

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

JULIANA RODRIGUES VALENTE SANTANA NUNES

*YO AFECTADO:*

REFLEXÕES DE UMA ATRIZ AFETADA PELO EXERCÍCIO DE AUGUSTO  
FERNANDES

São Paulo

2023

JULIANA RODRIGUES VALENTE SANTANA NUNES

*YO AFECTADO:*

REFLEXÕES DE UMA ATRIZ AFETADA PELO EXERCÍCIO DE AUGUSTO  
FERNANDES

**Versão Original**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de  
Mestra em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro  
Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral  
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

### Catálogo na Publicação

#### Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

#### Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Nunes, Juliana Rodrigues Valente Santana

YO AFECTADO: REFLEXÕES DE UMA ATRIZ AFETADA PELO EXERCÍCIO DE AUGUSTO FERNANDES / Juliana Rodrigues Valente Santana Nunes; orientador, Eduardo Tessari Coutinho. - São Paulo, 2023.

283 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Yo Afectado. 2. Augusto Fernandes. 3. Teatro independente argentino. 4. Psicodrama. 5. Formação do artista teatral. I. Coutinho, Eduardo Tessari. II.

Título.

CDD 21.ed. - 792

JULIANA RODRIGUES VALENTE SANTANA NUNES

*YO AFECTADO:*

REFLEXÕES DE UMA ATRIZ AFETADA PELO EXERCÍCIO DE AUGUSTO  
FERNANDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de  
Mestra em Artes Cênicas.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

*Aos meus queridos pais:*

Cecília Rodrigues Valente e Valtamiro Santana Nunes

*Por nunca duvidarem da garotinha tímida que inventou de fazer teatro*

*Ao meu parceiro Francisco Turbiani*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao meu orientador, o professor doutor Eduardo Tessari Coutinho, por acreditar nessa pesquisa e por sua orientação ao mesmo tempo generosa e rigorosa. Obrigada pelo incentivo nos momentos difíceis e também pelas risadas, conselhos e histórias.

Outro agradecimento especial à querida Estrela Straus, sem a qual essa pesquisa jamais teria acontecido. Obrigada por me apresentar ao *Yo Afectado*, por sua condução amorosa e cuidadosa, por todos os ensinamentos, aulas e trocas. Obrigada pela fundamental colaboração com esse trabalho.

Agradeço à Rosane Rodrigues, Eduardo de Paula, Ipojuca Pereira e Renata Kamla pela generosidade de se disporem a trocar com esse trabalho e integrar as bancas de qualificação e de defesa dessa pesquisa.

Agradeço a parceria e as trocas com todas as pessoas integrantes do CEPECA, em especial às pesquisadoras Renata Vendramin, Victor de Seixas, Rafael Barros, Marcia Azevedo, Silvia Lhullier, Simone Grande, Lara Dau Vieira, Tatiana Melitello, Bianca Almeida, Cloris Paris, Ana Carolina Martins, Sophia Aloha Ventura Pupo, Ana Paula Lopes, Gabi Paschoal Frota, Joana Barbosa, Marcella Vincentini, Ray Katytullin, Luana Daffre, Aqua Marcolin, Sandra Henrique de Souza, Laura Haddad, Priscila Jácomo, Gisela Lourenção, Flavia Couto e Davi Castro.

Agradeço às artistas Carolina Victor e Mell Mariah pela colaboração preciosa e à todas as minhas colegas de *Yo Afectado*: Julia Lobo, Julia Leite, June Dantas, Andrezza Czech, Letícia Fagnani, Gabriel Fidelis, Ana Luísa Hartmann Hilgert, Vitória Micheloni, Ludmilla Cohen, Gustavo Vaz, Marco Gonçalves, Nina Tomsic, Gustavo Valezzi, Bia Ferro, Mage Cechetto, Claudia Job Pula, Mariana Barioni, Vaneza Oliveira, Adalberto Medeiros, Bruno Vinícius, Fabrício Pietro, Fernando Moscardi, Leonardo Falcão, Lígia Fonseca, Josué Casimiro e Lissa Pegoretti. Obrigada por me permitirem presenciar e compartilhar de nossos corações abertos. Obrigada pela parceria, pela coragem e pelos relatos de experiência.

Agradeço à atriz Marina Artigas pelos relatos de experiência.

Agradeço à professora doutora Marília Velardi por expandir meu olhar sobre a pesquisa acadêmica. Obrigada por me ajudar a acreditar que essa pesquisa poderia existir dentro da Universidade de São Paulo.

Agradeço a todas as professoras e colegas do curso *PSICODRAMA: conceitos fundantes e suas várias aplicabilidades*, oferecido pelo Instituto Sedes Sapientiae em setembro de 2020.

Agradeço a Lucas Rodrigues Valente Santana Nunes pelas noites de conversa, Nerli Ferreira da Silva, Marcos Vinícios Villar e Lívia Ferreira Santana Nunes pelos almoços de domingo e palavras de afeto, Pedro Ernesto Massuela e Maria Eugênia Zamaro pela parceria artística, Sílvia Regina da Silva Moreira pelo carinho, Alethea Rorato pelas sessões de terapia. Agradeço a Luis Felipe Labaki, Julia Telles, Fernanda Carnevalli, Adriele Nunes da Silva, Júlio Cesar Pereira da Silva, Gabriel Carlos de Campos, Mariana Turíbio Marcondes, Stephanie Toledo Rosa Saloio, Renato Candido de Lima, Eduardo Menezes, Alice Vasquez, Raoni Garcia, Edson Pedro e Mariana Sica, pelos incentivos, estímulos, conselhos, apoio e ombros amigos.

Agradeço meus tios Heloisa de Araújo Duarte Valente e Wagner Rodrigues Valente, por fomentarem meus estudos desde que eu era pequenininha.

Agradeço ao apoio das queridas Gisele Paulucci, Mariana Bressan, Janaína Santiago, Luiza Machado Franco Siqueira, Luciene Santos, Lydia Getschko, Luana Marum Tarábola e Marília Sampaio.

“Se um fenômeno pode ser definido como ‘é isso, e apenas isso’, significa que ele existe apenas em nossas mentes. Mas se ele tem uma existência real, nunca podemos ter esperança de defini-lo completamente. Suas fronteiras estão sempre em movimento, com exceções e analogias se abrindo o tempo todo”.

*(Jerzy Grotowski)*



## RESUMO

NUNES, Juliana Rodrigues Valente Santana. *Yo Afectado: reflexões de uma atriz afetada pelo exercício de Augusto Fernandes*. 2023. 283 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Essa dissertação de mestrado realiza um mergulho no exercício teatral *Yo Afectado*, idealizado pelo artista luso-argentino Augusto Fernandes (1937-2018). Fernandes foi ator, professor e diretor teatral. Reconhecido por sua atuação no teatro independente argentino e encenações premiadas, dedicou-se também à docência, destacando-se por seu trabalho com a formação e o desenvolvimento do ofício de artistas teatrais. Ao longo da pesquisa foram coletados materiais bibliográficos, reportagens, entrevistas e relatos a fim de contextualizar a trajetória artística de Augusto Fernandes, a criação do exercício *Yo Afectado*, assim como suas referências teóricas e parcerias artísticas. Dentre estas, destaca-se a influência do trabalho de Konstantín Stanislávski, as práticas desenvolvidas por Lee Strasberg e a parceria com a atriz e professora austríaca Hedy Crilla. O *Yo Afectado* caracteriza-se como uma prática de improvisação na qual se propõe o uso de aspectos autobiográficos como disparadores para uma pesquisa de estados expressivos extracotidianos. A dissertação traz uma descrição detalhada do exercício, elaborada a partir da vivência prática do *Yo Afectado*, conduzido pela atriz, diretora e preparadora de elenco Estrela Straus. Em seguida, foram tecidas reflexões emergentes da prática, que ressaltam os seus mecanismos de funcionamento, seu aspecto ficcional e lúdico, possíveis objetivos práticos, dentre outras questões. Nesse processo evidenciou-se a temática da ética na condução como elemento fundamental na reflexão sobre o *Yo Afectado*. Buscou-se então levantar questionamentos a respeito da criação de parâmetros para uma condução ética e responsável nas práticas teatrais. Nessa etapa, a dissertação propõe uma aproximação entre o *Yo Afectado* e alguns princípios do Psicodrama, criado por Jacob Levy Moreno (1889-1974). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001.

**Palavras-chave:** Yo Afectado. Augusto Fernandes. Teatro independente argentino. Psicodrama. Formação do artista teatral.

## ABSTRACT

NUNES, Juliana Rodrigues Valente Santana. *Yo Afectado: reflections of an actress affected by Augusto Fernandes' exercise*. 2023. 283 p. Dissertation (Master in performing arts) – School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This master's dissertation conducts a dive into the theatrical exercise *Yo Afectado*, created by the Portuguese-Argentine artist Augusto Fernandes (1937-2018). Fernandes was an actor, teacher and theater director. Recognized for his work in Argentine independent theater and award-winning stagings, he also dedicated himself to teaching, standing out for his work with the training and development of theatrical artists. Throughout the research, bibliographic materials, interviews and reports were collected in order to contextualize Augusto Fernandes' artistic trajectory, the creation of the *Yo Afectado* exercise, as well as his theoretical references and artistic partnerships. Among these, the influence of Konstantín Stanislávski's work, the practices developed by Lee Strasberg, and the partnership with the austrian actress and teacher Hedy Crilla stands out. *Yo Afectado* is characterized as an improvisation practice that proposes the use of autobiographical aspects as triggers for a research of extracotidian expressive states. The dissertation brings a detailed description of the exercise, elaborated from the practical experience of *Yo Afectado* conducted by the actress, director and casting director Estrela Straus. Reflections emerged from the practice, which highlight its mechanisms of operation, its fictional and ludic aspect, its practical goals, among other issues. In this process, the theme of ethics in conducting became evident as a fundamental element in the reflection on *Yo Afectado*. It was then sought to raise questions about the creation of parameters for an ethical and responsible conduction in theatrical practices. At this stage, the dissertation proposes an approximation between *Yo Afectado* and some principles of Psychodrama, created by Jacob Levy Moreno (1889-1974). This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – finance code 001.

**Keywords:** *Yo Afectado*. Augusto Fernandes. Argentine independent theater. Psychodrama. Theatrical artist training.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
Meu par de óculos.....	13
Eu fui afetada: o encontro com Estrela Straus .....	19
Quem é Estrela Straus? .....	20
O início de uma pesquisa .....	23
Um processo de pesquisa .....	24
Pesquisando em meio ao caos.....	27
<b>1. PRIMEIRA RODADA.....</b>	<b>33</b>
1.1. Augusto Fernandes e o Yo Afectado .....	33
1.1.1. Uma colcha de retalhos.....	33
1.1.2. Uma longa trajetória .....	34
1.1.3. O teatro independente: Nuevo Teatro, Teatro Juan Cristóbal e La Máscara.....	40
1.1.4. A segunda geração do teatro independente .....	49
1.1.5. Hedy Crilla e a herança do trabalho de Konstantín Stanislávski.....	52
1.1.6. Augusto Fernandes: diretor e encenador .....	57
1.1.7. A criação do exercício Yo Afectado.....	60
1.2. Yo Afectada .....	64
1.2.1. O que é o Yo Afectado? .....	64
1.2.2. Yo... o quê?.....	66
1.2.3. Como funciona?.....	69
1.2.4. Preparação prévia .....	69
1.2.4.1. O réu e o crime.....	73
1.2.5. A lógica do Yo Afectado .....	74
1.2.6. Organização do espaço .....	75
1.2.7. A condução .....	78
1.2.8. As integrantes da roda .....	83
1.2.9. As etapas do Yo Afectado .....	86
1.2.9.1. Primeira etapa: É um réu ou é uma ré? .....	87
1.2.9.2. Segunda etapa: o crime .....	89

1.2.9.3. Terceira etapa: a sentença .....	91
1.2.9.4. Quarta etapa: A execução .....	93
1.2.10. Yo Afectado positivo.....	96
1.2.11. Ronda.....	98
<b>2. SEGUNDA RODADA: algumas questões que emergem do exercício .....</b>	<b>105</b>
2.1. Como uma faca afiada .....	106
2.1.1. O Yo Afectado como ferramenta prática para a compreensão de uma visão de teatro 112	
2.1.2. Chegar ao ato/Chegar à morte .....	116
2.1.3. Ampliar a gama expressiva.....	119
2.1.4. O Estado de Yo Afectado, estado afetado ou a personagem Eu afetada .....	126
2.2. As peças do mecanismo ou as permissões que a gente vai se dando.....	135
2.2.1. O exercício da autonomia criativa .....	135
2.2.2. As etapas de um encontro.....	139
2.2.3. As permissões que a gente se dá.....	147
2.2.4. A escolha do réu: algumas aproximações com o psicodrama .....	149
2.2.5. Yo Afectado e o papel social: Teoria dos papéis.....	151
2.2.6. O Yo Afectado mata porque foi ferido.....	162
2.2.7. Yo Afectado é ficção .....	167
2.2.8. Yo Afectado como treinamento e a flexibilização das regras .....	172
<b>3. TERCEIRA RODADA: a condução do Yo Afectado (uma abordagem ética).....</b>	<b>179</b>
3.1. Vale tudo na arte? .....	179
3.2. Uma ética da coletividade.....	182
3.2.1. A condução do Yo Afectado: preparação, experiência e escuta.....	189
3.2.2. As quatro dimensões do trabalho.....	196
3.3. Nossotras Afectadas.....	212
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>231</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>239</b>
<b>REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES .....</b>	<b>244</b>

<b>APÊNDICES .....</b>	<b>247</b>
A. Conversa com Estrela Straus realizada em 28 de abril de 2021 .....	247
B. Conversa com Estrela Straus realizada em 13 de março de 2022 .....	265

# INTRODUÇÃO

## Meu par de óculos

*Querida leitora,*

Escrever uma dissertação de mestrado significa (além de muitas outras coisas) permanecer várias horas em frente a uma tela de computador. O exercício da escrita é, ao mesmo tempo, prazeroso e extenuante, instigante e solitário. Nesses momentos nos quais estive sentada diante da tela, frequentemente me esforcei para imaginar uma interlocutora. Uma pessoa para a qual eu estava (e estou nesse exato momento) falando as coisas que eu escrevia, compartilhando pensamentos traduzidos em palavras, frases, sentenças, pontuação, regras de formatação, ABNT, etc. A pessoa imaginada era conhecida, desconhecida, inventada, um grupo de pessoas ou ainda, eu mesma. Esse exercício de imaginação me ajudou no processo de criar um texto, de “inventar uma dissertação”, por me lembrar constantemente do propósito dessa escrita: **COMPARTILHAR**, conversar, comunicar. Penso que a existência de uma interlocutora (ainda que imaginária) tem o potencial de nos manter constantemente em contato com o fato de que a criação de um texto é um ato de comunicação.

O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado [...] É necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo. (SALLES, 2013, p. 49).

A comunicação que se desenvolve aqui é o relato, a documentação e compartilhamento de um processo de pesquisa desenvolvido na Universidade de São Paulo no período de março de 2020 a janeiro de 2023. Essa pesquisa foi realizada no PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Escola de Comunicação e Artes), com a orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho e auxílio da bolsa CAPES, pelo Programa de Excelência Acadêmica (PROEX). Teve como objetivo central o estudo do exercício teatral *Yo Afectado*, idealizado pelo artista luso-argentino Augusto Fernandes e ministrado no Brasil por Estrela Straus<sup>1</sup>.

