está claro que é preciso voltar (e que voltarei!), pois tudo que é gigante demais não se absorve de uma vez. E porque o corpo de hoje, com suas novas camadas de memória, precisa considerar e ressignificar tantas outras coisas. Todavia, do que foi fato, entre junho e agosto de 2022, eu vivenciei o Teatro Attis na 12ª edição de seu workshop internacional. Experimentei o teatro de

Terzopoulos, pude apertar sua mão, ouvir sua voz grave, ao mesmo tempo que suave, dizer meu nome e conhecer aquele corpo já cansado, mas vibrante; tão pouco conhecido nas bandas de cá, porém bastante aclamado dentro da Europa e Ásia com sua pesquisa que, antes de se encerrar como mais uma técnica de atuação ensimesmada, visa a construção de uma linguagem cênica profundamente conectada com a tradição, o ritual e o mito. E, uma vez que, eu busco o corpo que se aproxima do mito, este também é o meu lugar.

Atenas, 10 de julho de 2022

O treinamento corporal seguia uma sequência lógica, calcado na respiração como ponto fundamental de todos os exercícios seguintes, para então adentrar uma movimentação que partia da cabeça aos pés. A formação circular era regra do início do trabalho. O olhar que mirava Dionísio à frente, também. Enquanto sensação física, o trânsito entre a consciência do estar dentro e fora de si ao mesmo tempo. Aquecimento, alongamento, ganho de força. Ampliação da percepção individual e da escuta coletiva: estes eram os pilares de sustentação da sequência inicial do treino que durava em torno de uma hora. Meus lugares comuns, tantas vezes provocados em minhas práticas anteriores, sendo sentidos e convocados: “eu encontro a mim mesmo através do outro; descubro mais facetas de mim, sem cair na personalidade, individualização.”¹¹ O estado de presença e percepção acontece através da coletividade estabelecida, da concentração e do foco... “Ê”:

Da cabeça que estava centralizada junto ao eixo “natural” do corpo, inicia-se uma rotação horizontal para a esquerda, depois, direita. De três a cinco ciclos de respiração nessa função. Segue-se para o movimento vertical da cabeça no eixo, seguida da circulação dela. Para finalizar as funções dessa região do corpo, uma série de movimentos *staccatos* horizontais, depois, verticais. Tudo acompanhado pela respiração, sempre em “s” (ou também “ch”, em algumas funções), que se modula à demanda do exercício.

Da cabeça seguíamos para a movimentação dos ombros, primeiro isolando um do outro, depois, integrando-os. Faz-se a simples rotação desta parte do corpo casada à respiração junto à concentração quase exclusiva na execução de um único movimento e o evidente aumento da sensação de espaço entre as articulações. Dos ombros, iniciava-se a bateria de aquecimento dos

¹¹ Os princípios de alteridade vivenciados em *Campo de Visão* sendo reencontrados na experiência em Atenas, reafirmando a sensação de familiaridade e, também, minha crença na potência desta metodologia, outra de preparação do corpo cênico.

braços, punhos e mãos, que, elevados acima da cabeça, eram demandados a se sustentar contra a gravidade, bem como a realizar ações no ar que integravam força, destreza física, rigor para desenhar a função proposta com maior precisão possível no espaço junto à respiração originária do *triângulo da pélvis*.

Mudança de eixo. Depois da minuciosa bateria de exercícios da parte superior do corpo, iniciava-se a sequência relacionada à bacia e partes baixas. As pernas e pés saíam da posição ereta inicial para a formação aberta como uma segunda posição do ballet clássico ou a posição do cavalo e, nela, começavam as explorações do giro do eixo da coluna, seguindo para a rotação do quadril para, finalmente, adentrar a movimentação da pélvis no prenúncio do movimento de vibração deste centro que é a chave de todo esse trabalho. Tudo isso sem perder de vista a respiração (sempre ela!), abrindo caminho para o entendimento da conexão corpo-mente, abolindo a ideia cartesiana de separação entre esses dois universos.

Adiante, a sequência seguia por agachamentos, abdominais, inversões da coluna, alongamento das pernas e mobilidade dos pés, numa espécie de treino funcional que não deixa de fazer referência a uma rotina de condicionamento físico de um atleta ou de quem frequenta uma academia religiosamente.

Estranhamente, um paradoxo se apresentava: como um treinamento tão metódico que chega a fazer alusão a uma qualidade apolínia de elaboração pode se relacionar com o encontro de um corpo que vibra a energia de Dionísio, essência do caos? Essa pergunta apareceu em meu horizonte e penso que pode surgir a você que me lê, acompanhada também de um possível aborrecimento para com as práticas físicas do teatro, que por vezes nos deixam fortes, fisicamente preparadas, mas não necessariamente prontas para criação de nossa poesia. E aqui, reconheço, não é a abordagem mais fácil, indolor ou eficiente para qualquer pessoa se não houver uma tomada de decisão física e mental de, de fato, experimentá-la. Porém, atravessado esse momento milimétrico inicial, que serve de instrumentalização do corpo, o trabalho seguirá por universos e espaços mais “soltos” onde a técnica e a intenção de manipulação da energia se clarifica.

Ao mesmo tempo, em minha experiência, esse tipo de treinamento revela um lugar precioso de elaboração. A exigência do exercício, ora simples, ora mais complexo, aciona um estado de concentração onde a responsabilidade está em buscar a execução daquele determinado movimento pura e simplesmente. Entenda “simples” aqui não como qualquer coisa simplória, longe disso; mas sim, algo que nos liberta da necessidade de se colocar frente ao fazer na obrigação da originalidade da criação. A própria intuição, essa grandeza muitas vezes

inacessível e instável, que tem o seu fluxo impedido pelas tensões que o indivíduo e a sua subjetividade carregam no dia a dia, e que por si só não garante o alcance da qualidade real do trabalho, é também liberada dessa sobrecarga. Neste ponto, o rigor e a repetição são, fundamentalmente, o trabalho e, por consequência, o mapa para descobrir o prazer nele. E, quanto maior a busca pelo esmero, maior o foco e clareza do que precisa ser feito e, dessa forma, os espaços necessários para que entremos em estado criativo e de elaboração poética vão se abrindo, sendo construídos ativamente na perspectiva do fazer, do treinar. E, novamente, meus lugares comuns e novos, meu passado-presente, se reencontram:

É interessante notar que o ator é um artista que necessita compreender as coisas através de seu corpo. Seu comportamento artístico tem que levar em conta sempre a ação seguida de uma reflexão e por sua vez de uma nova ação. Sua reflexão deve acontecer depois que uma ação marcou sua sensibilidade. O ator, mesmo o ator-pesquisador, deve iniciar sua viagem sob o signo do fazer. Pois é a prática que corporifica a experiência, que ativa suas memórias, que faz com que seu corpo transpire seus vícios e renove sua potencialidade. (Lazzaratto, 2015, p. 29).

Primeiro a ação, depois a reflexão e, assim, o desvelamento do caminho do fazer mais genuíno ao alcance. Pouco a pouco, o campo das possibilidades que dirá respeito aos futuros sentidos e estéticas começa a emergir ao mesmo tempo que afunilar; a repetição vai ganhando contornos da exaustão que fará do corpo matéria-prima a ser moldada em seguida.

Para uma cabeça tão rápida e explosiva quanto a minha, que vive seus turbilhões em frações de segundo, não há prática mais saborosa. É uma aproximação com um estado de paz na consciência, um descanso da mente enquanto o corpo vive um momento de grande exigência, chegando a beirar o estresse em alguns no mais das vezes. E é justamente nesse ponto que a tão almejada união do corpo-mente parece, enfim, se anunciar, já que a mente para de criar suas armadilhas e bloqueios por conta de sua demanda estar menor, ou melhor, focada. Ademais, reconheço uma simpatia nata por esses processos, tendo em vista o histórico de meu trabalho físico. As experiências com a ginástica rítmica na infância, seguida do ballet na adolescência, e a aproximação de linguagens teatrais alicerçadas na corporeidade, garantiram a mim um corpo consideravelmente engajado nessa proposta. As práticas em Campo de Visão, o trabalho energético do Lume Teatro, mesmo a yoga, danças de matrizes orientais e artes marciais, por exemplo, são alguns dos lugares comuns em que identifico um referencial de familiaridade. Mesmo sendo pontes para uma elaboração posterior, talvez um novo projeto de pesquisa que relacione esse treinamento helênico às práticas citadas, parece-me importante afirmar essa associação com processos do corpo que colocam o material expressivo da atriz e do ator à

frente, dando centralidade a este conduto, uma vez que, ele, corpo, é condição inerente para toda atuação. Aqui, retomo: a potência de minha intuição se reestabelece e ganha contornos concretos, mirando a verdade, já que a tal sensação de chamado para me aventurar nessa metodologia de trabalho grega vira evidência das camadas de memória que edificaram este meu corpo atriz-artista; corpo-mente começando a operar em sintonia.

Com mais de dez dias deste corpo em solo Heleno, o curso completa a sua primeira fase. “Dez dias me tornando mais profunda, dez dias tentando me tornar água. Acreditar na conexão. O corpo sabe de tudo”. Estas foram minhas anotações sobre o trabalho até aquele ponto. As escrevi enquanto admirava o Mar Egeu, em Karatea, cidade que faz parte da vasta extensão peninsular da região da Ática, cuja real dimensão só pude compreender bem mais tarde. Era dia de folga antes do início do próximo ciclo de treino e o mar estava sereno e muito azul. É realmente impressionante como o recorte da geografia, que faz do Atlântico também Mediterrâneo, transforma consideravelmente a qualidade da mesma água, que ocupa o mesmo oceano. Fiquei por vários minutos olhando a maré suave que batia nas pedras, que faziam a vez do que para nós aqui é areia. E pude perceber, nessa singela interação com a natureza, o óbvio: que o trabalho ao qual me propus encontrar se tratava da busca por um aprofundamento de si, da manipulação de estados e transformação da qualidade de energia que vem de um lugar — meu corpo (a mesma água) — capaz de vibrar de diferentes maneiras para construir o corpo dionisíaco.

2.1.2 – Ciclo II • Ter e Ser corpo – Eis a questão!

Campinas, março de 2024

Seguindo o buscar das memórias, coloco-me no presente desta narrativa tentando elucidar o que preciso compartilhar do ponto de vista acadêmico para configurar esta pesquisa para além de um tentador deleite pessoal que as reminiscências podem gerar. O processo do escrever é, por vezes, penoso e evidencia o lugar do íntimo exigindo de nós coragem. Expor o que se digere após uma experiência não é tarefa fácil e me pego na dualidade da exigência e da sensibilidade para comigo e o fazer, para que possa dar a minha voz sobre ele e tornar o relato interessante e outro, já que tudo, como constatado, é sobre modular uma forma.

A forma do teatro de Terzopoulos nos apresenta a tragédia como uma ação coletiva, compacta e violenta. Sua digestão desta linguagem, portanto, a enuncia como violência

concentrada. Neste percurso, a abordagem do trabalho através do espectro de Dionísio ganha cada vez mais contundência se pensarmos que o deus do vinho é também o deus da potência criativa da vida e da morte. Nas palavras do encenador:

O performer no centro da cena, em frente a ele o extasiado Deus do teatro, Dionísio, filho de duplo nascimento, ambos de Zeus e Sêmele, expoente mútuo de exclusiva e fluidas identidades, mulher e homem, raivoso e manso, deus e animal, na fronteira entre loucura e lógica, ordem e caos. Seu corpo aberto aos estímulos internos e externos, mudando constantemente, balança na corda bamba entre vida e morte. O corpo de Dionísio é desmembrado só para ser recomposto, regenerado. Na jornada do mito, Dionísio aparece como Adonis na Síria, Osiris no Egito e Attis na Phrygia. Heráclito, em um de seus excertos sombrios, identifica Hades e Dionísio: Hades e Dionísio são um e o mesmo. O Dionísio fecundante convida o performer a procurar o corpo arquetípico, escondido na profundidade da sua estrutura, oprimido e reprimido pela mente. Este corpo, com fontes de energia psicofísica sem precedentes, é o principal material do performer; seus limites se estendem além dos limites do corpo físico. É constantemente reformado por memórias profundas gravadas na estrutura do performer. (Terzopoulos, 2020, p. 22, tradução nossa)

“Lindo!”, anoto rápida e efusivamente ao lado deste parágrafo, presente na abertura do capítulo *Corpo* do livro de Terzopoulos, *O Retorno de Dionísio*. O Deus metamorfoseado em bode, criador da tragédia, revelado em toda sua ambivalência que personifica a ideia do Teatro per se. Um corpo desconstruído e regenerado, veículo de comunicação e expressão, e o desejo traçado: “como alcanço esse transe enquanto atriz? Qual seu real significado?” — essas questões, agora minhas, foram as que Terzopoulos buscou responder através da sistematização de seu trabalho.

Antes de prosseguir, é importante não perdemos de vista que a Grécia, apesar de principal referencial base da cultura Ocidental, enquanto corpo geográfico, está inserida e voltada para o Oriente, e o que fundamenta a sua formação, enquanto povo e cultura, relaciona-se a outro tempo, outra sociedade. Neste sentido, é o Ocidente que redescobre a tragédia grega a partir dos autores renascentistas onde, de modo geral, há uma elaboração da palavra com ênfase na forma poética literária e não necessariamente como ação física que gera ação teatral.

Na perspectiva de trabalho aqui estudada e apresentada, a palavra trágica é ação física irrevogavelmente. O interesse pela obra trágica, sua dramaturgia, não visa a propulsão daquela abordagem classicista. Ao contrário, busca novo olhar através do corpo e da sua materialidade, e não da palavra descolada da sua origem física, corporal, passando a se configurar como monopolizadora das premissas dessa linguagem. Atenção ao que “novo olhar” significa aqui:

diz respeito a não ignorar as potencialidades expressivas da atriz e do ator frente a um confinamento que se pressupõe à palavra quando erroneamente separada do corpo.

A linguagem corporal, a despeito das máscaras e trajes que antes serviam como instrumento potencializador da figura e da ação das e dos performers, será o a amplificadora dos significados possíveis que suscitam do texto trágico. Dessa forma, a busca de um corpo que se aproxime à justa medida do mito, do rito e da ideia de um teatro como espaço de comunhão do que é humano faz, da tragédia grega, um teatro do corpo, do corpo-palavra, e, de novo, a beleza de uma coisa dentro da outra.

Portanto, é através do Deus transgressor dos limites que a busca por tal corpo será construída. Para Terzopoulos é na laceração de Dionísio que as atrizes e atores encontram o guia principal para o trabalho sobre si mesmos. Sua restauração à totalidade, seu renascimento, são análogos ao trabalho da atuação. Uma e outra vez, atrizes e atores devem destruir algo de si para deixar surgir uma nova totalidade. Esse todo escondido provoca uma jornada de busca profunda às paisagens esquecidas, enterradas na memória profunda de cada performer. A função do trabalho é seguir na mira de tal busca, desmontando e montando os fragmentos individuais para uma nova totalidade, sendo este um movimento infinito, uma improvisação infinita.

Esse lugar se dá a partir da colocação do corpo de trabalho num estado de êxtase, que é muito distinto da noção de transe, na qual a consciência ocupa outras dimensões. No êxtase, as performers precisam estar conscientes de si e de seus pés no chão para, assim, estarem capazes de manipular as suas energias, buscando se ampliar, traçando uma conexão profunda com seus corpos, abrindo espaço para a manifestação genuína que criará material a ser elaborado enquanto forma estética à posteriori e que será evidenciado a partir das partituras físicas que serão desenvolvidas na terceira etapa do percurso.

O caminho desse estado até a abordagem do essencial dionisíaco se faz possível através de um intenso trabalho de vibração de zonas do corpo que projeta a transformação infinita da qual o Deus é signifiante como a pura essência do fazer teatral. A plasticidade do mito, por sua vez, traz à tona a reverberação de um corpo que se conecta com o que se tem como arquétipo, como imagem estruturante que organiza e determina sentidos de identidade. Contudo, na tradução do prefácio de Érika Fischer-Lichte, uma consideração importante sobre esse corpo-arquétipo dentro de tal fazer:

o “corpo arquetípico” que se pretende descobrir ou revelar não deve ser erroneamente interpretado como um corpo “natural”. Em vez disso, a elaboração deste deseja abolir a separação cartesiana do corpo e mente e a

predominante associação da “mente” e sua opressão do corpo, para que a atriz e o ator possam aparecer como corpo-mente. [...]. Este é um senso físico e não psicanalítico. (Fischer-Lichte, 2020, apud Terzopoulos, 2020, p. 13, tradução nossa)

O trabalho desenvolvido na perspectiva de Theodoros Terzopoulos é sobre o corpo como fato universal a ser escavado e redescoberto nas mais diversas esferas e significados dados pela cultura. Corpo arquetípico, corpo essencial, corpo-mente. O corpo “puro” que não é natural. Em meu microcosmos, uma vida inteira tentando mapear isso em mim, ora tentando me descolar de toda e qualquer referência anterior que parecesse ruim, ora me alicerçando naquilo que é traço profundo para chegar ao que seria o melhor corpo-terreno para ser atriz. E nas encruzilhadas que a vida apresenta, fazendo no mais mesmo da mesmice sempre surgir novidade, ela também se mostra Matrioska, outra vez, colocando camada sobre camada, coisa dentro da coisa.

O equilíbrio na corda bamba de *Ter corpo* e *Ser corpo* — e um lampejo possível para sintetizar minha busca aqui anunciada. Tenho um corpo que se moldou culturalmente e que se manifesta no mundo em função da cultura na qual se insere. Ao mesmo tempo, sou corpo, que é por si toda minha capacidade de existir, toda minha biologia, toda minha ancestralidade. Se no primeiro verbo a ação é vestir, no segundo me dispo. E minhas águas, seguindo o caminho do mar, percorrem a tentativa de transformar o *Ter corpo* em *Ser corpo*, cada vez mais, desejando o que o *Ser* revela para acessar a camada profunda de minha expressão, que se constitui de tudo aquilo que meu corpo é, de tudo o que ele tem. Neste corpo, tem Dionísio, tem Medéia, tem muito mais. Tem matéria a ser queimada e transformada em energia e, nessa viagem, a consciência e o instinto se conjugam (Grotowski apud Fischer-Lichte, 2019, p. 192).

Sigamos.

Atenas, 16 de julho de 2022

Metade do caminho. O calor seguia intenso no país dos Balcãs de céu azul esplendoroso. A esta altura, o corpo já havia calejado novos registros de memória. As dores do início transformadas, o engajamento da turma estabelecido, o triângulo da pélvis virado motivo de inquietação e divagações na mesa do bar. As bases do trabalho estavam dadas e a prática diária, que durava cinco horas ao dia, criou fibra entre os músculos.

A sequência inicial do treinamento corporal permaneceu sendo executada e aperfeiçoada ao longo da jornada. No segundo momento, o trabalho vocal foi somado ao fazer, interagindo com os exercícios anteriores. A expiração em “s” agora revezava entre emissões de

fonemas (“ha”, “ma”, “ta-te-ti-to-tu”, entre outras formações consoantes) e uma nova e importante variação adicionada — a respiração do cachorro (*dog’s breathing*). Nela, o ar entra e sai pela boca, criando uma dinâmica espasmódica, e, junto com a movimentação do triângulo da pélvis, que depois de trabalhado à exaustão já segue seu fluxo também involuntário, abre os canais dos ressonadores do corpo e garante a condução adequada da energia, que passa a ser estímulo de combustão do corpo.

Subindo os degraus da exploração de nossa matéria dentro desta perspectiva, a constatação na carne da produção de energia através da ativação de sete zonas do corpo que devem estar unificadas para que ele aja como um todo (corpo-instinto-imaginação-mente). Ou seja, sete zonas físicas que quando ativadas possibilitam a fruição dentro da perspectiva de construção de um corpo cênico-performático, capaz de conduzir-se como canal de energia que, em função do trabalho árduo de repetição e exaustão, libera paisagens de memória próprias, criando expressão no espaço de acordo com sua manipulação. No treinamento vivido em solo grego, no entanto, diferente de outras práticas que também se fundamentam na ideia de zonas de energia, o comportamento corporal deriva do estudo do material de Dionísio.

Terzopoulos classifica as zonas de energia do corpo da seguinte maneira:

ZONA 1: Ânus – base da espinha (sacro)

Todo o balanço do corpo humano está relacionado à gravidade. A postura errada acarreta excesso de esforço muscular e gasto desnecessário de energia. Um esqueleto bem alinhado reduz tudo isso. A pélvis, por sua vez, suporta e balança o todo, por isso a necessidade de um senso propício da posição da pélvis. A liberação do triângulo (sacro com ânus, genitais, baixo abdômen) está relacionada à liberação da energia animal. Na base da coluna existe uma serpente adormecida (Terzopoulos, 2020, p. 34) que simboliza o corpo ancestral dentro de todo ser humano e precisa ser despertada.

