

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Renê Cristian Trindade Palma

O HORROR NO TEATRO
SOB A ÓTICA DO TRABALHO DE UM ATOR NO ESPETÁCULO
“ASFIXIA”

Porto Alegre
2023

RENÊ CRISTIAN TRINDADE PALMA

O HORROR NO TEATRO
SOB A ÓTICA DO TRABALHO DE UM ATOR NO ESPETÁCULO
“ASFIXIA”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof.^a. Dr.^a . Silvia Balestreri Nunes

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Cristian Trindade Palma , Renê
O horror no teatro sob a ótica do trabalho de um
ator no espetáculo "Asfixia" / Renê Cristian Trindade
Palma . -- 2023.
68 f.
Orientador: Silvia Balestreri Nunes.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Teatro. 2. Atuação . 3. Ator. 4. Horror. 5.
Imersão . I. Balestreri Nunes, Silvia, orient. II.
Titulo.

RENÊ CRISTIAN TRINDADE PALMA

O HORROR NO TEATRO
SOB A ÓTICA DO TRABALHO DE UM ATOR NO ESPETÁCULO
“ASFIXIA”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Porto Alegre, 11 de setembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a SILVIA BALESTRERI NUNES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Prof. ^a Dr.^a PATRICIA LEONARDELLI
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Prof. Dr. HENRIQUE SAIDEL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero expressar minha profunda gratidão à minha professora e orientadora Silvia Balestreri, que acompanhou o desenvolvimento deste trabalho desde o início e sempre me instigou a construir um trabalho mais potente através de seus conselhos, sugestões e orientações.

Aos meus queridos professores que fazem parte da banca examinadora, Patricia Leonardelli e Henrique Saidel, por terem assistido presencialmente ao meu estágio de atuação e, em seguida, terem me dado os melhores retornos possíveis na minha banca de estágio.

Também aos professores que contribuíram para a minha formação acadêmica e meu desenvolvimento enquanto artista. Em especial, a Cristiane Werlang, Inês Marocco, Suzane Weber, Francisco de Assis, João Carlos Machado, Gisela Habeyche, Camila Bauer, Luciana Éboli, Ana Cecília Reckziegel, Cláudia Sachs, Celina Alcântara, Clóvis Dias Massa, Silvia Patrícia Fagundes e Marta Isaacsson.

Aos meus colegas de curso que tornaram a minha jornada na faculdade muito mais feliz e leve, em especial aos colegas que ingressaram no curso junto comigo: Dara Deon, Rafael Domingues, Alycia Cavalli, Cândida Vitória, Vinicius Gomes, Vivian Azevedo e a minha querida caloura Savana Ferreira.

Aos familiares que me ofereceram apoio emocional e incentivaram o meu processo: Cindi Palma, Cristiane Marques, Daniele Marques, Eduardo Palma e Rodrigo Marques.

E, finalmente, ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS por ter sido literalmente a minha segunda casa durante esses quatro anos de curso.

“Você não pode fazer com que todos pensem e sintam tão profundamente quanto você. Esta é sua tragédia, porque você os entende, mas eles não entendem você.”

- Daniel Saint

RESUMO

A presente pesquisa explora a atuação no gênero do horror que tem como objetivo causar uma profunda afetação no público. Inspirada pelos estudos do filósofo Noel Carroll sobre o horror artístico, a investigação buscou compreender como mobilizar emoções e energias no espaço cênico para gerar o sentimento de horror na plateia. Sob a ótica do ator protagonizando o espetáculo "Asfixia", reflete-se sobre o processo de criação, abordando os temas do corpo, da voz, da atuação e da dramaturgia, enfatizando a busca pela conexão emocional e o vínculo entre ator e público. O estudo inclui a exploração de diferentes estratégias, como a empatia, o uso do corpo como meio de comunicação e a criação de atmosferas imersivas. Os desafios e complexidades dessa busca são reconhecidos, incluindo as limitações da dramaturgia e a interação singular de cada espectador com suas próprias experiências e traumas. O ator é percebido como um agente capaz de evocar sentimentos, promover debates e, em última análise, influenciar o espectador a examinar a vida, a dor e a humanidade.

Palavras-chave: Horror; Atuação; Afetação do público; Teatro imersivo; Drama.

ABSTRACT

This research explores acting in the horror genre, aiming to provoke a deep affectation in the audience. Inspired by philosopher Noel Carroll's studies on artistic horror, the investigation sought to understand how to mobilize emotions and energies within the theatrical space to generate a feeling of horror in the spectators. From the perspective of the actor starring in the play "Asphyxia," the process of creation is reflected upon, addressing themes of body, voice, performance, and dramaturgy, emphasizing the pursuit of emotional connection and the bond between actor and audience. The study encompasses the exploration of different strategies, such as empathy, the use of the body as a means of communication, and the creation of immersive atmospheres. The challenges and complexities of this endeavor are acknowledged, including the limitations of dramaturgy and each spectator's unique interaction with their own experiences and traumas. The actor is perceived as an agent capable of evoking emotions, fostering discussions, and ultimately influencing the spectator to examine life, pain, and humanity.

Keywords: Horror; Acting; Audience affectation; Immersive theater; Drama.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

FIGURA 1 – Fotografia asfixia.....	24
FIGURA 2 – Fotografia asfixia	27
FIGURA 3 – Fotografia asfixia	28
FIGURA 4 – Burlesco	30
FIGURA 5 – Possession	32
FIGURA 6 – Suspiria	33

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O SIGNIFICADO DO HORROR: DESVENDANDO OS ELEMENTOS DO GÊNERO HORRORÍFICO NA ARTE E NA VIDA	15
2.1 Horror artístico	20
3 O TEXTO	22
3.1 A palavra na voz do ator	25
4 O CORPO DA DOR	28
5 A ATUAÇÃO ATRAVÉS DA MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E DOS FATOS DOCUMENTADOS	34
6 ASFIXIA NO PALCO E A SUA AFETAÇÃO NO PÚBLICO	40
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	47
ANEXO I	49
ANEXO II	51
ANEXO III	69

1 INTRODUÇÃO

Quando entrei no universo do teatro e, conseqüentemente, na interpretação, o gênero do horror não era algo que me chamava a atenção. Esse aspecto em particular ainda não tinha sido explorado por mim como artista. Era uma esfera na qual eu não sabia como me inserir e talvez sequer considerasse o interesse, já que não tinha experiência nem referências artísticas que despertassem tal fascínio.

Minhas únicas associações com o gênero do horror eram do cinema, especialmente na onda que emergiu nos anos finais da década de 2010 com o diretor de cinema Jordan Peele, que ganhou destaque ao trazer uma nova abordagem para o horror. O filme "Corra!" foi o ponto de partida, onde um protagonista se debatia contra um plano psicológico e macabro que ameaçava sua vida. A crítica elogiou intensamente a obra do diretor, e eu pessoalmente achei fascinante essa abordagem renovada do gênero, que até então não tinha atraído tanto a minha atenção.

Durante o ano de 2019, quando ingressei no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, o diretor lançou outro filme, intitulado "Nós". Nessa obra, a exploração das atuações no âmbito do horror me contagiou de maneira completa. A criatividade era inegável e muito impactante. O que mais me cativou foi a abordagem da atriz Lupita Nyong'o em sua interpretação. Seu domínio do corpo e da voz para dar vida à personagem foi surpreendente. Até então, eu não tinha percebido que o gênero poderia dar origem a interpretações tão marcantes.

Esse impacto foi tamanho que levei o assunto para a disciplina de Voz I, do curso de Teatro no Departamento de Arte Dramática da UFRGS, ministrada pela professora Gisela Habeyche. Com entusiasmo, mostrei o minucioso trabalho da atriz, que conseguia incorporar sua voz de maneira tão autêntica e intensa. O resultado em cena reverberou em mim por muito tempo.

Aprofundando meu interesse, busquei entender mais as referências artísticas que tornaram aquele filme tão notável. Foi quando me deparei com a trilha sonora. Percebi que ela era um fator essencial para a intensa afetação que o filme causou em mim. Decidi incorporar a música, "I got 5 on it", pertencente à trilha sonora do filme, na

minha cena de Atuação I, orientada pela professora Cristiane Werlang. Novamente compartilhei minhas referências com a professora, utilizando-as como base para a criação da minha cena.

Nesse cenário, minha cena de apenas um minuto foi construída em torno dessa trilha sonora marcante. Minha intenção era criar uma cena de horror, inspirado pela tensão, suspense e impacto emocional que o filme provocou em mim. No entanto, percebi que ainda estava amadurecendo nesse processo e que a abordagem estava repleta de clichês do gênero horror/terror. Apesar de alguns terem apreciado a cena, eu mesmo não fiquei totalmente satisfeito, pois a afetação que eu esperava não foi tão intensa como desejava. Parecia que algo estava faltando, como se eu não tivesse compreendido completamente o que era necessário para tal trabalho artístico.

Com o tempo, aprendi que, no teatro, especialmente no contexto do horror, muitos outros aspectos devem ser considerados para criar uma verdadeira afetação no público. A imersão teatral desempenha um papel crucial nesse processo, como eu descobriria posteriormente. Minha jornada estava apenas começando, e um encontro marcante estava prestes a mudar profundamente minha visão sobre o horror inserido no contexto teatral.

A experiência de um teatro imersivo-sensorial foi vivenciada por mim pela primeira vez ao assistir ao espetáculo “Morredeiro”, obra que contemplava o trabalho final do mestrando Paulo Roberto Farias no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Esse pesquisador e protagonista da obra utilizava-se, em sua encenação, de um corpo e uma voz não cotidianos, ao interpretar um ser não-vivo. A estética imersiva do espetáculo era estabelecida desde o início, quando adentrávamos na Sala Alziro Azevedo – teatro do Departamento de Arte Dramática – e avistávamos um corpo agonizando no chão do palco, bem à frente das cadeiras da plateia. Além disso, tudo era envolvido por uma trilha sonora grotesca e uma iluminação que identificava aquele lugar como semelhante a um limbo ou algo do gênero.

Após esse espetáculo de horror, muitos questionamentos passaram a me perseguir e fazer parte de minha maneira de enxergar o trabalho do ator. Assim como eu, enquanto público, fui afetado de forma tão intensa a ponto de meu coração bater mais forte ao recordar do que assisti naquela noite, passei a desejar reproduzir o mesmo

efeito no público que viesse a assistir a um trabalho meu como ator. Dessa forma, o desejo de causar uma afetação tão profunda no público, seja por meio de identificação ou de um processo de purgação, tornou-se constante em meus interesses artísticos e em minha forma de conceber a interpretação teatral.

No entanto, como posso gerar com tamanha precisão essa afetação ao ponto de alterar o estado corporal do outro? Foi esse o grande objetivo deste trabalho: examinar quais métodos utilizei para obter aquilo que me propus a fazer enquanto ator. Investiguei como saí de um corpo cotidiano e qual foi o trabalho vocal, sensorial e de atmosfera que apliquei para alcançar os resultados obtidos em meu trabalho como ator, especificadamente, no espetáculo "Asfixia" (ver ficha técnica, dramaturgia e poster em anexo I, II e III). "Asfixia" foi o espetáculo de horror no qual atuei como protagonista durante meu estágio de atuação, integrante da Mostra DAD 25 anos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A peça, de autoria da dramaturga Anna Laura Schepp e dirigida por Henrique Strieder, apresentava uma abordagem imersiva que se conectava a uma forma de experimentação na qual o público se tornava parte integrante do ambiente da encenação. Partindo da ideia de um "não-lugar", no qual todos os presentes se tornavam testemunhas diretas do que ocorria bem diante deles, "Asfixia" libertava-se dos padrões tradicionais do palco devido ao seu caráter imersivo e provocador. Dessa forma, o público era convidado a mergulhar em suas próprias interpretações, usando as nuances da iluminação como guia.

A cenografia minimalista de "Asfixia" se concentrava em dois elementos essenciais para a narrativa: uma cadeira multifacetada, central para desencadear muitos acontecimentos, e uma pia, um aquário funcional que desempenhava um papel de destaque na trama. Essa abordagem estética não era meramente estilística, mas convidava o público a criar seu próprio espaço mental, onde cada detalhe era moldado pela imaginação individual.

A trilha sonora autoral de "Asfixia", com a colaboração de Henrique Strieder, mergulhava na imersão através de sons atmosféricos que variavam de goteiras a estridências. Essa composição sutil unia-se ao ambiente como uma névoa sonora, transportando a plateia a um estado sensorial intenso. Os elementos sonoros não apenas reforçavam a imersão, mas também construíam a atmosfera única da peça, conectando emoções e interpretações por meio da sonoridade. A trilha transformava

o público em participantes ativos do enredo, ampliando a experiência além do papel de espectador.