Eu gosto de imaginar que estamos estabelecendo aqui uma grande conversa: dessa conversa participamos eu e **você**, querida interlocutora, e também uma série de autoras,

---

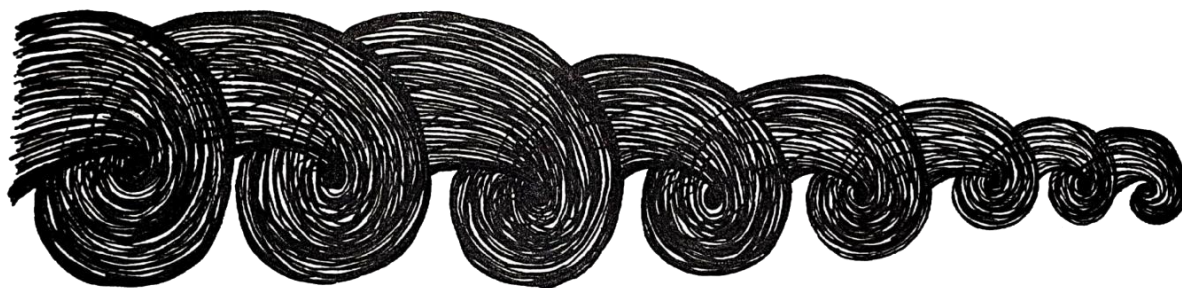
<sup>1</sup> Estrela Straus é atriz, professora, diretora e preparadora de elenco. Falarei mais sobre ela ao longo desse trabalho.

artistas, professoras, pesquisadoras. A cada trecho de pensamento, excerto de texto, livro, artigo, entrevista que é adicionada, uma nova pessoa foi convidada a conversar conosco. Todas essas pessoas são parte ativa do processo de comunicação. E, quando digo isso, me refiro ao fato de que todo mundo que faz parte dessa conversa é também responsável pela construção de sentidos daquilo que é escrito e lido. Ainda que eu saiba quais são as exatas palavras que desejo escrever (e essa é uma situação hipotética), nunca terei *controle* sobre a maneira como **você** vai interpretar o que eu escrevi. A forma como **você** vai ler o que eu escrevi está atravessada por uma série de fatores, um deles é o *par de óculos* que você está usando nesse momento.

*O par de óculos* é a metáfora que escolhi para me referir à ideia de ponto de vista. Penso nas lentes dos óculos como uma camada de vidro que intermedeia a nossa relação com o mundo ao nosso redor. Existe o mundo, as pessoas, os seres e as coisas ao nosso redor e existem diversas formas de olhar ou vivenciar essas coisas. Essas formas de olhar são influenciadas pelas lentes dos nossos pares de óculos, que são compostas por nossas vivências, experiências, históricos de vida, pelo nosso tempo, por questões geográficas, climáticas, de gênero, sociais, econômicas, culturais, étnico-raciais.

Nós somos as nossas lentes para o mundo : corpo, memórias, experiências.  
A minha imagem no espelho, as ruas que atravesso, os ônibus que pego,  
cada célula do meu corpo, o meu DNA. O racismo sofrido por nossas avós  
e bisavós, a comida que a gente come,

. . . Os cachos do meu cabelo



*Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*  
*Uma história para contar de um mundo tão distante*<sup>2</sup>.

A mistura de tudo isso cria uma combinação ímpar que aqui nomeei de par de óculos.

---

<sup>2</sup> Trecho da música *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

[...] não existe nenhuma janela transparente de acesso à vida íntima de um indivíduo. Qualquer olhar sempre será filtrado pelas lentes da linguagem, do gênero, da classe social, da raça e da etnicidade. Não existem observações objetivas, apenas observações que se situam socialmente nos mundos do observador e do observado – e entre esses mundos. (DENZIN, 2006, p. 33).

No entanto existe um problema com essa metáfora. Explico-me: mesmo que possamos assumir os óculos como uma extensão de nós, eles são, concretamente, um objeto feito de metal, plástico ou acetato e vidro. É possível adquirir um par de óculos em uma loja, vesti-lo e desvesti-lo assim que desejarmos e há quem tenha condições financeiras de ter uma infinidade de pares de diferentes cores e formatos. Contudo, não acredito que seja possível vestir e desvestir determinados aspectos das nossas vivências pessoais. Elas estão encarnadas em nós. Elas são parte de nós. Elas são aquilo que somos.

De qualquer modo, tendo feito essa ressalva em relação à metáfora construída e, seguindo o raciocínio, cada pessoa teria seu próprio par de óculos para observar o mundo, as pessoas e as coisas ao seu redor. E o par de óculos tingiria o mundo de uma forma ímpar. É importante dizer que aqui me refiro às experiências de mundo que não podem ser, até o momento, cientificamente mensuráveis. Quando proponho a seguinte pergunta para mim mesma “Quais são os óculos da pesquisadora?” debruço-me sobre a importância de contextualizar a pesquisa em um tempo e espaço e entender as especificidades – sociais, culturais, étnicas, econômicas, de gênero – que me conduzem a ter determinado ponto de vista sobre o objeto estudado.

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. (ADICHIE, 2009, p. 11).

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2009, p. 13).

Eu sou uma mulher brasileira, cisgênero, de 34 anos, filha de mãe paulistana, branca – Cecília – nascida e criada em Itaquera (SP) e pai baiano, negro – Valtamiro – nascido e criado em Livramento de Nossa Senhora (BA). Durante grande parte da minha infância, adolescência e juventude vivi conflitos de identidade, sobretudo em relação à minha identidade racial. Minha certidão de nascimento, redigida com máquina de escrever, afirma:



*branca*. Contudo, desde pequena, mesmo sem ter consciência disso, essa questão se tornava um enorme ruído. Eu não entendia porque o cabelo da minha mãe era liso e o meu crespo. Eu sabia que não era igual às minhas amiguinhas brancas e sentia que tinha algo de diferente comigo. Hoje, depois de muitos anos, estudos e sessões de terapia, me identifico como uma mulher *negra de pele clara*. Contudo, essa discussão segue em movimento em minha vida.

Meu nome foi dado em homenagem ao meu avô materno, conhecido como João Valente; seu nome completo era João Alves Valente. Na verdade, no dia em que meus pais saíram de casa para me registrar, estava decidido que eu me chamaria Bia. Contudo, o oficial de registro se recusou a fazê-lo. De acordo com ele: “Bia não é nome, é apelido”, meus pais deveriam registrar o nome Bianca ou Beatriz, ambos *nomes de verdade*. Minha mãe, contrariada, decidiu mudar de ideia e eu terminei o dia me chamando Juliana.

Meu avô materno, assim como Augusto Fernandes, nasceu em Portugal e migrou para a Argentina. No caso do meu avô, sua migração foi motivada pela guerra. Depois de anos, já adulto, veio para o Brasil, onde residiu até o final da vida. Minha avó, Encarnação Rodrigues Bessa, foi a segunda mulher de João Valente e ambos se casaram pouco tempo após a morte de sua primeira mulher. Minha avó era trinta anos mais jovem que meu avô. Eles tiveram três filhos (mas isso é outra história...). Por morar em São Paulo, sempre tive mais contato com a minha família materna.

Enquanto isso, em uma cidade chamada Livramento de Nossa Senhora, aos pés da Chapada Diamantina (Bahia), viviam minha avó paterna, Natália Santana Nunes e meu avô paterno, Waltamiro Pereira Nunes. De tempos em tempos conseguíamos visitá-los. Em Livramento chupávamos manga, comíamos umbu, cuscuz nordestino com banana da terra, bolo de aipim, sorvete de doce de leite com pedacinho, biscoito avoador, rapadura, farofinha de cebola no azeite de dendê. Eu e meu irmão Lucas fugíamos do prato de arroz com pequi preparado pela avó Natália e brincávamos com um montão de primos. No fim da rua de paralelepípedo, uma montanha, do outro lado, um córrego. A vizinha era a “dona Nininha” e o calor muito intenso.

Como eu dizia, nasci em 1988, ano no qual o Brasil promulgou uma nova Constituição Federal <sup>3</sup>. No mesmo ano, o famoso apresentador de televisão Chacrinha morreu de enfarto aos 70 anos, e o piloto de Fórmula 1 Ayrton Sena ganhou seu primeiro título mundial no Grande Prêmio do Japão. Em 1988 a novela *Vale Tudo*, produzida pela emissora Rede Globo,

---

<sup>3</sup> A nova Constituição Federal foi promulgada após anos de ditadura civil-militar no Brasil.

batia recordes de audiência nacional e a pergunta que pairava no ar era: *Quem matou Odette Roitman?*<sup>4</sup>

Eu cresci nos anos noventa. Minha família assistia a todas as novelas da Rede Globo ou, como era chamado pela minha avó Encarnação, o “canal 5”. Na minha casa todo mundo assistia às novelas na única televisão da casa, que ficava em frente ao sofá, no centro da sala do pequeno apartamento de dois quartos no bairro do Jaguaré (São Paulo). O bairro faz divisa com a cidade de Osasco, onde eu e o meu irmão Lucas estudamos durante toda a nossa infância e adolescência, bolsistas em um importante colégio particular localizado no centro da cidade. Estudei lá entre os anos de 1991 e 2005.

Eu era uma criança muito tímida e retraída. No entanto, para desespero da minha professora, decidi ser a Chapeuzinho Vermelho na apresentação teatral criada pela turma da pré-escola de 1994. A professora teve medo de que eu não conseguisse e chamou minha mãe para uma conversa, com o intuito convencê-la a me dissuadir da empreitada. “Ela quase não fala”, disse a professora. Minha mãe não cedeu: “se ela disse que quer fazer, ela vai fazer”. A apresentação aconteceu. A minha foto vestida com o capuz vermelho e segurando uma “cestinha de doces” ficou na parede do nosso apartamento por muitos anos. Depois dessa experiência, segui sendo a criança tímida que “quase não falava”, mas agora fazia teatro.

Minha mãe é arquiteta e meu pai, professor de geografia. Ambos foram casados até eu completar dezessete anos. Para ser sincera, hoje acredito que eles não tinham muitas coisas em comum, mas surpreendentemente compartilhavam o gosto por jogar basquete, por artes e eventos culturais (além de uma inclinação política à esquerda). Meu pai sempre busca ver a vida de forma lúdica, perto dele as coisas triviais se transformam em grandes jogos interativos. Minha mãe guardava muitos livros de arquitetura e artes plásticas e enchia a casa de tintas, pincéis, lápis de cor, canetinhas. Aos finais de semana, com alguma frequência, meus pais nos levavam para assistir peças de teatro infantis, ver exposições e instalações ou andar de bicicleta no parque. Posteriormente, eu e meu irmão Lucas<sup>5</sup> acabamos por desenvolver carreiras artísticas: ele na dança e eu no teatro.

Minha família progrediu com a era Lula. O que não significa que ganhamos muito dinheiro ou adquirimos bens. Mas, de maneira geral, as compras do mês não eram mais feitas com cheques pré-datados (frequentemente sem fundos) e surgiram os passeios ao shopping, MacDonald’s e pizza aos finais de semana. Eu fui adolescente num país de terceiro mundo,

---

<sup>4</sup> Odette Roitman era uma personagem da novela *Vale Tudo* interpretada pela atriz Beatriz Segall.

<sup>5</sup> Eu tenho outros três irmãos: um mais velho, Cássio, do primeiro relacionamento do meu pai. E uma irmã mais nova, Lívia, do atual relacionamento dele. Além de um irmão de consideração, Marcos Vinicius, filho de Nerli, minha madrasta.

capitalista, que vivia um período de ascensão econômica. Era um momento de muita esperança e otimismo. Ingressei na Universidade de São Paulo no ano de 2006, aos dezessete anos, de onde saí no ano de 2012 com um diploma e um título de **Bacharel em Artes Cênicas** com habilitação em interpretação teatral. Hoje sou atriz, professora, diretora e, mais recentemente, pesquisadora. Em alguns momentos da minha trajetória pendi mais para um desses campos do que para o outro, mas sempre me mantive atrelada a todos eles, ligada por um desejo profundo de trabalhar com teatro.

nascei em 1988, mesmo ano que Augusto Fernandes teria inventado o Yo Afectado. Eu e o Yo Afectado temos a mesma idade. Eu e o Yo Afectado temos a mesma idade. Essa pesquisa não é imparcial ou impessoal. Essa pesquisa não caminha em busca de uma imparcialidade. A distância que foi escrita através dos olhos da minha experiência pessoal. O meu par de olhos. Foi escrita pesquisadora. Da minha experiência como atriz, professora/diretora, pesquisadora, na cidade de São Paulo. Eu morei em um apartamento/diretora, Cidade de Osasco. Eu nasci no ano em que o Augusto Fernandes inventou o Yo Afectado. Eu nasci em 1988. Eu nasci nos anos 80. Meu avô era português, eu caminhei por aí por mais de trinta anos. Eu tenho hoje trinta e quatro anos, sete meses e oito dias e quinze horas e trinta e cinco minutos. Sou uma mulher. Essa pesquisa não se pretende imparcial. Eu escrevi mergulhada nas minhas experiências pessoais. Eu não pude distanciar-me de mim mesma. Existe imparcialidade em um processo artístico? É possível distanciar-me de tal? O Yo Afectado me ensina sobre me implicar naquilo que eu faço. Não é possível. Ou não foi possível. Ou eu achei que não seria desejável estudar/experimentar, pesquisar o Yo Afectado sem me implicar neste processo. Estou implicada em todo o processo de escrita. Eu nasci no ano de 1988 ou nasci em 1988. Eu nasci no ano de 1988. O mesmo ano que o Augusto Fernandes teria inventado o exercício que eu fiz e estudei, pesquisando entre os anos de 2020 e 2023. Eu fiz muito surpresa com essa coincidência. Ainda que ela não diga nada, ou quase nada, e como se aumentassem os pontos de contato entre eu e o Yo Afectado ou entre eu e o Augusto Fernandes ou como se houvesse uma razão especial para eu ter sido afetada pelo Yo Afectado eu não conheci o Augusto Fernandes. Eu ouvi muito a sua voz nos meus fonos de ouvido enquanto transcrevia, estudava suas entrevistas e gravagens de audios. Eu muito ouvi falar sobre ele e quase como se eu o conhecesse. Mas eu nunca conheci Augusto Fernandes. Meu avô João Valente faleceu quando eu tinha 56, dois anos de idade. Meu avô João Valente é uma figura muito presente na minha família durante a minha infância. Mas eu nunca conheci meu avô, assim como nunca conheci Augusto Fernandes. Os dois têm uma história similar. Portugueses que migraram para a Argentina. meu avô veio para o Brasil. Eu, na verdade o conheci, mas não me lembro dele. Eu era muito pequena. Eu era pequena eu só tenho a lembrança dos relatos, das memórias das outras pessoas que se lembram dele vivo. O tempo passa rápido. Essa pesquisa foi um processo lento e rápido, demorado, porém vivo. Agora na distância que eu tenho a sensação de que o tempo passou rápido. Eu nasci em 1988. Mesmo ano no qual Augusto Fernandes teria inventado o Yo Afectado. Eu tenho a mesma idade do Yo Afectado ou eu e o Yo Afectado temos a mesma idade. Eu e ele nascemos nos anos 80. No fim dos anos 80. É as coisas que eu vivi, aquilo que eu sou, a minha trajetória de vida tingem irreparavelmente a minha forma de ver o mundo, o teatro, a arte e o Yo Afectado. Eu fui afetada pelo Yo Afectado. Eu estou nessa pesquisa até o último fio do meu cabelo.

(Esse é meu par de olhos...)  
Sigamos adiante então:

## Eu fui afetada: o encontro com Estrela Straus

A primeira vez que tive contato com o *Yo Afectado* foi no ano de 2016. Já fazia quatro anos que eu havia concluído a graduação e, desde então, havia participado de algumas montagens teatrais. À época eu dava aulas de teatro para crianças e adolescentes e me sentia um pouco apartada do ofício de atriz. Decidi buscar cursos de teatro que pudessem me apresentar abordagens de criação artística diferentes daquelas com as quais eu estava habituada e, assim, entrar em contato com pessoas novas e me reconectar com algumas discussões teatrais e inquietações artísticas. No fundo, eu estava em busca de espaços de troca. Nesse período me inscrevi em alguns cursos e workshops muito diferentes entre si. Um desses cursos era um workshop intensivo de uma semana de duração, ministrado por Estrela Straus, que aconteceu no centro cultural B\_arco<sup>6</sup>. A proposta do curso era fazer uma introdução às técnicas de atuação desenvolvidas pelo diretor norte-americano Lee Strasberg.

Para minha surpresa, ao conhecer Estrela Straus descobri que ela havia passado também por uma formação teatral em Buenos Aires (Argentina), onde estudou com um importante ator, diretor e professor chamado Augusto Fernandes. O curso ministrado por Estrela fazia uma combinação das práticas aprendidas em sua formação norte-americana, com influência de sua formação argentina e a adição de dois exercícios específicos idealizados por Augusto Fernandes: *O Yo Afectado* e o *Bloco de Texto*<sup>7</sup>. Aqui vale sublinhar que, de acordo com Estrela, os exercícios de Augusto Fernandes são complementares às práticas de Strasberg.

Lembro-me de duas coisas que me chamaram a atenção nesse primeiro encontro: a forma carinhosa e afetuosa com que se desenvolviam as relações entre ela e as estudantes e a abertura que a artista possui para compartilhar aspectos importantes da sua vida pessoal em sala de aula. Estrela costuma falar livremente sobre suas memórias, traumas, pensamentos, desejos, medos, experiências de vida (positivas e negativas). De acordo com a expressão popular, Estrela Straus “é um livro aberto”. A artista frequentemente usa suas experiências pessoais como exemplo para explicar alguns aspectos das práticas que desenvolve ou para construir reflexões sobre o ofício da atuação.