ZONA 2: Genitais

A liberação dos genitais ajuda a performer a perceber o corpo como um canal de energia. Gradualmente, as restrições de gênero desaparecem, assim como a culpa e os medos derivados deles. O corpo sem medo produz frequência, novas formas de composição pelo espaço, oscilações e “dança a dança das oposições” (Terzopoulos, 2020, p. 34).

ZONA 3: Baixo ventre (baixo diafragma) – umbigo

Esta zona é o centro de força da atriz e seu reforço permite o assumir de diferentes e incomuns posições físicas com confiança e estabilidade, sem insegurança. Quando a performer respira profundamente com o diafragma, ela adquire um senso de ativação do reto abdominal até os genitais, um movimento causado pelo reflexo da descida do ar até o fundo dos pulmões.

ZONA 4: Umbigo – reto abdominal superior (plexo solar – diafragma superior)

A quarta zona é a passagem de ar inalado que se move para os genitais, atravessando camadas do corpo causando vibrações não familiares. Durante a preparação, as performers precisam adquirir a sensibilidade da região e trabalhar na direção de ambos, relaxamento e fortalecimento.

ZONA 5: Esterno

Esta zona bloqueia o uso dinâmico do ar inalado e exalado; a região não é muscularmente forte para suportar a expansão e contração intensa do pulmão e das cordas vocais durante a performance e, assim, causa grande pressão nas cordas, gasto desnecessário de energia e fadiga muscular por todo o corpo. Ao mesmo tempo, a pressão no peito para produção de tensão emocional estrangula a palavra mental da performance, prevenindo o desenvolvimento natural da emoção. É preciso trabalhar sistematicamente através do relaxamento dessa região a fim de cultivar a flexibilidade natural e dinâmica dos pulmões. Assim que se ganha a consciência das 4ª e 5ª zonas, a percepção do corpo como um canal de energia se abre, cultivando o duplo senso de ativação e frouxidão.

ZONA 6: Face

Os músculos faciais se dilatam pela exalação do ar e a energia lançada por diafragma e triângulo. A ativação da face é um importante passo da atuação em direção ao senso global do corpo como uma paisagem de expressão e desenvolvimento criativo do material.

ZONA 7: Córtex cerebral

O córtex, sendo a fonte criadora de toda nossa cognição é, ao mesmo tempo, um obstáculo constante no nascimento dos impulsos físicos e na liberação do senso, instintos e imaginação, quando a mente age como instituição julgadora e controladora. Através das técnicas de concentração e de controle da respiração, nas quais a mente e o corpo se tornam uma unidade, atrizes e atores são treinados a estar essencialmente no momento presente. A mente não é mais uma

controladora dos impulsos, mas se torna uma parceira e amiga, aumentando o controle físico.

As camadas que fomos colocando diariamente em nossa pesquisa visavam chegar no exercício da *Desconstrução*, o coração pulsante de todo este trajeto, a sua pedra filosofal. Sua ideia e os passos básicos de seu desenvolvimento nasceram durante os ensaios de *As Bacantes*, de Eurípides, primeira performance do Teatro Attis, em 1986. O treinamento para essa montagem aconteceu no norte da Grécia e investigava os resquícios dos Rituais Dionisíacos, buscando no corpo as fontes escondidas de energia física, desejando ativar seus traços de memória profunda.

Essa prática e todo seu fundamento vem da ideia de um corpo que nunca amadurece, ao mesmo tempo que nunca nasceu de fato e que, por isso mesmo, está sempre tentando renascer. Sua eterna busca brinca com o próprio retorno ao almejar a irrupção de forças mais profundas, de imagens do inconsciente, para voar para além dos próprios limites. Um retorno para dentro de si, ao país da memória, este que esconde o corpo e a língua primários e que nos conecta ao que é substancial e ancestral. Aqui, percebo-me em meu infinito retornar, uma vez mais, e não consigo não registrar o gosto doce do alívio de quem retoma sua rota; tem o sabor da lichia.

Quase vinte dias em Atenas. Tanto e pouco, tudo e nada. Percorro a profundeza do rio que se afunda no mar, ao passo da suavidade de se ver imenso, ocupando tudo. Sigo no espanto de saber pouco e muito ao mesmo tempo. “O que faço aqui? – Eu vim buscar Dionísio porque assim vibrarei Medéia”.

Ουροβόρος, outra vez.

Campinas, março de 2024

A 10.005 km de distância de Atenas, acompanhada de meus livros e minhas anotações que teorizam e refletem a experiência helênica, busco reativar as sensações vivenciadas no fazer para assim escrever sobre elas. No passado e no presente, chegamos ao auge — ao exercício da *Desconstrução* do triângulo, pilar do trabalho e meio para construção do corpo dionisíaco — e por isso, a descrição do que foi se dará no tempo do agora.

No tablado de trabalho, os corpos-performers caminham por longo tempo em círculo e em ritmo coletivo. Caminhar neutro. Ativação constante da respiração pelo diafragma que manterá a percepção do triângulo do corpo acesa e eliminará tensões desnecessárias. Relaxar o

corpo o máximo possível. Joelhos e cotovelos devem estar levemente flexionados. Gradativamente, a posição das mãos vai mudando. Sobem à altura dos ombros e depois os ultrapassam acima da cabeça com os pulsos e palmas soltos. No início, o ritmo é bem devagar; a aceleração é lenta, sem pressa. A cada novo passo o centro da sola dos pés se enraíza no chão. O resultado dessa pressão e compressão ativa o sistema nervoso e a circulação do corpo. Durante o ciclo cardíaco, para que o sangue suba das pernas para o coração é necessário um impulso. Para tanto, o corpo tem dois mecanismos; o sistema venoso na sola dos pés é o primeiro: com a pressão criada a cada passo pelo peso do corpo, o sistema venoso atua como uma esponja que pressiona e puxa o sangue para cima. As terminações dos nervos são profundas e aceleram a circulação sanguínea e aumentam a temperatura. Depois, o segundo mecanismo ativado são os músculos das canelas, que com suas contrações, opera da mesma maneira. Tudo isso é ativado pelo caminhar, fazendo todo o sangue chegar no coração.

Durante o exercício, o ritmo coletivo aumenta. Os corpos-performers andam cada vez mais velozmente. O contato da sola enraizando no chão é preservado o tempo todo. A coluna e a cabeça se mantêm soltas. O torso tende a vir para baixo. O estímulo da circulação aumenta a temperatura corporal e causa transpiração. Tudo isso aciona o corpo globalmente e elimina o fluxo de pensamentos. O crescimento da tensão criada através da gradação do ritmo coletivo e da sensação de cansaço expande os limites da estamina física e mental. Importante o cultivo do relaxamento interno para que se gaste somente a energia necessária da musculatura, mantendo-a aberta como receptora de estímulos de dentro e de fora.

A certa altura, o controle físico se desprende e o que é natural ao corpo se faz presente. Desse modo, os corpos, libertos em tal dinâmica, sentem o peso da gravidade atuando sobre si e cedem ao chão, sem perder a ativação da respiração que mobiliza todo o diafragma e o baixo abdômen. Em contato com o chão, passam a emitir o fonema “ha”, com a contração do diafragma. O menor esforço para tal tarefa é importante para não forçar a laringe ou o peito. Essa é uma nova forma de respiração, que aciona um novo jeito de inalar através da boca, ou seja, a aceleração da inspiração e exalação através da ativação dos impulsos do diafragma emitindo o “ha” faz com que o ar entre e saia da mesma maneira. Sem pressão, com intervalos e ritmos irregulares, essa respiração lembra a respiração de um cachorro (*dog's breathing*) e torna o diafragma mais forte e flexível.

Toda a vibração que a respiração produz aciona o senso da coluna e do triângulo, fazendo-o receber essa vibração e acumular energia até que ele mesmo, o triângulo da pélvis,

seja o transmissor. Assim, gera-se o movimento para frente e para trás do triângulo que, aos poucos, começa a se mexer automaticamente e a alimentar o sistema da respiração.

Através da ativação do triângulo, suas vibrações se espalham para o corpo todo, enquanto a noção de calma interna deve ser constantemente cultivada. Conforme ganham familiaridade com o fazer, os corpos conseguem explorar diferentes posições, localizando e percebendo novas dimensões e possibilidades físicas.

Sem parar de exercer a função em nenhum momento, os corpos voltam à posição ereta e, através do estímulo do triângulo, a vibração vai atingindo-o globalmente: coluna, peito, cabeça, músculos da face, braços, dedos das mãos, tudo. Criando um estado de puro fluxo, os membros passam a se dissociar, abrindo espaço para as vibrações emergirem deles, fazendo nascer um ritmo próprio e diferente de cada corpo no espaço. Novos eixos de energias são criados e um estado de euforia se aciona, multiplicando a energia ainda mais e alongando a estamina. Os corpos se tornam ressonadores de vibrações vocais e iniciam as investigações sonoras nas suas camadas próprias de expressão e memória.

Todo tipo de resistência é eliminado. Os corpos estáticos, no limite entre a ordem e o caos, estão abertos e perfurados, expostos a todos os tipos de estímulos. Gradualmente, eles são reconstruídos, regenerados como corpos de energia, como corpos materiais primários.

Através desse processo, os corpo-performers condensam energia interior e adquirem seu fluxo constante. Um único corpo projeta novos corpos, o subconsciente como o centro se torna um reservatório de energia e uma poderosa fonte de Arte. No exercício da *Desconstrução*, o corpo se trona um campo de batalha de fermentação e expressão artística.

Atenas, 22 de julho de 2022

É realmente surpreendente quando podemos fazer viver um lugar que sempre esteve ali, porém muito distante, intocável. Hoje foi um desses dias de magia, onde pude tirar da imaginação e fazer sentir um lugar. Eu, hoje, estive no Antigo Teatro de Epidauros.

Dia de folga do treinamento dionisíaco, malas prontas para viver a aventura de permear o litoral da Ática rumo ao Peloponeso. Sim, outro grande lugar que habita a memória da infância ao estudar suas guerras, porém, que parecia existir na verdade somente das apostilas e documentários de história. Ainda que dentro de mim eu soubesse que aqui um dia pisaria, não será hoje que esta real compreensão do que fiz se fará. De todo modo, eu estou aqui (ainda estou enquanto escrevo) no Peloponeso.

Atravessei o canal de Corinto para aqui chegar, região onde se passa a tragédia de minha musa inspiração, e me faltou fôlego para reconhecer tamanho evento. A vida também pode ser grande.

Esta é a única viagem que faço dentro da Grécia para além de Atenas. Estou aqui para estudar, não haverá tempo para ver tudo, não desta vez. Será preciso voltar. A alegria que me consome de ter estado no maior teatro que já vi na minha vida, não se deixa abalar com as milhares de coisas que não se farão ver nesta jornada. E mais, está dado, tudo que é gigante demais tem seu próprio tempo de se fazer absorver. Talvez ainda estarei processando este agora até minha próxima vinda.

O Antigo Teatro de Epidauros assim o é, gigante, colossal. Nele, acabei de assistir uma peça dentro do Festival de Atenas-Epidauros, festival de teatro que acontece nesta época do ano. Assisti Agamenon, de Ésquilo, da cia. alemã Residenztheater, dirigida por Ulrich Rasche, numa montagem realizada especialmente para estreiar no festival. A peça começou no cair da noite, que chega aqui por voltas das 21h. Telões instalados na região da skene com suas cores neons faziam contraste à luz do pôr do sol, belíssimo. O palco, instalado na orquestra, era redondo e giratório, e proporcionava uma dinâmica bastante interessante ao coro que chegou numa marcha militar muito bem ensaiada, entoando uma fala cantada que cadenciava seu caminhar. Curiosamente (ou simplesmente as expectativas ideais se realinhando outra vez), a ação cênica foi se desarranjando, deixando se revelar certa desarmonia. A repetição de movimentos se transformou em redundância, o coro e demais figuras da história permaneciam andando, apenas, e à certa altura, o impacto inicial causado por tal ação não favorecia mais o desenvolvimento da narrativa. O palco virou espaço para os efeitos especiais do espetáculo que acabaram por também mostrarem suas fragilidades. Não gostei da peça. O teatro é vertical, para o bem, para o mal, e sempre nos lembrará do essencial mesmo no caos.

Fato é que nada disso importou muito frente ao acontecimento que é estar ali, naquela encosta inclinada, onde parece ser impossível se sentar e se colocar como espectadora num primeiro relance. Acomodar-se num dos acentos do público evidencia a maestria humana nessa obra de engenharia, onde visão e audição se tornam superpoderes e o “lugar de onde se vê” afirma seus sentidos de uma vez, na concretude da pedra.

Na saída, fizeram-me um retrato e, despretensiosamente, na perspectiva da foto, vejo-me bem no meio do palco, como se estivesse dentro dele. Achei bonito. Ainda que não tenha sido possível pisar no chão do que era cena, eu estive, de um jeito ou outro, no lugar que a atriz deve ocupar: o centro.

Depois do espetáculo, pude jantar no restaurante que a classe artística daqui frequenta. Esse deleite só se fez realidade por estar muito bem acompanhada e amparada pelos poderes das deusas, que nesse caso se materializaram em forma única, em carne e osso, na mulher que tem me sido guia em tudo que é entrelinha desta experiência helênica — Paraskevi (quem sabe um dia você possa me ler e saber o quanto lhe serei eternamente grata, beautiful!). Nas paredes do lugar, fotos e mais fotos de artistas e apresentações que aconteceram aqui, em Epidauros. Em destaque no centro do mural, Maria Callas atuando como Medéia, em 1961. Novamente, fui invadida pela alegria das conexões mágicas as quais escolhemos contemplar: Callas sendo Medéia ali, no foco do retrato, no cerne da ação. Eu aspirando Medéia, colocada no centro de Epidauros em minha recordação. Que, assim como aquilo que era exercício de imaginação nas aulas de história e se tornou realidade, seja esta a nova imagem a ser vivenciada no futuro breve.

2.1.3 – Ciclo III • O Corpo do Mito

Campinas, 22 de abril de 2024 – Atenas, 01 de agosto de 2022

Hoje é segunda-feira e, novamente, cá estou escrevendo. Tenho 32 anos agora, não mais 31 como dá última vez que escrevi, nem 30, nem 28, quando iniciei este projeto de pesquisa que deveria ter acontecido em bem menos tempo, deveria ter cabido em bem menos vida (deveria mesmo?).

O dever, fosse qual fosse, não se fez. Mais uma segunda-feira e sigo querendo preencher os buracos que parecem não ter fim e, mesmo que seja esse o charme e a graça do viver, insisto em guerrear com meus vazios. Se fosse este um devaneio dentro de uma peça de teatro, aqui seria o tempo de uma pausa. (...) “Qual o tempo da pausa que nos permite entender que o vazio precisa existir?” (Pensa).

Hoje, mais e menos esburacada que ontem, abri um livro há tempos na estante esperando sua vez e que também faz pegada nesse percurso. *Rastros*, de Roberta Carreri, atriz do Oddin Teatret, começa assim: “A técnica é como uma escada de ferro: fria, dura, mas necessária. Quando neva, a escada se torna branca, macia e cintilante. Nos espetáculos, o espectador deveria ver a neve, não a escada” (Lindh, 2006, apud Carreri, 2011, p. 17).

Tal oração ouvida e lida inúmeras vezes, em contextos diversos, chega de novo em meus olhos abertos e parece ser o detalhe que me faltava com tudo aquilo de bonito e antiquado que existe nas coincidências que resolvemos atentar. Fui buscar uma técnica em Atenas na tentativa

de encontrar a neve que a encobre, e ainda que eu nunca tenha visto a água em tal estado (o que torna tudo mais significativo), é a neve que me interessa contar. Eu, atriz, sigo esta pesquisa na busca de mim, do antes, do vir a ser, da minha poética através destes objetos, destes sentidos Média; a neve que nunca vi — “como a fazer ver, afinal?”.

O terceiro ciclo do curso no Teatro Attis foi voltado ao trabalho denominado *Improvisação Infinita*. Grosso modo, depois das ferramentas adquiridas, da técnica compartilhada, partiu-se para o momento da criação, da manifestação mais genuína de si em estado de êxtase dionisíaco. Através de impulsos gerados pelo *triângulo da pélvis*, com suas reverberações identificadas em diferentes pontos do corpo, eram construídas as partituras de ações físicas que, como uma música e seu ritmo ganhando tridimensionalidade, servirão de materiais posteriormente compostos esteticamente. Uma possibilidade de neve começando a se fazer ver. Nas palavras de Terzopoulos:

Na improvisação infinita existe um forte processo de pesquisa psicofísica onde o performer emancipa a matéria prima. Existe um tipo de poética estrutural sendo criada, a qual desenvolve uma gama de comportamentos humanos profundos, onde o corpo traz a matéria prima (à tona) sem psicologização e bloqueios mentais. O corpo, ativado em seu limite extremo, sem resistência, começando do ponto zero, traça os caminhos difíceis, mas ricos em direção a autoconsciência, o conhecimento cada vez mais profundo da existência e suas múltiplas possibilidades. (Terzopoulos, Theodoros. 2020, p. 52, tradução nossa)

Ou seja, nessa perspectiva, é por meio da *Improvisação Infinita* que o trabalho começa a se desenvolver no que pode resultar numa elaboração poética da técnica e que o corpo de Dionísio se dilata. Depois do longo preparo corporal e vocal para abrir os canais criativos, colocamo-nos no espaço de cena em busca dos impulsos de movimento que deem forma às nossas memórias profundas e que serão o registro de nossa expressão singular.

O início do trabalho começa bem devagar, com as atrizes e atores espalhados pelo espaço, concentrados. Com as percepções abertas ao presente, sem mediação de uma ordem intelectual formal, seguindo a sensação gerada pela ação do triângulo, foca-se numa parte específica do corpo que se torna o centro de atenção. Esta parte foi “atingida” pela vibração da pélvis e, portanto, deve-se investir no extremo do seu movimento e na exploração dos impulsos físicos que vêm dela até que naturalmente surja a necessidade de mudança para outra região.

A sensibilidade se abre para perceber os tempos intermediários que nascem. As atrizes e atores devem insistir sem defesas ou resistências para acessar os silêncios, as vibrações liberadas e as possibilidades expressivas que o tempo gesta. A concentração no ponto em foco

e o acúmulo de energia que é criado causam a reação natural dos eixos do corpo e a mobilização das fontes ecogênicas correspondentes. A insistência em cada pequena manifestação sem desistir delas pelos entraves da mente é o caminho para seguir o fluxo de energia que se abre, percebendo os limites e eixos em sua totalidade.

Depois do exercício da *Desconstrução*, o corpo pode ser autossistematizado e autocontrolado. O estado de percepção e presença que se pode atingir coloca a atriz potente e vigilante, “pronta para lutar” (Terzopoulos, 2020, p. 55). Ela segue sem pausas cada eixo físico que nasce, a direção do corpo em cada momento particular, o ponto que reage primeiro e é liberado, até a liberação do corpo todo, desenvolvendo sua imaginação, novas variações rítmicas, e sua noção de vácuo e vazio. Não se deve seguir um movimento dogmáticamente, tudo é puro fluxo, inclusive as eventuais pausas. E, assim, voltamos aos buracos.

Em minha experiência, tal qual no início de minha formação como atriz, todo e qualquer momento relacionado à improvisação me deixa extremamente desconcertada. Lembro-me das primeiras aulas na graduação que traziam a Improvisação como título e de minhas intensas meditações antes de cada uma delas. O improviso, essência do jogo teatral, sempre foi coisa séria para mim. Por mais dedicada e potencialmente eficiente nas demais disciplinas que compõe o currículo de qualquer curso das artes da cena, quando improvisando, sempre senti como se todas as minhas competências me abandonassem, como se toda minha elaboração e meu trabalho sobre mim sumissem do corpo e da mente. Quase como se um abismo se abrisse à frente e meu destino fosse simplesmente cair nele, eterna e, nesse caso, dramaticamente.

Os primeiros dias de trabalho dentro da *Improvisação Infinita*, portanto, levaram-me a esses conhecidos lugares de vulnerabilidade. Desconsiderando um “acerto” de início, por acaso ou sorte de principiante, que me colocou frente a frente com Terzopoulos logo no primeiro dia desta prática, onde ele me conduziu sozinha por alguns minutos antes de minha cabeça tomar de volta o controle e, assim, perder o fluxo do corpo, foram longos e penosos dias. “We are not ready yet!”, foi a frase que martelou meus pensamentos na reta final do percurso em Atenas. “Seria possível depois de tamanho esforço, de desconstruir um corpo e fazê-lo vibrar por si só, não ser capaz de se fazer ver neve? Logo agora, no momento mais importante, na manipulação da poesia, eu ainda não estou pronta?”