Assim, o espetáculo redefine o próprio conceito de horror ao explorar diferentes formas de abordagem na busca pela afetação do público. No decorrer deste trabalho, analisei essas distintas abordagens através da perspectiva do meu processo como ator desta montagem. Desse modo, sob a ótica do ator, vislumbro como meu papel sendo protagonista de um espetáculo de horror enriqueceu a minha busca pela conexão emocional com a plateia. O Presente trabalho apresenta reflexões sobre o processo de construção do ponto de vista da atuação, trazendo referências filmicas, bibliográficas, ao relatório da dramaturga e a uma entrevista com um cineasta integrante do público, o único retorno ao convite enviado a dez pessoas da plateia.

2 O SIGNIFICADO DO HORROR: DESVENDANDO OS ELEMENTOS DO GÊNERO HORRORÍFICO NA ARTE E NA VIDA

Noël Carroll, filósofo e escritor, em seu livro “A filosofia do horror ou paradoxos do coração”, estuda sobre a origem do gênero horror em várias modalidades artísticas. O horror é considerado principalmente um gênero moderno que começou a surgir no século XVIII. As suas pesquisas inicialmente remontam ao romance gótico inglês, passando também pela literatura de um modo geral, pelo cinema e, em menor medida, pelo teatro. A intenção do autor é entender por que as pessoas se interessam pelo horror, sendo algo que aparentemente faz mal a elas.

A literatura gótica era representada por escritores do romantismo que se opunham aos valores racionalistas e materialistas da sociedade burguesa, identificando-se com um ambiente satânico, misterioso, de morte, sonho e loucura, o que gerou uma literatura fantasiosa. Nessas pesquisas, percebe-se ser amplamente aceito que o primeiro romance gótico relevante foi "O Castelo de Otranto", escrito por Horace Walpole em 1765. Essa obra deu continuidade à resistência ao gosto neoclássico, iniciada pela geração anterior de “poetas do cemitério”. Esses poetas ingleses pré-românticos do século XVIII eram conhecidos por suas meditações sombrias sobre a mortalidade, caveiras, caixões e vermes, temas evocados pela presença do cemitério.

Segundo esse pesquisador, com o advento da Primeira Guerra Mundial, o gênero do horror encontrou um novo lar na nascente arte do cinema. Os filmes de horror associados ao Expressionismo alemão (um movimento artístico que floresceu na Alemanha por uma estilização visual intensa e acentuada que procurava transmitir as emoções e os estados internos dos personagens através de cenários distorcidos, jogos de sombra e luz, maquiagem exagerada e composições visuais surrealistas), foram produzidos na Alemanha de Weimar, e alguns deles, como "Nosferatu" dirigido por F. W. Murnau, foram reconhecidos como obras-primas do horror. Além disso, a indústria japonesa contribuiu para popularizar o gênero do horror com filmes como "Godzilla" na década de 1950, trazendo o gosto pelo horror ao público pós-guerra. Com o desenvolvimento desse interesse, os anos 70 marcaram a presença de um público ávido pelo próximo passo, representando o atual ciclo do horror.

Já no cenário teatral, Maurice Maeterlinck foi um importante dramaturgo belga que visava explorar a sua escrita e o seu fazer teatral baseando-se no horror como tema central. Maeterlinck foi um dos principais representantes do simbolismo na literatura do final do século XIX e início do século XX. Sua pesquisa dramaturgica concentrou-se em temas como a morte, o mistério da vida e a busca por respostas para os enigmas da existência humana. Suas peças teatrais são marcadas por uma profunda angústia existencial e uma atmosfera de mistério e inquietude. Ele também foi um dos pioneiros do Teatro do horror, um movimento que se opôs ao teatro naturalista e explorou temas como a morte e o sobrenatural. Suas obras utilizam símbolos e metáforas para expressar ideias e emoções relacionadas a esse tema e à angústia existencial. Suas personagens enfrentam a morte e a incerteza da existência humana, o que gera uma sensação de desespero e impotência.

Para ele, a angústia era uma emoção fundamental na vida humana e as pessoas estavam constantemente em busca de respostas para os enigmas da existência. Em suas peças, explorou a angústia existencial, apresentando personagens que se viam perdidos diante de fenômenos que não compreendiam e carentes de respostas complexas que satisfizessem as suas angústias existenciais.

Pelo exposto, podemos perceber que o gênero do horror, seja no teatro, cinema ou literatura, passa a ser tratado como algo capaz de causar uma ruptura em nossa forma de pensar e enxergar a arte. Esse gênero propicia um poder de afetação no público que se torna visceral ao tratar temas como a angústia e a dor da existência humana. No teatro, por exemplo, o horror nos obriga a questionar nossos valores, crenças e limites, criando um espaço para a reflexão. Dessa forma, somos colocados face a face com a natureza da maldade e das crueldades humanas, convidando-nos a confrontar nossos medos mais íntimos através do que enxergamos bem a nossa frente. Criamos certa conexão com aquilo que assistimos, é um processo de expurgação ao ver a dor e angústia diante dos nossos olhos sem podermos fazer nada a respeito, além de simplesmente sermos afetados pelo que vemos.

O horror se mostra uma força transformadora na arte, justamente por sua natureza provocativa e desafiadora, o que instiga cada vez mais artistas a pesquisar sobre esse tema. No Brasil, podemos perceber artistas investindo nesse gênero, principalmente

nos últimos anos. Por exemplo, a atriz Luísa Bem Dal Pozzo, Bacharel no curso de Teatro da UFRGS, em sua pesquisa intitulada "Pretty but creepy: embrenhamentos de uma jovem atriz pela delicadeza e tesão pelo universo gore" revela uma fascinante dualidade em sua abordagem ao horror. Ao descrever as gravações do curta-metragem "Retaliação", Dal Pozzo compartilha duas experiências distintas. Uma cena mais pesada e desconfortável foi abordada com sensibilidade pela equipe de filmagem, demonstrando que o horror pode ser tratado com respeito e cuidado mesmo em suas formas mais intensas. Já em outra cena, ela se entrega ao deleite e extasiamento, revelando sua fascinação pelas cenas gore (o termo "gore" tem suas origens na língua inglesa e se refere ao sangue e às entranhas humanas, frequentemente associados a cenas extremamente gráficas e perturbadoras no cinema, literatura etc.) e o prazer quase orgásmico que sentiu ao golpear e ser atingida por pequenos jatos e respingos de sangue.

A atriz também discute a experiência de enfrentar a pornografia visualizando diretamente os olhos do espectador, provocando um incômodo maior do que o simples asco de consumir algo inesperado, como o sangue de um coletor menstrual. Essa abordagem teatral permite que ela lide com a surpresa e a quebra de expectativa do público, revelando sua habilidade em explorar a complexidade emocional e psicológica de seus personagens. Em suas palavras, Luísa destaca a possibilidade de coexistência entre a delicadeza e a paixão pelo mórbido:

E afinal, o que embrenha a mente de uma menina que transmite a imagem quase infantil de doçura e tranquilidade? É possível ser doce e ao mesmo tempo interessar-se pela morbidez, pelo asco, pelo sangue e pela violência? Isso faria de alguém uma pessoa pervertida e sádica? Não sei, talvez Freud explique. Ou talvez não. O fato é que o gosto pelo grotesco ficcional me acompanha desde os primórdios (nas brincadeiras, nas leituras e nos filmes). Nem por isso eu me tornei uma pessoa vil e violenta. (Pozzo, 2022, p. 67).

Essa dualidade é, sem dúvida, uma ferramenta poderosa para a criação de personagens complexos e capazes de despertar profundas emoções no público. Sua abordagem única e apaixonada pelo universo gore enriquece o cenário artístico, demonstrando que o horror pode ser explorado com sensibilidade e profundidade, resultando em trabalhos memoráveis para o cenário do horror teatral/cinematográfico.

Nesse sentido, outro marco significativo para o desenvolvimento do horror no teatro foi o período pandêmico da Covid-19, um momento desafiador em diversos aspectos, tanto artísticos quanto físicos e psicológicos. Sobreviver por meio da arte tornou-se uma verdadeira prova de resistência, o que inevitavelmente refletiu na forma de pensar e fazer arte naquele período. De alguma forma o gênero do horror serviria como uma possibilidade de fuga para nos expressarmos através da arte.

Para a autora Rosana Moro, o horror serviu como uma forma de fuga da realidade durante a pandemia. Em sua performance intitulada "Babel", ela utilizou elementos como a cena gore, a autocomiseração e a paranoia hipocondríaca para criar uma atmosfera de terror e desconforto, que serviu como uma forma de escapar das novidades do "novo mundo moderno" e do pânico e barulho internos causados pela pandemia. Além disso, a autora relata que o horror voltou a aparecer no cenário teatral como uma forma de lidar com o medo e a incerteza do momento. Ela se interessou em trabalhar com horror na pandemia para refletir sobre a necessidade de retomar algumas pesquisas, como os estudos de gênero e a produção artística, e acredita que o horror pode ser uma forma de resistência e de questionamento no teatro, e pode incentivar a repensar o lugar do corpo no mundo, ajudando a refletir sobre questões sociais e políticas.

Quanto ao impacto da sua performance, Moro relata que a reação do público foi intensa e variada, que algumas pessoas ficaram desconfortáveis e outras se identificando com as questões que foram abordadas. Desse modo, ela queria que cada pessoa que assistisse à cena se sentisse confrontada com seus próprios medos e angústias, e que pudesse refletir sobre questões como a solidão, a dor e a busca por sentido na vida. "O momento de assistir à cena foi (e ainda é) de cada um com o inferno que lhe compete". (Moro, 2022, p. 81).

O gênero do horror também se destacou como uma fonte poderosa para abordarmos questões políticas e sociais, entrelaçando-as com nossa própria existência e nossos corpos. O corpo se tornou uma ferramenta capaz de expressar anseios e problemáticas da sociedade, especialmente quando o horror do cotidiano tomou conta de nossas vidas. O período pandêmico foi terrível, no Brasil, com um número

alarmante de mortes e um descaso visível com a saúde pública. O horror passou a fazer parte do nosso dia a dia, e transformar essa dor em reflexão artística foi uma das grandes potências desse gênero para afetar as pessoas.

Durante minha graduação em Teatro, que ocorreu nessa época no formato remoto, o gênero do horror se tornou um importante catalisador para meu processo de criação artística. Lembro-me especialmente da disciplina Fundamentos da Dramaturgia do Encenador, ministrada pelo professor Henrique Saidel, na qual utilizei o texto "Morredeiro", de Paulo Roberto Farias, para estabelecer uma conexão com o forte aumento de mortes causadas pela Covid.

Podemos observar isso no seguinte trecho da dramaturgia do espetáculo que, curiosamente aconteceu alguns meses antes da eclosão da pandemia:

PAULO: No início dessa epidemia que assolou a cidade, nos hospitais onde os infectados eram internados tratavam eles sempre com desprezo, e muitas vezes não queriam receber eles por medo de que infectassem outros pacientes. Foi então que nasceu em mim a compaixão de receber um ou outro companheiro doente que não tinha a quem recorrer. Assim foi se formando esse triste morredeiro. (Farias, 2019, p. 109).

No trecho da dramaturgia do espetáculo, observamos a relação dos moribundos, que se tornou uma lastimável referência ao estado em que muitos pacientes se encontravam naquele momento em nosso país, ainda sem perspectiva de uma possível vacina.

Assim, o horror revelou-se uma potente arma para representar a realidade sombria em que a sociedade se encontrava. Esse gênero foi capaz de tirar qualquer pessoa de sua zona de conforto e incitar à reflexão sobre o espaço em que vivíamos e como nos comportamos diante dos desafios impostos pelo governo brasileiro da época, que naquele momento se comparava a um crime contra toda a sociedade.

2.1 Horror artístico

Nessa seção, abordarei as ideias do filósofo americano Noël Carroll, acerca do horror artístico. De acordo com Carroll, a palavra "horror" deriva do latim "horrere", que significa ficar em pé (com o cabelo em pé).

No contexto do gênero do horror, Noël Carroll aponta que o termo "horror" recebe seu próprio nome a partir do afeto (affects) que pretende evocar nas pessoas - um sentimento de horror. O pesquisador distingue o horror como um estado emocional artístico, diferenciando-o da sensação de estar horrorizado com situações do cotidiano.

Segundo Carroll, o horror artístico é uma emoção provocada por narrativas e imagens de terror, que os criadores do gênero buscam insuflar em seus públicos. Ele ressalta que nem tudo que é considerado horror em outras formas de expressão pode ser enquadrado no que ele chama de "horror artístico". Por exemplo, no filme "120 dias de sodomia" de Pasolini, muitas pessoas podem ficar horrorizadas com a depravação sexual, porém, esse horror, mesmo que gerado pela arte, não faz parte do fenômeno que o pesquisador aponta como horror artístico.