Com o passar do tempo, reconheci em sua forma de trabalhar duas características que admiro e que estavam presentes, de um modo ou de outro, nos processos desenvolvidos pelas professoras e artistas que mais me marcaram ao longo da minha trajetória: a **generosidade** e o **rigor**. Entendo aqui a generosidade como uma capacidade de doação para as outras pessoas.

---

<sup>6</sup> Espaço cultural particular localizado no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo (SP).

<sup>7</sup> *Bloco de Texto* é um exercício idealizado por Augusto Fernandes que tem o foco no trabalho com o texto.

A qualidade de quem é guiada pelo princípio da bondade ao estabelecer relações e é capaz de compartilhar suas riquezas, conhecimentos, sabedorias etc. de forma desinteressada. Já o rigor é uma palavra que pode causar estranhamento; mas a entendo, nesse caso, como uma forma de determinação ou persistência. Trata-se da capacidade de observar as coisas ao redor com justeza e manter-se a si mesma e às outras pessoas estimuladas a caminhar para além do conhecido. De maneira geral, diz respeito a acreditar que você mesma e as outras pessoas podem fazer mais, podem se desenvolver mais, podem ir além, e agir com persistência e disciplina nessa direção.

A combinação de palavras pode parecer inusitada ou, ainda, contraditória. No entanto, é possível vê-las se acomodarem harmonicamente a partir da experiência prática de processos conduzidos por Estrela Straus e outras artistas, professoras e diretoras brasileiras com as quais convivi. Nesse caminho, gostaria de sublinhar mais um termo relevante para essa discussão: trata-se da palavra **gentileza**. Essa palavra aparece com frequência durante encontros, aulas e conversas com Estrela. Indo um pouco mais além, frequentemente a ouvi falar da “gentileza como método de trabalho”. A gentileza pode ser entendida aqui como uma forma de cuidado, calma, delicadeza e amabilidade no trato interpessoal. A artista refere-se à gentileza nas relações estabelecidas dentro dos diversos contextos artísticos e pedagógicos aos quais estamos inseridas. Ela aparece direcionada a outra pessoa (colegas e parceiras de trabalho), em relação ao coletivo (grupo de teatro, elenco, turma), mas também em relação a si mesma e ao próprio processo de aprendizagem e desenvolvimento artístico.

E aqui gostaria de sublinhar a participação das artistas e professoras Mell Mariah e Carolina Victor, que são parceiras de Estrela Straus e corresponsáveis por essa construção nos processos pedagógicos.

### **Quem é Estrela Straus?**

Estrela Straus é atriz, professora, preparadora de atrizes e diretora. De acordo com ela, ao longo de seu processo de formação e de desenvolvimento de sua carreira, o ofício de atriz sempre esteve em primeiro plano e a conduziu em direção às outras funções que exerce no campo artístico: “Eu fui atrás da minha formação para eu mesma atuar, mas eu me apaixonei tanto pelas ferramentas que encontrei pelo caminho que eu gosto muito de compartilhá-las, seja dando aula, seja como preparadora” (STRAUS apud SANTOS, 2021). Estrela começou a

fazer teatro aos onze anos de idade na Casa do Teatro (SP)<sup>8</sup>, onde permaneceu até os quatorze anos e para a qual retorna quatro anos depois para o ensino técnico profissionalizante (Célia Helena), concluído em 2004. Nesse período cursou quatro semestres da graduação em cinema da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Dedicou-se, então, ao campo do cinema, estudando em algumas instituições “como a Academia Internacional de Cinema (AIC) em São Paulo, Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de Cuba (em 2006 e 2009), e a Fundación Universidad del Cine na Argentina, onde ingressou em 2007.” (SANTOS, 2021, p. 124).

Estrela Straus mudou-se para Buenos Aires (Argentina), onde começou a estudar atuação com Augusto Fernandes em 2008.

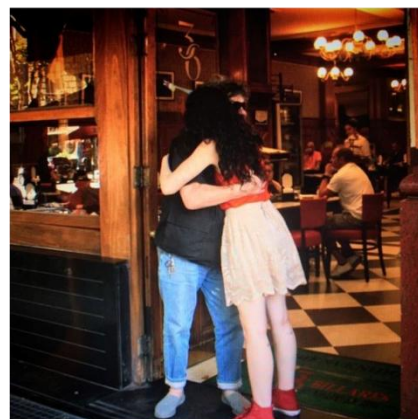
Imagem 1 - Augusto Fernandes e Estrela Straus



Estrela Straus e Augusto Fernandes em janeiro de 2018, no Seminário de Yo Afectado, ministrado no “El opalo espacio teatral”, Buenos Aires.



Último encontro entre Augusto Fernandes e Estrela Straus. A foto foi tirada em fevereiro de 2018, na porta do café “Los 36 billares”, café preferido de Augusto Fernandes.



Fonte: arquivo pessoal de Estrela Straus

Já no ano de 2009 a artista embarca para Nova Iorque para estudar no Lee Strasberg Film and Theatre Institute. Seu plano inicial de permanecer apenas três meses foi substituído

<sup>8</sup> A Casa do Teatro é uma escola de teatro integrante do Célia Helena Centro de Artes e Educação, no qual se ministram cursos livres para crianças, adolescentes e adultos, além de cursos técnicos profissionalizantes e cursos universitários.

por uma permanência de dois anos, período no qual cursou a formação completa. Em 2012 regressa ao Brasil e assume turmas de adolescentes na Casa do Teatro assim como alguns cursos livres do Método Lee Strasberg para os alunos do Célia Helena. Em seguida, foi convidada por Lígia Cortez a acompanhá-la na condução de uma aula de direção de atrizes no Departamento de Cinema Rádio e Televisão da USP (CTR/ECA-USP). Em 2013 ingressa no Centro de Pesquisa Teatral<sup>9</sup> dirigido por Antunes Filho, em São Paulo.

De volta a Buenos Aires em 2014, Estrela retoma seus estudos com Augusto Fernandes e começa a estudar também com o artista e professor Agustín Alezzo<sup>10</sup>. Entre “indas e vindas”, Estrela Straus estudou com Augusto Fernandes por volta de dez anos. Aqui vale mencionar que, de acordo com Estrela Straus, as práticas do artista tiveram um grande impacto em seu processo formativo e de treinamento como atriz, configurando-se como um divisor de águas em sua carreira, de modo que opta por seguir conduzindo esses exercícios em suas aulas, preparações e treinamentos. No ano de 2015, Estrela volta ao Brasil e passa a ministrar cursos regulares (intensivos e extensivos) do Método de Lee Strasberg em espaços culturais e instituições de ensino em São Paulo e no Rio de Janeiro. “Em 2018, abre oficialmente o Estúdio Estrela Straus em parceria com as atrizes Carolina Victor e Mell Mariah, suas assistentes pedagógicas.” (SANTOS, 2021, p. 127).

A carreira artística de Estrela Straus começa cedo. Ainda com quinze anos de idade foi protagonista da série *Sãos e Salvos* (direção de Mauro Lima e Renata Neves) na TV Cultura. Durante sua formação, dirigiu os curtas-metragens independentes *Fim* (2007) e *My favourite things ou Liberdade* (2009). Em seguida, dirigiu com colegas as peças *Vanities* (2009) em Nova Iorque, e *Fracture* (2012) em Berlim. Em 2013, entrou em cartaz como atriz do espetáculo teatral *Nossa Classe* (direção de Zé Henrique de Paula). No ano de 2019 ficou em cartaz na cidade de Buenos Aires com a peça *Hay alguien que nos odia* (direção de Patricio Witis e texto de Michelle Ferreira) e, entre os anos de 2020 e 2021, atuou no espetáculo remoto<sup>11</sup> (*das) tripas (coração)*, com direção de Nelson Baskerville, no qual fazia o solo *Mãe, eu sobrevivi!*. Nesse período, dirigiu os espetáculos remotos<sup>12</sup> *Olhei para o buraco e era um olho mágico* (2020-2021) e *Essas pessoas na (sua) sala de jantar* (2021). Participou como atriz dos filmes longa-metragem *Invisible* (2017, direção de Pablo Giorgelli), *Amaré* (2018,

---

<sup>9</sup> Estrela Straus passa a integrar o núcleo conhecido como “CPTzinho”.

<sup>10</sup> Falo mais sobre Alezzo na primeira rodada, nos tópicos 1.2.2 *Augusto Ferrnandes: uma longa trajetória*; 1.2.4 *A segunda geração do teatro independente* e 1.2.5 *Hedy Crilla e a herança do trabalho de Konstantín Stanislávski*.

<sup>11</sup> Espetáculo realizado on-line.

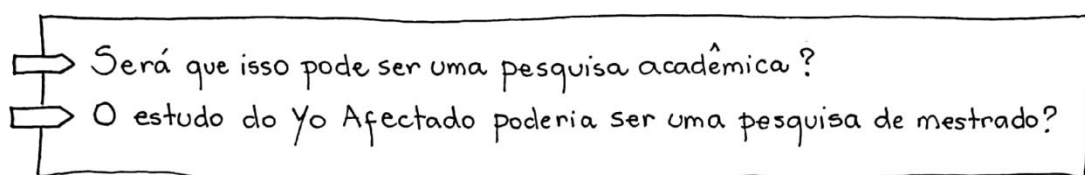
<sup>12</sup> Espetáculo realizado on-line.

direção de Marcel Izidoro), *Eu sou mais eu* (2019, direção de Pedro Amorim) e *Cidade Pássaro* (2020, direção de Matias Mariani), além das séries *Matches* (2020), *Me chama de Bruna* (2020) e *A vida pela Frente* (2022, direção de Leandra Leal).

No campo do audiovisual, Estrela Straus também tem desenvolvido uma carreira consistente como preparadora de atrizes. A artista começou fazendo preparação em curtas independentes, até que em 2016 foi convidada para fazer a preparação do longa-metragem *Amaré* (2018), dirigido por Marcel Izidoro, e a série da FOX *Me chama de Bruna*, direção de Octávio Scopelliti e Pedro Amorim, na qual fez a preparação da segunda temporada no ano 2017 e, posteriormente, a terceira e quarta temporadas (dirigidas por Calvito Leal e Duda Vaisman). Preparou ainda os filmes (longa-metragem) *Carlinhos e Carlão* (2018), *Eu sou mais eu* (2019) e *Derrapada* (2020), dirigidos por Pedro Amorim, a novela *Espelho da vida* (2019), direção de Pedro Vasconcelos na Rede Globo<sup>13</sup> e a série *Spider* (2022), da Paramount.

## O início de uma pesquisa

Como eu dizia anteriormente, foi por meio de Estrela Straus que conheci o *Yo Afectado*. Naquele curso em 2016, a artista conduziu uma roda de *Yo Afectado* da qual participei sem pretensões ou expectativas e acabei fisgada pelo exercício. Terminei a semana encantada com o curso e, sobretudo, com o *Yo Afectado*. Sendo assim, devo sublinhar, a minha primeira experiência com o *Yo Afectado* e, portanto, a minha primeira forma de olhar para o exercício foi *de dentro dele*, por meio da vivência prática.



Desde então, participei de uma série de cursos (intensivos e extensivos) ministrados por Estrela entre os anos de 2016 e 2023. No entanto, por mais que eu me interessasse pelas práticas como um todo, existia em mim um encantamento especial pelo *Yo Afectado*, que era ministrado de tempos em tempos. A cada novo curso, aguardava ansiosamente pelo exercício, que me instigava mais e mais a cada nova participação. Acredito que minha pesquisa informal

<sup>13</sup> Indico aqui o trabalho de mestrado desenvolvido por Giovanna Siqueira Leite dos Santos na Universidade Federal Rio de Janeiro. O trabalho é intitulado *A preparação de elenco no Brasil: a influência da tradição stanislavskiana no audiovisual brasileiro contemporâneo* (2021) e a pesquisadora realiza um apanhado das práticas de Estrela Straus, dando ênfase em sua formação no Método de Lee Strasberg e seu trabalho como preparadora de atrizes no audiovisual.



Imagem 2 - Juliana Valente e Estrela Straus



Fonte: meu arquivo pessoal.

com o *Yo Afectado* começou nos cursos de Estrela Straus. A partir dessas experiências surgiu o desejo de regressar à Universidade para desenvolver uma pesquisa acadêmica.

### Um processo de pesquisa

Durante o processo de pesquisa, diversos fatores colaboraram para que fosse difícil encontrar material diretamente sobre o *Yo Afectado*. Até o início da escrita, não havia nenhuma pesquisa acadêmica que mencionasse o exercício, assim como foi difícil encontrar artigos e entrevistas. A busca por matérias foi uma tarefa delicada durante a qual, diante das circunstâncias do período, fui garimpando informações em trechos de trabalhos, livros, entrevistas dadas por Augusto Fernandes disponíveis online, materiais e relatos concedidos por Estrela Straus. Nessa construção, uma das questões mais complexas foi compreender com quais referências artísticas e bibliográficas optaria por dialogar ao longo do trabalho.

Com quem vamos conversar?

Quem vamos convidar para a nossa roda de conversas?

Ao longo do processo fiz uso do levantamento de perguntas como uma estratégia metodológica para construir reflexões acerca do *Yo Afectado*, de modo que essa dissertação se tornou também uma coletânea de perguntas. Acredito no potencial de mobilização da pergunta: busco me orientar elaborando perguntas e as perguntas me colocam em movimento. Passei a elaborar perguntas para o *Yo Afectado* e dialogar com elas. As perguntas levantadas, na maioria das vezes, não geram respostas certas ou objetivas, ou melhor, não podem ser respondidas de uma única maneira. No entanto, fomentam reflexões. E essas reflexões me interessam aqui.

No processo de escrita da dissertação, busquei organizar o texto em três etapas diferentes, fazendo uma brincadeira com a estrutura da *Ronda*, que como veremos adiante, é o exercício subsequente ao *Yo Afectado*. Cada capítulo, ou etapa da dissertação foi intitulada de “Rodada”, de modo que o texto é composto de três diferentes Rodadas. Na estrutura da *Ronda*<sup>14</sup>, a primeira rodada é dedicada às “apresentações dos *Yos Afectados*”, desse modo, dediquei a Primeira Rodada da dissertação às contextualizações. Busquei introduzir o exercício *Yo Afectado*, descrevendo sua estrutura e funcionamento. Procurei abordar, também, a biografia de Augusto Fernandes, sua trajetória e referências artísticas, assim como o contexto no qual o *Yo Afectado* foi idealizado. Nessa etapa da pesquisa, entendi o alinhamento de Augusto Fernandes com os princípios do trabalho de Konstantín Stanislávski e sua admiração pelas práticas desenvolvidas pelo diretor norte-americano Lee Strasberg. Compreendi também sua conexão com a atriz e diretora Hedy Crilla, além de observar o contexto teatral argentino do período e a trajetória do artista no Teatro Independente, passando por sua atuação no grupo *La Máscara*. Nessa etapa da pesquisa me baseei, dentre outras autoras, nos trabalhos do autor argentino Jorge Dubatti.

A Segunda Rodada da *Ronda* é dedicada aos confrontos, ou improvisações em duplas. Sendo assim, na Segunda Rodada desse trabalho busquei desenvolver reflexões que emergiam das perguntas elaboradas ao *Yo Afectado*, assim como fazer o levantamento de outras perguntas que se apresentavam nesse processo. Nessa parte do texto procuro acentuar o diálogo. Esse diálogo é travado entre o *Yo Afectado* e as perguntas elaboradas entre a experiência prática e a reflexão emergente da experiência e, sobretudo, o diálogo com outras artistas, autoras e pesquisadoras. Nessa Rodada busquei referências que me ajudassem a refletir mais profundamente sobre as estruturas do exercício, encontrar caminhos para abordar as perguntas:

---

<sup>14</sup> Falo mais detalhadamente sobre a Ronda no tópico: 1.2.11.Ronda.

- Como funciona o *Yo Afectado*?
- Por que Augusto Fernandes cria as etapas que cria?
- O que é o "estado de *Yo Afectado*"?
- Quais os limites do exercício?

Em diálogo com as integrantes do CEPECA<sup>15</sup> e, sobretudo, com a orientação do Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho, optei por dialogar com alguns princípios do Psicodrama, desenvolvido por Jacob Levy Moreno, como um caminho para abordar as perguntas levantadas, elaborar novas perguntas, construir e aprofundar as reflexões que emergiam do *Yo Afectado* na medida em que a pesquisa se desenvolvia.