Pois não estava. A vontade de identificar um resultado é algo tentador e impressionante que nos atravessa sem pedir licença, sem respeitar quaisquer limites que tenhamos estipulado. Eu achei que meu corpo, tão engajado naquele *modus operandi*, conseguiria se moldar àquela qualidade de elaboração com bem mais destreza, porém, aos poucos, fui reconhecendo o óbvio:

que, como todo trabalho que se propõe a um mergulho profundo para dentro, o caminho do encontro é longo e demorado, e que tirar as crostas que nos edificam requer muito mais calma e coragem. A palavra jornada tem significado integral aqui, já que realmente a *Improvisação Infinita* requer esse estado de presença, de quem adentra um terreno estranho e familiar ao mesmo tempo e se coloca disponível a ser/estar e viver os altos e baixos desta aventura de deixar-se sair de si e se fazer poesia.

E com a máxima generosidade que fui capaz de estabelecer naquele período, segui a pesquisa, errando todos os dias, identificando mais e mais buracos e aprendendo a gostar deles até que em algum momento, um canal se abriu. Reproduzindo o caminho, a partir de um impulso nascido na região de meu triângulo da pélvis, o desenho de movimento que se manifestou em meu corpo subiu por minha coluna e atingiu meus braços, tendo seu epicentro nos cotovelos. Dali, o engajamento dos punhos e mãos foi natural, e no seu desenvolvimento, minhas mãos passaram a desenhar pelo espaço como quem costurava o ar. Esta ação de costurar logo se voltou para meu próprio corpo e, de repente, eu o estava costurando, deixando que o som desta movimentação começasse a soar. O foco foi chegando na região da cabeça, que passou a ser válvula de escape desta costura, onde o movimento sofria uma quebra de padrão quando explodia na boca, olhos e cabelos. Eu tinha conquistado uma variação rítmica, como uma partitura dançada, que foi se transformando e variando dentro de mim mesma. Ou seja, depois de um bom tempo em repetição, não interessava mais se o movimento X (dos cotovelos) estava dentro do tempo inicial que lhe ocorreu, nem se o movimento Y (na cabeça) quebrava qualquer padrão estabelecido, mas sim, a integração das partes de movimentos que passaram a ter autonomia de durar o tempo que a “espontaneidade construída” do corpo sustentava naquela dinâmica, até que novo impulso chegasse e virasse estímulo. Uma dança rítmica que virava coreografia e seguia improvisada simultaneamente, e a memória do meu corpo em minhas práticas há mais tempo conhecidas emergido e trazendo mais calma para seguir pesquisando.

Todos os dias, eram mais de 3 horas neste estado de dilatação e busca. Dentro do recorte do curso, este era o ponto final a se chegar, a formulação de uma partitura física própria que abarcava o repertório pessoal, sem determinações externas específicas no sentido de acréscimo de estímulo. Todos os nexos e relações com a imaginação se faziam a partir do corpo criativo em ação. Em minha jornada, é evidente que procurei trazer o imaginário de minha heroína para a busca, porém, naquele momento, esta não era a abordagem ideal, não da maneira mais convencional, ao menos, onde passamos a propor com ações e movimentos que dialoguem com o lugar de escolha dado à priori. Ali, os sentidos Médéia me chegavam quando eu menos

procurava por eles, quando num gesto espontâneo e tão preenchido de si eles, por si só, se faziam ver e, por sua vez, eu me tornava capaz de preenchê-los com os significados da minha referencial. Tudo isto para enfatizar a dinâmica da procura pela expressividade de si, pelo estado dionisíaco que é premissa do ‘ser atriz’, no qual, através de nossa camada pessoal e profunda se farão conectados os sentidos de coletividade de nossas heranças inatas e arquetípicas sem nenhuma imposição necessária.

Outra vez, a dualidade de existir no vácuo e vazio e o ganho das microfibras de memória física e imaginação que dão conta dos buracos sem esgotá-los, absolutamente, mas tornando-os caminhos para a plenitude do fazer, que é mutante, inconstante, diária, e ainda assim, capaz de sempre ser preenchida pela potência de si quando escavada. Pois, neste trabalho sobre liberação de energia e criação de eixos e tempo-ritmo, quanto mais profundo, mais se abre, e, dessa forma, passamos a perceber a potência do corpo cênico operando em dois mundos, sincronicamente. Corpo xamã, dionisíaco, conector de profundezas, que opera comunicação, que carrega paixão, encanto e luto; que joga no presente, no passado e no futuro; que está presente e ausente, entre “aqui” e “além”, entre “eu” e “não eu”; que viaja em cenários da memória profunda que se tornam cenários do futuro e são projetados para o presente. Corpo que se esforça para escapar da sua própria prisão através da energia que flui de si, projetando futuros a partir do próprio material. “O corpo em revolta, em luta, atribui dimensão ontológica e política ao ser humano.” (Terzopoulos, 2020, p. 59).

Trinta dias de trabalho em Atenas. Trinta dias procurando por Dionísio, cavando seus espaços e suas conexões em meu corpo. Um corpo de ossos se transformando num corpo-mente através de uma consciência mais profunda de si.

Sentada em minha cadeira, em Campinas, geograficamente tão distante da cidade de Palas Atena, buscando a ligação nesse diário de relatos de coisas que, de certa forma, já viraram antigas, vem-me, num rompante, nova epifania: o primeiro local ícone que visitei no país dos Balcãs foi o Teatro de Dionísio; o último, o Teatro Attis, assim também o é. O primeiro e último lugar são o mesmo. Nesse ponto, reencontro o trabalho de meu orientador em sua *Arqueologia de um Ator*. Nela, Lazzaratto cria o termo *riovivoso* para se referir à região de produção do pensamento da atriz e do ator, na qual a criatividade opera as suas escolhas dentre o mar de possibilidades, um lugar infra-interior onde se encontra tudo aquilo que foi produzido pela espécie humana e que conecta todas as coisas, todos os tempos. Um rio vital, rio de energia. Em meu rio-mar revolto, nessa jornada às minhas camadas de memória física, à Grécia e seu

teatro do antes e do agora, vejo-me no presente de um acontecimento com esse encontro, conectando corpo e pensamento e enxergando, de fato, coerência em meu destino-escolha, em meu mar-imensidão. Retomo Nietzsche, Terzopoulos, Lazzaratto, Eurípedes, Dionísio, Medéia, minha mãe, meu pai, minhas avós e avôs. Em meu eterno retorno, na escavação de mim para ser eu e outra, reconheço as camadas sedimentares que me constituem e meu *riovivoso* sendo gestado. E meu diário de pele, osso e coração se fazendo valer enquanto experiência de vida vivida. No dia de hoje, parece estar valendo alguma coisa.

Sem mais, portanto, eis-me aqui: Medéia é meu corpo em revolta e meu *riovivoso* em ação. Vamos a eles!

EPISÓDIO III • A CRIAÇÃO POÉTICA

O Ovo da Serpente - Medéia Dionisíaca

*Existem muitos olhares. Existem muitas linguagens. Existem muitos “teatros”.
Existem muitos procedimentos. Existem muitos exercícios. Existem muitos corpos.
Se vivos, todos potentes. Se intensos, todos interessantes. Quem determina o que é vivo ou não,
o que é intenso ou não, geralmente, é o futuro que se presentifica logo após aquele
acontecimento.*

Campo de Visão – um exercício de alteridade, Marcelo Lazzaratto

Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?
A Hora da Estrela — Clarice Lispector

*Um coração de boi.
Uma arma. Um batom.
Rolhas de cortiça. Vinho. Muito vinho.
Garrafas.
Um barco de papel.
Um caldeirão.
Um corpo.
No mar.*

3.1 – A cena • Destino-Escolha da atriz

Foram muitas as experiências realizadas até aqui em relação ao meu objeto de pesquisa. Desde o primeiro momento, este projeto se relacionou com seu devir na prática. Sendo eu uma atriz, com bastante clareza deste desejo e objetivo em vida, nada mais animador — existir na pesquisa acadêmica na prática do fazer teatral. Ao mesmo tempo que promissor, um tanto quanto alarmante também, já que, pensava, ingenuamente, que, desta vez, a vida seria um pouco mais organizada, um pouco mais cartesiana para acalantar as ansiedades. Primeiro viria a teoria, depois a prática. Ao me ler nessa frase, percebo quão antiquada ela é, e o quanto ainda preciso reafirmar o óbvio: a vida é o que é, seus caminhos vão se fazendo dentro de um possível recorte pré-traçado, mas o controle total é a mais triste das ilusões.

Volto-me à minha tragédia e a meu destino-escolha — a cena —, que desde o primeiríssimo momento me chamou e me proporcionou experiências mil que me colocaram em contato com a minha potência Medéia, fazendo-me reconhecer e organizar alguns dos meus procedimentos de criação. Buscarei mapear esses caminhos no agora, passando pelos lugares que fizeram marco nesta trajetória. Haja vista tudo que já foi traçado, nada aqui será linear. A

tônica segue sendo sobre o eterno retornar para seguir, como as ondas no mar que vão e vêm. Por isso, peço que siga imaginando universos possíveis. Leia-me como um poema. Respire a cada pausa, por favor. Permita-se mudar a entonação da leitura mesmo que mentalmente a cada variação de tamanho da fonte. Talvez assim, flua melhor e seremos barco deslizante em oceano homérico.

Um sonho. Uma praia. O mar.
 Rolhas, garrafas de vinho, um caldeirão.
 Corpo no chão. Em meio ao mar. Encoberto.
 Voz do mito recém-nascido – *Summertime, child, the living's easy*
 Música. Ella Fitzgerald.

Corpo que desperta.
 FOCO DE LUZ SEGUE O CORPO.
 Da boca, expele-se um barco. É *Argo*, que sai navegando pelo mar-pele.
 A nau entra na BOCETA – “*Ai, de mim!*”

(Trevas) Blackout.
 SOM ESTRIDENTE.

Cena 1

LUZ CRIANDO EFEITO DE MAR.
 SOM DAS ONDAS...
 Corpo que adentra oceano.

Margem Abandonada Medeamaterial
 Paisagem com Argonautas

Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria

Este é o início do roteiro do experimento cênico *Apoptose-Movimento II*, a materialidade mais próxima do vir a ser *Medéia Fúria* que tenho hoje, a expressão de todas as articulações que invoquei até aqui; a potência fundante do mito, misturados aos objetos que me atravessam há tempos e que têm sido explorados e ressignificados a cada nova elaboração, as dramaturgias que fazem forma à palavra que vibra esta narrativa no passado e no presente, as memórias na

carne de todas as práticas teatrais que me constituem e a busca do corpo de Dionísio para gestar Medéia.

Apresentei este exercício dentro do evento Teatro de Portão Aberto, uma realização de minha companhia de Teatro, a Cia. Histriônica, e que tem por princípio a criação de um espaço de experimentação de linguagens e estéticas da cena. Desde sua origem, o Portão Aberto visava dar conta dos anseios e das aspirações artísticas do grupo que, muitas vezes, não podiam esperar as condições ideais de financiamento e produção para se fazerem existir. Dentro disso, sua premissa também se fundamentava em tornar qualquer espaço lugar de ação teatral e potência de troca cultural. Foi assim que nossas próprias casas, enquanto integrantes da cia., tornaram-se palco de infinitos processos.

Por fim, então, das dezenas de edições do Teatro de Portão Aberto, havia chegado a vez de apresentar o meu experimento sobre Medéia. Do dia para a noite, o quintal de minha casa se transformou no lugar onde se vê uma atriz em sua performance. Um espaço não ideal que, evidentemente, impôs condições técnicas específicas na elaboração da cena. Porém, isso em nada diminuiu a graça da singeleza e grandeza do intento. Descobrir possibilidades de criar a atmosfera necessária para a ocasião com os meus companheiros de vida e jornada no teatro, por exemplo, será para sempre uma das mais lindas memórias de meu consciente e eterna força motriz de criações futuras. Com efeito, estar em coro reedifica o que é basilar. Assim sendo, pensar conjuntamente “o que criaria o efeito análogo ao movimento das ondas do mar sobre os tecidos brancos que faziam chão à performance?” foi uma das necessidades técnico-poéticas sobre a qual nos debruçamos, uma vez que, em minha concepção de *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas*, o lago em Straussberg se desdobra em oceano. Utilizando-nos de uma bacia cheia d’água, uma lanterna potente de luz led e mãos cuidadosas de artistas na sua manipulação e interação com elas, demos vida à margem abandonada beiramar. Foi nessa convenção que toda a ação do texto do dramaturgo alemão Heiner Müller transcorreu; e, junto às garrafas de vinho, às centenas de rolhas, ao barquinho de papel e demais elementos que compunham o cenário e que me acompanham desde algum sempre, nasceu um misto de cais e sonho.

3.1.1 – Uma Residência Artística • Estação Apoptose

Minha pesquisa acadêmica, com ares de tragédia e, também, de epopeia, já completou três anos e, na busca por narrar seu passo, surge a inesgotável necessidade de retornar antes do

prosseguir. Por isso, é necessário voltar-se ao princípio desta formulação de *Apoptose-Movimento II*, que, seguindo a lógica cronológica, chama-se *Apoptose*.

Apoptose (ἀπόπτωσις) é uma palavra grega que, literalmente, significa “caindo longe” e que, em sua concepção, faz referência à queda das folhas das árvores quando morrem. Fazemos uso dela na ciência, onde o seu significado é de morte celular programada ou “suicídio celular”. Em nossa cultura judaico-cristã, é bastante estranho pensarmos na morte como algo bom. Porém, do ponto de vista biológico, esse processo é imprescindível para o desenvolvimento dos organismos. Pensando o conceito em sentido simbólico, aprender a morrer é preciso; poder morrer, também.

Guiada por essa analogia, desenvolvi a primeira versão desta performance em 2022, na Residência Artística da qual fiz parte, a EXL.orbi. Esse espaço, inaugurado em 2021 em Barão Geraldo, propõe-se a ser um lugar de criação para artistas mulheres que trabalhem temáticas relacionadas ao feminino e às suas competências. Fiz parte do projeto-piloto da residência e pude contar com aporte financeiro e assessoria criativa para desenvolver o que foi uma das partes práticas de minha pesquisa.

Lá, os equipamentos de multimídia eram o grande diferencial. Depois de ter vivido a mudança de paradigma nas criações cênicas no período da pandemia da Covid-19, a possibilidade de lidar com tais recursos técnicos foi o que imediatamente me encantou para me submeter à seletiva para a vaga de residente. Sobre os oásis que foram as criações pandêmicas, acredito que o transcorrer de minha digressão mostrará o momento certo de se fazerem lembrar. Fato é que naquele presente, interessava-me explorar a articulação da cena teatral com minhas novas competências no audiovisual, e aquele espaço parecia possibilitar isso.

Antes da formulação final de *Apoptose* dentro do recorte do programa, muitas foram as células de vídeo criadas visando uma performatividade inserida no contexto das mídias sociais, interesse bastante afirmado pelo projeto da residência. Foi assim que desenvolvi a série de vídeos-experimentos chamada *Matrioska*, na qual buscava responder, da maneira mais concreta possível, o que minha boca desejava dizer com todo esse universo simbólico. Essas pílulas audiovisuais estão presentes nos links dos apêndices. Na concepção dessa sequência, a escolha de perspectiva dava enfoque à minha boca, que a cada quadro captado, expelia diferentes objetos. Alguns deles já familiares a mim em função de movimentos anteriores de minha jornada de elaboração deste corpo e universo Medéia; outros, inéditos, que se tornaram apostas na pesquisa do que poderia sair desta parte do corpo e responder ao “que ‘Ai, de mim!’?” fundamental. Foi assim que uma matrioska real, rolhas de garrafas, pilhas, remédios,

preservativos, ovos de galinha, objetos cortantes e flores saíram pela boca, testando os limites e efeitos na mucosa. Não havia ainda formulação de palavra, mas o trabalho sobre imagens que têm poder de síntese foi e é um constante lugar de elaboração.

Este primeiro exercício dentro da residência reverbera até hoje em minha busca por ser Medéia, e essa forma de expelir ganhou o espaço da cena teatral. Um ponto de retorno a esse princípio e exemplo da espiral da criação fez-se evidente em *Apoptose-Movimento II*, quando o barquinho de papel, representação do grande navio *Argo*, embarcação dos argonautas, ocorreu-me como ideia, tornando-se elemento que origina todo o universo onírico da performance ao ser cuspidado pela boca do corpo-Medéia-narradora. Retomo a descrição do roteiro presente na abertura do capítulo: “Da boca, expelle-se um barco. É *Argo*, que sai navegando pelo mar-pele. /A nau entra na boceta – *Ai, de mim!*”. Na ação, o barquinho percorre esse corpo cênico até penetrar em seu sexo, formulando a imagem síntese de invasão, do estrangeiro que chega e domina um território que não o seu. Entretanto, uma vez que quem expelle o barco é o próprio corpo dominado, é sob sua perspectiva que a história será contada.

De volta ao que é sequência no percurso vivido na residência artística da EXL.orbi, elaborei outra série de vídeos-experimentos, desta vez denominada *About Blood (Sobre Sangue)*. Nela, parti do elemento sangue para explorar e manipular algumas imagens fundamentais de Medéia evidentes em sua versão mais obscura, a desenvolvida por Eurípides. A morte dos filhos encontrou síntese na perspectiva de um bebê de brinquedo pequenino recebendo uma gota de sangue de uma enorme mão pousada sobre ele. Por conseguinte, as mãos ensanguentadas da assassina também foram imagens exploradas, desembocando na ação cênica destas mesmas mãos se enchendo da seiva vermelha e espalhando-a sobre o que no quadro aparecia primeiro como massa disforme até, enfim, apresentar-se corpo por inteiro, agonizante de si.

A escolha em descrever estes exercícios não revela apenas o fato deles estarem presentes enquanto projeções de vídeo durante minha performance *Apoptose*, evidenciando meu percurso de trabalho e compondo a cena que foi apresentada; mas, também, e principalmente, por refletirem minha cabeça criativa em ação. Eu não saberia explicar por completo o porquê de determinadas decisões e triagens, sendo que algumas delas estão comigo há muitos anos, como disse. Talvez aqui, haja a necessidade de um novo regresso.

Em 2019, quando a semente desta pesquisa foi lançada, eu estava em um subsolo em meio à Avenida Paulista, explorando o dia a dia da lapidação de ser atriz, suando e criando fibra na musculatura do corpo e da imaginação. Sim, estou de volta às lembranças do Núcleo

Experimental de Artes Cênicas do Sesi, em São Paulo, e na importância dele para estas páginas que correm.

Lá me apareceu “um corpo”. No primeiro ciclo do curso, o foco de trabalho era sobre o entendimento e criação de uma *Persona*, que nada mais é do que um espaço entre o ator e a personagem, onde se assume a máscara da convecção teatral, porém, não a totalidade do que seria a configuração de uma personagem construída por um autor dramático. Buscando ainda mais clareza na explicação, no triângulo atriz-máscara-personagem, a *Persona* é o equivalente à máscara que a performer da ação cênica veste.

Na descoberta do que seria esta persona, a partir de estímulos externos lançados por nossa orientadora de módulo, Samira Brandão, que, já ali, manipulavam o princípio energético do corpo da cena, a forma que se manifestou em mim em sala apresentou-se assim: cambaleante, equilibrando-se na meia ponta dos pés, sinuosa pelo espaço como uma serpente, sedenta por ser notada, ao mesmo tempo que envergonhada pela atenção chamada. Com o decorrer da pesquisa, a essa forma foram se somando alguns elementos que se tornaram fundamentais: o vinho, que chegou trazido por outro ator ou atriz em seu processo; a cor vermelha que apareceu nas vestes; as rolhas, que em termos de quantidade, foram aumentando exponencialmente; as camadas de peles criadas por meias-calças e outros tecidos flexíveis que cobriam o corpo para além do vestido; o batom também vermelho. Essa forma-corpo andarilho notoriamente se embriagava em uma espécie de dor e delírio. Quando em ação, esse espectro passou a interagir com os demais corpos que ocupavam o espaço em suas buscas e, claro, a atmosfera apocalíptica foi inevitável àquele processo. Cada corpo trazia a sua particularidade, o seu universo exposto e manipulado por cada experiência pessoal de beleza e horror.