Além disso, o pesquisador enfatiza que o horror artístico é um estado emocional ocorrente, semelhante a um lampejo de raiva, e não um estado emocional disposicional como a inveja contínua. As reações emocionais do público em obras de horror tendem a se alinhar com as emoções dos personagens, gerando um efeito de espelhamento. No contexto da análise dos gêneros, Noël Carroll observa que o horror é concebido para provocar afeto, e, portanto, ele defende que o estado emocional resultante seja chamado de "horror artístico". Nas ficções de horror, as emoções do público devem se assemelhar às dos personagens humanos em certos aspectos, mas não necessariamente duplicá-las exatamente.

Nesse sentido, compreendemos que, no gênero do horror, especialmente no horror artístico, o espectador que assiste à dramatização feita pelos atores através de seus personagens acaba sentindo o mesmo afeto que o próprio personagem que está atuando - o sentimento de horror. Notamos que essa característica é exclusiva do horror, pois não é comum em outros gêneros. Carroll ilustra essa diferença usando o

exemplo da comédia, onde um personagem ao cair e se machucar de forma engraçada faz o público rir da situação em que ele se encontra.

Acreditei que, devido ao apelo do horror, tornou-se mais fácil compreender o que eu poderia fazer para afetar as pessoas, já que esse era meu objetivo enquanto ator no processo de criação do espetáculo "Asfixia".

Partindo da ideia de que eu precisava sentir o horror para gerar o mesmo afeto nas pessoas, pensei que tudo poderia ser uma solução fácil. Porém, não foi um processo simples e mecânico: como assustar as pessoas para evocar o sentimento de horror. O grande desafio surgiu quando interpretei o personagem que causava horror nos outros personagens.

Isso é paradoxal, pois, nesse processo, desejava que minha atuação gerasse o sentimento de horror nas pessoas, e não apenas em meus colegas de cena. Tornou-se desafiador, pois meu personagem era o causador do sofrimento nos outros.

Logo, esse questionamento pulsava frequentemente em meu processo de criação, que, até então, após alguns meses de ensaio, se limitava a um personagem com um corpo agressivo e sem vulnerabilidades. A palavra-chave era vulnerabilidade; era necessário que meu personagem também se horrorizasse em cena. Ao explorar suas fraquezas, comecei a perceber como inserir o horror também em minha atuação.

Juntamente com os outros atores, coloquei-me no lugar da fraqueza, era necessário que eu passasse por isso. Assim, o texto precisava transmitir essa essência. Eu precisava gerar esse afeto nas pessoas também com as palavras, com o que era dito pela boca de meu personagem.

Portanto, compreender o passado do personagem era extremamente relevante para transmitir tal afeto, tanto para mim quanto para o público. Isso nos leva ao próximo passo: o texto dramaturgício.

3 O TEXTO

Com o início da criação do texto do meu personagem, os caminhos de improvisação e preparação das cenas tornaram-se mais visíveis. Agora, eu poderia compreender o passado psicológico do meu personagem, o que me permitiu um investimento maior nas intenções, de forma mais sensível.

Acredito que o texto é uma chave fundamental para a afetação do público. Por meio das palavras do meu personagem, posso causar sensações e estabelecer uma conexão com as pessoas através da identificação. Não é apenas sobre provocar o horror, mas também fazer com que o público compreenda o porquê de suas atrocidades em cima daquele palco.

Para esse processo de criação em busca da afetação, um passado dramático e sofrido era essencial para o meu personagem. Dessa forma, a dramaturgia necessitava de algum modo dar conta desse pilar de sustentação para que o meu personagem conseguisse se manter firme em toda a sua potência e carga dramática em cena.

Em seguida, a dramaturga Anna Laura Schepp acreditou no potencial dessa pesquisa e entrou para o projeto, visando explorar a criação do texto ao máximo. Trabalhamos intensamente a psicologização do passado de todos os personagens, por meio de exercícios que instigavam nossa memória afetiva e traumas vividos, tanto reais quanto fictícios, a partir de improvisações.

Schepp (2023) relatou sobre o processo criativo: "As primeiras idealizações de personagem aconteceram com a prática de uma entrevista com cada ator, dando a oportunidade de externalizar seus processos individuais. Com o resultado dessa dinâmica, iniciamos a produção das demais cenas. As associações temáticas foram palpites criativos. Por exemplo, por se tratar de um lugar de confinamento regido por um algoz, os ratos de laboratório (cena 2) entraram como metáfora desse cenário. E para materializar a presença permanente da morte a partir dos corpos de cadáveres, a cena das moscas (cena 6) faz a ponte entre os vivos e os mortos, a partir da ação parasitária do inseto (...)

"Em todas as cenas, o conflito acontece somente no discurso; não há algo ou alguém a ser transposto. Sobre os procedimentos dramáticos utilizados, duas cenas foram construídas a partir da repetição: a cena 1, que é trabalhada a partir da repetição das palavras para o efeito da inconsciência ocasionada pela asfixia, e a cena 9, que a repetição institui na linguagem o retorno para a mesma ideia. A primeira cena indica uma antecipação da morte da personagem, visto que ela retorna viva na cena 5." (Schepp, 2023, p. 2).

Logo, recordo-me de um dos primeiros momentos cruciais para descobrir o meu personagem durante a entrevista realizada por Schepp. Sentados em cadeiras dispostas como um tribunal, os integrantes do elenco deveriam falar sobre o que estávamos fazendo ali, o que vimos e quem estava falando a verdade entre nós. As respostas simplesmente batiam, seguindo um mesmo fluxo de imaginação. A história parecia impregnada em nós, apenas esperando para ser externalizada.

À medida que as palavras saíam de nossas bocas através das improvisações, tudo era adaptado e transcrito para o papel, desse modo, um ser emergia em minha imaginação. Era como se um "Frankenstein" fosse criado por meio das palavras ditas em diversos ensaios, assim, contemplando inúmeras sensações em um mesmo corpo. Ao me deparar com "Ele", nome dado ao personagem, pude refletir sobre sua existência, dores e motivações. Compreendi também o que acontecia ao seu redor, seu círculo de pessoas e contexto histórico. Embora o texto finalizado não contenha detalhes sobre como foi o crescimento do personagem e como ele foi parar naquela situação, durante o processo de criação, realizei uma extensa pesquisa de entendimento sobre o passado do mesmo. Isso foi fundamental para possibilitar a pesquisa de afetação do público, tendo em vista que eu pude inserir características muito importantes para tal objetivo como, por exemplo, tornar o meu personagem impuro e repulsivo fisicamente.

Noël Carroll oferece um esquema para refletir sobre a necessidade da impureza do personagem, como segue:

Supondo que eu como um membro do público estou num estado emocional análogo àquele em que estão os personagens de ficção perseguidos por monstros segundo as descrições, então: estou *ocorrentemente* horrorizado

artisticamente por algum monstro X, digamos Drácula, se e somente se 1) estou em algum estado de agitação anormal, fisicamente sentido (tremendo, formigando, gritando etc.) que 2) foi causado por A) pensamento: de que B) o dito Drácula tem a propriedade de ser fisicamente (e talvez moral e socialmente) ameaçador, como se descreve na ficção, e de que C) o dito Drácula tem a propriedade de ser impuro, sendo que 3) esses pensamentos costumam ser acompanhados pelo desejo de evitar o toque de coisas como Drácula. Evidentemente Drácula, aqui, é um mero artifício, qualquer velho monstro X pode ser colocado na fórmula.” (Carroll, 1990, p. 32).

Desse modo, a máscara utilizada pelo personagem surgiu com a intenção de causar repulsa, impureza e repugnância no público, como uma metáfora visual de sua condição assustadora no palco, escondendo as cicatrizes em seu rosto oriundas de uma doença letal que causa o apodrecimento da sua pele.

Figura 1 – Fotografia Asfixia



Fotografia: Vini Franco (2023)

Carroll ainda conclui que:

Os componentes avaliativos da teoria é que servem em primeiro lugar para identificar o horror. E, além disso, é crucial que entrem em ação dois componentes avaliativos: que o monstro seja considerado ameaçador e impuro. Se for considerado apenas potencialmente ameaçador, a emoção seria o medo: se só potencialmente impuro, a emoção seria a repugnância. O horror artístico exige uma avaliação tanto da ameaça quanto da repugnância. (Carroll, 1990, p. 32).

Com o texto finalizado em mãos, tornei-me mais atento às necessidades específicas que meu processo de atuação requeria nesse espetáculo. A profundidade do texto gerava uma certa aflição no meu processo de atuação, pois o personagem e seu modo de expressão eram distintos do que eu já havia feito nos palcos teatrais anteriormente.

Esse personagem era tão complexo para mim que se tornava difícil compreender como entregar aquelas palavras escritas naquele texto. Parecia que elas não cabiam na minha boca. Não importava o quanto eu tentasse ou o quanto fosse dirigido pelos meus colegas, eu não sentia que estava chegando ao propósito do que aquele personagem desejava comunicar com aquelas palavras.

Dessa forma, compreendi que, agora, com o texto completo, era necessário que eu soubesse causar o horror não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma como eu pronunciava e falava essas palavras. Era preciso torná-las horroríficas em sua própria essência, impactando o público com sua sonoridade e expressão.

3.1 A palavra na voz do ator

A vocalização da palavra ecoava de forma diferente do que eu esperava e planejava para o personagem Ele. No meu cotidiano, possuo uma voz mais aguda e melódica, com certa entonação ao final das palavras. Logo, ficou claro para mim que essa não era a voz do personagem que eu deveria interpretar, e que eu precisava trabalhar para potencializar minha voz. Era necessário que eu utilizasse recursos para fazer minha voz ecoar pelo espaço de forma mais potente, para que as palavras ressoassem nos ouvidos do público e gerassem algum resquício de emoção.

O diretor do espetáculo, Henrique Strieder, sempre enfatizou o trabalho com a minha voz e me pediu para buscar algo fora do comum. Pensamos no óbvio e nos remetemos a uma voz super grave e maligna, capaz de causar calafrios nas pessoas. Claramente, queríamos evitar esse aspecto, apesar de, nas apresentações finais, termos usados um microfone no início do espetáculo, com efeitos na minha voz que a tornavam mais grave e assustadora, graças ao eco gerado pelo microfone.

A busca pelo som da minha voz sempre foi por um lugar de mais calma. O diretor queria um registro de lucidez em meio a todo esse horror. Isso criou um grande

paradoxo, pois, mesmo precisando gerar um sentimento de horror nas pessoas, como eu faria isso tendo um registro de voz mais calmo e até suave?

Para alcançar essa expectativa criativa, utilizei o recurso de escolher momentos específicos para alterar abruptamente o nível da minha voz, tornando-a muito mais potente e agressiva, de forma inesperada. Outra técnica de interpretação vocal do personagem foi a asfixia na própria fala; ou seja, buscávamos a afetação na forma como as palavras eram ditas.

De acordo com Paulo Roberto Farias, o trabalho com as palavras na cena teatral não diz respeito apenas ao objetivo de tornar o enredo compreensível, mas sim de atingir os corpos dos espectadores com as palavras vocalizadas pelos atores em cena. Conforme afirma o autor, “a palavra escrita precisou ser atravessada pela corporalidade dos atores para atingir os corpos dos espectadores/ouvintes e fazer-se corpo nas vozes e na escuta das vozes’ (Farias, 2019, p. 75)”. Ou seja, o texto pode afetar o público de forma visceral, emocional e física, através da vocalização das palavras pelos corpos dos atores em cena

Farias (2019) ainda reflete que a palavra vocalizada pelos corpos dos atores em cena é fundamental para atingir os corpos dos espectadores e criar uma experiência compartilhada entre os que agem em cena e os que assistem. Nesse sentido, a palavra tem a finalidade de provocar uma resposta emocional e física. O autor ainda relata como transcreveu trechos de um livro para criar uma cena teatral de horror, dando prioridade aos trechos que tinham maior potencial de ser transpostos para a cena e inserindo textos curtos que havia escrito. Durante a leitura coletiva, o texto modificado por ele despertou interesse em seus colegas, mostrando como a palavra pode ser recriada e transformada em uma experiência compartilhada entre atores e espectadores.

O pesquisador menciona alguns métodos utilizados para a vocalização no processo, destacando que a voz e as sonoridades do corpo devem ser manifestações da dor dos personagens, e que a experiência da dor deve pulsar nos corpos e nas vozes dos atores. Para isso, criou uma cena em que fala todo o texto tendo contrações estomacais e ânsias de vômito, aproveitando as sonoridades produzidas por essa ação para contaminar o jeito de vocalizá-las, e ainda cita um momento em que foi

criada uma cena em que ele fala todo o texto tendo contrações estomacais e ânsias de vômito. As sonoridades produzidas por essa ação de quase vomitar são aproveitadas para contaminar o jeito de vocalizar as palavras do texto. Portanto, nesse caso específico, a vocalização é influenciada pelas ações físicas e sonoridades produzidas pelo corpo do ator.