Psicodrama pode ser definido como uma via de investigação da alma humana mediante a ação. É um método de pesquisa e intervenção nas relações interpessoais, nos grupos, entre grupos ou de uma pessoa consigo mesma. (FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICODRAMA, c2023).

Desse modo, na Segunda Rodada, busco traçar paralelos entre princípios do Psicodrama e alguns aspectos do *Yo Afectado*. Para tal, dialogo com os escritos de Moreno, assim como de Jaime G. Rojas-Bermúdez, colombiano radicado em Buenos Aires, fundador da Associação Argentina de Psicodrama e Psicoterapia de Grupo<sup>16</sup> e um dos grandes divulgadores do Psicodrama na América Latina. Dialogo, também, com autoras e psicodramatistas brasileiras.

O psicodrama é uma técnica psicoterápica cujas origens se acham no teatro, na psicologia e na sociologia. Do ponto de vista técnico, constitui, em princípio, um processo de ação e interação. Seu núcleo é a dramatização. (...) o psicodrama faz intervir, manifestamente, o corpo em suas variadas expressões e interações com outros corpos. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016).

Além disso, participam dessa conversa uma série de artistas, autoras, professoras e pesquisadoras na medida em que novas perguntas vão surgindo e reflexões vão sendo construídas. Colaboram com essa pesquisa também todas as artistas integrantes do CEPECA, minhas colegas de curso, minhas alunas, minhas parceiras de *Yo Afectado*, minhas parceiras artísticas e todas as demais pessoas que dialogaram comigo ao longo desse processo.

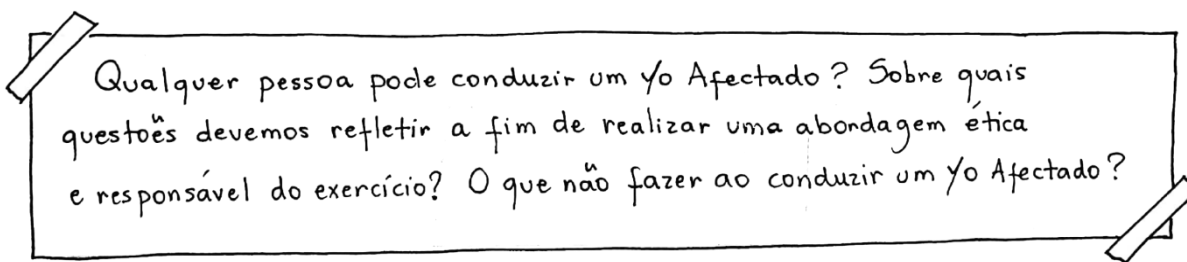
A terceira e última rodada da *Ronda* é quando se desenvolve uma improvisação coletiva. Por esse motivo, na Terceira Rodada desse texto busquei desenvolver a reflexão acerca de aspectos coletivos do *Yo Afectado*, com ênfase na questão da condução. O questionamento em relação a uma condução ética e responsável do exercício, assim como a

---

<sup>15</sup> Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica do Ator, grupo de pesquisa da Universidade de São Paulo, criado pelo Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva no ano de 2007. Atualmente é coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho.

<sup>16</sup> *Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo*.

preocupação quanto aos potenciais riscos que o *Yo Afectado* pode oferecer orientam essa parte do texto. Foram levantadas perguntas como:



Qualquer pessoa pode conduzir um *Yo Afectado*? Sobre quais questões devemos refletir a fim de realizar uma abordagem ética e responsável do exercício? O que não fazer ao conduzir um *Yo Afectado*?

A terceira rodada de uma *Ronda* é também conhecida como o confronto de “Todas contra todas”. Aqui não dou ênfase à ideia de confronto, mas à possibilidade de existência de múltiplas vozes, muitas vezes radicalmente opostas, dentro do jogo. Desse modo, busquei trazer também uma coletânea de relatos de colegas e amigas que já vivenciaram o *Yo Afectado*, com o intuito de alimentar a dissertação com outras vozes oriundas da prática.

Em busca de uma escrita mais inclusiva e marcadamente conectada com a minha experiência pessoal, optei por utilizar o gênero feminino na criação do texto. Essa opção fica evidente, sobretudo, quando faço generalizações ou me refiro a grupos de pessoas. Desse modo, opto por escrever “o trabalho da atriz” ao invés de “o trabalho do ator”, ou escolho mencionar as “atrizes, diretoras e autoras” ou invés de “atores, diretores e autores” e assim por diante. Isso não significa que me refiro apenas a mulheres, mas sim que optei por utilizar o gênero feminino em minha escrita.

## **Pesquisando em meio ao caos**

O projeto dessa pesquisa foi desenvolvido ao longo do ano de 2019 e aprovado para o ano letivo seguinte, que iniciou no mês de março de 2020. Contudo, junto com o novo ano, chegou ao Brasil em meados de março o vírus SARS-CoV-2, causador da doença que ficou conhecida como Covid-19. O contágio em larga escala gerou uma situação de calamidade em vários países do mundo e foi caracterizado como pandemia. Começou então o período de isolamento social, com a suspensão de aulas e reuniões presenciais de qualquer tipo como principal medida para a contenção da velocidade de contaminação. Fecharam-se as escolas, universidades, teatros, bibliotecas, espaços culturais, de lazer, comércio etc.

A Pandemia de Covid-19 demandava que ficássemos dentro de casa; no entanto, na contramão de todas as orientações da Organização Mundial de Saúde, o governo negacionista de Jair Messias Bolsonaro (Presidente do Brasil de 2019 a 2022) desestimulava todas as

medidas de prevenção à doença, atacava o distanciamento social defendido pela comunidade científica e preconizado por governadores estaduais, e propagandeava o uso de medicamentos sem comprovação científica. Presenciamos atrocidades e vivenciamos situações trágicas. Sem suporte adequado do governo federal ou campanhas de conscientização, a possibilidade de seguir o isolamento e proteger-se a si e à sua família tornou-se privilégio daquelas pessoas que podiam trabalhar à distância, passar um tempo sem trabalhar e/ou que tinham acesso à internet.

Nas escolas e universidades, passamos a desenvolver nossas atividades de maneira remota por meio de aplicativos, programas de videoconferência e redes sociais. Foi dentro de casa, com a ajuda do meu aparelho celular e computador que eu participei das reuniões do CEPECA, das disciplinas da pós-graduação, dei aulas de teatro, fiz reuniões de projetos artísticos, entrei em cartaz com um espetáculo teatral no início de 2021, participei de congressos, cursos, festas de aniversário, bancas de defesa, assisti peças e experimentos cênicos. A chegada do vírus ao país foi o princípio de uma crise de saúde pública, somada à falta de competência do governo federal e de ações públicas direcionadas ao enfrentamento da pandemia e à assistência social de pessoas em estado de vulnerabilidade, resultou em uma tragédia sem precedentes, que até o momento da qualificação, em outubro de 2021, contabilizava mais de 560 mil mortos. Enquanto finalizo a dissertação, já em janeiro de 2023, contabilizam-se 695 mil mortes por Covid-19. No entanto, acredita-se que esse número foi prejudicado pela subnotificação de casos e mortes, sobretudo nos anos iniciais da pandemia, e pode ser maior.

Diante desse contexto, vários aspectos da pesquisa precisaram ser adaptados e repensados. As duas principais ações que foram suspensas no início de 2020 foram os planos de efetivação de uma viagem a Buenos Aires para coleta de materiais e criação de um grupo de experimentação prática do *Yo Afectado* como parte do processo de pesquisa. Entre os anos de 2020 e 2023, a pandemia passou por vários estágios com o surgimento, acentuação e arrefecimento de ondas de contágio e mortes. O aparecimento de novas variantes do vírus e sua propagação intensificaram as crises; contudo, a vacinação iniciada no primeiro semestre de 2021 foi o primeiro passo para um processo de diminuição dos danos e riscos, assim como atenuação das medidas de isolamento e reabertura dos espaços que se efetivou com mais concretude ao longo do ano de 2022.

Ainda no período mais incerto da crise, em 2020, a Profa. Dra. Marília Velardi publicou um artigo intitulado *O futuro está às nossas costas: uma brevíssima reflexão sobre*

*projetos de pesquisa num presente-passado-(sem)-futuro*<sup>17</sup>. Logo no início de seu texto, a autora afirma:

Não fomos ao campo, não fizemos a pesquisa, não estaremos em cena. Nós não víamos o futuro. Ele estava atrás, não a nossa frente. Brincando de projetar, nós estávamos vivendo o presente, nos ocupando do futuro como limões jogados para o alto num exercício de malabares, com aquilo que o passado podia nos trazer como referência. (VELARDI, 2020, p. 238).

Para ajudá-la na reflexão, Marília Velardi evoca a fala de Silvia Rivera Cusicanqui<sup>18</sup> sobre a cosmovisão Aymara. No modo de pensar da comunidade Aymara entende-se o futuro como algo que está atrás de nós e, portanto, não pode ser visto até que se torne presente. Já o passado está à nossa frente, conseguimos vê-lo com facilidade, porque já aconteceu e já o vivenciamos. O passado está colado no presente, que vivemos nesse exato momento e que rapidamente se tornará passado à medida que o tempo passa. As reflexões trazidas por Velardi em diálogo com Cusicanqui se conectam diretamente com os questionamentos que surgiram ao longo desses anos de enfrentamento à pandemia de Covid-19 e suas consequências. Passamos a viver um futuro que tinha sido planejado a partir das referências do passado, no entanto, ao se revelar a nós, mostrou-se muito diferente daquilo que tínhamos imaginado.

O que podemos fazer hoje, com base naquilo que temos e sem expectativas sobre o que nos poderá ser ofertado pelo futuro? Como essa pesquisa pode ser levada a cabo no tempo presente, com questões de agora, partindo de quem nós somos, com os materiais de que dispomos aqui e que estão em nossas mãos? (VELARDI, 2020, p. 241).

Essas, dentre outras, são as perguntas às quais eu e inúmeras pesquisadoras, artistas e professoras tivemos que enfrentar e ainda enfrentamos quase três anos depois do início da pandemia no Brasil e no mundo. Em março de 2020, depois de um breve período de choque e paralisia diante dos acontecimentos, passei a me movimentar ao encontro de ações possíveis no contexto em que vivíamos. Diante do luto por planos que não iriam se concretizar, passei a adaptar o projeto de pesquisa, “recalcular rotas” e desenvolver o trabalho a partir dos recursos disponíveis. Nesse momento, comecei a entender o relato do processo de pesquisa: sua trajetória, contextos, dificuldades, os momentos de tomadas de decisão, desvios de caminho,

---

<sup>17</sup> Artigo disponibilizado na coletânea de textos chamada *Estudos Transdisciplinares em Tempos de Terra em Transe: ambiente, sociedade e pandemia*. Os textos são oriundos do Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP) da EACH-USP, organizada pelo Prof. Dr. Diamantino Pereira e publicada pela Editora Annablume.

<sup>18</sup> Silvia Rivera Cusicanqui é professora emérita da Universidad Mayor de San Andrés em La Paz, Bolívia. Socióloga, realiza estudos sobre história oral andina e sobre os processos coloniais indígenas em contextos rurais e urbanos.

descobertas etc., como parte do ato de pesquisar, assim como uma ferramenta possível para o compartilhamento da construção de conhecimento acadêmico, sobretudo no campo das artes.

Cada parte desse trabalho foi escrita em um momento diferente da pandemia de Covid-19, com maiores ou menores restrições. A Primeira Rodada e parte da Introdução foram elaboradas entre o final de 2020 e o primeiro semestre de 2021, em total isolamento social e antes da campanha de vacinação ser iniciada. Esses trechos foram entregues à banca de qualificação e, posteriormente, reelaborados e revisados no segundo semestre de 2022. A Segunda e a Terceira Rodadas foram elaboradas e escritas ao longo do ano de 2022, durante um lento processo de reabertura de teatros, cinemas, espaços culturais, retomada das atividades escolares e, sobretudo, permeadas pela discussão sobre a superação ou não das medidas de prevenção ao Covid-19. A pergunta que passou a pairar no ar ao longo do segundo semestre de 2022 foi:

☞ A pandemia acabou?

De outubro a dezembro de 2022 e, posteriormente, em janeiro de 2023 pude retomar a experimentação prática do exercício *Yo Afectado* e da *Ronda*, participando de dois cursos ministrados por Estrela Straus<sup>19</sup>. A partir dessas experiências pude revisar alguns tópicos do trabalho entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023. Nesse período a pandemia já caminhava rumo ao patamar de endemia e as medidas de distanciamento social e de proteção ao contágio atualmente se encontram quase completamente extintas; eu ainda faço uso de máscaras de proteção em alguns espaços, mas, no entanto, sou exceção. Nesse contexto foram escritas as Considerações Finais e parte da Introdução dessa dissertação.

---

<sup>19</sup> Abordo essa questão no tópico: *Yo Afectado como treinamento e a flexibilização das regras*.

Sobre as formas de olhar que se apresentam.

Pandemia de COVID

USP fechada

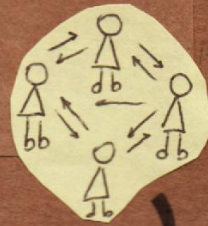
DENTRO DA Universidade de São Paulo

São Paulo  
LIBERDADE  
Eu estou aqui nessa cidade

LIMITES E RESTRIÇÕES

Brasil, 2020

DE DENTRO DA PRÁTICA!



NO CORPO DE PESSOAS PRÓXIMAS

A EXPERIÊNCIA DE PESSOAS PRÓXIMAS A MIM

NO MEU CORPO

EU AFETADA

dentro de mim



COMO ME EXPLICARAM O EXERCÍCIO?

Associações  
Pensamentos  
Derivações

O QUE EU PENSO?

EU

"OBJETO" A COISA

CONTEXTO GERAL



De onde veio isso?

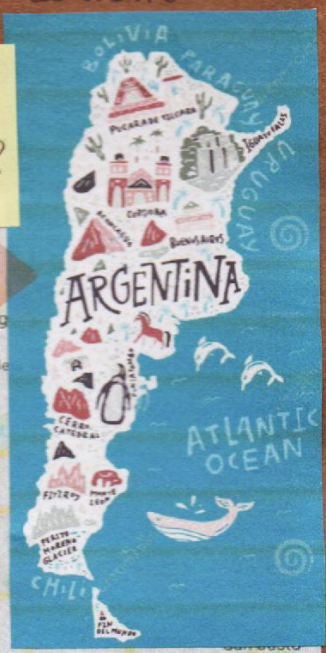
PONTO DE VISTA

COMO EU FALO SOBRE O EXERCÍCIO?

COM QUEM EU CONVERSO?

Narrar, Relatar, descrever. **VER.** Explicar?

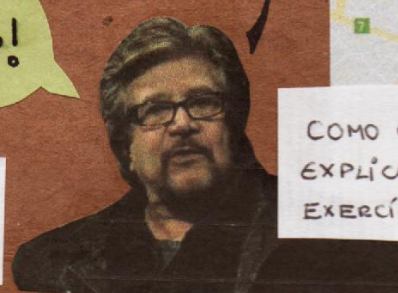
Com QUEM O AUGUSTO CONVERSAVA?



Yo Afectado!

COMO ELE FALA SOBRE SI E SOBRE SEU TRABALHO?

COMO ELE EXPLICA O EXERCÍCIO?



Augusto Fernandes





# 1. PRIMEIRA RODADA

## 1.1. Augusto Fernandes e o *Yo Afectado*

### 1.1.1. Uma colcha de retalhos

Como mencionei anteriormente, nem sempre os caminhos que trilhamos ao longo da pesquisa são aqueles que foram planejados. Frequentemente a força da realidade e dos fatos concretos que compõe a nossa vida cotidiana se impõe a nós e à pesquisa que construímos. Tornam-se parte dela e, muitas vezes constituem-se como um elemento ativo na construção de linguagem. Planejei uma viagem a Buenos Aires no ano de 2018 para participar de um curso que Augusto Fernandes oferecia durante o mês de janeiro<sup>20</sup>; contudo, não pude ir e, conseqüentemente, não tive a oportunidade de conhecê-lo antes de seu falecimento. Augusto Fernandes lecionou até o dia anterior ao seu falecimento, que ocorreu em 18 de dezembro de 2018.