Seguindo a minha trajetória, num dos dias de trabalho, descobri como ação o cuspir do meu elemento rolha. Como a esta altura eu já tinha centenas delas em meu poder, entrei na repetição à exaustão desta ação; a cada rolha cusvida, uma nova estava pronta para o sofrer o mesmo efeito. No entanto, na liberação do que cerrava a boca, não era emitida qualquer palavra legível, apenas sons abstratos sem forma identificável. “Que ‘Ai, de mim’ sai dessa boca?” — foi ali que me perguntei.

Na tarefa de dar sentido àquele corpo, os contornos de Medéia começaram a se fazer aparentes. O texto *Mata teu Pai*, de Grace Passô, também me veio com força nessa hora. Tinha assistido à montagem oficial dele há pouco tempo, com a atriz Deborah Lahn, para quem o texto foi escrito, e ficado bastante provocada. As palavras que saíam daquela formulação da mulher trágica calaram fundo em mim. Identifiquei as inevitáveis correlações que o texto sugere

com as figuras masculinas de minha vida, com nosso país e a condição das mulheres marginalizadas em nossa sociedade. O texto de Passô sabe articular o limiar do mito e do contemporâneo com significância e harmonia. Para mim, naquele arranjo de sentidos, era uma oportunidade de dizer tais palavras da autora. Não disse, porém. Segui sem dizer nada por muito tempo. O mito, no entanto, ele sim, já dizia alguma coisa.

Ao músculo da minha imaginação, a figura da mulher da Cólquida se afirmou como alimento. Minha *persona Medéia* sentia dor, andava bêbada, em estado de transe, anestesiada de si. Na formalização da performance como finalização daquela etapa de Núcleo Experimental, uma versão instrumental de *Summertime*, de Ella Fitzgerald tocava e, ao fundo da cena, a projeção de um eclipse lunar que, aos poucos, transitava para o registro de um duelo entre uma pantera e uma cobra sucuri que, ao som de *Quizas, Quizas, Quizas*, de Nat King Cole, agrediam-se mutuamente. No centro, meu corpo-persona, sendo perpassado por esta imagens, iniciava seu processo de troca de pele, rasgando as camadas que o cobriam até se libertar e se perceber preso a outro lugar: o próprio corpo e a derme que lhe resta. “O que fazer com tudo isso?”: a pergunta que, acredito, borbulha no horizonte de qualquer artista pesquisadora que, muitas vezes, se vê rasgada em suas profundezas para encontrar a célula mais genuína de sua expressão e, no entanto, encontra-se no turbilhão da vida do capital, à beira do abismo da perda total de sentido. Por sorte ou azar, destino ou escolha, minha resposta não demorou a vir, e cá estamos com este relato de experiência. Sabendo da transgressão que significa sustentar o ser/estar Medéia e sua narrativa hoje, estava dado: “com isso, fazer corpo à minha Medéia.”.

3.1.2 – *Matrioska, outra vez... • Desmontar-se para Vir a Ser*

Mas no chão Medéia o irmão despedaçado
 Nos braços A perita
 Dos venenos
 LUZ DA RIBALTA SUBINDO EM RESISTÊNCIA
 MEDÉIA
 Jasão Meu primeiro e meu último Ama
 Onde está meu homem
 AMA
 Com a filha de Creonte mulher
 MEDÉIA

Com Creonte tu disseste

AMA

Com a filha de Creonte

MEDÉIA

Tu disseste com a filha de Creonte Sim

Por que não com a filha de Creonte tem o poder

Decerto sobre Creonte seu pai que

O direito de moradia em Corinto pode nos dar

Ou expulsar para outro país

Bem agora talvez abrace ele Jasão

Com súplicas seus joelhos sem rugas

Por mim e seus filhos que ele ama

Tu ris ou choras ama

AMA

Senhora eu

Sou mais velha que meu chorar ou rir

MEDÉIA

Como vives nas ruínas de teu corpo

Com os espectros de tua juventude ama

Traz um espelho (LUZ DA LANTERNA ILUMINA ROSTO– UM GESTO)

(ARKÁDINA - Vê-me assim tão velha e tão feia, a ponto de me poder falar sobre outras mulheres sem o menor assomo de embaraço?)

Esta não é Medéia!

(mão que conduz cabeça para a bacia de rolhas)

Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria

Um novelo emaranhado de caminhos que vão e vem. Não me ocorre imagem melhor, apesar de batida, para ilustrar os relatos expostos aqui. Quase um exercício de alteridade da própria experiência sobre si mesma no tecer contínuo de seus fios, que precisam ceder, esticar, sobrepor-se para criar história.

Como já anunciado, foi na concepção de *Apoptose-Movimento II* onde todos os símbolos e signos de Medéia estudados e pensados firmaram interlocução. Assim sendo, em meu roteiro de ação, uma fala da personagem Arkádina, de *A Gaiovota*, de Tchekhov, criou cicatriz na dramaturgia de Heiner Müller.

Preâmbulo: Arkádina é uma personagem emblemática. Na metalinguagem do teatro, ela é a representação de uma atriz do século XIX dentro de uma peça que fala, justamente, sobre dramas do amor, conflito de gerações e criação artística. Em minha crescente trajetória dentro da cena, pude me aventurar no estudo dessa figura num momento de passagem, no qual percebi uma curva de maturidade para viver personagens além daquelas que me eram dadas de imediato. Na peça de Anton Tchekhov, Irina Nikoláievna Arkádina, além de uma verdadeira estrela da época, é também mãe. Eu, Ana Carolina, também sou uma atriz. (Pausa) “Grande? Pequena? Atriz e mãe? É sobre isso?”

Minha história aqui narrada me gera diversas sensações. Por vezes, penso ser algo tão particular e, por isso mesmo, desinteressante. Noutras, surpreendo-me com certa graça e admiração que a reflexão do meu fazer evidencia ao articular camadas e ressignificar sentidos. A conclusão? A mais transparente: dissertar, nesse caso, não me parece nada mais, nada menos, do que escrever um diário, com todo o esforço de elaboração que isso exige de quem escreve. O que é obvio, conquanto, demanda coragem. E todo começo, um “sim”. Por isso...

“Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.” (Lispector, 1998, p. 11). Essa é a abertura do prólogo desta dissertação, relato de memórias e experiências. Assim também começava outra ponta de um dos fios de caminho de criação, meu exercício de *Desmontagem Cênica* realizado nesta jornada de elaboração poética.

A disciplina AC301 – Escrita da Cena, oferecida no programa das Artes da Cena, foi ministrada pelas docentes prof. Dra. Ana Cristina Colla e prof. Dra. Raquel Scotti Hirson, em 2021, e foi uma ação prática realizada de maneira remota diante das condições da pandemia. A proposta de estudo era a criação de um exercício de *Desmontagem Cênica*, conceito bastante explorado pelos artistas do Lume Teatro (coletivo teatral das professoras em questão), e que tem por objetivo revelar o que está por baixo da camada final de um espetáculo, ou seja, desvelar o processo de composição, culminado na possibilidade de outra formulação poética; porém, para além disso, propõe, ainda, refletir sobre o caminho de criação de um artista.

Depois do estudo dessa noção, através de leituras e compartilhamentos diversos, iniciaram-se as conduções dos trabalhos práticos. Naquela altura, eu, ainda tateando meus reais interesses e rotas de pesquisa, percebi que o meu desejo de busca afirmava-se na criação de uma desmontagem de algo que não existia, mas que germinava no potencial do vir a ser. Tratava-se, então, da construção de uma memória de futuro em cena, o desmontar de um devir.

O movimento de retorno tantas vezes aqui declarado poderá soar pura repetição já enfadonha, mas, no início daquele processo de busca, foi fundamental para compreender o presente e, dessa forma, projetar o depois. Foi ali que a presença do objeto matrioska dilatou-se, transformando-se em título da ação e, também, tecendo o seu fio narrativo.

O pensar a maternidade em minha figura trágica estava no auge de meu interesse. Naquele momento, eu fazia coro àquelas que não compreendem realmente o porquê de tal lida de Medéia em relação a seus filhos e da escolha de seu poeta trágico por acrescentar essa ação à heroína. Como caminho de minha condução, sendo que, outrora, o intento de ser/estar Medéia estava ainda mais distante a mim, busquei, em minhas experiências anteriores, movimentos análogos que me aproximassem desse entendimento do ponto de vista humano, cognitivo e sensorial.

Grande ponderação se faz necessária aqui. Eu não sou mãe. É bastante provável que não o seja. Reconheço que tal experiência seja impossível de se sentir a não ser em sua própria materialidade. “Mas, assim, eu não poderia ser Medéia?” Se respondo “não” no lugar do “sim”, imediatamente excluo o tipo de fazer teatral no qual acredito. Portanto, “sim!”, escolho a potência da representação, não no sentido pejorativo que essa palavra ganhou hoje, num contexto em que o teatro nega o espaço da fantasia e da imaginação pela urgência da opinião camuflada de discurso; mas, sim, naquele onde o interesse e a crença na potência do ato de imaginar para criar e existir em outros mundos prevaleça, podendo, dessa forma, exercer o “ser outrem”, identificar-me e exercer alteridade.

Para mim, essa reflexão é importante para afirmar a rota por onde segue esta pesquisa, tentando se aprofundar na lida do material humano, mesmo que não seja e nunca será possível se fazer valer de todas as experiências necessárias para viver o papel de outro alguém. Contudo, sendo o trabalho da atuação justamente sobre essa tentativa, seja buscando movimentos análogos num contexto mais realista de interpretação, seja mapeando os caminhos do corpo e suas paisagens de memória para descobrir a própria expressão e, com ela, a profundidade do que pode ser comum, é em direção do Ser Atriz que conduzo meu caminho.

Acreditando nisso e retomando minha memória de processo de *Desmontagem*, voltei-me com meu olhar atento ao passado e, com ele, cheguei em lugares de beleza e dor. Sendo essa forma de criação uma abertura para que olhemos as nossas personalidades de maneira constitutiva, a minha aventura teve como partida a conexão com a minha ancestralidade. Num dos primeiros dispositivos criativos, fui conduzida na direção de buscar objetos que pudessem ser o início de algo, e foi assim que me conectei com materialidades de minha mãe, avó e bisavó.

Foi esse movimento que anunciou de imediato a matrioska como objeto símbolo e síntese da linha de ação.

Para além disso, busquei acessar o imaginário de minha mulher trágica, traçando um paralelo com todas as outras personagens femininas relevantes que interpretei em minha vida e que se ligavam pelo mesmo ponto comum, o ser mãe. Assim, meu rasto atrás passou por Arkádina em *A gaivota*, de Tchekov; pela Virgem Maria, a primeira grande personagem que interpretei nas infinitas encenações da Paixão de Cristo realizadas em minha cidade natal; por Chen Te, em *A Alma Boa de Setsuan*, de Brecht; e, por fim, pela personagem A Mãe, criada para o teatro-filme *O Rio Abaixo do Rio*, criação autoral da Cia. Histriônica de Teatro e que merecerá seu destaque nesta jornada dentro em breve. Todas essas figuras por mim vividas e pelas quais cultivo enorme carinho e gratidão carregam a potência desta temática e a apresentam-na de diferentes maneiras.

Durante muito tempo, segui acreditando que a desmontagem seria sobre a reflexão da ação materna através de Medéia. Em todas as improvisações realizadas, a imagem da gravidez aparecia, sendo desenhada por uma barriga que se constituía das rolhas companheiras de longa viagem. A inquietação por entender como eu, uma atriz não mais tão jovem, mas nem tão velha, apresentaria o desmontar de uma matéria tão delicada ao mundo e tão nebulosa em mim, me perseguia. “Será mesmo sobre isso?” Foi assim que num dos dias de trabalho, minha ação cênica foi parir os objetos que rememoravam as minhas matriarcas e personagens, e foi assim que relatei cada uma das três etapas de minha genealogia a uma das minhas personagens vividas na organização final: a avó, à Maria de Nazaré; a mãe, à Chen Te (*A Alma Boa de Setsuan*) e A Mãe (*O Rio Abaixo do Rio*), a mim, filha.

Perceber que meus procedimentos já naquele momento falavam mais de minha operação como artista do que sobre esse tema específico só se clarificou quando entendi que o gestar em questão, que então se anunciava, era o da própria atriz. Meu processo era concernente ao estar envelhecendo (retomo aqui o drama de Arkádina e da própria Medéia) e, portanto, não se tratava, nem se trata, de discutir a maternidade por si só, mas sim conceber o que me faz, enquanto artista, lidar com todo o universo dessa mitologia e as problemáticas que ela expõe hoje. No caminho, encontrei as muitas que sou, as que fiz, fui e quero ser.

A descoberta dessa trajetória de transmutação de Medéia construiu pontes bem importantes em meu fazer, pois consegui articular nessa célula muitas coisas que vinha processando de outros trabalhos, desde a escrita do roteiro até a forma de apresentação,

relacionando o universo audiovisual com teatro, o que se mostrou fator recorrente e potencializador de meu fazer.

Escolho enriquecer esta reflexão a partir do compartilhamento do roteiro criativo de minha desmontagem, que enquanto experimento prático, também se encontra nos links dos apêndices deste trabalho.

ROTEIRO DESMONTAGEM – MARIOSKA

por Ana Carolina Salomão

PONTO ZERO.

ESCURO. SILÊNCIO. SONS SIBILADOS SE INICIAM.

CÂMERA ABRE.

NO FOCO, CLOSE DA BOCA E DOS DENTES.

Boca (rápida) – Tudo começou com um sim. Sim, sim, sim, sim, sim, sim, sim, sim. Tudo NO MUNDO começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra e, assim, se fez a vida. Tudo no mundo começou com um sim. SIM, SIM, SIM. Uma molécula disse sim a outra e, assim, se fez a vida. Tudo no mundo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra e assim se fez a vida.

OLHOS ENTRAM NO QUADRO EM CLOSE.

Eu estou nervosa. Eu realmente estou nervosa. Eu estou nervosa, tenho 29 anos e estou envelhecendo. (Boca — Sim!). Eu estou com 29 anos e estou envelhecendo. Há três meses, eu tinha 28. Agora, eu tenho 29. (PAUSA) Então, é real, eu estou envelhecendo.

ABRE-SE ÂNGULO DA CÂMERA.

CORPO INTEIRO APARECE.

RELACIONAR-SE COM REFLEXO NO ESPELHO E SE MAQUIAR.

MAQUIAR-SE COM RAIVA, CRESCER AÇÃO.

ARKÁDINA - Vê-me assim tão velha e tão feia, a ponto de me poder falar sobre outras mulheres sem o menor assomo de embaraço?

LIMPAR EXCESSO DA MAQUIAGEM.

OLHAR PARA CÂMERA.

Atriz — EsSa fala é de Arkádina, de “A Gaivota”, uma personagem emblemática. Uma atriz dentro de uma peça também emblemática, que fala justamente sobre dramas do amor,

conflito de gerações e da criação artística. Eu pude, nessa minha humilde trajetória dentro da cena, aventurar-me com essa figura num momento de passagem, onde eu percebi que eu, atriz, começava a poder ser além de só a eterna Julieta. Com todo respeito a Julieta. Mas, é sobre isso... eu acho... sobre passagem, sobre estar envelhecendo... talvez... O primeiro texto que eu disse, é de “A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector. Um clássico. Um livro que eu nunca terminei de ler. Eu sempre começo e recomeço, mas nunca chego no final. Eu não sei por quê. Tem horas que isso me assusta... Eu sei que o livro não é sobre isto, mas há muito tempo, quando eu ainda não sabia, eu julgava pelo título que se tratava da história de uma atriz, a hora de uma estrela. Que besteira! (PAUSA). Arkádina, uma das minhas paisagens experimentadas, é uma verdadeira estrela de teatro, e, também, mãe e atriz. Eu, Ana Carolina, sou apenas atriz. (PAUSA) Grande? Pequena? Atriz e mãe? É sobre isso? Não sei... ainda não sei mesmo. Quando decidi dar corpo a um projeto de pesquisa próprio, desejava que tal decisão me permitisse seguir em minha maior certeza nesta vida; meu querer ser/estar atriz. E, sim, tem dado certo! Me sinto uma atriz em processo, em criação. Atriz cheia das questões e caraminholas. Mas, atriz. Acontece que meu interesse no momento está em me encontrar com uma figura específica: Medéia, mulher da Cólquida, que abandona sua pátria, sua família, mata irmão e filhos por conta de um Jasão. (ESCREVER NOMES COM BATOM NO CORAÇÃO) Medéia, é uma figura que ainda não existe oficialmente em mim. Ela ainda é um vir a ser, um processo em construção. Então, eu precisei de um passo atrás para entender o que me faz querer ser Medéia hoje e, como esta latência tem se manifestado em mim nas minhas últimas criações. Por isso, reconheço que ‘tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra e, assim, se fez a vida’. Insisto, portanto, que tudo comece AQUI.

DESCER BATOM NUM RISCO ATÉ A BARRIGA.

FOCO BARRIGA.

MONTAR BARRIGA DE ROLHAS E DOS OBJETOS ANCESTRAIS.

CANÇÃO.

“Dentro da velha, a vó

Dentro da vó, tem a mãe

Dentro da mãe, tem a filha

Que um dia crescida

Virá a ser mãe

E depois, vira vó

E depois vira velha

A velha carrega o mundo, mas quem carrega a velha?"

INÍCIO DE UM PARTO.

AVÓ - PASSAGEM 1

A minha avó materna se chamava Maria, de Lourdes. Mas, aqui neste contexto, ela se chamará Maria de Nazaré, porque Maria de Nazaré foi uma das primeiras personagens importantes que fiz na vida. Você acredita que no auge dos meus 16 anos, eu fui Maria, mãe de Jesus? Pois é, nem eu. Eu me lembro como se fosse ontem quando eu ganhei o papel. O diretor do meu grupo de teatro amador que se chamava Ityruna Arte, lá da minha cidade, que é Serra Negra, interior aqui de São Paulo, estava entre outra garota e eu, e foi uma grande surpresa ser a escolhida. Como fiquei feliz! E, claro, tudo isso pra apresentar “A Paixão de Cristo”, um clássico da história ocidental.

CANÇÃO - “O vos omnes”

CENA LAMENTO DA VIRGEM MARIA

Maria, a mulher do “faça-se em mim a tua vontade”. A mulher-mãe que se doa totalmente, que abdica de si mesma pelo outro, pelo filho. A virgem, a pura, a mãe do filho de deus. Acho que ainda não é isso.

CENA CHEN TE

MÃE - PASSAGEM 2

Aqui, o encontro com minha mãe, Rosa. Também Maria. Rosa Maria. Mas, no abrir da Matrioska, tem codinome Chen Te, cria de Bertolt Brecht na peça “Alma Boa de Setsuan” e, também, cria minha já há 8 anos. Encontrei-me com ela na graduação em Artes Cênicas, no que era pra ser um exercício de montagem e estamos juntas, crescendo e envelhecendo há 8 anos. Com ela e com minha Cia. de teatro, a Histriônica, que também encontrei durante a graduação e através da qual eu sigo ora firme, ora nem tanto, defendendo essa linha de ação durante 2 horas de intermináveis textos e subtextos. Com Chen Te tenho vivido as melhores e piores coisas da vida, tal e qual com minha mãe. A personagem, em dada altura da peça, descobre sua gravidez e, a partir daí, todas as suas ações se direcionam para que esse filho possa existir neste mundo. Toda a dialética da bondade posta em cena, nesse momento, vira e pende praticamente para um lado, quase numa espécie de desmedida trágica, mas ainda assim, numa lógica da abnegação de si em função do outro. É lindo seu

desenrolar, apesar de perturbador, mas, ultimamente, tenho achado que não é mais isso. Não assim, desse jeito.

FILHA (O EU) - PASSAGEM 3

O eu-filha aqui, seguindo a dinâmica do paralelo atriz-obra e atriz-vida, curiosamente enquanto personagem se intitula como A Mãe. Esta foi a última figura que interpretei, num espetáculo dirigido por mim dentro da Cia. Histriônica de Teatro, meu coletivo de cena que já mencionei, que se chama “O Rio Abaixo do Rio”. Nós o consideramos um teatro-filme, pois faz parte das criações neste período pandêmico, testando os limites do teatro com o audiovisual, e conta a história de cinco mulheres, construídas a partir de alguns arquétipos, fazendo uma analogia entre a perda do impulso criativo em cada uma e a poluição de um rio. Eu criei nas improvisações essa personagem, A Mãe, que desde o primeiro dia já se apresentava com a barriga de rolhas, as mesmas rolhas de algum sempre por aí.