Lembro-me de um ensaio de “Asfixia” em que usamos uma bacia cheia de água para testar a cena final de afogamento. Tentamos ficar sem respirar debaixo d'água o máximo possível e depois soltar algumas palavras enquanto estávamos imersos. Em um momento, acabei engolindo muita água e, ao retirar a cabeça, estava totalmente encharcado, mas ainda comecei a dar o texto vomitando água. Essa cena foi tão repulsiva que minha colega de cena, Cândida Vitória, teve ânsia de vômito e precisou se retirar do ensaio. Mais tarde, ela relatou que a cena foi tão impactante que não conseguiu assistir, mesmo que brevemente.

Figura 2 – Fotografia Asfixia



Fotografia: Vini Franco (2023)

Apesar das dificuldades, levamos a ideia adiante e a inserimos no final do espetáculo, quando meu personagem era afogado por seus prisioneiros e, ao mesmo tempo, ainda tentava dar suas últimas palavras em um monólogo revelador. Esse recurso foi complicado, pois em algumas apresentações, eu acabava me afogando brevemente,

o que gerava tosse e asfixia, afetando diretamente o público e a minha própria interpretação.

Figura 3 – Fotografia Asfixia



Fotografia: Vini Franco (2023)

4 O CORPO DA DOR

Refletir sobre os corpos em cena, inicialmente, parecia algo vago para o meu processo de criação enquanto ator. Afinal, partíamos da premissa de instigar o horror no público. Mas como despertar tal sentimento através do corpo? Após alguns meses de ensaios da peça "Asfixia", já começava a compreender alguns recursos sensoriais e de atmosfera capazes de mergulhar a plateia na cena. No entanto, a corporeidade ainda era uma variável que merecia muita atenção da minha parte.

Recentemente, eu havia passado por um processo que me fizera experimentar a corporificação do horror por meio da dor em cena. Foi na disciplina de Laboratório de Prática Cênica – B, novamente orientada pelo professor Henrique Saidel, que mergulhei em outras perspectivas do gênero. O propósito da disciplina era explorar o burlesco, um estilo teatral que combina sátira e sensualidade do corpo para questionar

tradições e temas da sociedade, provocando risos e reflexão no público. E foi nesse contexto que escolhi explorar o filme "De Olhos Bem Fechados" de Stanley Kubrick.

Durante as experimentações, utilizei adereços cênicos para capturar a essência da cena. Uma faca se fez presente, com a qual, em determinado momento, eu "decepava" partes de um boneco inflável chamado "Bryan". Essas partes, mãos e pés, retiradas do acervo de brinquedos do professor, eram claramente simbólicas. A trilha sonora do filme, "Masked Ball" de Jocelyn Pook, tocava ao fundo e localizava o ambiente. Um roupão com capuz, remetendo à cena ritualística do filme, compunha a vestimenta do meu personagem.

Contudo, mesmo sendo uma encenação lúdica, o ato de "cortar" o boneco gerou uma atmosfera de horror no ensaio. Ao final, o clima da aula ficou tenso por conta da reação dos colegas diante do "massacre" simulado bem na frente deles. Foi nesse momento que decidi reformular toda a cena, adotando agora o uso do meu próprio corpo. Se um boneco provocou tal reação, o que seria sentido ao ver uma pessoa sendo mutilada? No entanto, a disciplina demandava conexão com o burlesco, e foi ao explorar o BDSM (conjunto de práticas sexuais envolvendo dominação, submissão, masoquismo, etc.) que encontrei uma abordagem adequada, preservando o aspecto horripilante e inserindo o toque burlesco.

Desenvolvi uma performance imersiva. Ao entrar em cena com velas em meio à penumbra, o ambiente adquiria uma atmosfera intrigante sob a luz azul de um LED. A cena fazia uma clara alusão ao ritual do filme "De Olhos Bem Fechados", uma espécie de sessão ritualística, onde as velas desempenhavam papel central. Minha colega de cena, Carol Reis, ingressava trajando um roupão semelhante ao meu, porém transparente. Em seguida, ela pegava uma das velas e queimava meu corpo com a cera quente. Surpreendentemente, apesar de a cera não causar dor, a mera sugestão dela gerava desconforto, o que levava as pessoas a indagar sobre a situação.

Figura 4 - Burlesco



Fotografia: Cândida Vitória (2022)

A mutilação em cena, mesmo sendo leve, chocava o público de qualquer forma, ou seja, a comoção provocada pelo ato, mesmo que fosse apenas a cera quente de uma vela em contato com a pele, gerava um impacto nas pessoas. Essa comoção, capaz de instigar desconforto e afetação, conectava o público com a cena que acontecia bem diante dos seus olhos. O impacto era ainda maior porque, em certo sentido, o público também se tornava parte daquilo, pois sua presença os tornava cúmplice da encenação. Afinal, o público estando ali presente era o que validava o acontecimento. Em essência, o corpo cênico tem o poder de transformar as energias, despertando aspectos até então não percebidos pelo público.

Paulo Roberto Farias reflete sobre isso em seu trabalho no espetáculo "Morreideiro": "Fico sempre espantado ao refletir sobre a capacidade do meu próprio corpo em alterar o estado corporal do outro. O ator precisa mobilizar com seu próprio corpo energias que antes do evento teatral iniciar simplesmente não se encontravam naquele espaço, naquele lugar e entre aquelas pessoas..." (Farias, 2023, P. 13).

Nesse sentido, o autor ainda destaca, que na cena de horror, “o corpo do outro pode se tornar uma personificação do nosso próprio corpo” (Farias, 2023, p. 34). No teatro, essa relação entre os corpos dos atores e dos espectadores pode ser ainda mais intensa, pois a corporalidade é a condição básica do acontecimento teatral.

Desse modo, creio que, como espectadores, ao nos imergirmos nas emoções despertadas pelo que testemunhamos, de maneira automática, refletimos alguns dos sentimentos possíveis que o personagem vivencia naquele instante. Isso se traduz em uma forma genuína de empatia pela trajetória que aquela figura atravessa naquele contexto específico. Desse modo, compreendi mais uma forma de afetação do público, ou seja, por meio do meu próprio corpo, eu posso ser capaz de mobilizar energias que antes não estavam ao alcance da audiência e, além disso, ao utilizar meu corpo como elemento de "mutilação" e manuseio, eu posso, de maneira variada, envolver e impactar a plateia.

Ao prosseguir, me inspirei no filme "Possessão" de Andrzej Żuławski, um daqueles filmes que de maneira profunda me tocam. A interpretação da atriz protagonista, Isabelle Adjani, sobretudo na icônica cena do metrô, é uma daquelas que me impactam grandemente. Na mencionada cena, a personagem interpretada pela atriz mergulha em uma loucura desenfreada, retorcendo seu corpo de formas diversas e em diferentes velocidades. É uma visão tão impactante e eloquente que se assemelha a uma dança da morte, uma dança de horrores que nos conduz ao caos da cena. A personagem ainda se cobre de alimentos que transportava em sua sacola, e um jato de leite estoura em cena, sujando-a completamente. Essa interação com a sujeira adiciona uma dimensão ainda mais aterrorizante e espetacular à cena. Através de movimentos extremos, a atriz também expõe um líquido viscoso de sua boca, quase como um vômito ou regurgitação. Isso me remete ao episódio anteriormente relatado, no qual, em um ensaio, vomitei água e causei repulsa em minha colega de cena, mesmo ela apenas assistindo.

Figura 5 - Possession



Possession (1981)

Fonte: <https://www.flickeringmyth.com/2020/08/films-that-leave-you-speechless/>

Outra influência significativa que moldou a evolução da minha exploração corporal foi a representação do desmembramento do corpo por meio de fraturas horrendas e explícitas. Tornar o corpo um elemento de horror se mostrou essencial, e essa percepção se cristalizou claramente ao assistir ao filme "Suspiria" de 2018, dirigido por Luca Guadagnino, no qual o corpo é submetido a distorções extremas. Essa deformação é tão chocante que provoca repulsa a ponto de alguns espectadores evitarem encarar o que está acontecendo bem diante de seus olhos. Foi o que aconteceu quando eu trouxe para os ensaios a devida cena da figura 6 a seguir.

Quando explorei um corpo distorcido foi como se eu carregasse um passado em cena, passei a dar sentido àquele corpo dolorido e sofrido, era como se uma fragilidade me possuísse, por isso, muitas vezes a leveza surgia dessa monstruosidade, um movimento cuidadoso de alguém que tem medo da dor e do sofrimento gerado por um acidente traumático.

Figura 6 - Suspiria



Suspiria (2018)

Fonte: <https://notiziamonline.altervista.org/suspiria-2018-effetti-speciali-video/>

Embora não tenha sido possível adentrar um corpo deformado nas apresentações finais do espetáculo, devido a diretrizes da direção de “Asfixia”, a experiência de passar por esse processo durante minhas experimentações proporcionou certo impacto no meu corpo. O personagem "Ele" possuía um corpo marcado pela dor, e essa marca se refletia em sua maneira de andar; era um corpo que havia suportado o peso do sofrimento, que testemunhou as calamidades e horrores da condição humana. Esse personagem era moldado através das cicatrizes de um angustiante passado.

Em vista disso, o corpo desempenhou um papel fundamental para que se criasse um elo de compreensão com o passado desse personagem, mesmo que a dramaturgia não desse conta de explicitar esse passado para o público. Diante desse desafio, como eu poderia então canalizar os aprendizados adquiridos sobre a linguagem corpórea em cena? Optei por outros caminhos, encontrando no modo de caminhar uma forma de evocar o passado doloroso desse personagem. O gesto era simples,

eu compreendo, é quase singelo, porém, carregava em si a profundidade do passado daquela figura que perambulava pelo palco e que de alguma forma trazia a sua história de dor.

O desejo de tê-lo feito no palco de outra forma ficou na esperança de uma possível remontagem. Nesse sentido, tendo a possibilidade de explorar a fisicalidade do meu corpo através da deformidade e da “mutilação”, acredito que conseguiria de forma mais eficaz causar o estranhamento e a afetação do público, despertando tanto sentimentos de comoção quanto, até mesmo, de repulsa.

5 A ATUAÇÃO ATRAVÉS DA MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO E DOS FATOS DOCUMENTADOS

Patricia Leonardelli, em sua pesquisa intitulada "A Memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas", explora a teoria da memória em diferentes correntes científico-filosóficas. A pesquisadora examina abordagens retentivas que caracterizam o pensamento moderno emergente, o conceito platônico de reminiscência e especulações racionalistas e empiristas. O artigo explora a relação entre memória e criação nas artes performativas, enfatizando a importância da memória criativa do ator para dar vida aos personagens. Enxerga a memória como criação nas artes por meio de um conceito revitalizado, originado da análise de seu funcionamento nos processos criativos contemporâneos. Isso implica reconhecer a natureza eminente e criativa da memória, em vez de ser apenas retentiva, posicionando-a como um atributo central de nossa mente.

Segundo a pesquisa, a memória não é apenas um registro fiel do passado; em vez disso, ela recria ativamente as experiências vividas. Isso implica que os autores não podem se isentar das repercussões de sua criação, uma vez que ela não apenas reflete o passado, mas constrói ativamente o presente. Em relação ao uso da memória pelos atores para fins criativos, Leonardelli argumenta que eles se aproximam da camada ficcional que direcionará seu fluxo criativo mnemônico nas circunstâncias dramáticas definidas pelo autor. Esse processo envolve a seleção de materiais que correspondam ao potencial de memória do ator, influenciado pelas condições do texto.

O ator, essencialmente, contribui com sua memória criativa e os conteúdos aos quais ela conduz para dar vida aos aspectos internos e externos de um personagem, materializando-se através da ativação dessa memória. O personagem serve como um canal, um álibi através do qual o ator pode experimentar plenamente sua vida recriada. Para Leornadelli, "O ator 'doa' sua memória criativa e os conteúdos aos quais ela conduz para animar a vida interna e externa de um ser que só ganhará substância através da ativação dessa memória. O personagem se torna um anteparo, um álibi, permitindo ao intérprete viver plenamente sua vida recriada" (Leonardelli, 2009, p. 197).

A utilização da memória como um elemento no processo de criação implica em diversas perspectivas no âmbito da interpretação. Alguns podem argumentar que tal abordagem seja antiquada e potencialmente delicada para ser incorporada em um trabalho artístico. Isso se deve à necessidade de cuidado ao explorar memórias, especialmente as traumáticas. Como artista, confesso que esses aspectos me fascinam; a ideia de que através de um episódio da minha vida, posso transformar essas barreiras e atribuir-lhes novos significados através da arte.