Neste trabalho, que foi solitário por um longo período de tempo – período no qual estive dentro de um apartamento no bairro do Butantã (São Paulo), rodeada de máscaras de proteção, álcool gel, muita preocupação, medo e notícias tristes – houve uma jornada de um tipo diferente daquele que eu imaginava. Uso o termo “jornada” para sugerir a metáfora da viagem, deslocamento ou trajetória, como imagem para o processo de construção de uma pesquisa acadêmica. Pesquisar envolve planejamento, desenvolvimento, experimentações, adaptações e a construção de um trabalho com início, meio e fim. Nesse processo, percorremos um caminho que nos conduz de um ponto ao outro. A viagem é feita, sobretudo, em busca de **aprender sobre o próprio ato de pesquisar** além de, no meu caso específico, investigar o exercício *Yo Afectado*.

Ainda que os caminhos não tenham sido aqueles planejados, busco construir aqui um breve panorama da atuação profissional de Augusto Fernandes, trazendo aspectos de sua biografia pessoal, trajetória profissional, e o contexto artístico-teatral de Buenos Aires em sua época. A construção desse texto foi como costurar uma colcha de retalhos ou fazer uma colagem. Trabalhei a partir de um apanhado de retalhos, trechos, pedaços ou recortes de

---

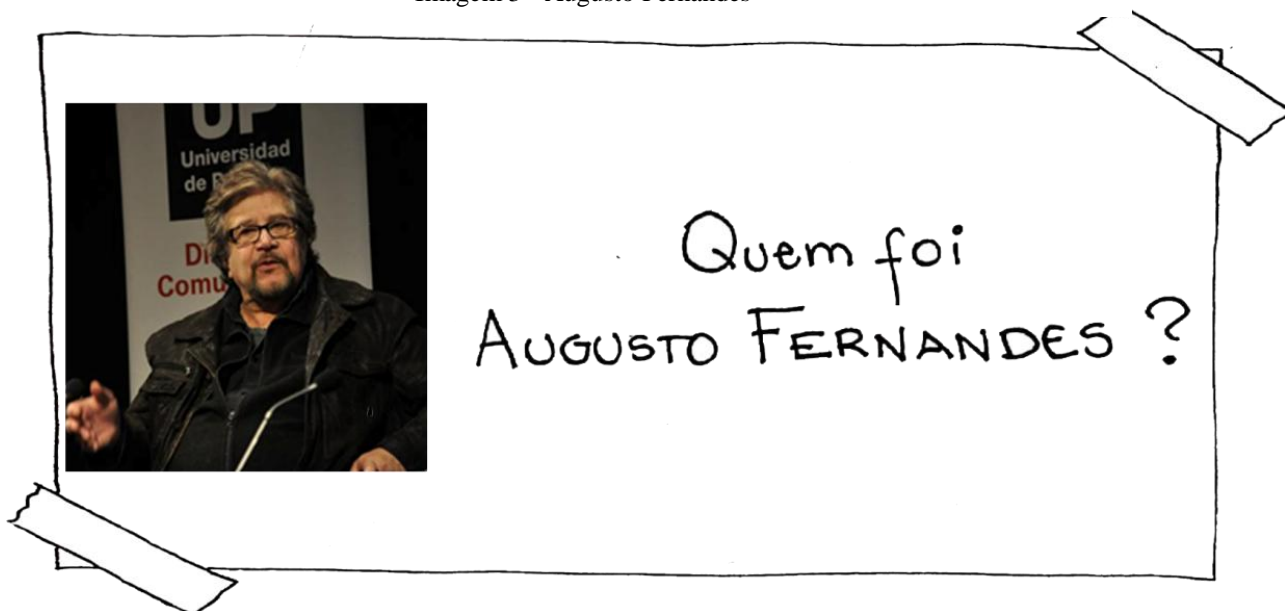
<sup>20</sup>.Durante os meses de janeiro e fevereiro, o artista oferecia os *Seminarios de Verano*, workshops para atores formados ou em processo de formação. Um de seus seminários era dedicado especificamente ao exercício *Yo Afectado*.

informações que fui encontrando ao longo de minha jornada, como algumas entrevistas, notícias de jornais e revistas, artigos e bibliografias esparsas.

De qualquer modo, trago essas questões para, novamente, contextualizar o ponto de vista e as condições sob as quais esse texto foi escrito e alertá-la, querida leitora, para a possibilidade de que alguns recortes tenham sido colados ligeiramente tortos ou ainda, de ponta-cabeça.

### 1.1.2. Uma longa trajetória

Imagem 3 - Augusto Fernandes



Fonte: FESTIVALSHAKESPEARE. Disponível em: <https://festivalshakespeare.com.ar/project/augusto-fernandes/>. Acesso em 02 fev. 2023.

Carlos Augusto Fernandes nasceu no ano de 1939 numa pequena cidade portuguesa intitulada *Miranda do Douro*. O município, atualmente com aproximadamente 9.000 habitantes<sup>21</sup>, é situado na região norte de Portugal, onde faz divisa com a Espanha. Apesar de seu nascimento em Portugal, quando o artista tinha apenas um ano de idade, sua família decidiu migrar para a Argentina, país onde seus pais se estabeleceriam e viveriam o resto de suas vidas. Foi na cidade de Buenos Aires que o artista cresceu, se formou e consolidou sua vida pessoal e profissional. Posteriormente, abandonaria o primeiro nome “Carlos” e passaria a ser chamado apenas de Augusto Fernandes, nome pelo qual ficou conhecido.

---

<sup>21</sup> Miranda do Douro é sede de um município com 484,08 km<sup>2</sup> de área e quase 9.000 habitantes de acordo com dados do município (MIRANDA DO DOURO, 2016).

Augusto Fernandes construiu uma longa trajetória artística em Buenos Aires e se tornou uma figura importante para a cena teatral argentina. Sobre sua nacionalidade portuguesa, comenta em entrevista concedida à *Biblioteca del Congreso de La Nación* no ano de 2017: “Eu não me sinto português.” (FERNANDES, 2017, tradução minha)<sup>22</sup>. O artista relata que foi somente quando retornou a Portugal (já adulto), que entendeu sua conexão com o país. A viagem se deu numa ocasião na qual fora contratado pela Fundación Gulbekián para ministrar um seminário direcionado a atrizes e diretoras no Teatro Universitario de Porto (Portugal). Tratava-se de um seminário duplo sobre Antonin Artaud e Konstantín Stanislávski, seguido da apresentação do espetáculo de criação coletiva *Blanco y Negro*, dirigido por ele. A viagem ocorreu no ano de 1969, momento no qual Portugal se encontrava em guerra com suas antigas colônias<sup>23</sup>.

Na época, Augusto aproveitou a oportunidade para visitar o vilarejo no qual nascera e encontrar parte de seus familiares portugueses. O encontro, de acordo com ele, suscitou algumas descobertas: A primeira foi a constatação de que suas referências de infância, como contos, fábulas e histórias eram todas de origem portuguesa. A segunda foi o espanto ao perceber que seus familiares eram salazaristas<sup>24</sup>. Ao falar sobre o assunto, o artista evoca um ditado popular que parece traduzir sua experiência: “Família, melhor perdê-la do que encontrá-la” (FERNANDES, 2017, tradução minha).

Augusto Fernandes começou a atuar no teatro desde sua infância, estimulado por seus pais que, de acordo com suas palavras, “tinham proximidade com o mundo das artes por hobby” (FERNANDES, 2017). Seu pai era um “bailarino amador” e costumava dançar em festas e eventos. Conhecia todas as danças tradicionais portuguesas e, conforme os relatos feitos a Augusto pelas moradoras do vilarejo português no qual seu pai vivera, costumava atuar nas representações da Paixão de Cristo, interpretando o papel do *Diabo*. Sua mãe atuava em produções teatrais em um clube português frequentado pela família, em Buenos Aires, onde montavam obras teatrais em português.

Com a influência de seus pais, desde muito pequeno Augusto esteve em contato com o universo das artes; sua maior aptidão, no entanto, era a pintura. Aos cinco anos de idade o artista já pintava e manifestava o desejo de estudar pintura, atividade para a qual, de acordo

---

<sup>22</sup> No original: “*Yo no me siento portugués.*” (FERNANDES, 2017).

<sup>23</sup> A Guerra Colonial Portuguesa aconteceu no período entre 1961 e 1974 e se caracterizou pelo conflito entre as forças armadas portuguesas e as forças organizadas pelos países Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, antigas colônias portuguesas. O conflito deu início ao processo de descolonização, que estabeleceu a autonomias dos países mencionados.

<sup>24</sup> O termo salazarista aqui faz referência aos apoiadores do governo de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970), ditador nacionalista que governou Portugal por mais de 30 anos.

com ele, possuía verdadeira vocação. Contudo, sua mãe tinha outros planos para o menino e preferiu que o filho fizesse teatro. Augusto Fernandes conta que sua mãe era uma mulher muito religiosa e temia que, ao estudar pintura, o filho entrasse em contato com a nudez humana. Ao dedicar-se à pintura, Augusto passaria por uma escola de Belas Artes, onde faria exercícios de observação, o que incluiria o estudo do corpo humano. Incentivá-lo a fazer teatro foi a maneira que ela encontrou de afastar o filho do caminho da pintura e então impedi-lo de ter contato com a nudez. Sobre a religiosidade de sua mãe, Augusto comenta que ela era tão católica e conservadora que ele acredita que ela jamais tenha permitido que alguém a visse nua, nem mesmo o próprio marido.

Dessa maneira, aos 5 anos de idade, a mãe de Augusto Fernandes levou-o para o *La Pandilla Marilyn*<sup>25</sup>, um programa de rádio argentino que se destinava a revelar talentos infantis. O programa recebia crianças de 3 a 7 anos de idade que cantavam, recitavam textos ou dançavam. O espaço transformou-se em uma “radio-escola”, composta por um grupo de 50 crianças que ali tinham aulas de canto e dança, aprendiam a usar um microfone, recitar textos

Imagem 4 - Cartaz do filme *Alma Fuerte*



Fonte: IMDB. Disponível em:  
<https://www.imdb.com/title/tt0178228/>.  
Acesso em: 30 jan. 2023.

e atuar em rádio teatro. Foi através do programa que Augusto teve a sua primeira experiência de formação artística e também profissional. O *La Pandilla Marilyn* abriu espaço para uma série de artistas que, assim como Augusto Fernandes, passaram a ser contratados para outras programações na rádio e, posteriormente, fizeram uma carreira artística.

Na época, Augusto passou a trabalhar em programas de rádio infantil e em programações de rádio-teatro. Rapidamente, o salário que recebia por esses trabalhos tornou-se maior do que o que seu pai recebia em seu trabalho em um café em Buenos Aires. Sendo assim, sua família passou a

se sustentar majoritariamente do salário de Augusto Fernandes. Aos seis anos de idade, o artista ingressa no *Teatro Infantil Lavardén*,

<sup>25</sup> A “Quadrilha Marilyn”: programa radiofônico dirigido pela atriz argentina Florencia Márquez, que utilizava o codinome “Marilyn”, em homenagem à atriz norte-americana Marilyn Monroe (ARAÚJO, 2012).

uma instituição municipal ligada ao *Teatro Lavardén* (Buenos Aires).

Quando tinha pouco menos de dez anos de idade, Augusto começa a fazer pequenas participações em filmes. Uma de suas participações mais importantes foi o filme argentino *Almafuerte*, dirigida por Luis César Amadori, um trabalho biográfico sobre o poeta argentino Almafuerte<sup>26</sup>. O filme teve sua estreia em Buenos Aires no mês dezembro de 1949 e foi um marco importante na carreira de Augusto, sobretudo porque teve um papel de considerável importância dentro da produção.

No ano seguinte, participa de mais uma grande produção cinematográfica, o filme *La muerte está mintiendo* (1950), dirigido por Carlos Borcosque, com roteiro de Abel Santa Cruz, no qual interpretava o papel de “o menino no hotel”.

Quando Augusto se encontrava com 13 ou 14 anos de idade, o *Teatro Infantil Lavardén* transformou-se no *Instituto Vocacional de Artes*, uma escola de formação artística com sede na cidade de Buenos Aires. A Instituição, fundada no ano de 1913, tinha o objetivo de fornecer uma formação artística para crianças ou, como diz o seu site, “um projeto experimental e inovador de educação através da arte” (BUENOS AIRES, [s.d.], tradução minha). O artista relata que estudava no Instituto junto com outras crianças e adolescentes, onde assistiam aulas de declamação, dança e eventualmente eram escaladas para participar de montagens de peças adultas produzidas pelo Teatro, nas quais interpretavam os papéis infantis. Quando deixou o Instituto, aos 16 anos, Augusto recebeu um certificado de professor, que o habilitava a ministrar aulas de “declamação”.

Augusto Fernandes obteve sua primeira formação artística entre teoria e prática nos espaços formativos pelos quais passou (*La Pandilla Marilyn*, *Teatro Infantil Lavardén* e *Instituto Vocacional de Artes*), sobretudo por meio dos trabalhos como ator e radialista que se seguiram um atrás do outro desde a infância. No fim de sua adolescência e início da juventude

Imagem 5- Cartaz do filme *La muerte está mintiendo*



Fonte: CINENACIONAL. Disponível em: <https://cinenacional.com/pelicula/la-muerte-esta-mintiendo/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

<sup>26</sup> Poeta argentino Pedro Bonifácio Palacios (1854 -1917), que utilizava o pseudônimo “Almafuerte”.

já tinha uma experiência significativa em montagens teatrais, participações em filmes e programas de rádio e rádio-teatro. Tendo começado a atuar desde muito pequeno, o artista afirma que desde então nunca mais parou de trabalhar com teatro: “E nada. Eu não parei nessa profissão e, além disso eu tenho vivido sempre dela, coisa muito rara. Não foi porque eu tenha decidido isso, senão por sorte. Assim foi.” (FERNANDES, 2016).

Sobre a vida profissional de Augusto Fernandes, ficam algumas dúvidas a respeito de ter se sustentado integralmente com teatro durante toda a sua vida. Apesar de ter dado declarações em entrevistas que poderiam ser interpretadas dessa maneira, em reportagem do site *Clarín* (COMMISO, 2018) dedicada ao artista na ocasião de seu falecimento, afirma-se que antes de poder dedicar-se de maneira integral ao teatro, Augusto teria se sustentado trabalhando em um arquivo, como zelador em uma escola e também como cartunista em campanhas publicitárias. Sobre o trabalho de cartunista, Augusto faz menção em uma de suas entrevistas sem, no entanto, especificar as circunstâncias.

Augusto relata que apenas durante sua adolescência começa a tomar consciência de um caminho profissional que estava sendo trilhado desde a infância e, neste período, decide dedicar-se conscientemente à carreira de ator. Até então, seguira no rádio e no teatro por estímulo dos pais, colegas e professoras que lhe diziam que devia continuar por que tinha condições de atuar e conseguir papéis no cinema e teatro. Assim, na adolescência, o artista decide seguir na carreira e passa a buscar meios para aprofundar-se no estudo da linguagem teatral e no ofício da atuação. Nessa época, tinha por volta de 15 ou 16 anos e mantinha seu trabalho frequente no rádio, do qual provinha o seu sustento. Nas horas vagas, no entanto, passara a se encontrar com alguns amigos e colegas de trabalho para estudar e discutir sobre teatro.

Nesse período, Augusto decide organizar um grupo de estudos dedicado à filosofia, e o grupo opta por convidar um professor de filosofia para conduzir e acompanhar as reuniões. As reuniões de estudo contavam com seis jovens, além do professor, que viajava de outra cidade a Buenos Aires uma vez por semana para acompanhá-los. As discussões abarcavam filosofia, teatro, artes plásticas, música, política e cinema. O cinema francês da época era fonte de grande inspiração e tema das discussões empreendidas pelo grupo sobre interpretação teatral.

Um dos colegas de Augusto<sup>27</sup> que frequentava as reuniões do grupo de estudos, estava trabalhando com o grupo teatral argentino *Nuevo Teatro*<sup>28</sup>, que se identificava como um

---

<sup>27</sup> Durante a entrevista, Augusto Fernandes não consegue se recordar o nome do colega mencionado.

coletivo de teatro independente. O rapaz comentara sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo e o espetáculo que estava sendo produzido. Augusto relata que, até o momento, nunca havia tido nenhum contato com o teatro independente, nem assistido nenhum espetáculo fora do circuito comercial no qual trabalhava. Neste período, além do trabalho que exercia em programas de rádio, Augusto participava de um espetáculo comercial intitulado *El ultimo perro*<sup>29</sup>.