Em sua primeira cena, ela se encontra num quarto qualquer, já que a intenção era a construção de um espaço mítico, por assim dizer, que justamente abarcasse a noção da figura enquanto possível arquétipo. Ela toma um gole de vinho e brinca de boneca. Existe todo um set montado com minhas próprias casinhas de bonecas da infância. Eu adorava fazer de conta que eu era aquele monte de criatura. Criava grandes histórias, sequências, capítulos. Talvez já estivesse ali a semente da atriz.

Mas, voltando à cena, enquanto A Mãe brinca com as bonecas, ela também fala ao telefone, e de novo, com um alguém qualquer, porque não faz diferença pro entendimento desta história, e conta para este interlocutor tudo o que ela há de fazer quando tiver um filho. No decorrer do teatro-filme, a problemática em torno da gravidez vai se desenvolvendo e a gente descobre que, na verdade, ela não está grávida. Nunca esteve. (Nunca esteve?). Ela até deseja ter um filho. (Deseja?). Bom, de todo jeito, ela decide que por hora, não quer ter uma criança. (Decide?).

CONTRAÇÕES. NOVO PARTO.

MEDÉIA!

Tira isso do teu ventre, mulher, tira isso das tuas costas, dos teus rins, pulmões, fígado, coração e.

Ouve-se um som de tiro ao longe. Antes disso, houve hesitação. Antes disso, houve um grito de dor. Antes disso, houve uma traição. Antes ainda, um primeiro parto. Antes, o abandono de uma pátria. No começo, havia paixão e houve um ‘sim’.

3.1.3 – *No Limite do Caos • Campo das Possibilidades*

Cena 2

EFEITOS LUZ SOMBRA

Corpo em torno do caldeirão. Cabeça afundada em rolhas.

MÚSICA

No primeiro acorde, levantar-se num susto. Respiração de quem se desafoga.

Há desejo e dor.

Escolha e dúvida.

Ação com as garrafas de vinho do cais-sonho.

Beber e repudiar. Debater-se.

Vinho-sangue escorre da boca.

(que efeito isso causa ao corpo?)

Perceber cada sensação física para então...

TEXTO

*Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?*

Cruzamento dramaturgias Medéia – Mata teu Pai

Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria

A vida é estranha. Como lidar com o fato de desejar enormemente que o passado pare de condenar o futuro, ao mesmo tempo, que todo o presente se justifica por ele, passado? Neste caminho de reflexão, tenho afirmado com clareza o retorno fundamental que esclarece o que se é e o que se tem, e isso é bonito. Contudo, nos lugares sombrios do viver, o passado me amedronta e a vontade de que, nesse caso, ele pare de ser resposta às ações e destemperos que sigo experimentando é gigante. “Como lidar com essa ambiguidade? Como?”

Assim me vi no início desta jornada de pesquisa, aqui me encontro agora, no limite do caos, com poucas certezas e cheia de dúvidas de como seguir (qual será a próxima palavra deste texto?). É evidente o avanço das coisas neste processo de criação, e até mesmo na vida particular, a cada nova marca do envelhecer. Por que, então, esta sensação de nunca estar pronta permanecer e criar tanta rusga? Se eu já decidi o rumo de meu processo artístico, por que o medo de o viver completamente?

No receio de incorrer no que parece óbvio, vejo-me querendo outra abordagem criativa. No entanto, ironicamente, desemboco sempre no mesmo e primeiro lugar. “Que lugar?”. Num

campo aberto de possibilidades, no estranho e no familiar, e na missão de aprender a ler a realidade e o passado com a devida ênfase, e não como condição de fatalidade intransponível. Talvez assim eu me torne capaz de escolher com mais leveza uma ação que determina só mais um possível agora, e não a eternidade definitiva e ilusória.

Abordando esse macrouniverso chego no micro e acentuo a minha divagação existencial em direção ao fazer teatral e uma de suas essências — o ato de improvisar — e a função que ele tem em materializar uma possibilidade de presente no tempo e no espaço. Essa ação tão fundamental à cena me apavora na vida, já o disse, e por vezes, pego-me pensando o quão sou péssima atriz do meu próprio viver. “Aonde chegaremos com isso, Carolina?” Por hora, chego aqui: meu processo de escrita, tal qual minha criação cênica, trata-se de uma elaboração poética, e por isso, *Ponto Zero*¹²; estou em *Campo de Visão*.

Começo no início. Que início? Num suposto início. No Ponto Zero. Aqui estou. Aqui escuto, vejo, percebo. Estou em pé inserido num espaço. Sinto o solo com a pele dos meus pés. Sinto o ar com a pele dos meus braços, do meu rosto e das minhas mãos. Sinto a temperatura. Escuto. Olho para frente e vejo! Vejo também o entorno, o que está em meu entorno. Meu campo de visão se expande já aqui. Supera os 180 graus regulares de minha visão periférica. Avança circularmente, não de maneira cronológica; é estranho. Os cinco sentidos se coadunam e se potencializam mutuamente. A percepção faz com que minha visão se conecte com todo o meu entorno e surpreendente - me conecta também a uma dimensão que se manifesta em minha interioridade, ainda sem forma, em puro fluxo. Nesse espaço infrainterior, manifesta-se algo que ali já estava, já existia. Dentro e fora, num átimo, deixam de existir. Integração. Conexão. O espanto causado pela percepção me ativa os dendritos, o coração e minhas extremidades. Há um enorme rebuliço concentrado em mim. Externamente estou parado, suspenso, num ponto zero. Lugar de suposta neutralidade, de esvaziamento, de abertura, de conexão, de concentração poética. Isso, concentração poética! O trabalho que será feito é um trabalho criativo. O Ponto Zero já me coloca em criação, e, de repente, não mais que de repente, faço uma escolha. (Lazaratto, 2023, p. 21).

Depois do *Ponto Zero, Ação Livre*¹³ — assim mergulho no mar desta narrativa, adentrando a reflexão de meu procedimento técnico-poético a partir da influência e familiaridade com o exercício *Campo de Visão*, desenvolvido por meu orientador de pesquisa, prof. Dr. Marcelo Lazaratto. Trata-se de um exercício em Improvisação Teatral, coral, onde

¹² O Ponto Zero é um fundamento do exercício Campo de Visão. O estado da energia em potencial, onde tudo pode ser e não ser. Momento de esvaziamento e concentração, ao mesmo tempo que, de preenchimento de si e abertura para o espaço em redor. A alteridade opera em Campo de Visão desde a primeira faísca.

¹³ Ação Livre assim como Ponto Zero é outro princípio utilizado em Campo de Visão. É o momento que os atores adentram o espaço de improviso, depois da indicação do condutor externo, e iniciam uma série de ações fluidas, como o nome indica, dentro da temática que estiver sendo explorada. É a abertura para exercerem e gastarem suas possibilidades e criatividade individualmente, enriquecendo seus imaginários.

as atrizes e atores se mobilizam a partir da percepção do movimento gerado por qualquer outra atriz ou ator que adentre seus campos de visão. Não existe relação direta do olhar, pressupõe-se o desenvolvimento da visão periférica de quem está no jogo. Através da execução dos movimentos, de suas interações e repetições, busca-se uma sintonia coletiva. Estímulos diversos são utilizados (músicas, temáticas, objetos) e introduzidos por um condutor externo do exercício, que tem a importante função de interferir nos momentos adequados que impulsionem e realimentem o jogo criativo dos performers e da cena.

Desde 2012, atuo neste exercício. Vi, junto de minha turma na graduação, o *Campo de Visão* fundamentar nossa forma de criação; com ele, alçamos diversos voos, literalmente, e até hoje, segue sendo uma prática importante aos que permaneceram enquanto companhia de teatro. Particularmente, arrisco escrever que esse exercício esteve comigo na maioria de meus processos criativos como atriz, preparadora de elenco e diretora, pois, uma vez que estar em coletivo define a minha ação na cena até aqui, o *Campo de Visão* está, invariavelmente, presente, ainda que como subtexto e com toda a importância disso.

Em minha saga Medéia não poderia ser diferente. Tive a oportunidade de estar lidando com suas reverberações desde o primeiro momento e repetidas vezes. À vista disso, dois marcos no tempo se fazem importantes destacar: o primeiro, em 2020, início da jornada de pesquisa; o segundo, em 2022, meio do caminho. Vamos a eles, sem perder de vista o vai e vem do mar.

Um ano depois da explosão que foi existir no Núcleo Experimental do Sesi, eu ingressava como mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp. Logo de início, fui agraciada com o oferecimento da disciplina AC101 - Laboratório de Criação, que, segundo a ementa, trata-se “de um projeto de criação cênica proposto pelo docente responsável, em consonância com seu projeto de pesquisa, englobando as etapas de pesquisa de materiais, experimentação, composição cênica, abrangendo uma ou mais modalidades: dramaturgia, coreografia, interpretação, performance e direção cênica/encenação”.

No último semestre de 2020, esse laboratório foi conduzido por meu orientador, Marcelo Lazzaratto, que tinha por padrão nesta matéria a aplicação, justamente, de seu exercício *Campo de Visão*, sendo a poesia trágica um referencial recorrente na motivação poética dessa prática. Em função das condições impostas pela pandemia da Covid-19, a disciplina foi ministrada de forma remota e sua lógica de experimentação precisou ser modificada. A proposição para o trabalho, então, teve como premissa o estudo de solilóquios trágicos de três mulheres da mitologia grega — Antígona, Electra e Medéia — e a criação de um material audiovisual, propiciando aos pesquisadores a possibilidade de desenvolver seus estudos

individualmente, num exercício da função de serem atrizes e atores criadores. Partimos das leituras das três peças; depois, assistimos a três filmes, “Antígona”, de Yorgos Javellas; “Electra”, de Michael Cacoyannis; e “Medéia”, de Lars Von Trier; por fim, realizamos seminários a respeito de cada uma das tragédias em questão. Tudo isso para poder adentrar a parte prática e garantir substrato na manipulação dos materiais poéticos.

Essa oportunidade foi um fator crucial para a minha pesquisa nesse início de processo, tanto pela possibilidade de aprofundar meus estudos no mito de Medéia junto ao meu orientador, quanto pela potencialidade do trato poético com meu material. Poder fruir na investigação da palavra e dos signos cênicos de imediato fortaleceu os laços com os impulsos do fazer e o *Campo de Visão* foi convocado como substrato base na articulação do pensamento da criação.

O formato da criação audiovisual, no entanto, trouxe diferentes problemáticas. A elaboração cênica tinha que considerar uma nova perspectiva de recorte. Nova para nós, artistas do teatro, que tivemos que aprender a operar ainda outras funções, como captação de imagens, edição, e o mais importante, a meu ver, o entendimento dessa forma de comunicação, que se utiliza de outros recursos para contar uma história e que, ao mesmo tempo que elimina, também cria diferentes possibilidades.

Para mim, naquele ponto, algumas experiências prévias já tinham se feito valer. Junto à minha companhia de teatro, a Cia. Histriônica, o primeiro semestre de 2020 veio com a urgência de se recriar para continuar a existir. Quando da chegada da pandemia, reorganizamo-nos, como a maior parte dos artistas e coletivos, e encabeçamos uma série experimental de vídeos que tinham a temática do feminino em evidência. O livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarice Pinkóla Estés foi nosso referencial e o universo do audiovisual, até certo ponto a única maneira viável de seguir atuando pelas condições do momento, chegou para nos manter em criação. Como atriz-artista, então, desenvolvi diversos vídeos, desde cenas curtas a curtas-metragens, passando pela elaboração de dramaturgias de gênero narrativo até o aprendizado de captação e edição desses materiais, onde, confesso, descobri um enorme prazer. E mais, foi a partir desse momento que me entendi capaz de organizar a estrutura de uma obra como um todo: vi meu impulso como diretora cênica nascer no caos causado por um vírus. Não à toa, dessas experiências resultou minha primeira direção cênica oficial, o teatro-filme *O Rio Abaixo do Rio*, já referenciado aqui como ponto edificante de minha trajetória como Medéia, aliás. Todo este passo atrás (e, outra vez, as evidências dos eternos retornos), a fim de relatar que

mergulhei oficialmente no universo de minha heroína com essa bagagem, e por conta dela, consegui fazer minhas escolhas e cada vez mais articular procedimentos.

Voltando à disciplina, é evidente que o solilóquio escolhido por mim para o trabalho foi de Medéia. Todavia, nessa criação, pude também experimentar o texto *Mata teu Pai*, de Grace Passô, em minha boca, além de trazer referências dos signos que identificava na obra *Medea*, de Dimitris Papaioannou, outro ponto de atenção. Foi assim que concebi minha primeira experiência prática em Medéia, o vídeo-experimento homônimo a esta pesquisa que se encontra nos links dos apêndices.

Isto posto, essa ação teve como partida o primeiro solilóquio de minha heroína presente na versão de Eurípides (2010, p. 45), bem como o fragmento “A Maternidade”, vindo de *Mata teu Pai*, de Passô (2017, p. 30). Em meu processo, essas dramaturgias se apresentaram cruzadas da seguinte forma, criando um único solilóquio:

Eurípides –

Entre os seres com psique e pensamento, quem supera a mulher na triste vida?

Impõe-se-lhe a custosa aquisição do esposo, proprietário desde então de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!

Passô –

A mulher síria me disse que está grávida. E pior. Disse que não vai tirar. Não estou contando essas coisas pra atrasar vocês pra festa, não sou desse tipo. Eu disse à mulher síria que ela pode pensar melhor, sim, é difícil, corre o risco dela se deitar num açougue, mas ela pode pensar melhor. [...] eu sei olhar nos olhos de alguém.

Eurípides –

E a crise do conflito: a escolha recai no probo ou no torpe? À divorciada, a fama de rampeira; dizer *não!* ao apetite másculo não nos cabe.

Passô –

A mulher síria me disse que está grávida.

Eurípides –

Na casa nova, somos mânticas para intuir como servi-los? Instruem-nos?

Passô –

Quer tirar a criança...

Eurípides –

Se o duro estágio superamos, sem tensão conosco o esposo leva o jugo — quem não o inveja?

Passô –

...mas ela tem medo.

Eurípides –

Quando a vida em família o entedia, o homem encontra conforto fora, com amigo ou alguém de mesma idade. A nós, a fixação numa só alma. “Levais a vida sem percalço em casa” (dizem), “a lança os põe em risco”. Equívoco de raciocínio! Empunhar a espada, dói muito menos que gerar um filho – melhor morrer!

A ambivalência que esses trechos de partida do trabalho apresentavam colaboraram para a criação de um tempo-ritmo na interpretação da palavra, na sequência possível enquanto arco dramático da ação e, também, na composição de imagens como um todo. Conforme o percurso de formulação dramatúrgica do vídeo avançava, percebi que o épico, o lírico e o dramático começaram a entrar em diálogo e o que naquela altura parecia apenas uma resposta instintiva ao material foi se esclarecendo como procedimento estético. A forma recortada na associação textual ia ao encontro da fragmentação das imagens cênicas símbolo-síntese, ênfase alimentada pela experiência audiovisual, mas não só. Foi nesse ponto que reconheci a existência de um pensamento metonímico e metafórico como maneira de conceber minha composição.

Vamos à descrição da ação cênica. Esta minha primeira reverberação de Medéia se apresentava em pé, no centro do vale de uma pedreira enorme (a mesma descrita no prólogo desta jornada dissertativa), construindo o signo de uma barriga que crescia lentamente até dar vida a um coração sangrento de boi, alusão às crias, as quais, ao final, serão exterminadas num único tiro de arma de fogo. Esse era o arco do acontecimento, o nascer e morrer do “ovo da serpente” — Medéia gestando a morte e a atriz gestando a potência do mito. A natureza servia de cenário monumental, colocando a figura trágica numa relação com uma concretude superior a ela; ao mesmo passo, esta trazia para o ambiente objetos cotidianos e anacrônicos que, ora usados com sua função material, ora deslocados em usos simbólicos, faziam contraste entre a forma e o conteúdo da narrativa proposta pelos recortes e colagens dos textos. Um exemplo

está na sequência de imagens do passar de um batom na boca que, depois, seguia sendo riscado na parte interior das pernas como espécie de insinuação de sangue ou outra secreção que possa escorrer de uma vagina. Tudo isso atravessado pelo cruzamento das palavras, sonoridades, repetições e perspectivas fotográficas que a linguagem do vídeo oferece. Esses elementos reforçaram em mim o caráter da metáfora e da parte pelo todo entendida como procedimento artístico, e na mesma medida de suas estranhezas, corroboraram à qualidade de construção daquela força-Medéia e à atemporalidade do mito.

Contudo, a grande questão — como lidar com isso? A fragmentação do sujeito inerente ao nosso tempo fez seus ecos no trabalho e, se por um lado, efeito mais que esperado, por outro, intrigante: “não é a forma trágica que busco? Esta elaboração segue de acordo com este desejo? A tragédia, o mito permitem fragmentação? A fragmentação constrói narrativa?” — eu não tinha tais respostas ali.

Segui, então, através da manipulação dos impulsos e intuições estéticas, e mais elementos foram se somando à experimentação. Outro exemplo foi o coro de mulheres presente na tragédia do poeta de Salamina, que apareceu representado por vozes polifônicas de outras mulheres que não eu, entoando trechos específicos do texto e propondo diálogo à minha figura quase estática e épica. Nesse ponto, uma reflexão curiosa a respeito da situação gerada pela quarentena e a criação nesse universo audiovisual, que permitiu a interlocução com mulheres parceiras de trabalho a mim distantes, emprestando-me suas vozes para compor o coro, criando o anteparo da ação transversal da “narrativa” proposta ali e o próprio eco simbólico da reverberação do som naquela pedreira. Vi-me, outra vez, podendo ressignificar as premissas do *Campo de Visão* no trabalho a partir de sua plasticidade inerente, tal qual o mito na potência múltipla de seu vir a ser formal.

Três anos depois desse Laboratório de Criação, na organização de meu caos criativo, todos esses manifestos iniciais — hibridismos textuais, imagens e ações — agora preenchidos com seus significados ao longo destes anos de pesquisa, encontraram-se em minha performance *Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria*. E o que a torna essa moção avante é sua realização como fenômeno teatral, na presença em carne, osso e coração da atriz, finalmente. Amiúde, fim se mostrou começo, e a cena, ou melhor, o teatro, que nunca deixou de me convocar, retornou à sua essência. A busca por um corpo que manifeste a potência do mito se dilatou e a tragédia como teatro do corpo se ressignificou. Foi, então, que as respostas às inquietações começaram a aparecer.

Minha segunda experimentação em direção à Medéia em *Campo de Visão* aconteceu em 2022, desta vez, vivenciando-o em sua forma usual, na tridimensionalidade da sala de ensaio. Novamente, estive junto de meu orientador na mesma disciplina, a AC101 - Laboratório de Criação, seguindo no universo das tragédias gregas como referencial poético. A peça de estudo escolhida foi *As Troianas*, também escrita por Eurípides; porém, Lazzaratto escolheu, enquanto palavra a ser dita durante as improvisações em campo, *Por que Hécuba*, de Matéi Visniec¹⁴. Nessa reelaboração do mito da guerra de Tróia pela perspectiva de sua rainha, Hécuba, uma percepção de sincronicidade: tal qual minha experiência anterior em vídeo e naquilo que estava se mostrando como característica artística, tive o vislumbre de entendimento da forma trágica numa perspectiva contemporânea e fragmentada da palavra.

Foi esse o momento em que pude colocar meu corpo a serviço de meu trabalho de atriz, exclusivamente. Ou seja, o foco estava na criação da fibra desta função. Nessa altura, ainda não tinha vivenciado a experiência com o teatro de Theodoros Terzopoulos, por isso, a construção do corpo através da ideia de Dionísio ainda era mera especulação. No entanto, explorando meu terreno familiar, na combustão coletiva gerada pelo *Campo de Visão*, o espaço de busca individual se fortaleceu e consegui mapear um temperamento à Hécuba, assim como a materialidade de seu corpo e de sua voz troiana, despedaçados, e o equivalente à sua existência mítica.

É evidente que mesmo atuando outra figura trágica, meu imaginário resvalava o tempo todo em meu interesse primordial. Estive Hécuba e Medéia simultaneamente, na alteridade e sincronicidade que o exercício e o mito permitem fazer coexistir. E com relação ao que se afirmou como procedimento enquanto artista da cena, a convivência da tradição e do contemporâneo, do novo e do antigo, cada vez mais, tornou-se inferência estética e política. No aqui, estou hoje, reconhecendo que o tempo de maturação de meu processo é de ordem mítica, e que a incessante e bonita manifestação do eterno retornar é inevitável para, enquanto sujeita do agora, invocar Medeia à luz da lua cheia, em sua urgência essencial, como possibilidade de propor e reformular os modos do viver e do ser.