Acredito que enriquecer uma memória pode ocorrer de diversas maneiras, não estando restrito a lembranças traumáticas. Esse aspecto foi mencionado nesta pesquisa principalmente por tratar do gênero do horror. Entretanto, não é imprescindível recorrer a um passado traumático para alimentar um processo criativo desse âmbito. A imaginação, fundamentada em experiências vividas, independentemente da natureza dessas experiências, sejam boas ou ruins, pode ser uma fonte utilizável em uma representação cênica. Memórias de natureza fotográfica, afetiva e sensorial podem ser incorporadas ao processo de concepção de um espetáculo de horror.

Assim, quando vivencio algo, de alguma forma posso resgatar aquela essência da experiência através da minha memória e, desse modo, recriá-la no palco dando até mesmo outro sentido a ela. Essa abordagem me parece assemelhar-se a um breve *déjà vu*, porém, previamente pensado e elaborado por mim. Vale destacar que, na atualidade, existem muitos "gurus da interpretação", principalmente no campo da atuação para o audiovisual, que vendem uma ideia sobre a memória e essa submersão entre personagem/ator como um método para o sucesso e a fama na

carreira como artista, logo, destaco que não me baseei nessas fontes para esse processo, mas adentrarei nesse assunto a partir de Lee Strasberg que foi uma referência para a criação.

Nesse sentido, Peter McAllister, em seu artigo intitulado “The man vs. The Method”, examina a figura controversa de Lee Strasberg, renomado teórico e professor de atuação que ficou largamente conhecido na direção artística do Actors Studio a partir dos anos 50, cujo Método é frequentemente mal compreendido. Mitos sobre o Método incluem sua relação com o Sistema Stanislavski e a ideia de que é baseado unicamente em psicanálise Freudiana. Segundo McAllister, Strasberg reconhece suas raízes no Sistema de Stanislavski, adaptando-o e expandindo-o, mas também baseando-se em uma gama diversificada de teorias.

Para Strasberg, a etapa dos exercícios de imaginação sensorial é uma parte crucial de seu Método. Esse enfoque inovador, baseado nos princípios do Sistema Stanislavski, visa aprofundar a atuação dos artistas por meio da exploração da imaginação sensorial. Ele acreditava que atores deveriam se conectar emocionalmente com seus personagens, e para isso, os exercícios estimulam os sentidos internos e a memória.

Nesse Método, atores são incentivados a responder a estímulos imaginários, transportando-se para situações cotidianas ou emocionais por meio da visualização e sensação. Essas atividades imaginárias são escalonadas em intensidade e complexidade, levando os atores a desenvolver respostas emocionais e físicas mais ricas. Através desse processo, eles aprendem a acessar suas próprias memórias sensoriais e emocionais para enriquecer a interpretação de seus personagens. Dessa forma, ao explorar atividades corriqueiras, como beber um copo d’água ou vestir uma roupa, os atores aprendem a acessar sensações físicas e emoções associadas a essas ações. À medida que a sequência de exercícios progride, eles se tornam mais proficientes em combinar diversas sensações, refinando suas habilidades de resposta emocional. Isso resulta em interpretações mais autênticas e genuínas.

Dessa forma, a relação entre a imaginação sensorial e a interpretação é direta. Ao mergulhar profundamente em suas próprias sensações, recordando o sentimento vivido por determinado aspecto de sua vida e adaptando-o no palco, os atores podem

criar personagens mais complexos e humanos, capazes de expressar emoções genuínas. Isso lhes permite reagir de forma autêntica às demandas emocionais das cenas, ajustando sua expressão de acordo com o contexto em que seu personagem está passando ou sentindo naquele determinado momento. Através desse método, os atores desenvolvem a capacidade de se conectar instantaneamente com as emoções dos personagens, criando performances mais envolventes e realistas.

Em um determinado momento, o aspecto de uma interpretação mais realista, enraizada na verdade de um personagem que vivencia algo que já perpassou a vida do ator que o interpreta, me remete muito à sensação de estar vivenciando uma forma de teatro documentado. Nesse sentido, a partir desse momento, é como se o personagem tivesse efetivamente vivido aquela situação que o ator já experimentou, embora sob a perspectiva única do personagem. É quase como se fossem dois seres habitando o mesmo espaço, cada um colhendo informações e tendo sua própria visão sobre um momento específico de suas vidas.

Lembro-me da primeira vez em que entrei em contato com o Teatro Documentário. Esse encontro ocorreu durante minha participação na disciplina de Atuação IV, ministrada pela professora Patricia Leonardelli no Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Nesse contexto acadêmico, tive a oportunidade de explorar a dinâmica que emerge quando diferentes pontos de vista convergem em torno de um mesmo evento. Naquele período, no início do ano de 2022, durante um cenário de ensino híbrido - combinando modalidades remotas e encontros presenciais esporadicamente -, a professora nos apresentou um estudo de caso sobre uma trágica situação: um fotógrafo que morreu de hipotermia após cair e desmaiar na neve, sem que ninguém viesse em seu auxílio. Nesse cenário, todos os alunos foram convidados a compartilhar suas perspectivas como testemunhas desse mesmo incidente.

Surpreendentemente, uma colega optou por adotar a perspectiva de um rato em sua abordagem narrativa. Entretanto, posteriormente, ela expressou lamento pela dificuldade em comunicar seu ponto de vista. A professora, de maneira direta, apontou que a escolha tinha sido inadequada para testemunhar tal evento sensível, ou seja, por mais que possamos explorar diferentes perspectivas, existe uma grande pesquisa por trás desse estudo e que devemos analisar atentamente.

Marcelo Soler, em sua pesquisa “Teatro Documentário: A pedagogia da não ficção”, aborda o tema como uma proposta estética que busca explorar a realidade de forma crítica e reflexiva.

O autor destaca que o Teatro Documentário não se limita a uma encenação atrelada a uma tese a ser defendida em cena, mas que, além disso, pode ser uma oportunidade para o ator explorar novas possibilidades de criação e interpretação, além de promover um diálogo com o público sobre questões relevantes da realidade.

Soler menciona que os atores podem utilizar diferentes documentos como ponto de partida para a pesquisa, como autos de processos criminais, diários, entrevistas, entre outros. A partir disso, os atores podem explorar as possibilidades de tradução cênica das ideias extraídas dos documentos, criando cenas, personagens e situações dramáticas que reflitam as questões abordadas. O autor sugere que se comece coletando entrevistas, documentos e informações relevantes sobre um tema ou questão que seja importante para o ator. A partir disso, é possível explorar as possibilidades de tradução cênica das ideias extraídas dos documentos, criando cenas, personagens e situações dramáticas que reflitam as questões abordadas.

Na perspectiva de Soler, o processo de documentar, incluindo as etapas anteriores e posteriores à documentação em si, torna-se o material para a criação teatral. Os atores/alunos podem se tornar testemunhas em cena, compartilhando suas próprias experiências, desafios e conquistas ao se depararem com diferentes realidades. O aspecto distintivo do processo de Teatro Documentário proposto por Soler está na relação com dados não-ficcionais. Esses dados, independentemente de sua natureza, são escolhidos e articulados de maneira a comunicar uma narrativa distinta de uma simples representação da vida cotidiana.

A abordagem do autor rejeita a ilustração convencional, enfatizando a preocupação com o discurso social e político, resultando em uma narrativa caracterizada por um caráter narrativo, antiluscionista e fragmentado. O envolvimento com dados não-ficcionais estimula uma nova perspectiva no ator/aluno, que então o comunica à plateia. Essa prática convida os participantes a perceberem o mundo por meio de diferentes lentes, potencialmente alterando os significados atribuídos a objetos, espaços e palavras. Soler enfatiza a percepção estética da realidade, incentivando a

descoberta de metáforas inseridas no cotidiano. A integração de dados não-ficcionais no processo serve para enriquecer a narrativa e produzir interpretações alternativas, rompendo com as visões habituais da realidade.

As coisas não são, é nosso olhar que faz delas algo cheio de significado. O ritual de olhar passa ser imprescindível para que a rotina não roube o encanto. Acreditamos que num processo de Teatro Documentário o exercício do novo olhar para a realidade, buscando as metáforas nela presentes, fará com que as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, libertando-as da prisão da monosssemia e devolvendo a elas novos significados e sentidos de existir. (Soler, 2008, p. 58).

Nesse contexto, compreende-se que o olhar do personagem possui a habilidade de capturar essências, concebendo significados para os acontecimentos através da sua própria perspectiva. Esta é, sem dúvida, uma potência que o ator é capaz de gerar através da sua pesquisa de personagem. Durante o processo criativo do espetáculo "Asfixia", inclui a não-ficção na narrativa pregressa do personagem "Ele". Caracterizando a sua existência com os rastros da Segunda Guerra Mundial, combinei o seu passado com a figura de um médico explorador, alguém que na tortura via uma doentia forma de encontrar pureza naqueles que a impureza havia marcado. Está fortemente ligado aos cientistas nazistas que produziam diversas experiências em seus laboratórios nos campos de concentração. Eu, intérprete, ator, brasileiro, nunca vivenciei isso, não posso sequer mensurar o sentimento de um algoz capaz de impor tamanho martírio. Minha perspectiva enquanto ator sobre esses fatos é altamente divergente do posicionamento de um cientista opressor. A partir do momento em que encaro o processo sem meus pudores e receios, dou liberdade para a transição de perspectivas, para que assim seja possível que o algoz tenha a sua visão, com total liberdade e domínio sobre o que acontece diante dos seus olhos.

Nesse traçar sinuoso, ao inserir elementos de não-ficção na vida do personagem, é uma engenharia que se constrói, uma existência que transcende o próprio espaço do ator e nele emergem novos significados. Assim, reitero o que antes compartilhei: o personagem adquiriu uma perspectiva intrinsecamente distinta da minha, como ator que lhe dá vida. Quando "Ele" vive suas próprias experiências entrelaçadas com fatos históricos, enxerga o mundo de uma maneira singular. E, nesse sentido, temos dois seres compartilhando um mesmo corpo físico, porém, vivenciando diferentes

perspectivas. Permitir tal processo e falar dele é uma jornada desafiadora e possui uma psicologização não convencional comparado aos meus trabalhos anteriores.

6 ASFIXIA NO PALCO E A SUA AFETAÇÃO NO PÚBLICO

Finalmente, com a peça "Asfixia" ocupando os palcos, eu vislumbrei as respostas que ansiava, relacionadas a minha pesquisa em busca de conexão emocional com o público através da afetação. Essa ligação direta entre o ator e os espectadores, uma relação que ultrapassa os limites do palco e também é capaz de, por meio de uma atmosfera compartilhada, unir a todos em uma mesma emoção, gerando uma força vital e muito poderosa.

Segundo Camille Dumoulié, o poeta e dramaturgo Antonin Artaud, em sua teoria do Teatro da Crueldade, sustenta que a crueldade não se restringe à violência, mas é sim uma força vital que emerge da quebra das formas convencionais de representação, expondo as forças obscuras e irracionais do ser humano. Ele postula que o teatro deve provocar choque e desorientação no espectador, levando-o a um estado de terror e êxtase transformador. Para Artaud, o teatro deve ser uma experiência física e sensorial, capaz de despertar as emoções mais profundas e as forças mais sombrias do ser humano. Ele acredita que o teatro pode ser curativo e libertador ao romper com as convenções sociais e artísticas que o restringem.

Nessa perspectiva, em "Asfixia", quando o público é conduzido a adentrar um espaço que transcende os limites tradicionais de palco e plateia, ele é imerso em uma experiência física e sensorial. A imersão do público nesse ambiente se dá de forma contundente. Eu, assim como os colegas do elenco, mergulhei profundamente no universo daquele ambiente escuro e cruel que se tornou a Sala Qorpo Santo, teatro do campus central da UFRGS, viver esse espaço em sua totalidade, explorando suas nuances definidas pela iluminação, cenografia e trilha sonora, foi um fator crucial em minha transformação de ator para o personagem "Ele". Senti como se tivesse construindo aquele cenário opressivo com minhas próprias mãos, testemunhando seu nascimento e contribuindo para a formação da atmosfera única que o permeava.

Essa atmosfera que descrevo foi de vital importância para moldar o desenvolvimento de meu personagem. A crescente tensão no claustrofóbico ambiente alimentava uma energia que ia além de mim e que não me pertencia antes de adentrar naquele lugar. A trilha sonora, um elemento imersivo e amedrontador, ecoava em meus ouvidos como uma sensação, um sentimento e não apenas como um som. Era como se, ao ouvi-la novamente, pudesse me transformar instantaneamente no personagem. Antes do espetáculo, dedicávamos quarenta e cinco minutos ao aquecimento, fortalecendo nossa imersão nos personagens e no espaço. Esse ritual envolvia um treinamento vocal minucioso pelo diretor, seguido por uma série de improvisações dirigidas, em que nossas emoções eram estimuladas de acordo com cada personagem.