A convite de seu colega, Augusto Fernandes vai assistir à estreia da montagem da peça teatral *Mãe Coragem* (1941), de Bertold Brecht, no espaço do grupo *Nuevo Teatro*. A encenação, dirigida por Alejandra Boero e Pedro Asquini, estreou no ano de 1954 e trazia inovações em vários campos da estética teatral. Uma delas era a pesquisa de um teatro circular – ou em arena – o que era uma novidade para a cena teatral de Buenos Aires no período. “Alejandra Boero e Pedro Asquini, na Argentina, investigam [...] os efeitos do espaço circular. Em 1954, estreiam uma montagem de *Mãe Coragem* que fez história, protagonizada por Alejandra Boero.”<sup>30</sup> (MUGUERCIA, 2013, tradução minha).

A peça chamou a atenção do artista, pois, de acordo com ele, a montagem apresentada em uma sala experimental e com poucas espectadoras era “diferente” do teatro com o qual estava habituado desde a infância. Augusto menciona o seu encantamento ao identificar “algo distinto” na forma de construção das cenas, na comunicação entre atrizes e a plateia e a maneira como o cenário era idealizado e construído. Apesar disso, relata não ter se identificado com o trabalho das atrizes da montagem. De acordo com ele, havia uma métrica na maneira de dizer o texto que o incomodava ou que lhe parecia incoerente com as personagens e as situações retratadas pela dramaturgia. No período, ainda muito jovem, o artista não conseguia definir com precisão os aspectos da montagem que lhe chamaram atenção, mas o espetáculo foi um marco decisório no rumo de sua carreira.

Após assistir ao espetáculo, Augusto Fernandes decide aproximar-se do *Nuevo Teatro* e conhecer mais sobre o trabalho que desenvolviam em Buenos Aires. Pouco tempo depois, aos dezessete anos, passa a integrar o grupo, o que foi a sua porta de entrada para o *Teatro Independente*, período no qual conhece muitas artistas com as quais firmaria algumas

---

<sup>28</sup> Grupo de teatro independente argentino sobre o qual falarei mais adiante

<sup>29</sup> Augusto Fernandes cita esse espetáculo em uma de suas entrevistas, contudo não encontrei nenhum material sobre esse espetáculo em minhas pesquisas.

<sup>30</sup> No original: “*Alejandra Boero y Pedro Asquini, en Argentina, investigan con el grupo Nuevo Teatro los efectos del espacio circular. En 1954, estrenan una Madre Coraje que hizo historia, protagonizada por Alejandra Boero.*”



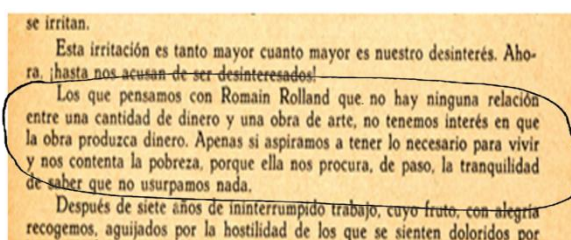
importantes e duradouras parcerias, dentre elas os atores e diretores Agustín Alezzo (1935-2020) e Calos Gandolfo (1931-2005).

### 1.1.3. O teatro independente: *Nuevo Teatro*, *Teatro Juan Cristóbal* e *La Máscara*.

Antes de dar sequência à trajetória específica de Augusto Fernandes e sua atuação dentro desses grupos teatrais, considero necessária uma contextualização mais ampla acerca do movimento de Teatro Independente na Argentina, que, como já dito anteriormente, teve grande influência sobre sua carreira artística.

O que é o teatro independente argentino?

O teatro independente argentino surge na cidade de Buenos Aires no final do ano de 1930 com a criação do grupo teatral *El Teatro del Pueblo* pelo escritor e jornalista Leónidas Barletta. A criação do grupo se deu no dia 30 de novembro de 1930 e é considerado o marco de nascimento daquilo que pode ser entendido como uma nova forma de fazer e conceituar o teatro (FUKELMAN, 2016). O nome do grupo coincide com o nome do livro do romancista Francês Romain Rolland, *O teatro do povo*, que circulava em Buenos Aires com tradução em espanhol desde 1927 (DUBATTI, 2012).



se irritan.  
Esta irritación es tanto mayor cuanto mayor es nuestro desinterés. Ahora, ¡hasta nos acusan de ser desinteresados!  
Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura, de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada.  
Después de siete años de ininterrumpido trabajo, cuyo fruto, con alegría recogemos, aguijados por la hostilidad de los que se sienten doloridos por

O próprio Barletta menciona Rolland como uma de suas grandes referências ao fundar o Teatro del Pueblo. Em 1938, afirma na edição número 2 da revista argentina *Conducta*:

Nós, como Romain Rolland, pensamos que não há relação entre uma quantidade de dinheiro e uma obra de arte, não temos interesse em que a obra produza dinheiro. Quase não aspiramos ter o que precisamos para viver e a pobreza nos faz felizes, porque nos dá a tranquilidade de saber que não estamos usurpando nada. (BARLETTA *apud* FUKELMAN, 2016, p. 144, tradução minha).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> No original: “Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte, no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso, la tranquilidad de saber que no usurpamos nada”. (BARLETTA *apud* FUKELMAN, 2016, p. 144).

Ainda que no final da década de 1920 já tivessem havido algumas tentativas de criar e estabelecer um teatro independente argentino, com a fundação dos grupos *Teatro Libre* (1927), *Teatro Experimental Argentino* (TEA, 1928), *La Mosca Blanca* (1929) e *El Tábano*, o grupo *El Teatro del Pueblo* foi a primeira iniciativa que perdurou e teve continuidade ao longo do tempo. (FUKELMAN, 2016). Nessa mesma década, nos anos anteriores à fundação do *Teatro del Pueblo*, Barletta participara do grupo *Boedo*, fundado em 1924<sup>32</sup>, e de onde saíram muitas parcerias que integrariam ou colaborariam com o *Teatro del Pueblo*.

Imagem 6 - As revistas *Conducta* e *Propósitos*



Fonte: *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em: 01 fev. 2023.

O grupo fundado por Barletta teve uma longa trajetória de existência, permanecendo em funcionamento por quase cinco décadas na cidade de Buenos Aires. Após o falecimento de Barletta em 1975, o *Teatro del Pueblo* manteve-se ativo apresentando alguns trabalhos de seu repertório, contudo sem criar novos espetáculos, até o seu fechamento total, ocorrido no ano de 1978. Durante o extenso período no qual o grupo manteve suas atividades, houve épocas de maior ou menor produção artística, com mudanças de espaço, entrada e saída de integrantes, sobretudo atrizes.

Barletta e as artistas que compunham o grupo ambicionavam ações que transcendiam a criação teatral, interessando-se por todas as expressões artísticas. Naquele que foi considerado

<sup>32</sup> O grupo *Boedo* foi fundado logo após a fundação do *Editorial Claridad*, em 1922, com o qual tinha relação. O grupo se caracterizou pela busca de inovações em suas produções de conteúdo, no que concerne às temáticas sociais e políticas, a partir de uma perspectiva de esquerda.

o período mais ativo do grupo, entre os anos de 1937 e 1943, o espaço ocupado pelo *Teatro del Pueblo* foi convertido em um centro cultural, abrigando espetáculos teatrais, concertos, exposições de artes plásticas, publicações de livros e revistas. Neste período houve a publicação da revista *Conducta*, que teve no total 27 edições. Alguns anos mais tarde, por exemplo, no período entre 1952 e 1975 o grupo publica o jornal político-cultural *Propósitos*.

São muitas as possíveis motivações que levaram ao surgimento do *Teatro Independiente* argentino e não há um consenso entre os autores que analisam o período. Um dos estopins para o nascimento do grupo de Barletta, assim como os outros que seguiram, foi a necessidade latente manifestada por um setor das artistas argentinas, de se posicionar em oposição à cena teatral comercial de Buenos Aires da década de 1920. A produção teatral comercial da época girava majoritariamente em torno de apresentações de shows e espetáculos do chamado “gênero chico”<sup>33</sup>, realizadas por grandes empresárias que visavam o lucro.

Existem ao menos dois possíveis pontos de vista sobre o teatro produzido na Argentina entre as décadas de 1910 e 1930 e que, de acordo com Dubatti, geram polêmicas e discordâncias desde então. Em meados de 1920, era corrente a ideia de que o país teria vivido uma “época de ouro” de sua produção nacional na primeira década do século XX e que, desde então o teatro teria sido corrompido por um processo de intensa mercantilização e se tornara, em decorrência disso, “um teatro ruim”.

Já em 1946, em seu livro *El teatro en el Río de la Plata desde las orígenes até los días atuais*, Luis Ordaz deu impulso historiográfico a uma interpretação da história de nossa cena que circulou durante anos na oralidade e na gráfica do meio teatral de Buenos Aires: o teatro argentino teve uma “idade de ouro” na primeira década do século, graças ao trabalho das companhias dos irmãos Podestá (que se instalaram) e à produção dramática de três notáveis autores: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère e Roberto J. Payró; após aquela década gloriosa, o teatro nacional teria tomado, salvo exceções resgatáveis e tomando as palavras usadas na época, um indesejável curso de “mercantilização” devido ao surgimento do *gênero chico*, do sistema de produção industrial e estética e “mediocrização” moral do *sainete* e a revista argentina. (DUBATTI, 2012, p. 10, tradução minha).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> O chamado *género chico*, ou “gênero curto” (tradução minha) é um estilo teatral argentino de muito sucesso no período. Para saber mais ver *Cien años de teatro argentino: desde 1910 a nuestros días*, de Jorge Dubatti (DUBATTI, 2012, p. 22).

<sup>34</sup> No original: “Ya en 1946, en su libro *El teatro en el Río de la Plata desde sus orígenes hasta nuestros días*, Luis Ordaz dio impulso historiográfico a una interpretación de la historia de nuestra escena que circulaba desde hacía años en la oralidad y en la gráfica del medio teatral de Buenos Aires: el teatro argentino había tenido una “época de oro” en la primera década del siglo, gracias a la labor de las compañías de los hermanos Podestá (que se instalan en sala) y a la producción dramática de tres autores notables: Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró; tras esa década gloriosa, el teatro nacional habría tomado, salvo excepciones rescatables y tomando las palabras usadas en la época, un rumbo no deseado de “mercantilización” por el auge del género chico, el sistema industrial de producción y la “mediocrización” estética y moral del *sainete* y la revista porteña.” (DUBATTI, 2012, p. 10).

Segundo essa visão, ressaltada por Ordaz, teria ocorrido um intenso “declínio” na qualidade da produção teatral argentina do período, entre o início da década de 1910 e a década de 1930, que só teria vislumbrado uma recuperação com o surgimento do teatro independente e sua proposta “dignificante” do teatro. O dito declínio, que podemos entender aqui como uma modificação na cena teatral de Buenos Aires da época, é oriundo do fato de que o período ficou marcado por um grande crescimento do setor teatral e artístico em geral.

Entre 1910 e 1930 houve um crescimento quantitativo sem precedentes no campo teatral de Buenos Aires em todos os seus aspectos: estreias, companhias nacionais, produção de textos nacionais, publicações, salas, afluxo de público, criação de instituições sindicais reguladoras e de formação em teatro. Este crescimento pode ser visto principalmente no circuito comercial, que transforma o teatro de Buenos Aires em um vasto mercado de transações artísticas, sincronizado com o desenvolvimento de outras indústrias culturais em Buenos Aires: a profissionalização do escritor, o jornalismo e o mercado editorial, somam-se às expressões espetaculares do circo, o cabaré, as "variedades", os recitadores e os payadores, o tango (que paralelamente se internacionaliza), o folclore que vem das províncias, o cinema e o rádio. (DUBATTI, 2012, p. 19, tradução minha).<sup>35</sup>

O teatro adquire dimensões “industriais”, na medida em que há o crescimento exponencial do número de salas de espetáculo na cidade de Buenos Aires, assim como investidores privados e empresários envolvidos no financiamento e produção de shows e espetáculos teatrais. A produção de espetáculos torna-se muito mais intensa e rentável, na medida em que há a produção constante de novos textos, o ensaio de diversos espetáculos ao mesmo tempo, com estreias semanais e renovação frequente de repertórios. O setor torna-se cada vez mais lucrativo ao longo dos anos, sobretudo por conta da grande procura do público por esses espetáculos, que pouco a pouco enchiam os teatros e salas de apresentação.

A questão do lucro caracterizou-se como uma das grandes críticas que os integrantes do Teatro Independente faziam à cena comercial, que, de acordo com eles, não operava com base em motivações artísticas, éticas ou estéticas, senão pela necessidade de criar um repertório que se renovasse a todo o momento e que fosse atraente ao grande público, de maneira que o trabalho se tornasse cada vez mais rentável. Outra questão latente no período era a chegada de informações sobre as produções teatrais das vanguardas artísticas europeias,

---

<sup>35</sup> No original: “Entre 1910 y 1930 se produjo en el campo teatral porteño un crecimiento cuantitativo inédito en todos sus aspectos: aumentaron los estrenos, las compañías nacionales, la producción de textos nacionales, las publicaciones, las salas, la afluencia de público, la creación de instituciones gremiales reguladoras y de formación teatral. Ese crecimiento se advierte principalmente en el circuito comercial, que transforma el teatro de Buenos Aires en un vasto mercado de transacciones artísticas, sincrónico con el desarrollo de otras industrias culturales en Buenos Aires: la profesionalización del escritor, el periodismo y el mercado editorial, sumado a las expresiones espectaculares del circo, el cabaret, las “variedades”, los recitadores y los payadores, el tango (que paralelamente se internacionaliza), el folclore que viene de las provincias, el cine y la radio.” (DUBATTI, 2012, p. 19).

que provocavam as artistas argentinas, muitas delas jovens iniciantes, a impulsionar transformações no cenário teatral da época:

Da França, Itália, Alemanha e até da Rússia, costumamos receber notícias de experiências que performers entusiastas realizaram em cenários de arte ou experimentais, sob a direção de diretores inquietos. Seus nomes, como os dos autores que se formavam em torno dos diferentes movimentos, também iam chegando, e sua nomeação era uma obrigação entre os nossos teóricos da arte teatral. (ORDAZ, 1957 *apud* FUKELMAN, 2015, p. 140).<sup>36</sup>

Outros aspectos políticos e sociais são citados por Fukelman (2016) como prováveis catalizadores do surgimento do Teatro Independente argentino. O primeiro deles é a crise econômica do período que deixou um terço das atrizes desempregadas, o que impulsionou o desejo das profissionais por mudanças nas estruturas de produção cultural. Assim como, o crescimento de um pensamento político de esquerda que, apesar do desencanto com o desmantelamento das iniciativas socialistas ao redor do mundo, sentiam necessidade de criar novos espaços de comunicação e pensar realidades conectadas com seu período, sobretudo depois da crise econômica de 1929.

O diretor Leónidas Barletta escreveu no ano de 1931 um texto intitulado *Considerações sobre o Teatro do Povo* na edição número 1 da revista *Metrópolis*<sup>37</sup>, do qual é possível inferir algumas outras questões que impulsionaram a criação do *Teatro del Pueblo* sob o ponto de vista do diretor. Logo no início do texto, ele afirma: “[...] não temos teatro argentino. E as poucas manifestações de qualidade que temos aqui são coisas de museu, coisas do passado que só podem nos interessar nesse sentido e que cheiram a sebo de velório” (BARLETTA, 1931, [p. 11], tradução minha).<sup>38</sup>

O texto de Barletta evoca uma necessidade de renovação no cenário teatral argentino da época, que fosse capaz de conceber e praticar novas formas de produção e de difusão das artes, trazendo à tona ainda a necessidade da valorização de um teatro nacional criado e produzido por artistas argentinas.

---

<sup>36</sup> No original: “De Francia, de Italia, de Alemania y hasta de Rusia, nos llegaban habitualmente noticias de las experiencias que sobre escenarios de arte o experimentales realizaban entusiastas intérpretes, bajo la dirección de inquietos directores. Sus nombres, como el de los autores que se iban formando en torno a los distintos movimientos, fueron llegando también, y su cita era obligada entre nuestros teóricos del arte teatral”. (ORDAZ, 1957 *apud* FUKELMAN, 2015, p. 140).

<sup>37</sup> A revista *Metrópolis* foi o primeiro órgão difusor do *Teatro del Pueblo*. Versões digitalizadas de seus fascículos podem ser consultadas gratuitamente no site do *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>.

<sup>38</sup> No original: “[...] no tenemos teatro argentino. Lo poco de bueno que hay aquí, es material de museo, cosa del pasado que sólo puede interesarnos en ese sentido y que huele a sebo de velorio”. (BARLETTA, 1931, [p. 11]).