Seja em *Campo de Visão*, num experimento audiovisual, ou num tablado da Grécia, o corpo que procuro é o corpo do mito. Sinto seu manifesto. E fazendo o passado encontrar o presente de minha trajetória artística, afinal, o que se apresentou como equilíbrio poético de

¹⁴ Matei Vişniec é um dramaturgo romeno/francês, poeta e jornalista. Tornou-se um dos dramaturgos mais encenados da Romênia na atualidade. Aposta no teatro como um espaço de debate encorajador, e suas obras, que assumem uma crítica ferrenha ao capitalismo, têm sido cada vez mais encenadas no Brasil.

todas as variáveis até aqui foi a obra de Heiner Müller, *Medeamaterial*, meu último e precioso encontro nessa aventura de contar-se.

3.2 – Apoptose – Movimento II • O Rio rumo ao Mar Medéia Fúria

Cena 3

FOCO DE LUZ ÂMBAR

Das rolhas no caldeirão, fazer uma barriga.
Sangrenta.

Tempo...

Ecoa um lamento em outra língua. Crescente.

Κατολοφύρομαι
κατολοφύρομαι
ματέρος αίμα σᾶς
ὄ σ' ἀναβακχεύει.
ὁ μέγας ὄλβος οὐ
μόνιμος ἐν βροτοῖς
ἀνά δὲ λαῖφος ὥς
τις ἀκάτου θοᾶς
τινάξας δαίμων
κατέκλυσεν
δεινῶν πόνων
ὡς πόντου
λάβροις ὀλεθρίοι-
σιν ἐν κύμασιν.

Respirar.

Ar entra e sai pela boca.
Corpo se levanta. Diz.

“Tu”

Um MURRO na barriga.

Tempo...

“A mim Tu”

Tempo... respira.

A cada novo *Tu, Teu, Tua*
MURRO
SOM DE GUERRA

os amas Jasão teus (MURRO) filhos?

Queres tê-los novamente teus (MURRO) filhos?

Teus (MURRO) eles são O que pode ser meu tua (outro) escrava?

Tudo em mim teu (mais outro) instrumento tudo de mim.

Por ti eu matei e gerei

Eu tua cadela tua (MURRO) puta eu

(como um latido)

EU, EU, EU, EU, EU

Eu degrau da escada da tua (MURRO) glória

Untada com teu (MURRO) excremento Sangue dos teus (outro) inimigos

E se em memória de teu (MURRO) triunfo

Sobre meus país e meu povo que foi minha traição

[...]

Em tua (MURRO) trilha de sangue sangue dos meus iguais

[...]

Sobre minha pele só meu próprio suor

Teu (MURRO) hálito um fedor de cama alheia

[...]

Ama teus filhos

Queres tê-los novamente teus filhos

Tu me deves um irmão Jasão

Hoje é dia de pagamento Jasão Hoje

BOMBA!

Já quase não há barriga.

Gritos – *Summertime, child living's easy*

Música. Janis Joplin.

Inicia-se um parto.

Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria

Durante este processo de pesquisa, não foram poucas as vezes que me senti confusa, perdida, incomodada. Sustentar-se na labuta diária da obsessão criativa não é tarefa simples e fácil. Recomecei diversas vezes, segui noutras completamente contrariada. Minha gigante impondo o seu ritmo, ao passo que a vida impunha o seu. Estar lidando com uma temática que

cutuca a morte quando a morte de fato se apresenta a nós é ação tão complexa quanto respirar em ventania brava. Foi num instante desses que *Medeamaterial* surgiu como folha de árvore que rodopiou depois da brisa forte.

A primeira vez, no entanto, que tive contato com a dramaturgia de Heiner Müller foi no longínquo ano de 2011, em minha entrada na graduação em Artes Cênicas. A disciplina, justamente, era a de Dramaturgia, e as palavras de *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas* estudadas ali, uma das coisas mais esquisitas com a qual me deparava. Lembro-me de realizar a leitura de uma vez, numa única hora de atenção, o que já comprovava o primeiro insucesso ao lidar com essa poesia dramática que, enquanto peça de teatro, apresenta-se em três fragmentos ocupantes de sintéticas 11 páginas, mas que traz consigo o arcabouço do mito articulado com a história e, conseqüentemente, com o tempo presente de sua criação.

“O espanto como a primeira aparição do novo” (Müller, 1986 apud Koudela, 2003, p. 28) é elaboração do autor alemão sobre seu próprio teatro e reflexo de meu encontro com ele desde o primeiro momento até aqui. Em 2011, meu choque estava na ausência de qualquer pontuação no texto que estabelecesse clareza narrativa, na dissonância de vozes sem indicação de quem são e com quem se comunicam, no vocabulário vulgar que gerava riso na ingenuidade juvenil, e no incômodo na não linearidade cronológica; em 2024, minha surpresa no encontro está no fato de identificar nessa estética uma afinidade concreta com minha maneira de articular os elementos na cena, com a própria elaboração da tragédia grega e, também, com a metodologia que descobri como caminho de construção de um corpo trágico que tem se apontado foz para a poética mülleriana — a técnica e linguagem de Theodoros Terzopoulos. De repente, as dúvidas que surgiram logo de início em meu processo sobre uma qualidade fragmentada como potencial substantivo de meu fazer foram ganhando contornos mais animadores e acolhedores.

Neste ponto, percebo a necessidade de fazer um rasgo em meu relato tão pessoal e tecer breve contextualização sobre o teatro mülleriano e o seu trabalho em *Medeamaterial*, para, então, aclarar a relação já mencionada que Terzopoulos estabeleceu com este dramaturgo em sua trajetória naquilo que, em minha perspectiva, identifico como ponto comum para que meus rios e seus afluentes desaguem em meu mar-criação. Para tanto, minha escrita terá o estofado do livro organizado por Ingrid D. Koudela, *O Espanto no Teatro*, a respeito do universo poético e reflexivo do autor alemão.

3.2.1 – Müller e Medéia • Sujeitos da História

Heiner Müller nasceu em 1929, na Alemanha, e iniciou sua carreira literária quando o socialismo estava em construção na antiga República Democrática Alemã. Foi durante um período de exílio no interior de seu país que o escritor mergulhou na obra de Bertolt Brecht e, a partir dela, passou a refletir a respeito da mudança necessária à função da literatura na transição de seu tempo histórico. Sua criação foi se aproximando da perspectiva brechtiana e suas experimentações sobre as peças didáticas de Brecht consideradas exemplares.

O teatro desenhado por Brecht desejava se distanciar da arte da indústria cultural, propondo com sua *Lehrstück*¹⁵ “dispositivos para experimentos” (Koudela, 2003, p. 23) passíveis às modificações das insurgências do cotidiano e do presente. Assim, mirava uma possível superação da separação entre atores e leitores, espectadores, visando um novo público, mais ativo do que apenas receptivo, capaz de tornar o ato artístico efetivamente coletivo.

Mergulhado nesse pensamento, Müller avançou no princípio da peça didática como nova forma de produção da arte. A figura do artista passou a ser vista como “engenheira da expropriação de si mesmo” (Koudela, 2003, p. 25), e espectadores como agentes da ação num sentido mais engajado ainda. “Se Brecht ainda via o espectador no papel de ‘co-fabulador’, o receptor no teatro de Müller deve ser entendido como ‘co-produtor’ em um teatro transformado em ‘laboratório de fantasia social’” (Koudela, 2003, p. 25). Ou seja, em sua proposta artística, Müller vai além do ideal do Teatro Épico, já que cria uma situação em que o envolvimento de artista e receptor no fazer é fundamento material, sem as quais sua dramaturgia e, por sua vez, seu teatro não se concretiza.

Ao dissertar aqui sobre tais concepções, identifico a premissa óbvia no que tange o teor do fenômeno teatral na perspectiva da trajetória que tive e das formações que vivenciei, de um teatro que se pauta nessa integração artista-receptor. Porém, na relação concreta com teatro deste escritor alemão, esse conceito tem se materializado a mim de outra maneira efervescente. As lacunas existentes em seu texto, as formulações e impressões criadas por quem o interpreta, a carga pessoal e coletiva de quem recebe a obra e, com ela, preenche os sentidos, e o contexto da atualidade do espaço-tempo não são grandezas abstratas, intelectuais e proforma. Elas são o seu teatro que, de fato, só existirá na correlação crítica e ativa de todas as partes envolvidas.

¹⁵ *Lehrstück* era o nome dado às peças didáticas criadas por Brecht, e significa ‘lição’ em português, deixando evidente a função de aprendizado que o autor alemão buscava através delas.

Essa característica do traço mülleriano foi o que inscreveu sua dramaturgia como um teatro da intertextualidade, gestado no alicerce da reescritura da literatura, onde através de outros autores, textos, mitos, dados históricos e demais materiais dos quais se utilizava, o artista desterrava a história do antes. Seu *diálogo com os mortos* (expressão recorrente em suas próprias entrevistas registradas e nas análises de seus teóricos sobre seu fazer) portanto, consagrou-se como única forma possível de projetar futuro, pois somente retornando ao passado e ganhando consciência dele é que nos tornamos sujeitos da história.

Na evolução do seu procedimento e obra, Müller chegou ao *fragmento sintético*¹⁶ enquanto elaboração estética. Sem perder de vista o engajamento político alicerçado na peça didática brechtiana, essa nova formulação da palavra e do pensamento teatral demonstrava sua desesperança numa história progressista e que, justamente por isso, enquanto ação política da arte, tinha por objetivo interferir na paisagem cultural de maneira provocativa, desejando, assim, a transformação da história.

Em Müller, portanto, tudo aquilo que é sujo, tabu e violento serve de material criativo e demonstra a crise dos impérios da razão, colocando-nos em contato com outras grandezas e camadas profundas daquilo que também nos constitui. O espaço do sonho, da memória e de uma sensibilidade indomável ganham eco. Não à toa, os mitos e as personagens trágicas são matéria orgânica de seu teatro. Um teatro de guerra potencial, de violência concentrada e de evidenciação dos conflitos sociais, que, fazendo referência ao teatro da crueldade de Artaurd, volta a se aproximar de um ideal dionísíaco, onde os instintos e impulsos não racionais são liberados. A tragédia grega, pois, Medéia e o teatro de Terzopoulos, nessa configuração, retroalimentam-se lindamente. Eu os encontro aqui — onde, a partir do entendimento da forma e conteúdo do teatro de Müller, sua versão sobre o mito da mulher da Cólquida, a meu ver, desvela-se em destino inevitável.

Assim sendo, volto ao declive que me interessa. É em *Margem Abandonada Medeamaterial Paisagem com Argonautas* que as linhas se cruzam, que as águas se misturam, que o lago encontra o rio e vira mar:

Lago em Straussberg Margem abandonada vestígio
De argonautas de testa chata

¹⁶ O fragmento sintético de Müller persegue uma dupla função. Por um lado, auxilia o autor, através de um processo dialético de conhecimento e de visão de mundo, e por outro serve como experimentação de um modelo de prática teatral coletiva. Como um grito do autor, o fragmento sintético de Müller é também um diálogo com a sociedade, um diálogo que é preenchido de forma crescente com imagens irritantes e metáforas provocativas. (Koudela, 2003, p. 29).

Cerdas de junco Galhos mortos
 ESTA ÁRVORE NÃO VAI CRESCER POR CIMA DE MIM
 Cadáveres de peixes
 Brilham na lama Caixas de Biscoito monte de excremento
 JONTEX BELMONT
 (MÜLLER, 1982, p.13).

Este é o início do poema dramático. Passado o choque primeiro com a quebra das formalidades da escrita, os olhos se acostumam e passam a ver que o corpo do texto também cria uma obra visual. Isto ajuda a colorir o imaginário da ação e as possíveis infinitudes de vozes e prosódias que podem surgir nos contrastes propostos. O contorno do mito de Jasão e dos argonautas e as alegorias de conquista e destruição que o preenchem são imediatamente expostas e, dessa forma, o cenário repugnante logo começa a constranger, são destroços de guerra — “é isso que me interessa narrar?”, pergunto-me a cada visão que o texto instala em minha retina. “Sim, tem algo meu aqui!”

No primeiro fragmento como um todo, o fragmento *Margem Abandonada*, a natureza, animal e vegetal, está morta e misturada à sujeira e restos da civilização moderna. Passado e presente se contrapõem o tempo inteiro na instância do mito e da realidade. A tragédia como resultado da própria condição humana vai aparecendo como materialidade da cena.

Na imundice sensorial que se apresenta, percebi a afinidade do texto de Müller com meus impulsos criativos. Os objetos dos quais já me utilizava em cena e as imagens-sínteses que buscava com eles, portanto, mostraram-se complementares no sentido da estrutura das concepções. O fragmento sintético como forma na estética e na narrativa faz-se lugar comum.

Mergulhando nas profundezas do texto, é no fragmento cerne, *Medeamaterial*, que a tragédia de Eurípides se condensa e onde a minha experimentação prática se debruçou com maior ênfase. O fragmento mostra um longo monólogo de Medéia que praticamente ocupa e garante todo o conteúdo da jornada da mulher mitológica. A questão em pauta é a traição múltipla: de Medéia a seu país, seu povo e seu sangue; de Jasão à esposa; dos filhos que, sem saberem, levam à morte a futura companheira do pai. A trilha de destruição descortina a história de guerra, violência e invasão e, novamente, dá palco para a exposição da condição da mulher, das minorias, do terceiro mundo na sociedade frente ao jugo do patriarcado e do capital.

Saltando para o terceiro fragmento, *Paisagem com Argonautas*, temos a presença de uma possível configuração de Jasão, ou mesmo Medéia, na busca por autoconhecimento naquilo que pode ser dilatado para a humanidade. Nas indicações do próprio autor para esse trecho, a ideia do “Eu” deve ser estendida para o que se entende por voz coletiva. “Eu” que, ao

se deparar com a morte, reflete um traço fundante do humano, que quanto mais busca fugir da própria ruína e desapareição, desemboca em seu fim, implacável e cruel, sem a real transmutação e compreensão do ciclo vida-morte-vida. Em minha prática, pelo menos por enquanto, ainda não cheguei na poetização formal desta parte, porém todo o desenredar de minha elaboração se equaciona aqui.

Na análise e reflexão sobre essa dramaturgia poderosa, identifico na escolha ao manipular essa entidade primitiva “taurivoraz”, um reforço quase metalinguístico do autor a respeito de seus próprios ideais político-estéticos. Müller, como aquele que busca se tornar sujeito da história, espelha-se na mulher expatriada — combustão do caos, grávida de Dionísio e da potência de morte e vida — que, com seu vômito febril, retoma sua voz e o curso da sua narrativa, bem como extravasa seu grito de *basta!* a toda forma de opressão e abuso. E, no entendimento de minhas aspirações na cena e na vida, qualquer sensação de clarividência ganha aqui beleza científica, pondo-me segura de que eu, Ana Carolina, atriz-artista-mulher, busco o mesmo caminho e, assim, quero resplandecer Medéia para sempre.

3.2.2 – *Terzopoulos, Dionísio e o Fragmento • O Caminho do Coração*

A influência do teatro alemão sobre o trabalho artístico de Theodoros Terzopoulos é evidência comprovada por sua história; mas, também, em minha experiência junto a ele e em minhas pesquisas sobre seu fazer, qualidade transparente em seu *modus operandi* em sala de ensaio e encenações.

O trajeto de suas escolhas artísticas enquanto diretor cênico, que teve como partida também o teatro de Brecht até a gradativa aproximação do material trágico e que delineou a criação e a sistematização de sua metodologia de trabalho, confabulam para afirmação do entendimento das premissas do Teatro Épico em sua essência por esse encenador. Naquilo que pude vivenciar na carne, o rigor na condução do treino, misturados a uma empolgação da criança que descobre algo novo, refletem a organização de sua estética no palco, precisa e direta, porém viva como um vulcão ativo no que diz respeito à camada substancial do trabalho da atuação e do conceito de seu teatro de Dionísio. Tal qual Müller no desenvolvimento da peça didática brechtiana, Terzopoulos descobriu como colocar ordem no caos de maneira exemplar.

Sua relação com o artista alemão, como já mencionado, aconteceu ainda na juventude, quando Terzopoulos foi para Alemanha e estudou com Müller no Berliner Ensemble. Mais tarde, os dois viriam a se tornar importantes parceiros de trabalho. No resgate da memória que o ato de escrever consagra, a constatação de que as fotos de Heiner que vi nas paredes do Teatro

Attis não são meras ilustrações históricas, e a imaginação que me provoca a pensar o quão simbólicas são para o corpo e a mente do fundador daquele lugar em seus quase 80 anos de vida e teatro.

Quando me encontrei com o trabalho desse artista grego, não era capaz de imaginar os inúmeros portais que ele engendrava e, muito menos, que encontraria nesse infinito, lugares que me auxiliariam a organizar o meu caos particular, por conseguinte. Ao denominar um dos estágios de sua metodologia de *Improvisação Infinita*, Terzopoulos faz jus à concretude de seu fazer, baseado na descoberta do corpo, das paisagens de memória pessoal que alcançarão a camada do coletivo, na imagem da fragmentação de Dionísio como eixo da performer para se refazer, se reconstruir na expressão genuína de si. Esse é o seu trabalho-chave, de base. A criação, seja qual for, passará por essa forma de manipulação.

Abro espaço aqui para uma consideração pertinente com relação ao que quero afirmar como “expressão genuína de si” dentro desse fazer. No processo de exaustão que o exercício da *Desconstrução* e a *Improvisação Infinita*¹⁷ atingem em determinado momento, o corpo passa a responder de uma maneira particular, própria a ele mesmo. São as novas aberturas, as tais camadas de memória física profundas que são acessadas e que, por isso, configuram essa percepção de uma expressividade particular de quem a executa. Como exemplo, registro a materialidade que vivencio em *Campo de Visão*, nos momentos de *Ação Livre* ou de liderança do coro, principalmente. Ali, depois de considerável tempo em estado de busca e de repetição, chego a lugares que me permitem fazer esta analogia de processamento. Minha expressão, a despeito das especificidades de cada dia de trabalho, atinge uma latência que remete a um fluxo genuíno, honesto em sua idiosincrasia, onde consigo estar circunstanciada no trabalho, reconhecendo a pesquisa e o esforço exigidos ao corpo, mas também, o prazer de alguma descoberta daquele instante em que, através de uma atitude física (sempre!), começa a escorrer o imaginário considerado.

Retomando a rota do fragmento em Terzopoulos, a partir do momento que ele estabelece um material poético, mais precisamente o texto dramático, este, por sua vez, passará pelo mesmo curso de dilaceração a partir da manipulação do próprio diretor. Isso significa que, quando o processo criativo entra no estágio de montagem, o texto já sofreu sua *recriação*, justamente porque o pensamento fundamental desse encenador se dá na ideia da laceração de Dionísio em todas as funções. Logo, o material final, enquanto dramaturgia, também opera na

¹⁷ Ver Episódio II – Em Busca de um Corpo Trágico; subitens 2.1.2 (Ciclo II – Ter e Ser Corpo - Eis a questão!) para *Desconstrução*, e 2.1.3 (Ciclo III – O Corpo do Mito) para *Improvisação Infinita*.

ordem da fragmentação e, ao ser reelaborado, cria nova totalidade. Além disso, a fragmentação é desenvolvida pelo encenador como recurso e possibilidade de operar a tragédia grega na contemporaneidade; ou seja, Terzopoulos está buscando uma equivalência da tragédia no presente, onde a lógica realista e uma narrativa cartesiana não cabem mais no mundo que vivemos:

Esta metodologia não se resume às práticas, mas à constante discussão ideológica e filosófica que constitui o trabalho do Teatro Attis. Fazer teatro é, antes de tudo, uma atitude política, o que não significa um teatro panfletário ou de mensagens explícitas ou óbvias. A posição estética que se estabelece com o material encenado, em si, resume o olhar crítico que se têm sobre os paralelos que a discussão que ele suscita na atualidade: a guerra, o sacrifício, o poder, a morte. Sem cair na obviedade, um espetáculo do Teatro Attis sempre nos remete à nossa contemporaneidade, justamente porque consegue apontar nossa sensibilidade para a reflexão desejada e ao mesmo tempo criar uma atmosfera ritualística no sentido da concentração da energia vital na performance dos atores. Para Terzopoulos a noção de ritual está diretamente ligada à violência, no sentido de compreender a Tragédia Grega como uma ação coletiva, compacta e violenta. (Amado, 2007, p. 62).

É aqui que identifico o vetor de aproximação do homem do teatro grego com o homem do teatro alemão, no espaço-tempo em que a violência, a crise do sujeito, do sistema econômico e do patriarcado dilacerante insistem em ecoar, convocando novas maneiras de estabelecermos contato, onde forma e conteúdo precisam estar alinhados e vibrantes. Coloco-me em meio a este bombardeio para, assim, retornar a minha ação na cena.