O sentimento de pertencimento àquele espaço ampliou minha compreensão das motivações do personagem. Com cada apresentação, a verdade do que eu dizia e fazia por “Ele” tornava-se mais nítida. Nossas ações estavam em sintonia. A vigilância constante, aliada à completa imersão naquele ambiente, expandia minha concentração para patamares que eu não havia chegado nos ensaios anteriormente. Assim, percebi como esses métodos foram eficazes na construção do personagem. Eu conseguia incorporá-lo e improvisar sem esforço, sem a necessidade de um planejamento forçado para transmitir ao público o que eu pretendia.

Através das apresentações de "Asfixia", tive a oportunidade de estabelecer vínculos emocionais com a plateia. Em diversos momentos, direcionei meu olhar diretamente para os olhos dos que estavam ali no público, destacando-os como testemunhas do que acontecia diante dos seus olhos, pois, na escuridão, se revelava apenas o brilho vidrado desses olhos assustados e compenetrados. A iluminação calculada destacava apenas o que merecia ser visto e que ao público era permitido ver. Observar o olhar das pessoas estabelecia uma conexão poderosa de relação entre “Ele” e as suas testemunhas. Em certos momentos, alguns não sustentavam o fato de serem testemunhas daquilo e saíam da sala em meio às cenas de atrocidades físicas e psicológicas que aconteciam bem a sua frente. Logo, isso era um fator que contribuía ainda mais para minha posse desse espaço e também para ressonância emocional que eu desejava espelhar no público. A cada suspiro, um sinal de aprovação, a cada lampejo de susto, mais um sinal de aprovação e assim em diante, enquanto estrangulava meu colega de cena, Adami, percebia como o impacto reverberava

naquela penumbra assustadora. Em outro momento marcante, quando eu retirava os olhos da personagem cega, interpretada pela atriz Cândida Vitória, e ela emitia gritos incessantes e estridentes, alcancei um ápice em meu estado de afetação, interligando-me de forma intensa com o público. Era surpreendente observar como cada indivíduo reagia de maneira distinta ao eco daqueles gritos, originados de uma voz e um corpo que suplicavam por clemência e absolutamente ninguém fazia nada a respeito.

Ao alcançar o desfecho, quando finalmente entregava meu monólogo conclusivo, expondo o passado obscuro e horrendo do personagem "Ele", experimentava um instante de respiro no meio da opressão gerada pelas cenas. Nesse momento, sentia a angústia de ter causado tanto sofrimento naquelas pessoas. "Ele" era responsável por inúmeras mortes, porém, também foi vítima de abusos físicos e psicológicos profundos. Por meio do texto final, podia evidenciar essa dualidade ao público. Aquele carrasco temido era, por sua vez, uma vítima de outro carrasco ainda mais cruel. O personagem "Ele" merecia compaixão e empatia. Logo, aproveitava minha carga dramática mais profunda, enraizando no palco toda a dor que o personagem havia experimentado. O monólogo era seu martírio, um espelhamento que necessitava ser provocado no público. A plateia precisava ser tocada pelas palavras, sentindo identificação ou, ao menos, passando por um processo de catarse, entendimento e comiseração por essa alma desolada.

Mais adiante, ao final do espetáculo, quando o personagem se suicida em meio à insuportável dor que assolava a sua existência, me pergunto: o que o público sentiu ao observar aquela agonia em forma de vida? As pessoas ficaram realmente afetadas pelo que testemunharam? Essas indagações me acompanharam ao final da última apresentação. Intrigado e em busca de respostas, pude perceber a atmosfera carregada no espaço, alternando entre tensão e um certo contentamento. As pessoas pareciam satisfeitas, conscientes de que tudo era representação e teatro. Nesse instante, o sentimento tinha se esvaído. Se alguma emoção tinha sido evocada, ocorreu durante o processo, durante os momentos de aflição e sofrimento em cena. Mas eu desejava compreender se meu intento havia sido bem-sucedido. Para obter uma resposta mais objetiva, busquei um convidado especial que havia assistido à peça, o cineasta Bruno de Oliveira, e o questionei sobre suas impressões acerca do

espetáculo e acerca da minha interpretação com o personagem “Ele”. Suas palavras foram as seguintes:

“Eu acho que todo trabalho artístico para ter uma atmosfera, ele depende da harmonia dos elementos, da harmonia entre atuação, iluminação, som. Nesse sentido, eu acho que o som e a luz são muito bem utilizados em “Asfixia” para construir esse começo de atmosfera, que é complementado pela atuação. Mas acho que tem uma conversa entre esses aspectos. Uma coisa que antecede o texto, mas que está a serviço do texto.

Eu acho que falando dessa questão de criar uma atmosfera que não estava ali, eu acho que nesse sentido, a peça e a performance são bem sucedidas, porque instaura um clima mórbido, macabro, um pouco niilista e de vazio existencial. Então, acho que são os aspectos que mais me chamam a atenção que são trazidos pelo personagem “Ele”, porque é um personagem que reforça um discurso desse vazio existencial, onde só essas ações mais extremas dão sentido à vida dele. Então, acho que por ser uma atmosfera bem peculiar e bem específica, com certeza ela não estava ali antes. Mas, ao mesmo tempo, essa performance do “Ele”, ela contrasta um pouco com as outras performances. Com o jeito que os personagens se locomovem pelo espaço e etc. Mas com certeza a atmosfera trazida pelo personagem, ela não estava ali.

Como espectador, se eu estava sentindo o mesmo afeto que os personagens no palco, eu acho que em alguns momentos sim, outros não, porque os personagens eles já começam naquele estado de pré tortura, o que eu acho que dificulta um pouco a construção dessa empatia. Talvez, se a gente tivesse uma situação um pouco mais cotidiana antes de entrar nesse ambiente de tortura, talvez isso seria mais reforçado. Mas, tem esses momentos onde os personagens são propriamente torturados, que daí sim, eu senti mais essa empatia, porque ela acaba indo para um lado mais imediato e mais visceral e que apela para um outro, para um outro tipo de empatia, que é mais física até do que emocional. Eu acho que sob esse aspecto físico, sim. Talvez, sob esse aspecto psicológico, não tanto, porque existe um distanciamento em relação às personagens que já se encontram ali. Então tu já meio que aceita que elas estão sob uma condição de tortura. Se eu visse aquele personagem um pouco antes dele sendo jogado naquele lugar, talvez isso me causasse um pouco mais de empatia

psicológica. Mas existe uma empatia que é mais urgente, mais física. Então, eu diria que sob alguns aspectos sim, outros não". (Oliveira, 2023).

Nesse contexto, percebo que, apesar da narrativa carregar o passado do personagem no monólogo final, uma empatia verdadeiramente genuína, alinhada com a minha busca, exigia algo a mais. Tanto "Ele" quanto os outros personagens precisariam ter sido apresentados ao público de uma forma mais abrangente. Isso permitiria construir um vínculo mais ativo com a plateia, gerando conexões e sentimentos mais profundos. Em essência, o público poderia ter desenvolvido laços emocionais de afetação mais significativos caso tivesse sido exposto a esses personagens de maneira diferente. Poderia ser por meio da exposição do passado dessas figuras ou até mesmo através de cenas que evocassem as situações que os conduziram àquele ponto. Dessa forma, compreendo que a sensação é como se os personagens tivessem sido lançados ali e submetidos a agressões brutais, mas o modo como isso ocorre não está nitidamente elucidado, ou seja, não se entende o porquê de tudo aquilo acontecer. Assim, a dramaturgia acaba afastando e não estabelecendo de maneira clara essa ligação psicológica e afetiva entre os personagens e o público.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É profundamente emocionante contemplar todas as experiências que vivenciei como artista ao longo da minha trajetória e a riqueza que construí. Foram múltiplos processos até que eu vislumbrasse a clareza do propósito que almejava. A atuação, de fato, se revelou como uma bússola, me levando a um caminho essencial em minha jornada enquanto artista. Ela me impulsiona a explorar diversas dimensões, e o teatro me concede o palco para expressar minhas palavras através da voz e do meu corpo. A ânsia constante de afetar o público é, na verdade, uma manifestação da minha busca por aceitação. Este é um trajeto complexo; seria mais simples não me preocupar com a forma como o que eu faço alcança as pessoas. A responsabilidade pelo público não está em minhas mãos para que eu possa manipulá-la. Posso, contudo, nutrir interesse pelas vivências, por compreendê-las.

No momento em que piso no palco durante as apresentações de "Asfixia" e percebo/sinto a energia emanada pelo público, é uma força potente que me impulsiona a

prosseguir. O público age como um combustível, estimulando o meu desejo de avançar para a próxima cena, e a próxima, e assim por diante.

A dramaturgia, por sua vez, influenciou o modo como algumas pessoas não conseguiram experimentar a afetação que eu tanto almejava. Isto porque as pessoas tendem a se emocionar mais com aquilo que compreendem, com o que podem discernir, e, a partir dessa percepção, podem refletir sobre a existência daquela pessoa, daquele personagem, daquela essência.

A construção de um ambiente imersivo, através de uma atmosfera que englobe elementos como iluminação, cenografia e trilha sonora, constitui uma peça-chave para quem almeja evocar a afetação pelo horror. Acredito que essa realidade tenha se evidenciado ainda mais nesta pesquisa. A imersão torna-se um elemento fundamental na busca pela empatia e pelo sentimento de horror.

Os métodos linguísticos, a voz, a entonação e a expressão corporal contribuíram para a existência da vida do personagem “Ele” e conferiram mais autenticidade ao meu processo de atuação. Entretanto, tudo se resume a uma representação, a uma atuação. Todos compreendem e estão cientes de que se trata unicamente de uma manifestação artística.

Aqueles que são impactados pelo que presenciam diante dos seus olhos e experimentam um processo de testemunho do horror, experimentam, de forma poeticamente assustadora, uma fração daquele acontecimento como uma possibilidade mínima de realidade ou, até mesmo, um simples devaneio que a levou a crer na realidade daquela cena. Entretanto, assim que tudo chega ao fim, devido a um descuido na representação, ou alguém tossindo e, até mesmo, respirando de forma mais rápida ao seu lado, já faz essa pessoa retornar à sua condição de espectador em uma peça teatral, mesmo que você, através da sua interpretação em um espetáculo imersivo, convide esse espectador e o incite a se integrar ao evento, e, no final, essa pessoa chegue ao ponto de desistir de encarar tal acontecimento a sua frente. Isso reflete muito mais sobre elas, sobre seus traumas do que, de fato, sobre a performance do ator. Além disso, a possibilidade de sondar ou tentar compreender a existência de cada indivíduo na plateia torna-se um desafio que transcende a busca de qualquer ator pela afetação.

Se, como ator, você for capaz de gerar uma conversa ou um debate sobre o tema abordado na encenação, já é um feito extremamente poderoso e marcante, no sentido de que você afetou aquela pessoa. Mesmo que essa afetação não seja necessariamente de horror, o fato de você influenciar alguém a refletir sobre o que acabou de presenciar é de imensa valia. Este é um dos grandes poderes da atuação.

Ao longo da minha jornada enquanto ator em busca da afetação do público, compreendo que o aprendizado mais profundo decorre da reflexão que consigo instigar. O público já está afetado no instante em que começa a refletir sobre o que presenciou. Isso é significativo, é valioso e poderoso. O ator possui o controle nas suas mãos, no seu corpo e na sua voz. Basta pronunciá-las para percebermos quão profundamente elas ressoam e afetam o público.

Concluo que a maior afetação do público deriva da reflexão que meu próprio corpo e minha própria voz são capazes de gerar. A sensação de horror foi experimentada por muitos, na primeira temporada de “Asfixia”, porém por outros nem tanto. Isso não denota falha em alcançar êxito como artista na busca pela afetação. Pelo contrário, consegui concluir meu maior objetivo: apresentar um trabalho que instigasse as pessoas a refletir, nem que fosse por um momento de efemeridade, sobre a existência, a poesia, o horror, o amor e a vida.

Como diria o eterno Zé Celso Martinez “A beleza do teatro está na efemeridade, na magia de um momento que nunca se repetirá da mesma forma.”

REFERÊNCIAS

ANSELMO, Beatriz moreira. O teatro de horror de Maurice Maeterlinck. **ANAIS DO SILEL**, número 1, 2013. Uberlândia.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. São Paulo: ABRD, f. 320. 1999.

OLIVEIRA, Bruno de. **Entrevista espetáculo "Asfixia"**. [Entrevista concedida a Renê de Palma]. Porto Alegre, 2023.

DUMOULIÉ, Camille. Antonin Artaud e o teatro da crueldade. **Lettres Françaises: Revista da área de língua e literatura francesa**, São Paulo, v. 11, p. 63-74, 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4134>. Acesso em: 31 jul. 2023.