São muitas a heranças do grupo *Teatro del Pueblo* que vão influenciar todo um conjunto de grupos e manifestações identificados como Teatro Independente. Essas heranças estão em novas formas de organização e funcionamento, novas maneiras de criação artística, assim como a inclinação política e estética. No *Estatuto del Teatro del Pueblo*, escrito no mês de março de 1931, o grupo descreve dois de seus objetivos. O primeiro deles é definido como:

Experimental, fomentar e difundir o bom teatro, clássico e moderno, antigo e contemporâneo, com preferência o que seja produzido no país, afim de devolver-lhe esta arte ao povo em sua máxima potência, purificando-o e renovando-o.<sup>39</sup> (DUBATTI, 2012, p. 83, tradução minha).

O segundo objetivo descrito pelo grupo determinava a necessidade de “fomentar e difundir as artes em geral, assumindo a defesa da cultura”<sup>40</sup> (DUBATTI, 2012, p. 83, tradução minha).

Aparecem também no estatuto a ênfase no aspecto experimental das produções teatrais, a escolha de textos dramaturgicos independente de sua data de escrita (clássico e moderno, antigo e contemporâneo), a valorização das demais linguagens artísticas, como a dança, a música, as artes plásticas, e o fomento de uma cultura nacional. Quanto ao último ponto, havia um especial interesse pela produção de material dramaturgico argentino. Ao longo de seus anos de funcionamento o *Teatro del Pueblo* fomentou a estreia de muitas dramaturgas nacionais.

Como já foi dito, a questão do lucro era um dos tópicos importantes na formulação do grupo, no artigo 4 do estatuto, firmava que o *Teatro del Pueblo* é independente e não poderia aceitar subvenções em dinheiro e nenhum tipo de vínculo ou negócio com o Estado, empresas particulares ou pessoas que atrapalhassem o seu desenvolvimento ou ação (DUBATTI, 2012). Dessa questão podemos compreender o termo “independente”, como uma afirmação de sua independência de entidades de subvenção, o que limitaria sua liberdade criativa. O Teatro Independente é independente do grande circuito comercial e, também, independente do Estado e das instâncias de poder político.

---

<sup>39</sup> No original: “*Experimental, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo.*” (DUBATTI, 2012, p. 83).

<sup>40</sup> No original: “*fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura*” (DUBATTI, 2012, p. 83).

Imagem 7 - Publicação de Barletta na revista *Metrópolis*



Fonte: *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em: 01 jan. 2023.

Ainda sobre essa questão, como uma maneira de instituir a independência do grupo, o *Teatro del Pueblo* proibia suas integrantes de manterem outras atividades teatrais paralelas com fins financeiros. Suas atrizes se sustentavam a partir de seus trabalhos em outras áreas. O grupo reduzia ao máximo suas relações com organizações teatrais e gremiais, e conseguia dinheiro a partir da renda das apresentações teatrais e transmissões de rádio, a venda de ingressos de temporadas e assinaturas, a venda de suas publicações e com doações espontâneas de bens móveis e imóveis.

As perspectivas de arrecadação são mínimas: As apresentações “serão gratuitas ou à preços baixos, sendo o valor normal e rotineiro de vinte centavos e de maneira nenhuma poderá ultrapassar um peso”. Os integrantes do grupo devem viver de outra atividade, já que “todos os membros desempenharão suas funções gratuitamente; contudo, havendo capital na assembleia, de acordo com a proposição do administrador e dos delegados, haverá uma retribuição, por mais modesta que seja, com a designação de diárias, já que todo trabalho deve ser remunerado mesmo quando o beneficiário não faça disso uma finalidade”. (DUBATTI, 2012, p. 84, tradução minha).<sup>41</sup>

<sup>41</sup> No original: “Las expectativas de recaudación son mínimas: las representaciones “serán gratuitas o a bajo precio, siendo el normal y corriente de veinte centavos y en ningún caso podrá exceder de un peso”. Los integrantes del grupo deben vivir de otra actividad, ya que “todos los miembros desempeñarán gratuitamente sus cometidos; pero habiendo capital la asamblea, de acuerdo con la proposición del administrador y delegados, resolverá una retribución por modesta que ella sea, con la designación de viático, pues todo trabajo ha de ser remunerado aun cuando el beneficiado no haga de esto una finalidad”. (DUBATTI, 2012, p. 84).

Para o grupo, fazer teatro era uma “missão social” e entediavam-se abordando as questões humanas a partir do ponto de vista do “humanitarismo de esquerda”. Apesar de serem independentes também dos partidos políticos, a maioria dos grupos de teatro independentes se identificavam com um pensamento progressista próximo à esquerda política. De acordo com o estatuto, um de seus objetivos era “fazer esta arte acessível à todas as classes sociais”. Com uma proposta de popularização do teatro e de “elevação das massas”, buscava-se construir um trabalho que fomentasse um teatro de arte e popular, que trouxesse discussões de cunho social, com motivações didáticas e que pudesse enriquecer a cena teatral do período. Para isso era necessário fazer teatro de modo independente dos cenários comerciais e do estado, abstendo-se do objetivo de obter lucro financeiro (FUKELMAN, 2016, p. 55).

Embora os grupos do movimento independente fossem militantes de esquerda ou simpatizantes da esquerda, com poucas exceções, consideravam o teatro do governo uma ferramenta para ratificar o pensamento de direita e centro-direita na Argentina, e questionavam seu conservadorismo e visão reacionária. (DUBATTI, 2012, p. 86, tradução minha)<sup>42</sup>

O *Teatro del Pueblo* também discutiu ativamente a questão do ofício da atuação dentro do campo teatral argentino e propôs modificações significativas na forma de entender e executar essa função. Uma das primeiras “abolições” propostas por Barletta e suas parcerias artísticas na época foi o hábito da declamação, uma prática muito usual na década de 1920. Outras questões foram colocadas, como a extinção das figuras da primeira atriz, dos chamados “característicos”, ou especialistas na interpretação de uma única personagem e a supressão de diversas convenções estruturais comuns ao período como a “saudação final” ou a “discussão da obra pelo ator” (FUKELMAN, 2016, p. 56).

Anos depois, em seu livro *Manual del actor*, de 1961, Barletta insistia nas instruções que o ator deveria seguir. Nesse caso, apresentou o “Decálogo do comediante que se respeita”: 1º Para merecer atuar em um palco acima das cabeças de seus pares, o ator tentará ser um arquétipo, física e moralmente. 2º Por respeito ao público, a quem é devido, cultivará inexoravelmente a pontualidade. 3º Ele não perverterá seus lábios com palavras rudes e os negará à murmuração. 4º Não trará problemas pessoais para o teatro, deixará seu personagem em casa e massacrará a vaidade pelo caminho. 5º Ao longo da sua vida artística sentirá o orgulho supremo de nunca ter abandonado uma função anunciada. 6º Será modesto, sério, resistirá à tentação de agir para ser visto e considerará o palco com o respeito que um local de trabalho merece. 7º Ele estudará o texto com lealdade, respeitará o autor e submeterá ao diretor, que é o autor do espetáculo, com disciplina exemplar. 8º Ele interpretará com sinceridade para o público e não o enganará com destreza. 9º Não vai pagar os

---

<sup>42</sup> No original: “*En tanto los colectivos del movimiento independiente eran militantes en la izquierda o simpatizantes filoizquierdistas, salvo contadas excepciones, consideraban el teatro gubernamental como herramienta de ratificación del pensamiento de la derecha y el centro derecha en la Argentina, y cuestionaban su visión conservadora y reaccionaria*”. (DUBATTI, 2012, p.86).



aplausos e vai preferir a estima à admiração. 10º Compreenderá que atua com responsabilidade de professor porque o teatro é a grande escola do mundo a serviço da Humanidade. (FUKELMAN, 2016, p. 56-57, tradução minha).<sup>43</sup>

O *Teatro del Pueblo* introduz uma nova concepção sobre o ofício de atrizes em oposição à estrutura existente no período, no qual se priorizava uma organização hierárquica e vertical da cena em voga desde o Renascimento. Preza pela horizontalidade das relações dentro dos processos artísticos, valorizando a construção e criação coletivas, assim como a tomada de decisões em grupo. Valoriza a ideia de democratização do acesso ao fazer artístico, permitindo que qualquer pessoa que se identificasse com as orientações políticas e filosóficas do grupo pudesse fazer teatro, se assim desejasse.

Ainda que delegassem plenos poderes à figura responsável pela direção em detrimento de atrizes e demais integrantes dos núcleos criativos – o que podemos entender como um aspecto contraditório à pretensa horizontalidade da criação artística proposta pelo grupo –, os tópicos mencionados anteriormente, em sua época, revolucionam a visão sobre o trabalho das atrizes em Buenos Aires.

O grupo fundado por Leónidas Barletta foi um marco de grandes transformações no cenário teatral argentino no início da década de 1930 e que deixou heranças duradouras para as décadas seguintes. Para Dubatti, “muitos são os méritos do *Teatro del Pueblo*, contudo um deles se sobressai: criou desde a prática à teoria, uma nova forma de associação e produção teatral, o ‘teatro independente’, com projeções na Argentina e na América Latina até hoje” (DUBATTI, 2012, p. 85, tradução minha)<sup>44</sup>. Gera-se então uma nova dinâmica de funcionamento dentro do campo teatral argentino, que “projeta três grandes inimigos: O ator

---

<sup>43</sup> No original: “Años más tarde, en su libro en *Manual del actor*, de 1961, Barletta insistió sobre las instrucciones que debía seguir el actor. En este caso, presentó el “Decálogo del cómico que se respeta”: 1º Para merecer actuar en un tablado por encima de la cabeza de sus semejantes, el actor tratará de ser un arquetipo, físico y moralmente. 2º Por respeto al público, a quien se debe, cultivará inexorablemente la puntualidad. 3º No pervertirá sus labios con palabras groseras y los negará a la murmuración. 4º No llevará al teatro problemas personales, dejará en su casa su carácter y degollará la vanidad por el camino. 5º Durante toda su vida artística sentirá el orgullo supremo de no haber abandonado nunca una función anunciada. 6º Será modesto, serio, resistirá la tentación de actuar para ser visto, y considerará el escenario con el respeto que merece un lugar de trabajo. 7º Estudiará con lealtad el texto, respetará al autor y se someterá al director, que es el autor del espectáculo, con ejemplar disciplina. 8º Interpretará con sinceridad para el público y no lo engañará con habilidades. 9º No se pagará del aplauso y preferirá la estimación que la admiración. 10º Comprenderá que actúa con la responsabilidad de un maestro porque el teatro es la gran escuela del mundo al servicio de la Humanidad”. (FUKELMAN, 2016, p. 56-57).

<sup>44</sup> No original: “Muchos son los méritos del *Teatro del Pueblo*, pero por sobre todo uno: creó desde la práctica y la teoría una nueva forma de asociación y producción teatral, el “teatro independiente”, con proyecciones en la Argentina y en Latinoamérica hasta hoy”. (DUBATTI, 2012, p.85).

‘cabeça’ de companhia, o empresário comercial e o Estado. Contra o divismo<sup>45</sup>, contra a tirania do dinheiro e contra as políticas oficiais.” (DUBATTI, 2012, p. 85, tradução minha).<sup>46</sup>

Nos anos posteriores à fundação do *Teatro del Pueblo* surgem diversos outros grupos autoproclamados “independentes” que passam a se orientar a partir de algumas pautas em comum, propostas por Barletta. Esses grupos vão surgindo paralelamente ao processo de desenvolvimento do *Teatro del Pueblo*, somando-se ao movimento e, aos poucos, criando um espectro de diversidade das manifestações dentro do mesmo. Cada novo coletivo expressa suas particularidades e traz novos repertórios de criação. No mês de dezembro de 1938 é realizada a primeira mostra de teatros independentes, do qual participam o *Teatro del Pueblo* e mais três grupos: o *Teatro Juan B. Justo*, o *Teatro Intimate de la Peña* e o *Teatro Popular José González Castillo*. O encontro foi realizado no espaço do *Teatro del Pueblo*, onde foi elaborado um “manifesto no qual se afirma que os quatro teatros independentes se sentem identificados ‘num desejo comum de trabalhar pela dignidade da arte teatral, ‘descomercializando-o’ e elevando sua qualidade artística” (DUBATTI, 2012, p. 89, tradução minha).<sup>47</sup>

#### 1.1.4. A segunda geração do teatro independente

Como comentado acima, alguns anos após a criação do *Teatro del Pueblo*, surgem novos grupos de Teatro Independente. Dentre esses é possível mencionar os coletivos *La Cortina* (1937), *La Máscara* (1939), *Tinglado Libre Teatro* (1947), *Teatro IFT (Idischer Folks Teater, 1936)* e o *Teatro Libre Florencio Sánchez* (1940). Entre os anos de 1949 e 1959 registra-se um crescimento considerável de grupos identificados como “independentes”. Esses grupos, apesar de influenciados pelos princípios idealizados por Barletta e suas parcerias, passam a criar suas próprias regras de funcionamento e criam uma gama ampla e diversa de manifestações dentro do próprio movimento. Nesse período, o *Teatro del Pueblo* vai perdendo seu protagonismo na medida em que novos grupos vão crescendo e se consolidando.

Augusto Fernandes participou dessa segunda geração de artistas que atuavam em coletivos e grupos teatrais que se identificavam como independentes, trabalhando como ator

---

<sup>45</sup> Aqui Dubatti se refere à cultura de divinização de figuras famosas ou ídolos. Em relação à artistas que tornam-se divos ou divas e são idolatrados pela população.

<sup>46</sup> No original: “Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las políticas oficiales”. (DUBATTI, 2012, p. 85).

<sup>47</sup> No original: “manifesto” en el que se afirma que los cuatro teatros independientes se sienten identificados “en un común deseo de trabajar por la dignificación del arte del teatro, descomercializándolo y elevando su calidad artística” (DUBATTI, 2012, p. 89).

nos grupos argentinos *Nuevo Teatro* e *Teatro Juan Cristóbal* e, posteriormente, como diretor artístico do coletivo *La Máscara*. Sua adesão ao Teatro Independente se configurou como um marco em sua carreira artística. Delimitou um afastamento de seu trabalho com o teatro comercial, desenvolvido desde a infância até a juventude, e iniciou sua escolha consciente por uma carreira artística profissional na vida adulta. Sua participação nesses grupos e as reflexões produzidas por essa geração de artistas tiveram grande influência sobre o trabalho desenvolvido por Augusto ao longo de sua carreira.

O grupo *Nuevo Teatro* é fundado na cidade de Buenos Aires no ano de 1950 e desenvolveu atividades teatrais durante quase 20 anos até a sua total dissolução em 1970. Suas fundadoras, as artistas *Alejandra Boero* e *Pedro Asquini*, já atuavam na cena teatral argentina quando decidem criar o coletivo. Ao abrir as portas, o grupo convoca jovens atrizes e não atrizes que desejavam iniciar uma carreira teatral. Essas jovens assistiam aulas e participavam de treinamentos oferecidos pelas integrantes. Uma das principais propostas do coletivo estava relacionada à experimentação de diferentes formas de compor o espaço cênico e de criar as encenações dos espetáculos. Dentre essas é importante ressaltar o teatro circular que, como mencionei anteriormente, foi inovador para a cena teatral local. Ao longo de sua existência, o grupo estreou diversos espetáculos teatrais e chegou a abrir duas salas de espetáculos em Buenos Aires.

Augusto Fernandes ingressa no grupo *Nuevo Teatro* no ano de 1954, contudo, de acordo com ele, no ano seguinte, em 1955 há uma briga entre as integrantes do coletivo, o que causa uma cisão no grupo. Gandolfo, Augusto, Agustín e algumas outras colegas decidem separar-se do *Nuevo Teatro* e fundar seu próprio coletivo, que foi chamado de *Teatro Juan Cristóbal*. O grupo recém-formado teve curta duração. Augusto trabalhou no *Juan Cristóbal* até o ano de 1957, quando decidem fundir-se com o *La Máscara*.

A terceira fase deste conjunto teatral, que tinha quase vinte e cinco longos anos de experiência, começou em 1957, quando Agustín Alezzo, Augusto Fernández e Carlos Gandolfo - que haviam deixado *Nuevo Teatro* para formar seu próprio grupo, *Juan Cristóbal* (em referência a outro livro de Rolland) - instalaram-se no Teatro Colonial, 5 lugar onde, com um pequeno grupo reduzido, *La Máscara* se apresentava. Lá, os membros locais os convidaram a participar. Os recém-chegados concordaram e rapidamente assumiram posições de tomada de decisão. (FUKELMAN, 2018, [p. 5], tradução minha).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> No original: “*La tercera etapa de este conjunto teatral, que tuvo casi veinticinco largos años de trayectoria, comenzó en 1957, cuando Agustín Alezzo, Augusto Fernández y Carlos Gandolfo —que se habían ido de Nuevo Teatro para conformar su propio grupo, Juan Cristóbal (en referencia a otro libro de Rolland)— se instalaron en el Teatro Colonial, 5 el local donde, con un pequeño grupo reducido, estaba funcionando La Máscara. Allí, los integrantes locales los invitaron a sumarse. Los recién llegados accedieron y, rápidamente, pasaron a ocupar los cargos de toma de decisiones.*” (FUKELMAN, 2018, [p. 5]).