No que diz respeito ao campo da atriz, como já aprofundado em minha busca por um corpo trágico no Episódio II desta epopeia, o trabalho com o texto na perspectiva de Terzopoulos, tal qual o trabalho do corpo, dá-se a partir da descoberta do *ritmo* que, por sua vez, estabelecerá a forma. Encontrar o ritmo do texto é encontrar o *ritmo do coração* que o trabalho propõe. Segundo o encenador, até mesmo a forma mais abstrata, o mais fugaz movimento nascido pelo ritmo, é baseado numa lei lógica mais profunda. Ao encontrá-lo em duas frases, a cadência que caracteriza toda a sessão será descoberta, e depois disso, o ritmo de todo o texto¹⁸.

¹⁸ Como exemplo, no processo de *As Bacantes*, primeira montagem do Attis, a pesquisa partiu da frase *kamaton t' efkamaton*, cantada pelas Bacantes quando chegam da Ásia, acompanhando Dionísio, e que significa, “estamos cansadas, cansadas, mas felizes”. Na investigação do ritmo desta frase, o diretor e seu grupo, encontraram no corpo o ritmo da dança do pirro, uma antiga dança de guerra de origem dórica, praticada originalmente na ilha de Creta, a qual pude presenciar em minha mais recente visita à Hélade. Esta foi a matriz responsável pelo caminho da transformação das atrizes e atores na cena.

Para Terzopoulos, não existe pontuação no teatro, tal qual se utiliza o teatro burguês. Existe uma temperatura que se encontra abaixo do discurso e muitas variações de sons internos. A atriz dentro deste tipo de teatro, deve seguir o ritmo e não imagens específicas, a fim de encontrar materiais abstratos e indisciplinados, explorando limites e buscar paisagens incomuns, onde o discurso não é ilustrativo, mas natural àquele corpo; sua “fala de dor”, motivada por uma causa interna profunda que, dessa forma, criará a imagem da estrutura do mundo. “Estou interessado em como alguém, enquanto interpreta uma frase, pode descobrir até suas fontes ecogênicas, seu ritmo do coração.” (Terzopoulos, 2020, p. 49). É assim que a palavra mesmo quando concebida no ato da escrita por outra pessoa, será apropriada pela performer da cena, em sua ação física, em seu corpo, que, somado à organização precisa de uma direção inclinada a esse encadeamento de percurso, fazem ver nova possibilidade de um universo poético, verticalmente escavado em todas as frentes que o constituem. Novamente, o reconhecimento de uma elaboração não linear nem domesticada, contundente ao tempo do agora.

São esses os meus encontros e as correlações que proponho em direção a Terzopoulos e à dramaturgia de Müller, partindo da ideia de fragmentação, conceitos essenciais às concepções de arte de ambos os artistas, como ação estética-político-poética. Sobre esse pensamento, na entrevista *Fragmentos de pensamento sobre os fragmentos trágicos: a visão de Theodoros Terzopoulos sobre a tragédia grega fragmentária*, de 2021, Terzopoulos afirma:

Um fragmento, principalmente na sua língua original, tem grande profundidade, ressoa em diferentes frequências. Um texto dramático contemporâneo carece dessas características. Um fragmento é um pedaço de material antigo, que contém elementos de primordialidade, tem um lado negro e por isso tem valor. Uma peça contemporânea não tem a profundidade de um fragmento; é aí, naquela profundidade, que você luta com seus próprios demônios. Nesse sentido, há as peças de Heiner Müller, que não possuem fluxo dramático. Müller cria fragmentos, destrói o fluxo dramático, não conclui suas peças com um clímax, com um final feliz. Ele muda constantemente de direção e desmonta. Isso não é fácil. [...] fragmentos criam medo. (Terzopoulos, 2021, apud Karantzas, 2021, p. 2, tradução nossa)

Nesta leitura, é o fragmento que, na atualidade, estabelece a conexão entre mundos, que permite ao acontecimento da criação ser preenchido de realidade e tornar-se presente, na mesma cadência em que traz o que ficou da história, do passado. Reflito novamente sobre a evolução da mitologia e o seu processo fracionado de reconhecimento, no qual não se pode afirmar ao certo a origem ou veracidade de um evento já que tudo o que “sabemos” nos chegou de maneira caótica e pouco uniforme, sendo o trabalho posterior dos mitólogos que organiza e inclui

correspondências: então, encontro na articulação do mito, da técnica de atuação de Terzopoulos, e na dramaturgia de Müller os elos de meu inconsciente e instinto criativo — o estuário de meu rio-mar.

Minha formulação em *Apoptose – Movimento II* foi a primeira vez que testei as palavras de Müller com a construção de corpo proposta por Terzopoulos. No primeiro “Tu” emitido por minha boca em *Medeamaterial Paisagem com Argonautas*, reconheci a faísca do que faz forma e conteúdo se encaixarem com a devida precisão do rosto que é molde para sua própria máscara. O positivo e o negativo, o claro e o escuro. Toda a organização que o corpo dionisíaco convoca — a respiração e vibração que criam a energia vital do êxtase — conversou com o contorno da palavra mülleriana. O fragmento-poesia além de dar conta da potência física também foi me trazendo o caminho de ações e gestos. A repetição exagerada dos pronomes pessoais, junto de suas derivações oblíquas e possessivas, trouxeram-me claramente o contraste entre a primeira pessoa Medéia, que emitia o discurso, e a segunda, Jasão, seu interlocutor. Com isso, o surgimento da ação de socar a si mesma, na própria barriga que carregava a prole, naquela altura, toda sangrenta, tornando-se gesto quase explicativo, de um corpo invadido, machucado, canceroso.

E, nesse retorno, a evidência do teatro de guerra que Müller propõe, de um processo histórico que se define pelo rastro de sangue que deixou atrás de si ancorado pelo mito e pela sua narrativa, que novamente alargam e potencializam o entendimento sobre Medéia e a violência concentrada, defendida por Terzopoulos como alma da força trágica. A nau Argo como símbolo da guerra que deixa sempre os mesmos vestígios, Medeia como representação de um território usada e devastada, colonizada. Fazendo sua problemática se relacionar com algo muito além da dor de uma traição no âmbito do particular, que não afirmo ser pouca, porém, radicaliza-se o tamanho do mito, suas camadas e sua beleza ao falar do mundo, permitindo que relacionemos histórias privadas e públicas, memórias da ordem de um país ou de um continente, seus processos de invasão, colonização e emancipação.

O mito de Medéia fala da Ásia, África, Américas, do Brasil, e de mim, de minha mãe e minha avó. Conversa com um planeta que tem em Gaza uma guerra acontecendo neste exato momento em que escrevo e que, no espanto que sua elaboração cênica pode atingir, propõe-nos a olhar com mais atenção para os processos político-sociais em que estamos inseridos e como podemos nos tornar sujeitos deles.

Na explosão de nossa condição biológica, exposta por Müller em sua *Medeamaterial*, temos a vida no sentido mais deplorável de sua existência, ou seja, a tragédia retornando como

potência didática e catártica para que enfrentemos a realidade e a condição humanas. É nesse lugar, mistura de resto e de sonho, que surge Medéia, voz questionadora, para gritar de novo sobre o amor, a vingança e a tirania da humanidade, dimensionada num desarranjo da suposta supremacia do que é masculino. Mais uma vez, a condição social da mulher problematizada — a maternidade, o envelhecimento, a necessidade de autoafirmação — mostrando-nos, repetidamente e sempre, a importância da operação em alteridade como forma do viver que é capaz de reequilibrar nossos universos pessoais e coletivos.

Em razão disso, o teatro que em meu presente me vejo construindo, põe-se avante ao retorno urgente ao mito como ponte entre mundos, como espaço do imaginar, como fronteira problematizadora capaz de permitir o reconhecimento das camadas profundas de nós. Ele ancora-se na beleza da forma enquanto estética da arte, que, mesmo ao expor horror, no artifício da criação artística, propõe-se em estado de poesia.

Nessa busca incessante do vir a ser atriz-artista sempre e mais conectada comigo mesma e na relação com meu redor, meu caminho do coração deságua nesse mar de múltiplos encontros, desabrochando as então fronteiras da mente e do corpo, “dionisando”.

Em explosão me encontro, ampliando cicatrizes.

Evoé!

ÊXODO • Considerações finais

Londres, 05 de agosto de 2024

Finalmente, cá estou, na partida.

Em nenhum dos cenários sonhados, em nenhuma das configurações desenhadas pelo passado recente, eu imaginava que estaria aqui, no lugar em que estou hoje, naquilo que é forma da geografia e conteúdo do consciente, tecendo as últimas linhas de um processo de pesquisa acadêmica tão intenso que transborda em processo do existir de uma atriz, de uma mulher.

Estou em Londres, a milhares de quilômetros de minhas origens, e, também, relativamente distante da terra natal de meu objeto de pesquisa, a Grécia, lugar conhecido, requisitado e, recentemente pisado outra vez nesta aventura. No entanto, aqui, neste possível espaço “entre” lugares, constato a beleza e o delírio da convenção que faz do solo inglês centro do mundo. Não por acaso e justamente por isso, aqui me encontro por conta da busca enquanto artista, e da mitologia e da linguagem escolhidas para desenredar uma ação. Ou seja, a circunstância que me põe aqui e agora é o teatro e tudo aquilo que ele me fez encontrar. A vida é mesmo um grande arranjo!

Após bons anos de jornada, a derradeira conclusão se faz evidente. Este trabalho, como creio ter demonstrado em minha escrita, nunca teve como intuito primordial enquadrar-se nalgum padrão do ponto de vista acadêmico clássico, ainda que verse sobre a tragédia grega, ainda que retorne ao ponto fundante do que temos como senso comum das origens do teatro no Ocidente — o mito, o rito, a Grécia. E talvez seja esta a minha própria tragédia. Reconheço a despreocupação em me prender a algum tipo de discurso rígido demais no que tange à tecnicidade necessária a esse domínio. Por isso, permito-me seguir com o fluxo proposto, e tentar fazer ver o que vejo pela janela antes da próxima palavra — o vento balançando a flor na janela da frente, o vizinho desconhecido com seu livro na mão, o canal cintilante com a luz do sol, a paisagem londrina tão regular, e que me tira um sorriso toda vez que percebo o presente.

Outra vez, recorro a este lugar de divagação, pois, neste processo de me perceber e compreender a artista que sou, o estar presente verdadeiramente no espaço e no tempo, foi a tônica para, então, poder configurar qualquer caminho. Chegar a uma possível finalização sobre o processo passa, pois, sobre o estar no agora, reconhecendo que muitas ainda são as dúvidas e os medos, ao passo que, muito também foi o trabalho, o aprendizado.

Reconhecer-me atriz foi um impulso que muito cedo se manifestou em minha vida e, no percurso de quase quatro anos deste Mestrado, encontrar confirmações de algumas escolhas e caminhos é algo bem engrandecedor. Dá unidade ao corpo, dá integração ao espírito.

A convocação de Medéia a mim colocou todo o meu corpo em estado febril. Desde tentar entender genuinamente o porquê desse interesse, de querer lidar com uma tradição tão arraigada, tão problematizada hoje em dia no que diz respeito ao entendimento de uma hegemonia operante no mundo, até me fazer descobrir novas configurações do existir, ressignificar processos, lidar com a morte e acolher o que precisa morrer, deixar de ser. E, constato, uma parte enorme de mim precisou morrer para estar aqui agora, reconstruindo-se.

Foi me utilizando da mitologia da mulher bárbara — que chegou à Grécia vinda da Cólquida, deixando atrás de si um rastro de sangue, e que apesar da aparente loucura, gesta cuidadosamente seu prosseguir feiticeira que é — que me reconheci a partir de outro si. Esta pesquisa me deu nos últimos anos combustível para olhar meu fazer artístico, fazendo-me questionar as profundezas do que me interessa contar. Fez-me rever meu passado com mais atenção, associando os passos atrás e descortinando os chamados do futuro.

Encontrei-me com os trabalhos de grandes artistas do teatro contemporâneo, Grace Passô, Dimitris Papaioannou, Heiner Müller, que me mostram suas potentes articulações do mito de Medéia com o presente, e desemboquei num trabalho que me levou concretamente ao solo de origem do teatro; a técnica e poética do artista grego Theodoros Terzopoulos. Um teatro que tem Dionísio, o deus da vida e da destruição, como princípio norteador, propondo um corpo cênico construído a partir dessa ideia, concretizando a manifestação da tragédia enquanto energia física. Nesse aspecto, vi-me conectada a um lugar comum e familiar ao corpo, novamente valorizando minha trajetória para perceber que minha tendência na cena já operava nesse lugar. Através de outras abordagens, de certa forma, já buscava Dionísio em meu processo enquanto atriz, mapeando as camadas de meu corpo, aprendendo a construir e manipular minha energia na busca da expressividade mais orgânica a mim. Assim, assumir a forma e o conteúdo Medéia nesse processo foi se tornando mar revolto e calma, simultaneamente.

Além daquilo que move somente as minhas pulsões, este estudo da linguagem da tragédia pela perspectiva de Terzopoulos tem me proporcionado outros encontros. E, no estágio da escrita, ainda que isso não faça parte do contorno desta pesquisa de agora, deixo registrado que um elenco de Bacantes é preparado por mim semanalmente na sala experimental do Teatro da Usp, para a montagem da peça da vingança de Dionísio sobre Tebas, sob direção de meu

parceiro de trabalho e amigo, René Piazzentin, importante figura nestes meus arranjos de percurso.

Retornando ao fluxo deste processo, na profundidade das forças arquetípicas que minha heroína movimenta, entendi a partir do estudo teórico do mito e da mitologia na sociedade grega, bem como no aprofundamento e pesquisa da evolução da narrativa de Medéia no mundo patriarcal, que invocar sua ação no presente é um grito contraventor e uma ação mais que contundente. Que o retorno à linguagem da tragédia grega é reafirmar a nossa necessidade de se entender humano e, também, que a constante demanda por inovação no que tange à forma da apresentação da ação teatral, de um jeito ou outro, passa por esse reencontro com a origem do fazer. O mito, a tragédia, seguem como potência da imaginação para a criação de outros mundos, de novas realidades. Eles convocam corpo, mente e coração nessa meta e, assim, eu me sinto recrutada. Meu desejo no teatro se alimenta no campo da representação como maneira de elaboração; no risco do jogo, da relação que assusta, mas que é, ao mesmo tempo, o único caminho para a criação de verdadeira empatia. Seguir fazendo teatro é, portanto, manter-se na pura essência da força performativa ao imaginar como seria o mundo se as coisas fossem diferentes, ou o que pode ser feito para que sejam diferentes ou, ainda, como encarar a realidade manifesta no momento.

Destarte, em meu percurso iniciado no instinto, os contornos de sentido foram se achegando, e o corpo que escorria uma vibração caótica foi organizando seu sentido em Medeia — um corpo do mito foi ecoando em mim. É assim que me conecto. É assim que sigo buscando, em profundidade.

Nas dúvidas e incertezas senhoras de minha ação, o entendimento de um procedimento de elaboração metonímico e metafórico e, dessa forma, a chegada ao fragmento como inquietação poética. Passadas as perturbações com a sensação de estar nadando contra a maré da suposta forma trágica primordial, o entendimento de que uma criação dramatúrgica, uma partitura física ou imagem sintética apoiadas no fragmento são maneiras de acessar a tragédia grega enquanto linguagem no presente, no mundo onde a lógica cartesiana não se sustenta mais. E, outra vez, a afirmação de meu caminho, ao reconhecer que tanto a metodologia de Terzopoulos, quanto as novas referências que se juntaram a mim, como o expoente *Medeamaterial*, de Heiner Müller, são elaborações que partem desse viés.

E, neste momento, novo retorno ao que me é basilar se fez para seguir e reorganizar o pensamento e as novas estruturas. A herança no corpo dos trabalhos anteriores, das aberturas que a Pós-graduação proporcionou, as disciplinas e suas professoras e professores, o fomento à

pesquisa, a residência artística que provocou outras cicatrizes no trabalho, a poesia em forma de afeto que chegou com força no cotidiano banal, tudo isso, fez a dança da memória do corpo ganhar especificidade, mas, mais ainda, perceber-se inserida em contextos múltiplos. Voltei às origens de novo, voltei ao coletivo e ao processamento do trabalho com meus companheiros de jornada e Cia., ampliei novamente o *Campo de Visão* e cheguei ao lugar seguro que faz do teatro sempre ação coletiva. Com alegria, afirmo que escolher atuar esta Medéia também me reconfigura no trabalho em grupo, em coro, em rito com meus antes e porquês, ainda que aparentemente só em cena — porque minha cena parte de mim, porém quer falar com mais alguém, ao menos.

O processo de busca não acabou, estou ainda nele. Acaba-se aqui uma etapa. Agora, a sala de ensaio reconvoca. Todas as cores e temperaturas aqui pintadas precisam voltar para cena. É e sempre será a cena que busco. E ela a mim, mutuamente. Estou em retorno, uma vez mais e sempre, pois aquilo que é certeza permanece: meu nome é Ana Carolina, tenho 32 anos e não sou uma gaivota.

Eu sou uma atriz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, René Marcelo Piazzentin. **O princípio do jogo**: uma investigação prática dos processos criativos de Theodoros Terzopoulos a partir da encenação de Fim de Partida, de Samuel Beckett. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi: [10.11606/D.27.2007.tde-05072009-212232](https://doi.org/10.11606/D.27.2007.tde-05072009-212232).
- ANAZ, Sílvio Antonio Luiz. Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 47, n. 54, pp. 251–270, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.159964. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/159964>.
- ARISTÓTELES. **A Poética**. São Paulo: Cultrix, 1998.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: Tratado de antropologia teatral. São Paulo, SP: Hucitec, 1994, c1993. 252 p. (Teatro, 27). ISBN 8527102676 (broch.).
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2000. 3v. Inclui bibliografia e índice. ISBN 8532604501 (broch.).
- . **Teatro grego**: origem e evolução. São Paulo, SP: Ars Poetica, 1992. 133p. (Ensaio, v;2). Bibliografia: p. 131-3. ISBN ISBN 8585470127 (broch.).
- . **Teatro grego**: tragédia e comédia. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. 114 p. ISBN 9788532604514 (broch.).
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo, SP: Cultrix: Pensamento, c1949. 414p., il.
- . **O poder do mito**. Coautoria de Bill D. Moyers. Organização de Betty Sue Flowers. 28. ed. São Paulo, SP: Palas Athena, 2011. 242 p., il. ISBN 9788572420082 (broch.).
- CARRERI, Roberta. **Rastros**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011. 232p. ISBN 8527309351.
- CUCHET, V. S. Quais direitos políticos para as cidadãs da Atenas clássica? **Revista Hêlade**, v. 4, n. 1, p. 143, 2 set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/13280>.
- DUTRA, Enio Moraes. **O mito de Medeia em Eurípides**. Letras, Santa Maria, v. 1, n. 1, p.66-75, jan. 1991. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/download/11403/6878>.
- EURÍPIDES. **Medéia**. Coautoria de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo, SP: Odisseus, c2006. 179 p. (Kouros, 2). ISBN 8588023741 (broch.).
- . **Medéia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo, SP: Editora 34, 2010. 190 p. ISBN 9788573264494 (broch.).

- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Traduzido de Manuela Gomes. Lisboa, PT: Orfeu Negro, 2019. 504p. ISBN 9789898868596.
- GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- JAEGER, W. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2008 (Obras completas de C. G. Jung, v. 9/1)
- KARANTZAS, Menelaos. **Fragments of Thought About the Tragic Fragments: Theodoros Terzopoulos' Views on Fragmentary Greek Tragedy**. 2021. www.critical-stages.org. Disponível em: <https://www.critical-stages.org/24/fragments-of-thought-about-the-tragic-fragments-theodoros-terzopoulos-views-on-fragmentary-greek-tragedy/>. Acesso em 29/07/2024.
- KELEMAN, Stanley. **Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell**. Coautoria de Joseph Campbell. São Paulo, SP: Summus, 2001. 116 p., il. ISBN 9788532307279 (broch.).
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Heiner Muller: o espanto no teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003. 196 p., il. (Textos, 16). ISBN 8527306662 (broch.).
- LAZZARATTO, Marcelo Ramos. **Arqueologia de um ator**. Curitiba, PR: Appris, 2022. 241 p. (Educação e culturas). ISBN 9786525024059 (broch.).
- . **Campo de visão: um exercício de alteridade**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2023. 192 p. ISBN 9788526816053.
- . **O campo de visão: exercício e linguagem cênica**. São Paulo, SP: Teatro - Escola Célia Helena, 2011. 277 p., il. ISBN 9788563969019 (broch.).
- . **O Campo de Visão e o corpo-perceptivo**. 2015. *Olhares*, (1), 28–32. Recuperado de <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/5>
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo, SP: CosacNaify, c2007. 437 p. ISBN 9788575036570 (broch.).
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Coautoria de Eduardo Portella. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1978. 104 p. ISBN (Broch.).
- MOTTA, Gilson. **O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea**. São Paulo, SP; Belo Horizonte, MG; Brasília, DF: Perspectiva: FAPEMIG: CNPq, 2011.
- MULLER, Heiner. **Medeamaterial e outros textos**. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1993. 206 p.
- NICOLETE, Adélia. Prefácio. In: PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A origem da tragédia**. São Paulo, SP: Centauro, 2004. 152 p. ISBN 9788588208506 (broch.).
- OVÍDIO, **Metamorfoses**. São Paulo, SP: Editora 34, 2017. 912 p. ISBN 8573266678.

- PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. 55 p. (2).
- PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação: os diários de Emilio Renzi**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, SP: Todavia, 2017. 377 p. ISBN 9788593828195 (broch.).
- RINNE, Olga. **Medéia: o direito à ira e ao ciúme**. Tradução de Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2. ed São Paulo, SP: Cultrix, 1997. 146 p. (A magia dos mitos).
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo, SP: FAPESP: Annablume, 2007. 168 p. ISBN 857419042X (broch.).
- SANTOS, Michele R. **Medeia: do mito ao texto contemporâneo de Heiner Müller: uma voz subversiva da mulher**. Uberlândia, MG. Monografia, UFU, 2018.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.); NAUGRETTE, Catherine (coorg.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012.
- SOUSA, Alves Dolores: **A Feiticeira Medeia: razão, loucura e filosofia na Grécia antiga**, p.2. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: [1880-1950]**. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011. 176 p. (Cinema, teatro e modernidade). ISBN 9788540500945 (broch.).
- . **Ensaio sobre o trágico**. Coautoria de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2004. 154 p., il. (Estéticas). ISBN 8571107831 (broch.).
- TERZOPOULOS, Theodoros. **Dionysus in exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos**. Theater der Zeit, 2019
- . **The return of Dionysus**. Athens: Theater der Zeit, 2020.
- . **The ritual theatre of Theodoros Terzopoulos**. Athens: Routledge, 2019.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. 2. ed. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011. 268 p. (Cinema, teatro e modernidade). ISBN 9788575031544 (broch.).

APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICE A — Roteiro Apoptose – Movimento II / Medéia Fúria

Um sonho. Uma praia. O mar.
 Rolhas, garrafas de vinho, um caldeirão.
 Corpo no chão. Em meio ao mar. Encoberto.
 Voz do mito recém-nascido – *Summertime, child, the living's easy*
 Música. Ella Fitzgerald.

Corpo que desperta.
 FOCO DE LUZ SEGUE O CORPO.
 Da boca, expele-se um barco. É *Argo*, que sai navegando pelo mar-pele.
 A nau entra na BOCETA – “*Ai, de mim!*”

(Trevas) Blackout.
 SOM ESTRIDENTE.

Cena 1

(LUZ CRIANDO EFEITO DE MAR.
 SOM DAS ONDAS)
 Corpo que adentra oceano.

Margem Abandonada Medeamaterial
 Paisagem com Argonautas

Lago de Straussberg Margem abandonada vestígio
 De argonautas de testa chata
 Cerdas de junco Galhos mortos
 ESTÁ ÁRVORE NÃO VAI CRESCER POR CIMA DE MIM
 Cadáveres de peixes
 Brilham na lama Caixas de biscoito monte de excremento
 JONTEX BELMONT
 Absorventes rasgados Sangue
 Das mulheres de Cólquida
 MAS VOCÊ TEM QUE TOMAR CUIDADO SIM
 SIM SIM SIM SIM
 BOCETA SUJA EU DIGO A ELA ESTE É MEU HOMEM
 ME FODE VEM DOCINHO
 Até que a *Argo* destrua seu crânio O navio não mais usado
 Pendurado na árvore hangar e lugar de defecação dos abutres

Tu ris ou choras ama

AMA

Senhora eu

Sou mais velha que meu chorar ou rir

MEDÉIA

Como vives nas ruínas de teu corpo

Com os espectros de tua juventude ama

Traz um espelho (LUZ DA LANTERNA ILUMINA ROSTO– UM GESTO)

(ARKÁDINA - Vê-me assim tão velha e tão feia, a ponto de me poder falar sobre outras mulheres sem o menor assomo de embaraço?)

Esta não é Medéia!

(mão que conduz cabeça para a bacia de rolhas)

Cena 2

(EFEITOS LUZ SOMBRA)

Corpo em torno do caldeirão. Cabeça afundada em rolhas.

(MÚSICA)

No primeiro acorde, levantar-se num susto. Respiração de quem se desafoga.

Há desejo e dor.

Escolha e dúvida.

Ação com as garrafas de vinho do cais-sonho.

Beber e repudiar. Debater-se.

Vinho-sangue escorre da boca.

Perceber cada sensação física.

(Cruzamento dramaturgias Medéia – Mata teu Pai)

1 - Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?

2 - Sonho o mesmo sonho em noites diferentes. No sonho, ele nada, brinca de botar os pés pra cima, engole água enquanto ri. Às vezes, ele é mulher, às vezes é homem, mas é sempre ele. Às vezes é uma baleia ou uma sereia, mas é sempre ele. Às vezes é polvo, ostra, cavalo-marinho, peixe, carpa, água-viva, mas é sempre meu marido. Sempre que ele aparece, gozo. Quando ele mergulha, gozo. Quando chama por mim, também. Quando ele se afoga por segundos, gozo ainda, sempre, é sério.

3 - Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo – eis o opróbio que mais dói!

4 - No meu sonho EU crio o mar, vou molhando a terra e é tão bom. Às vezes, meu irmão passa num jet ski, faz ondas na água.

5 - E a crise do conflito: a escolha recai no probo ou no torpe?

À divorciada, a fama de rampeira; dizer não!

ao apetite másculo não nos cabe.

Na casa nova, somos mânticas para intuir como servi-los? Instruem-nos?

6 - Olho pra margem, pra onde tem areia: as mulheres da minha terra estão em festa, não essa festinha tola que tem aqui, na minha terra é que tem festa de verdade. Minhas amigas dançam com os pés na areia, mandam beijos pra nós, jogam serpentinas que não alcançam nem a mim nem a ele. E eu gozo tanto, mas tanto que homens criam barcos pra navegar na minha água.

7 - Ele me olha com tanto orgulho, aí eu faço mais água e quando já não é mais possível suportar a minha alegria...

8 - Quando a vida em família o entedia,

o homem encontra conforto fora, com amigo ou alguém de mesma idade.

A nós, a fixação numa só alma.

“Levais a vida sem percalço em casa” (dizem),

“a lança os põe em risco.”

Equívoco de raciocínio!

9 - Desperto.

10 - Empunhar a espada, dói muito menos que gerar um filho.

Cena 3

(FOCO DE LUZ ÂMBAR)

Das rolhas no caldeirão, fazer uma barriga.

Sangrenta.

Tempo...

Ecoa um lamento em outra língua. Crescente.

Κατολοφύρομαι

κατολοφύρομαι

ματέρος αίμα σᾶς

ὁ σ' ἀναβακχεύει.

ὁ μέγας ὄλβος οὐ

μόνιμος ἐν βροτοῖς
 ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς
 τις ἀκάτου θοᾶς
 τινάξας δαίμων
 κατέκλυσεν
 δεινῶν πόνων
 ὥς πόντου
 λάβροις ὀλεθρίοι-
 σιν ἐν κύμασιν.

Respirar.
 Ar entra e sai pela boca.
 Corpo se levanta. Diz.

“Tu”
 Um MURRO na barriga.

Tempo...

“A mim Tu”

Tempo... respira.

A cada novo *Tu, Teu, Tua* um MURRO
 (SOM DE GUERRA)

os amas Jasão teus (MURRO) filhos?
 Queres tê-los novamente teus (MURRO) filhos?
 Teus (MURRO) eles são O que pode ser meu tua (outro) escrava?
 Tudo em mim teu (mais outro) instrumento tudo de mim.
 Por ti eu matei e gerei
 Eu tua cadela tua (MURRO) puta eu
 (como um latido)
 EU, EU, EU, EU, EU
 Eu degrau da escada da tua (MURRO) glória
 Untada com teu (MURRO) excremento Sangue dos teus (outro) inimigos
 E se em memória de teu (MURRO) triunfo
 Sobre meus país e meu povo que foi minha traição
 De suas vísceras queres trançar uma coroa
 Em tuas fontes elas são tuas
 Minha propriedade as imagens dos mortos
 Os gritos dos esfolados minha posse
 Desde que me fui da Cólquida minha pátria

Em tua (MURRO) trilha de sangue sangue de meus iguais
 Em minha nova pátria a traição
 Cega para as imagens para os gritos surda
 Eu fui até que rompestes a rede
 Trançada do meu e teu gozo
 Que era nossa morada agora meu estrangeiro
 Em suas malhas deslocada estou
 As cinzas de teus beijos nos lábios
 Entre os dentes a areia de nossos anos
 Sobre minha pele só meu próprio suor
 Teu (MURRO) hálito um fedor de cama alheia
 [...]

(Mas) Graças à tua
 Traição que me devolve os olhos
 Posso ver o que vi as imagens Jasão
 Que com as botas da tua tropa tu
 Pintaste sobre minha Cólquida

Ama teus filhos
 Queres tê-los novamente teus filhos
 Tu me deves um irmão Jasão

Hoje é dia de pagamento Jasão Hoje

(BOMBA!)
 Já quase não há barriga.
 Gritos – *Summertime, child living's easy*
 Música. Janis Joplin.
 Inicia-se um parto.
 Nasce um coração.

(Corpo-Medéia caminha até a bacia de sangue e rolhas.
 O coração é colocado dentro.
 Dali, revela-se uma faca.)

Medéia
 Ama Conheces este homem

(O GOLPE)
 Blackout.

APÊNDICE B — Vídeo-experimento Que “Ai, de mim?” sai dessa boca?

Criação para a disciplina Laboratório de Criação do PPG Artes da Cena, ministrada pelo professor Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto.

Link de acesso: https://youtu.be/Fqe_XFpy4RU

APÊNDICE C — Criações dentro da residência artista EXL.orbi

B.1. Série Matrioska

1 - Matrioska - Link de acesso: <https://youtu.be/d-Zr4BhS2Jc>

2 - Gloomy female - Link de acesso: <https://youtu.be/Ljo3IVzXnKs>

3 - Clogged and overflowing - Link de acesso: <https://youtu.be/Rej6klcDZ3c>

4 - The beginning is inside - Link de acesso: <https://youtu.be/ISWYvRodt9Y>

B.2. Série About blood

1 - About blood.1 - Link de acesso: https://youtu.be/lSKBaLYRZ_o

2 - About blood.2 - Link de acesso: <https://youtu.be/v-h6-XJUn5s>

3 - About blood.3 - Link de acesso: <https://youtu.be/ZSm6iXKq27g>

APÊNDICE D — Desmontagem *Matrioska*

Trecho de minha desmontagem cênica criada para a disciplina Escrita da Cena, ministrada pelas professoras Dras. Ana Cristina Colla e Raquel Scott Hirson.

Link de acesso: <https://youtu.be/dSS-uAz1O8w>

APÊNDICE E — Cena “A Mãe” do teatro-filme *O Rio Abaixo do Rio*

Criação da Cia. Histriônica de Teatro, referência a um dos estágios de elaboração de minha potência Medéia.

Link de acesso: <https://youtu.be/VMlWqAh3eLU>

APÊNDICE F — Imagens das criações de vídeo na residência artística EXL orb e das performances *Apoptose* e *Apoptose – Movimento II*

[Seleção Imagens Medéia](#)

ANEXO A — Quadro esquemático do treinamento corporal e vocal da metodologia de “Theodoros Terzopoulos”

Quadro esquemático do treinamento corporal e vocal da metodologia de “Theodoros Terzopoulos”

Sequência	Exercício / Função	Repetição
1	- Em pé, pés paralelos, joelhos levemente flexionados e relaxados. - Ombros encaixados e braços ao longo do corpo, quadril encaixado. - Coluna ereta, olhar fixo no horizonte acima da linha do olhar. - Mãos no centro do corpo. - Inspirar pela boca, enchendo de ar o diafragma, soltar em “S”.	5 vezes
2	- Movimentação da cabeça na horizontal de um lado a outro (esquerda-direita/direita-esquerda). - Inspirando pela boca e soltando o ar em “S” no tempo da execução do movimento.	6 vezes
3	- Movimentação da cabeça na vertical (cima-baixo/baixo-cima). - Inspirando pela boca e soltando o ar em “S” no tempo da execução do movimento.	6 vezes
4	- Círculo com a cabeça iniciando da esquerda para a direita, executando o movimento em uma única respiração, sempre soltando em “S”. - Repete o mesmo movimento da direita para esquerda.	3 vezes
5	- Movimentação da cabeça na horizontal numa única expiração.	8 vezes
6	- Movimentação da cabeça na vertical numa única expiração.	8 vezes
7	- Movimentação circular dos ombros, começando com o ombro esquerdo (frente-trás/trás-frente), depois o direito (frente-trás/trás-frente). - Executar no tempo da respiração.	3 vezes
8	- Ombros juntos. - Primeiro, frente-trás, depois trás-frente. - Executar no tempo da respiração.	3 vezes

9	- Ombros cima-baixo num único tempo a cada expiração. - Soltar o as em som de “SH-HU”	6 vezes
10	- Braços sobem acima do ombro, nível do olhar acompanha (diagonal alta). - Mãos cortando o ar (esquerda-direita). - Ação no tempo expiração em som de “SH”.	12 vezes
11	- Tronco cai na lateral, cabeça diagonal alta, olhar acompanha a diagonal. - Um braço dobra atrás da cabeça, o outro fica paralelo ao corpo. - Alternar esquerda direita, expirando em quatro tempos, soltando em “SH”.	8 vezes
12	- Alongamento diagonal. Pulso direito puxado pela mão esquerda, pulso esquerdo puxado pela mão direita. - Expira em “S” no alongamento, inspira pela boca na transição.	3 vezes de cada lado
13	- Voltar o corpo ao centro (cabeça e olhar). - Braços estacionam na altura dos ombros na lateral. - Movimentação das mãos para cima e para baixo a cada expiração.	3 vezes
14	- Movimentos dos dedos, palmas e punhos. - Braços à frente na altura dos ombros, palmas para baixo. - Na inspiração, mãos espalmadas à frente. - Expira trazendo as mãos para o peito, girando os punhos e dedo a dedo. - Primeiro para fora, depois para dentro.	3 vezes
15	- Abrir e fechar braços, cruzando à frente, soltando “SH” - Executar o movimento numa única expiração. - A cada execução aumentar a velocidade.	8 vezes
16	- Girar braços para trás, depois para frente, aumentando a velocidade. - Soltar respiração em “SH”.	15 vezes
17	- Descer os braços na posição inicial. - Abrir a base das pernas na posição do cavalo. - Mão direita atrás do corpo, posicionada no sacro. - A esquerda na frente apoiada logo abaixo do umbigo. - Balançar os braços como pêndulos, esquerda-direita. - O movimento começa primeiro isolado nos braços, depois acrescenta giro da coluna.	15 vezes
18	- Respiração na base aberta, mãos no baixo ventre. - Inspira pela boca, expira soltando em “HA”.	8 vezes
19	- Rotação quadril (esquerda-direita/direita-esquerda). Inverte direção. - Executar movimento no tempo da respiração.	6 vezes

20	- Movimentação da pélvis frete-trás. Mãos se mantem no baixo ventre. - Expiração em som de “SH-HU”.	12 vezes
21	- Mãos juntas em frente a boca. - Desce e sobe quadril, agachando em cócoras. - Respira soltando em “S”.	5 vezes
22	- Posição cócoras. - Respiração soltando em “HA”.	10 vezes
23	- Sentar no chão, mãos atrás do corpo, joelhos reflexionados. - Joelho direito desce para esquerda, soltando respiração em “S”. - Joelho esquerdo desce para direita, soltando respiração em “S”.	6 vezes
24	- Ponte elevando o quadril para cima. - Respiração em “S” durante o movimento. - Quando o quadril estiver em cima sustentar em respiração do cachorro. (<i>dog breathing</i>)	5 vezes
25	- Movimentação ponte em explosão. Respiração “SH-HU”	5 vezes
26	- Sequência abdominal. - Mãos vão à frente, enquanto coluna desce lentamente em respiração do cachorro. (<i>dog breathing</i>). - Depois subir coluna e tocar os pés.	3 vezes
27	- Abraçar os joelhos no chão, um de cada vez, depois ambos. - Sempre respirando e soltando em “S”.	5 vezes
28	- Elevação do quadril, mãos na lombar, respirar em “S”. - Num segundo momento, acrescentar voz, som de “HÁ”.	3 vezes
29	- Arado, pés atrás da cabeça. Primeiro respirar em “S”, depois sustentar respiração do cachorro. (<i>dog breathing</i>).	3 vezes
30	- Abdominal infra. - Mãos embaixo do quadril, pés juntos e em flex. - Quando os pés descem, respiração do cachorro (<i>dog breathing</i>). - Quando os pés sobem, respiração em “S”.	8 vezes
31	- Posição de joelhos. - Descer e subir o quadril, sentando-se entre as pernas. - Mãos à frente da boca. - Quando desce, respiração do cachorro. (<i>dog breathing</i>). - Quando sobe, respiração em “S”.	5 vezes
32	- Sentar entre as pernas, olhar à frente. - Permanecer por cinco ciclos respiratórios. - Mãos no centro do corpo.	8 vezes

	<ul style="list-style-type: none"> - Respirar soltando em “S”, depois respiração do cachorro (<i>dog breathing</i>). - Coluna vai a frente e alonga. - Voltar ao centro. Depois, deitar entre as pernas. - Voltar ao centro. Sentar, relaxando a musculatura. - Movimentação dos pés, girando para fora, depois para dentro, em única expiração. 	
33	<ul style="list-style-type: none"> - Em posição sentada, movimentar-se para frente, pressionando os ísquios no chão, esquerda-direita. - Ao mesmo tempo, agarrar o ar com as mãos puxando para o centro do corpo. - Depois, ao contrário, movimentar-se para trás empurrando o ar com as mãos. 	10 vezes
34	<ul style="list-style-type: none"> - Agachamento em cócoras cruzando os braços à frente. - Sobe e desce o quadril. - Respiração “SH-HU”. 	5 vezes
35	<ul style="list-style-type: none"> - No chão, posição da criança. - Relaxar e soltar voz em “A”. 	8 vezes
36	<ul style="list-style-type: none"> - Manter-se na posição da criança, mas abrir braços na lateral em “L”. - Subir o tronco, emitindo o som de “IO”. - Descer fazendo o mesmo. 	8 vezes
37	<ul style="list-style-type: none"> - Posição cócoras. - Braços entre as pernas, abrindo os joelhos. - Emitir som de “MA-ME-MI-MO-MU” em única respiração. 	3 vezes
38	<ul style="list-style-type: none"> - Posição seis apoios. - Abrir e fechar o esterno. - A cada movimento soltar o ar em “MA-ME-MI-MO-MU”. - Intercalar com a respiração do cachorro. (<i>dog breathing</i>) 	5 vezes
39	<ul style="list-style-type: none"> - Posição do cachorro. (<i>dog breathing</i>). Movimentação do quadril em infinito (8). - Quadril esquerda alta, emitindo som de “A”. - Quadril direita baixa, emitindo som de “E”. - Quadril esquerda baixa, emitindo som de “I”. - Quadril direita alta, emitindo som de “Ô”. - Quadril voltando ao centro, emitindo som de “U”. - Depois repete ao contrário. 	3 vezes em cada sentido
40	<ul style="list-style-type: none"> - Posição deitada, dedos na vertical no centro do corpo. - Soltar som de “TA-TE-TI-TO-TU/PA-PE-PI-PO-PU/RA-RE-RI-RO-RU”. - Duas vezes, dois ciclos. - Depois, dedos ainda na vertical, soltar som de “Z” (7 tempos), “A” (8 tempos), “E” (9 tempos), “I” (10 tempos), “O” (11 tempos), “U” (12 tempos) - Voltar a posição ereta. - Respiração do cachorro internalizada (<i>dog breathing</i>). 	Dois ciclos

- Finalizar com as mãos no centro do corpo, inspirando pela boca e soltando em “HA”

Fonte: Elaborado pela autora