FARIAS, Paulo Roberto. **Morredeiro: a corporalidade perturbadora numa criação cênica de horror**. 2019. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Artes cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/201157>. Acesso em: 15 jul. 2023.

LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Sala Preta**, [S. l.], v. 9, p. 191-201, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p191-201. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57402>. Acesso em: 11 ago. 2023.

MCALLISTER, Peter. Lee Strasberg: the man vs. the method. **Stanislavski Studies Practice, Legacy, And Contemporary Theater**, Londres, v. 6, n. 8, p. 105-110, 06 abr. 2018. doi:<https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1446410>. Acesso em: 13 ago. 2023.

MORO, Rosana. O horror corpóreo na pandemia: um estudo sobre a fuga através da ficção do teatro de horror. **O Mosaico**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4599>. Acesso em: 17 ago. 2023.

POZZO, Luísa Bem dal. **Pretty but creepy**: embrenhamentos de uma jovem atriz pela delicadeza e tesão pelo universo gore. 2022. 72 f. TCC (Graduação) - Curso de Teatro, Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/241022#>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SCHEPP, Anna laura. **Relatório final da disciplina de Prática Dramatúrgica**. Porto Alegre, 2023.

SOLÉR, Marcos Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. 2008. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.27.2008.tde-13072009-184640. Acesso em: 22 Ago. 2023.

Filmes e séries citadas ou usadas como referência:

Carrie, a estranha (1976) direção Brian de Palma; Disponível em: Amazon Prime.

Corra! (2017) direção de Jordan Peele; Disponível em: Star +, Paramount + e Amazon Prime.

Jogos Mortais (2004), direção de James Wan; Disponível em: HBO Max.

Mártires (2008), direção de Pascal Laugier; Disponível em: Amazon Prime.

Nós (2019) direção de Jordan Peele; Disponível em: Amazon Prime e Apple Tv.

OA, The (2016) direção Brit Marling, Zal Batmanglij; Disponível em Netflix.

Pele que habito, A (2011) direção de Pedro Almodóvar; Disponível em: HBO Max.

Possessão (1981) direção de Andrzej Żuławski; somente em plataforma física (dvd).

Suspíria (2018) direção de Luca Guadagnino; Disponível em Amazon Prime.

ANEXO I

FICHA TÉCNICA

Espectáculo: Asfixia

Sinopse: Viver ou morrer asfixiado: com esta dualidade posta em jogo, seis enclausurados submetidos ao suplício da dor e condenados a dividir o mesmo espaço refletem sobre o sobre o sufocamento dos seus corpos e a falsa ilusão sobre o direito de escolha.

Estágio de atuação de Renê de Palma

Estágio de direção de Henrique Strieder

Direção: Henrique Strieder

Assistente de direção: Li Pereira

Dramaturgia: Anna Laura Schepp

Produção: Renê de Palma

Orientação de estágio: Silvia Balestreri e Chico Machado

Elenco: Renê de Palma, Vivian Azevedo, Cândida Vitória, Gabriel Adami, e Vinicius Gomes e Savana Ferreira.

Iluminação: Henrique Strieder

Operador de luz: Henrique Strieder

Trilha sonora: Henrique Strieder

Operador de som: Henrique Strieder

Cenografia: Eduardo Palma

Figurino: Vitória Greff

Maquiagem: Vitória Greff

Arte gráfica: Renê de Palma

Fotografia de divulgação: Henrique Strieder e Renê de Palma

Fotografia do espetáculo: Vini Franco

ANEXO II

DRAMATURGIA

ASFIXIA

Dramaturgia original de Anna Laura Schepp

PERSONAGENS

O enforcado

Preso 1

A cega

Ele

O homem comum

A Assassina

FEVEREIRO DE 2023

Cena 1: o enforcado

a falta de ar nos pulmões. a falta de ar. um bloqueio na área da garganta que impede que o ar flua. a falta de ar te impede de falar. a falta de ar me impede de falar. quem me tira o ar me tira a capacidade de falar. quem me tira o ar me tira tudo. já quase não consigo pensar. a asfixia é uma sensação de falta de ar.

uma mão, uma corda, uma intenção. na constrição do pescoço, a morte: força, garrote. dois minutos. dois infinitos minutos: o tempo médio que uma pessoa consegue ficar sem respirar. depois disso, a falta de oxigênio causa um desmaio. este desmaio foi a única defesa que o meu corpo encontrou para que eu pudesse continuar vivo.

o primeiro estágio é a perda dos sentidos. instantaneamente à perda da consciência, perde-se também a esperança. parte da dor e da vida vão embora. o que resta de ti quando a dor e a vida vão embora? o que vai restar de ti quando a tua dor e tua vida forem embora? o que restou de mim: um corpo de 1m e 82cm de altura, 206 ossos, nenhum fraturado, 76kg, 20 dedos, 32 dentes, 148 mil fios de cabelos pretos, uma barba mal feita e algumas unhas roídas.

este corpo que ficou apodrecendo por 79 horas até que alguém juntasse e descartasse como se descarta um saco de lixo. meu corpo envolto por um saco de lixo. meu corpo descartado como lixo. meu corpo, este corpo, o único corpo que tenho refém das mãos imundas de um tirano. o único corpo que eu tenho, a única coisa que eu tinha certeza que era minha. a única coisa que eu tinha certeza que ninguém seria capaz de tirar de mim. o único corpo que eu tinha.

enforcado me recordo do momento que uma cartomante leu um conselho para minha vida: o enforcado, a carta que mostra um homem pendurado pelos pés. essa carta, segundo a senhora que lia minha vida encharcada no suor de sua preocupação, essa carta me indicava que: você está eu passando ou irá passar por uma situação em que estará de pés e mãos atadas e nada poderá fazer.

cena 2: os ratos

preso 1: você se lembra quem é você?

a cega: não.

preso 1: impossível. você não se lembra como você se chama?

a cega: não lembro.

preso 1: como você veio parar aqui?

a cega: eu também queria saber.

preso 1: não sei se você não sabe de nada ou se você não quer saber de nada. os gritos, os sussurros, esse cheiro permanente de morte, os ruídos, os estrondos. você é mesmo cega ou só finge ser pra não enxergar o que acontece aqui?

a cega: eu prefiro ficar em silêncio pra entrar em contato com o meu interior.

preso 1: você, bonitinha, é tão burrinha que eu tenho pena. parece uma bonequinha, uma marionete, um ratinho num laboratório.

a cega: eu escuto o barulho dos ratos o tempo inteiro. uma família deles dorme em cima de mim.

preso 1: estes que vivem soltos são mais inteligentes que você.

a cega: e que você também.

preso 1: os ratos que vivem em laboratórios são da mesma espécie dos ratos que vivem domesticados. são muito amigáveis.

a cega: eu não sou amiga de ninguém.

preso 1: mas também não é inimiga.

a cega: eu até me sinto um rato às vezes. eu sou fácil de manusear e não me estresso com facilidade.

preso 1: mas você não é um rato.

a cega: eu não sou um, mas eu acredito que eu me sinto como um. eu sei que eu entendo o que eles sentem, você entende?

preso 1: eu não entendo nada. eu não entendo nem por que eu estou aqui.

a cega: você teve a opção de não estar aqui. você está aqui porque você quer.

preso 1: eu estou aqui por amor. e o amor não nos dá a opção de fazer outra coisa. quando a gente ama, a gente vira um animal domesticado. quando a gente ama, a gente obedece.

a cega: então você é mais burra que eu.

ele: eu não trouxe vocês aqui pra conversar, eu trouxe pra limpar essa sujeira. vamo, anda, vem você aqui. *(ele dá a lona preta nas mãos do preso 2 e como em titanic os dois abrem a lona no chão. depois ele ajuda o preso 1 a carregar o corpo para cima da lona.)* uh, que fedor. pega essa lona e enrola esse vagabundo. toma: aqui tem fita e tesoura. cuidado, não vá se machucar. *(o preso 2 cuidadosamente faz o processo de embalar o corpo.)* esse incapaz não foi capaz de aguentar mais três segundos. eu já ia soltar ele. eu pedi pra ele me escutar, pra respirar bem devagarinho, sentindo cada pequena corrente de ar que atravessasse sua laringe e encontrasse seu tão desesperado pulmão. era um exercício de autoconhecimento, sabe, um exercício de olhar para o seu interior. mas nem todo mundo sabe aproveitar o melhor de si.

preso 1: de onde você tirou essa ideia de que você sabe o que é melhor pra mim?

ele: eu sei o que é melhor pra você porque sou eu que mando aqui. eu sou como se fosse seu pai, seu padrinho ou seu irmão mais velho. você pode me enxergar como seu professor ou seu mestre, por que não? aqui eu sou o responsável por você e tudo que eu decidir será o melhor pra você.

preso 1: é impossível que você acredite nas coisas que diz.

ele: eu não acredito nas palavras, eu sou a própria verdade.

(ele começa a arrastar o corpo com alguma dificuldade)

a cega: tá levando ele pra onde?

ele: por quê? tá querendo ir junto?

(a cega fica ressentida com a resposta.)

ele: além de cega, tá ficando muda também?

(a cega aprofunda seu estado de desconforto).

ele: tira esse corpo daqui e coloca lá com os outros. *(à cega):* e você vem cá. *(saem de cena)*

(preso 1 assente com a cabeça e retira lentamente o corpo do enforcado)

cena 3: a máquina

ele entra na sala com os escombros da vida dos que morreram debaixo dos braços. ele posiciona o instrumento no centro do espaço. ele constrói a sua própria máquina de guerra. ele é a sua própria máquina de guerra. ele une as partes da máquina porque é o único que conhece os caminhos deste labirinto. ele une as partes da máquina para que depois, com as mesmas mãos, dilacere vidas.

cena 4: o outro lado

o homem acorda preso na cadeira sem entender o que está acontecendo. adami perde e recupera o ar conforme ele ajusta o cinto que lhe aperta o pescoço. encontrar juntos esses momentos. a última fala de adami é a fala de sua morte. são quase-delírios interrompidos pela falta de ar.

o homem comum: por que você está fazendo isso? onde eu estou? como eu vim parar aqui? eu não lembro de nada. como eu posso não lembrar de nada? ao menos eu lembro que eu lembrava. eu lembro que fui alguém até ontem. eu era alguém. eu devia ter sonhos, eu tinha vontades, provavelmente eu tinha uma família ainda que talvez não tivesse amigos.

ele: quando estão aqui todos se transformam em grandes bebês chorões. até chegar aqui são todos autossuficientes corajosos, pensam que mandam nas suas escolhas e não sabem que nada se escolhe. todos chegam aqui pensando que sabem quase tudo sobre a vida, quando na verdade, não sabem quase nada. É agora que você descobre quanto vale a sua vida. é só agora nesse momento que você quase não tem ar que você percebe quanto vale o ar. é só agora que você quase não tem vida que você percebe o valor da vida.

o homem comum: eu não pedi pra estar aqui. eu não quero nada disso. eu estava bem com a minha vida até ele me trazer pra cá. eu não estava tão bem, mas agora eu percebo o quanto eu estava bem. eu tinha vida suficiente pra reclamar sobre a minha vida então tava tudo bem. eu até quero a minha vida de volta. eu estou vivo, mas essa não é a minha vida. e eu quero a minha vida, nem que seja pra reclamar dela. Eu sinto falta de sentir fome e ter o que comer. eu sinto falta de sentir dor e tomar um analgésico. eu sinto falta de olhar pela janela e ver a mesma coisa de sempre. eu sinto falta de comer comida de hospital, de transar com qualquer puta meio feia que encostar na janela do meu carro numa sexta à noite. eu sinto falta de dormir sozinho. de chorar sozinho. e de gritar para alguém que pudesse ouvir.

ele: todos estão deprimidos, todos estão procurando motivos pra viver. quando se deparam comigo e eu lhes dou um motivo pra querer viver, não gostam, se assustam.

quem não está deprimido, está frustrado, e quem não está frustrado, está cansado de viver uma vida que não queria e de não viver a vida que queria. mas duvido que naquele momento que, à contragosto, se fica face a face com a morte, eu duvido que a vida, de repente, não se torne valiosa. (*irônico*) eu duvido que você não daria a sua vida pela sua vida.

o homem comum: eu queria. eu podia. se eu pudesse. se eu quisesse. naquele tempo. tanto tempo. eu queria. eu quero. ter feito. tanta coisa. diferente.

cena 5: as moscas

preso 1: você se lembra quem é você?

a assassina: infelizmente sim.

preso 1: impossível. você não se lembra como você se chama?

a assassina: infelizmente eu me lembro como me chamavam os meus pais.

preso 1: como você veio parar aqui?

assassina: ele me salvou.

preso: finalmente encontrei alguém que gosta dele.

a assassina: eu não gosto dele. ele me salvou, mas eu não pedi pra ser salva.

preso 1: ele te salvou do quê?

a assassina: de morrer.

preso 1: e você queria morrer?

a assassina: queria.

preso 1: então você tá no lugar certo.

a assassina: mas agora eu não sei se quero mais. eu não me importo com isso mais. viver já é quase a mesma coisa que morrer.

preso 1: você gosta da morte, mas você não quer morrer. você daria um bom carrasco. você é como uma daquelas mosquinhas de cemitério que se alimentam da matéria viva de gente morta.

a assassina: e quem é você?

preso 1: (não diz nada)

a assassina: (irônica) não precisa responder.

preso 1: eu sou o preso 1.

a assassina: você foi o primeiro.

preso 1: eu estou aqui desde o início.

a assassina: você ajudou a construir esse lugar.

preso 1: eu não sabia.

a assassina (interrompendo o preso 1): a mosca varejeira é você.

preso 1: como?

a assassina: é você quem deposita seus ovos se aproveitando de qualquer coitado que virou cadáver. você suga do morto toda vida que ainda reside no corpo putrefato para se manter viva. você é desprezível, você é igual a ele.

preso 1: eu não posso ser igual a ele se é ele quem me governa.

a assassina: se você não gostasse dele, já tinha matado.

preso 1: eu não sou capaz.

a assassina: mas é capaz de encarar um corpo que ele matou.

preso 1: o corpo já não tem vida, não significa nada.

a assassina: um corpo é sempre uma vida, uma história. é por isso que, no meu caso, eu decidi acabar com o corpo, acabar com a história.

preso 1: um corpo depois que morre é apenas um saco de ossos.

a assassina: as moscas fazem bem em aproveitá-lo.

cena 6: a chegada da cega

Cena A

a cega: você vai me dar banho?

ele: não.

a cega: você vai me dar algo pra comer?

ele: ainda não, depois talvez.

a cega: por que você me trouxe aqui?

ele: você vai ver.

a cega: o que eu estou fazendo aqui?

ele: você só precisa ficar tranquila.

a cega: eu tenho motivo para não estar tranquila?

ele: você está aqui agora, o pior já passou.

a cega: que cadeira é essa?

ele: achou bonita? eu que fiz.

a cega: já faz muito tempo que não vejo beleza em nada.

ele: você é bonita.

a cega: obrigada.

ele: os seus olhos, eles são lindos. parecem duas jabuticabas. dá vontade de morder.

a cega: que conversa estranha. estranha até mesmo vindo de você, que é todo estranho.

ele: não tem nada de estranho. você que está vendo coisas demais. mas não tem problema, em alguns segundos isso será resolvido.

a cega: o que você vai fazer?

ele: sente-se na cadeira.

a cega: o que você vai fazer?

ele: sente-se na cadeira. você não tem outra opção, é melhor me ajudar.

ela se senta na cadeira. ele se aproxima examinando seu rosto.

ele: não vai doer nada. nunca doeu.

a cega: nunca doeu.

ele: agora eu vou abrir seus olhos.

a cega: tá bem.

ele: agora eu vou abrir seus olhos pra verdadeira realidade do mundo.

a cega se contorce de medo ou de dor

ele: você está enxergando?

a cega: o quê?

ele: você está enxergando aquilo que nós não somos capazes de enxergar?

a cega: eu não estou enxergando nada.

ele (um pouco frustrado): não se preocupe, você vai enxergar.

Cena B

o enforcado: olha, não é muita coisa, mas eu dividiria com você. eu consegui um pouco de pão e água limpa.

a cega: se você não dissesse, eu jamais ficaria sabendo.

o enforcado: eu gosto de você.

o enforcado da água e pão na boca da cega

o enforcado: você tá bem?

a cega: meu pé tá doendo, eu não sei o que é.

o enforcado: posso ver?

a cega: pode.

o enforcado: tá cheio de calos. por onde você andou?

a cega: eu não lembro.

o enforcado: do que você lembra?

a cega: de uma cadeira, mas eu não lembro como ela era.

o enforcado: você se lembra de como você era?

a cega: eu me lembro de como eu era quando eu cheguei aqui. depois nunca mais me vi.

o enforcado: você continua linda.

a cega: como eu estou?

o enforcado: você está magra, com um rosto pálido e afiado. o nariz é longo e pontudo, o queixo pontudo e proeminente, lábios finos e a testa um pouco retraída. há algo em teu rosto que lembra um rato, teus antigos olhos brilhantes fortaleciam essa impressão.

a cega: meu cabelo me incomoda. ele não serve pra mais nada.

o enforcado: eu posso te ajudar.

o enforcado ajuda a cega a prender o cabelo

a cega: eu não me sinto eu. parece que eu vivo num corpo que não é o meu. é como se através dos meus olhos ele tivesse acessado o meu interior. eu agora me sinto oca. eu agora me sinto uma ilha. eu me sinto cega para o mundo.

o enforcado: eu não sei o que te dizer.

a cega: não diz nada. nada do que você disser pode compreender metade da dor que eu estou sentindo.

o enforcado: desculpa.

a cega: você me deixou sozinha e agora você está sozinho.

o enforcado: eu estou aqui, como você pode pensar que está sozinha?

a cega: é só minha essa escuridão.

o enforcado: você não sabe o que eu era capaz de fazer para que isso jamais acontecesse com você.

a cega: mantenha-se vivo. é o suficiente.

Cena C

ele: você está pensando que eu não vejo.

o enforcado: o que você não vê? só você aqui que tem a capacidade de ver tudo.

ele: você vai pagar muito caro por aqui.

o enforcado: eu só tenho as roupas do corpo.

ele: você vai me pagar com a sua vida.

cena 8: o duelo

ele: você tá viva? eu não consigo ouvir os teus batimentos. e eu consigo ouvir os meus batimentos. significa que eu estou vivo.

(ela retira a máscara de nebulização e aos poucos volta a respirar. ela tosse e respira devagar)

ele: você conseguia respirar todo esse tempo?

a assassina: e a única coisa que eu queria era não respirar.

(ele tapa a boca dela)

ele: não repete isso na frente deles nunca mais. é isso? você quer morrer?

a assassina: você está nos matando de fome, de sede, de frio, de falta de ar. não é sobre querer morrer, é sobre estar morrendo. é sobre perder cabelo, perder os dentes, ficar desnutrido, definhar, é sobre feder como uma infecção. não sobre estar doente, é sobre ser a doença.

ele: eu era que nem você, eu também era podre por dentro, mas então aconteceu um acidente e de repente eu fiz de tudo pra me proteger. eu pensei que eu ia morrer, mas eu também pensei que se eu continuasse vivo, eu não queria viver deformado. e a morte foi demorando, demorando e eu continuei vivo. mas eu descobri a sensação que é continuar vivo depois de olhar pra morte.

a assassina: mas o que você faz não é justo.

ele: pessoas podem decidir o futuro de outras ainda que não seja justo.

a assassina: mas eu nunca pedi que você me ajudasse em nada.

ele: você por acaso escolheu os teus pais?

a assassina: eu odeio meus pais.

ele: você não os escolheu também.

a assassina: eu não preciso de ajuda.

ele: todos precisam uns dos outros, ninguém vive sozinho.

a assassina: eu não preciso de você.

ele: mas eu preciso de você.

a assassina: eu não quero você.

ele: você é o que dá sentido pra minha vida.

a assassina: eu prefiro a morte.

ele: você vai se arrepender de me tratar dessa maneira.

a assassina (irônica): o que você pode fazer? me matar?

ele (exaltado): eu não quero te matar!

a assassina: eu não quero morrer, mas eu tampouco quero viver a andar de mãos dadas com a morte.

ele: só se nascesse de novo, você já exala o cheiro dos cadáveres.

a assassina: se você gosta tanto da vida, por que se cerca de tanta morte?

ele: porque os mortos precisam de mim. você precisa de mim. você morreu em vida. e eu quero te ressuscitar. eu quero que você tenha olhos para ver o outro lado da vida. eu quero que você sinta o gosto da vida, caso nunca tenha sentido.

a assassina: vá pro inferno com as suas boas intenções. vai pro inferno com cada um que me atravessou sem consentimento. vai pro inferno queimar e se sufocar na fumaça que sai do teu próprio corpo. vai pro inferno pra sentir a angústia que é vida. vai pro inferno pra sentir a angústia que é a morte. Quem você pensa que é. você se perdeu, você se perdeu de si mesmo, você não se reconhece. você não sabe quem é. você sentiu desespero e entendeu como graça alcançada. você é o pior tipo de crente, aquele que acredita em uma salvação. eu tenho nojo de você. você tem nojo de você. a sua vida é um delírio pela sua incapacidade de encarar a vida e a morte. as suas razões são irracionais porque neste lugar única diretriz é a sua própria insanidade. Eu quero que você MORRA. eu quero que você se engasgue com o seu próprio vômito. eu quero que você se sufoque com o seu próprio cheiro. eu quero que você sofra com a sua própria dor.

cena 9: a morte comum

o morto comum: neste lugar esquecido por deus, não há uma só regra que possa te parar. neste lugar, esquecido por deus e pelo diabo, não há uma só forma de salvação. este lugar esquecido pelo próprio mundo que faz parte, se estrutura como não-lugar, preenchido de vazios. esse espaço envolvido de pele, sustentado de ossos, mas oco por dentro. eu escuto os ecos dentro de mim, no horizonte que habita o meu interior. eu olho pro horizonte e perco a esperança de descobrir o que existe além do que a minha visão permite alcançar. o meu estômago é um poço sem fundo. a minha alma já evaporou do corpo. só se aproximam de mim os ratos e as moscas orbitam os restos da minha existência. não tenho nome, portanto não tenho lápide. ninguém chora por mim. não sinto cheiro de flores nem o calor das velas. tudo aqui é frio, solitário e distante. cada vez mais distante.

cena 10: narciso

sem reciprocidade não há como se sustentar. talvez eu encontre no próximo o que eu procuro. quem deveria ter me dado amor, foi o causador dos meus tormentos: a falta de ar e o prazer. perdi a inocência sem ao menos ter a conhecido. o desejo de encontrar nos outros aquilo que me roubaram. mas como eu, agora, poderia encontrar nesse lugar, a pureza que procuro. na verdade, do mais profundo desespero há o

último resquício de inocência que pode habitar até o mais desprezível dos seres humanos.

eu perdi a inocência sem ao menos ter a reconhecido. e fico pensando se as pessoas conseguem perceber o momento que elas perdem esta beleza tão pura, tão doce. porque a maioria só vive e quando percebe, se é que percebe, já está dentro do jogo da mentira. todos perdem a inocência, eu só perdi primeiro. mas não perdi no tempo que eu queria, mas no tempo que me tomaram. aprisionaram o meu tempo, me aprisionaram. e as recordações desse suplício são o reflexo que enxergo quando me encaro no espelho.

mas sem reciprocidade não há como se sustentar. eu o acaricio, mas ele não vê valor em nada do que eu faço. talvez eu encontre no próximo o que eu procuro. ele estava imóvel naquela cadeira, eu o observava. eu fiz isso a ele? eu apenas quero, e quero agora. eu quero matá-lo (eu quero morrer). eu quero o que tem dentro dele. eu quero os seus olhos para poder enxergar, o seu coração para poder viver, o seu pulmão para poder respirar. eu quero cada uma das suas células saudáveis, a sua sanidade intacta, eu quero as suas mãos para poder tocar, os seus pés pra caminhar, as suas memórias para conseguir viver. eu quero a sua história no lugar da minha. eu quero o seu rosto para trocar com o meu.

não sei há quanto tempo não enxergo o meu próprio rosto. tenho esta máscara acoplada à mim como uma sanguessuga. não sei o que esperar; nem de mim, nem de meu rosto. há tanto tempo que me escondo, que tenho medo do que existe por detrás da máscara. pode ser que o que sobreviva atrás da máscara alguém que eu não reconheça mais. pode ser sobreviva através da máscara alguém que não seja eu. pode ser que se proteja atrás da máscara o menino que eu nunca fui. pode ser que se esconda atrás da máscara o meu interior. e pode ser que eu já tenha me transformado nessa máscara, de forma que se resume à esses trapos sujos tudo que sou.

ele se enxerga nas águas de um afogamento. ele quer retirar a máscara. ele retira a máscara enquanto seus olhos tentam formar a sua imagem refletida na água. o movimento da tela é turvo, inexato. ele segura a imagem na tentativa de apreender a

própria existência. com as mãos, ele tenta unir corpo e semelhança. com voracidade, mergulha o rosto nas águas. com desespero, em vão procura a si mesmo. com a inocência que tanto procura, morre afogado.

ANEXO III

POSTER ASFIXIA