O grupo de teatro *La Mascara* é fundado em 1939, originalmente a partir de outro coletivo, que havia sido fundado dois anos antes. Era chamado, na ocasião de *Teatro Guillermo Facio Hebequer*, um ano depois foi chamado de *Teatro de Arte*, até finalmente ser nomeado de *Teatro La Máscara*. O coletivo teve uma longa existência, tendo sido criado alguns anos após a fundação do *Teatro del Pueblo* e passado por várias conformações, com diversos elencos e em diferentes espaços ao longo de sua trajetória.

Rapidamente, Augusto Fernandes, Augustín Alezzo e Carlos Gandolfo assumiram a direção artística do coletivo *La Mascara* e começaram a propor algumas mudanças em sua estrutura de funcionamento. De acordo com Augusto, era um consenso entre os três artistas que seria necessária uma mudança significativa no modo de atuar, mas explica que até então não sabiam como fariam para que essa mudança fosse efetivada. Augusto relata duas ocasiões que, na época, o provocaram na direção de uma busca por um novo pensamento sobre o ofício da interpretação teatral.

A primeira foi a chegada dos filmes americanos da década de 1950. Augusto menciona que ficara “chocado” ao ver o trabalho do ator Marlon Brando: “Era evidente que atuavam diferente. Eu não sabia bem o quê. E não estou falando de naturalidade somente, estou falando de algo vivo”. (FERNANDES, 2017). A segunda ocasião citada por Augusto foi a apresentação de um espetáculo chileno dirigida por Victor Jara<sup>49</sup>, que na época era diretor de espetáculos universitários. Augusto Fernandes relata que “O que se viu ali foi formidável” (FERNANDES, 2017). Ele e suas colegas ficaram muito impressionados com o trabalho das atrizes e atores chilenos na época, e, depois de uma pesquisa, descobriram que a universidade chilena estava enviando seus alunos de direção para estudar nos Estados Unidos, onde se estudava o trabalho de Konstantín Stanislávski.

Augusto então passou a se perguntar “Onde se estuda isso?” (FERNANDES, 2017) e, na tentativa de encontrar alguns caminhos possíveis, decide organizar no espaço do *La Máscara* um seminário dedicado ao debate sobre atuação, no qual discutiriam a formação e treinamento de atrizes e atores. De acordo com Augusto, não existia um teatro realista em Buenos Aires e ele e suas parceiras de trabalho estavam em busca de fazer um teatro realista argentino ao invés de copiar o que se fazia na Europa. Em um dos encontros do seminário, em meio às discussões, um rapaz que estava acompanhando a conversa disse: “Tem uma senhora aí que ensina o Método Stanislávski. Era Hedy Crilla.” (FERNANDES, 2017).

---

<sup>49</sup> Victor Jara (1932-1973) foi um importante artista chileno. Cantor, compositor, poeta, diretor de teatro, professor e ativista político, teve importante papel no movimento *Nueva Canción Chilena*.

*Aqui vai uma observação sobre o assunto em que entraremos a seguir:*

No mês de julho de 1970, o diretor americano Lee Strasberg fez uma visita a Buenos Aires, onde ministrou um seminário de um mês no Teatro Municipal General San Martín. O seminário trazia uma apresentação das suas pesquisas práticas e exercícios sistematizados no *Group Theatre* a partir do contato com a obra de Konstantín Stanislávski. Sua fama já havia chegado ao país por conta do sucesso de seus trabalhos com cinema em Hollywood. O seminário ministrado por Strasberg foi frequentado por uma parcela significativa do meio teatral da época e foi um fator de grande influência para os rumos da pesquisa e criação teatral de uma geração de diretoras e atrizes argentinas.

As obras de Stanislávski chegaram à Argentina apenas no final dos anos 70, publicadas pela Editora Quetzal, que organizou uma tradução não oficial realizada por Salomón Merener, diretamente do original em russo. Graças a essa edição, a Argentina teve acesso a uma versão direta das obras, sem passar pelas traduções americanas feitas por Elizabeth Hapgood. Em 1977, sete anos após a visita de Lee Strasberg a Buenos Aires, foram publicadas traduções em espanhol de *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias*, *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el proceso Creador de la Encarnación* e *El Trabajo del Actor sobre su Papel*. Posteriormente, no ano de 1981, a Editora Quetzal publicou *Mi Vida en el Arte*.

Esses e outros aspectos contribuíram para que se desenvolvesse na Argentina uma vertente considerável de artistas aliadas a um pensamento teatral conectado com o trabalho desenvolvido por Stanislávski, assim como, uma forte conexão com a visão de Lee Strasberg sobre o trabalho de atuação teatral e suas proposições práticas.

### **1.1.5. Hedy Crilla e a herança do trabalho de Konstantín Stanislávski**

Com senhora Crilla vivi vinte e seis anos da minha vida, desde aquela manhã distante de 58 em que a visitei com Augusto Fernandes em seu pequeno apartamento em Cerrito, entre Diagonal Norte e Lavalle. Ali nos conhecemos, em um encontro que marcamos a partir de um telefonema e cujo único objetivo era "testá-la". Movidos pelo nosso desejo de conhecimento, queríamos saber em que medida ela poderia nos ensinar, ponto esse que, para a nossa sorte, descobrimos imediatamente e comprovamos por muitos anos. (ALEZZO *apud* CRILLA; ROCA, 1998, p. 8, tradução minha).<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> No original: "Con la señora Crilla compartí veintiséis años de vida, desde aquella lejana mañana del 58 en que la visité con Augusto Fernandes en su pequeño departamento de Cerrito entre Diagonal Norte y Lavalle. Allí nos conocimos, en una cita que provocamos con una llamada telefónica y cuyo único objeto fue "probarla". Impulsados por nuestro afán de conocimiento, queríamos saber hasta que punto podría enseñarnos, punto que, por fortuna, de inmediato descubrimos al tomarla a prueba por muchos años." (ALEZZO *apud* CRILLA; ROCA, 1998, p. 8).

Augusto Fernandes, até então com dezenove anos, juntamente com Agustín Alezzo decidiu fazer uma visita a Hedy Crilla para uma conversa. Após um rápido telefonema, ambos se encontraram com ela em seu pequeno apartamento em Buenos Aires. De acordo com Augusto, “Esse encontro foi fundamental” (FERNANDES, 2017).

[...] Alezzo, Fernandes e outros membros do *La Máscara* procuraram um professor que poderia oferecer-lhes uma formação e melhorar seu trabalho de atuação. Fernandes diz que eram considerados por seus colegas os pequeno-burgueses que queriam se formar e estudar (Risetti 2004), o que mostra que, embora houvesse certo interesse pela formação em teatro independente, esta continuou a ser polêmica e não fazia parte do senso comum da época. Este grupo começou a estudar com a atriz austríaca Hedy Crilla. (BATTEZZATI, 2019, p. 33, tradução minha).<sup>51</sup>

Sobre esse encontro, Augusto afirma: “Essa mulher nos disse ‘Eu não estudei com Stanislávski, conheço o método Stanislávski como vocês, através dos livros. Eu sou uma atriz do teatro alemão.’” (FERNANDES, 2017). De fato, Hedy Crilla jamais conhecera ou estudara com Stanislávski, ou com qualquer um de seus discípulos. Crilla nascera na cidade de Viena (Áustria) no ano de 1898 e estudara Artes Dramáticas no Conservatório de sua cidade natal (LIMA, 1990, p. 82). Atuara em produções teatrais na Áustria, Alemanha, Inglaterra, Holanda e França. Com a ascensão do nazismo, no entanto, a atriz se viu obrigada a fugir de Viena, migrando inicialmente para Paris no ano de 1933, onde permaneceria até 1939 trabalhando no cinema e no rádio. E, posteriormente, para Buenos Aires, em 1940, onde permaneceu até o fim de sua vida, adotando a cidadania argentina.

A ascensão do nazismo na Alemanha e Europa faz com que muitos artistas e personalidades vinculadas ao teatro, à música e às artes, viagem para instalar-se em Buenos Aires: David Licht, Walter Jacob, Jacques Arndt, Margarita Wallmann, Renate Schottelius, Hedwig Schlichter (mais tarde conhecida por Hedy Crilla). (DUBATTI, 2012, p. 96, tradução minha).<sup>52</sup>

Na ocasião do encontro, Crilla já vivia em Buenos Aires há quase vinte anos, onde trabalhava ministrando aulas de teatro, atuando em produções teatrais de companhias alemãs e francesas e produzindo teatro infantil. A artista disse a Augusto e Alezzo que não era formada

---

<sup>51</sup> No original: “*En 1959, Alezzo, Fernandes y otros miembros de La Máscara buscaron un maestro con quien formarse y mejorar su actuación. Fernandes cuenta que eran considerados por sus colegas los pequeño-burgueses que querían formarse y estudiar (Risetti 2004), lo que da cuenta de que, si bien había en el teatro independiente un cierto interés por la formación, esta continuaba siendo polémica y no formaba parte del sentido común de la época. Este grupo comenzó a estudiar con la actriz austríaca Hedy Crilla.*” (BATTEZZATI, 2019, p. 33).

<sup>52</sup> No original: “*El ascenso del nazismo en Alemania y Europa hace que muchos artistas y personalidades vinculadas al teatro, la música, las artes, viajen a instalarse en Buenos Aires: David Licht, Walter Jacob, Jacques Arndt, Margarita Wallmann, Renate Schottelius, Hedwig Schlichter (más tarde llamada Hedy Crilla).*” (DUBATTI, 2012, p. 96).

para ensinar Stanislávski, que o fazia porque as ideias dele “lhe pareciam muito boas”. Crilla as estudava nos livros e tentava incorporá-las a seu trabalho prático. Mas, de acordo com ela: “Uma pessoa não pode aprender a atuar através de um livro” (FERNANDES, 2017).

Meu encontro com Hedy Crilla foi uma comoção, era justamente o que eu estava buscando, nada parecido com os modelos que naquele momento estavam em voga em Buenos Aires. [...] Para mim foi a pessoa que me abriu a porta de um caminho porque, é claro, não poderia ter dado a nós todo o conhecimento que tinha naqueles anos. Sua experiência, não só teatral, mas de vida, foi tão grande que se tornou inesgotável! (FERNANDES *apud* CRILLA; ROCA, 1998 p. 152, tradução minha).<sup>53</sup>

Inicialmente, as jovens do *La Máscara* foram ao estúdio de Crilla para ter algumas aulas com a artista, contudo, pouco tempo depois, convidaram-na para compor a equipe do grupo teatral. Crilla tornou-se diretora artística do *La Máscara* e passou a lecionar e dirigir as suas integrantes no sótão do teatro do coletivo. Em pouco tempo as montagens do grupo passaram a chamar a atenção por conta do trabalho de atuação de seus elencos.

Ainda que Stanislávski já estivesse sendo estudado e investigado em diferentes grupos havia alguns anos, a estreia de *Cândida*, de Bernard Shaw, em 1959, com direção de Hedy Crilla e Carlos Gandolfo (Tendo ela se encarregado da direção dos atores e ele da encenação), foi a grande primeira mostra de como os ensinamentos do mestre russo podiam produzir atuações inovadoras. Vários atores e estudantes de atuação da época [...] contam que ficaram fascinados com as atuações de *Cândida*, assim como com *Uma Ardente Noite de Verão*, de Ted Williams e com *Espectros*, de Henrik Ibsen, as duas montagens dirigidas por Crilla com atores do *La Máscara*. A obra consagrou Crilla como professora de atores, e converteu seus cursos em uma referência central para o estudo de atuação em Buenos Aires nos anos que se seguiram. (BATTEZZATI, 2019, p. 34, tradução minha).<sup>54</sup>

Hedy Crilla tornou-se a grande professora de atuação de Augusto Fernandes e uma das principais referências do período. De acordo com Augusto, Crilla foi a responsável pela mudança de abordagem que o *La Máscara* vivenciou no campo da atuação naqueles anos: “Ela nos ensinou a atuar” (FERNANDES, 2017). O artista afirma que em um período de dois

---

<sup>53</sup> No original: “*Mi encuentro con Hedy Crilla fue una conmoción, era justo lo que estaba buscando, nada parecido a los modelos que en ese momento estaban en el escenario de Buenos Aires.*

*Para mí fue la persona que me abrió la puerta a un camino porque, por supuesto, no podría habernos dado en esos años todo el conocimiento que tenía. ¡Era tanta su experiencia, no solamente teatral, sino de vida, que resultaba inagotable!*” (FERNANDES *apud* CRILLA; ROCA, 1998 p. 152).

<sup>54</sup> No original: “*Si bien Stanislavski ya venía siendo estudiado e investigado en diferentes grupos desde hacía algunos años, el estreno de *Cándida* de Bernard Shaw, en 1959, con dirección de Hedy Crilla y Carlos Gandolfo (encargándose ella de la dirección de actores y él de la puesta en escena), fue la gran primera muestra de cómo las enseñanzas del maestro ruso podían producir actuaciones novedosas. Varios actores o estudiantes de actuación de la época – como Norma Aleandro o Pino Solanas – cuentan que quedaron fascinados con las actuaciones de *Cándida*, así como con *Una Ardiente Noche de Verano* de Ted Williams y con *Espectros* de Henrik Ibsen, las dos puestas siguientes dirigidas por Crilla con actores de *La Máscara* (Roca 1998). La obra consagró a Crilla como maestra de actores, y convirtió sus talleres en una referencia central para el estudio de actuación en Buenos Aires en los años que siguieron*”. (BATTEZZATI, 2019, p. 34).

anos o grupo mudou totalmente a forma de construir suas interpretações teatrais, principalmente Augusto e Gandolfo, que já possuíam experiência profissional com teatro quando começaram a ter aulas com Crilla: “eramos outros atores” (FERNANDES, 2017).

[...] é numerosa a lista dos novos atores que ingressam o campo teatral e consolidam seu trabalho entre 1946 e 1959, com projeção nas décadas posteriores: entre muitos, mencionemos [...] Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo, Dora Baret. São anos de modernização nos métodos de formação e treinamento do ator, nos quais se difunde e discute o pensamento de Konstantín Stanislávski e Bertolt Brecht. (DUBATTI, 2012, p. 141, tradução minha).<sup>55</sup>

O encontro com Hedy Crilla transformou a trajetória de Augusto Fernandes e suas colegas do grupo *La Máscara*, assim como os rumos de um pensamento sobre a atuação teatral e, sobretudo, a formação de atrizes na Argentina no período. Por mais que o Teatro Independente já tivesse apontado uma preocupação com a qualidade de formação das atrizes, as mudanças na área eram até então bastante modestas. Contudo, Crilla e os integrantes do *La Máscara* acabam por acelerar o processo de difusão do trabalho de Stanislávski em Buenos Aires e participam do surgimento de uma nova estrutura de formação artística, que passa a acontecer em estúdios particulares.

Com a crescente valorização da formação, durante a década de 60, segundo Tirri, começou a proliferar um novo movimento que veio substituir o Teatro Independente: o agrupamento de atores e professores em pequenas oficinas, nas quais surgiriam - por um lado - um novo sistema de atuação e - por outro lado - a interação de diretores, atores e dramaturgos (Tirri, 1973: 73). Naqueles anos, foram difundidos cursos privados com forte influência pedagógica de professores como Hedy Crilla, Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Carlos Augusto Fernandes e Agustín Alezzo (Tirri, 1973). [...] Nesses anos, o eixo da produção teatral independente passará do teatro ao estúdio privado. (BATTEZZATI, 2017, p. 48, tradução minha).<sup>56</sup>

Em pouco tempo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo e Carlos Gandolfo, integrantes da equipe de direção artística do *La Máscara* no período, tornam-se referências no trabalho com os princípios de Stanislávski e essa será uma marca que os acompanhará ao longo de

---

<sup>55</sup> No original: [...] muy numerosa la lista de los nuevos actores que ingresan al campo teatral o consolidan su trabajo entre 1946 y 1959, con proyección en décadas posteriores: entre muchos, mencionemos a [...] Agustín Alezzo, Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo, Dora Baret. Son años de modernización en los métodos de formación y entrenamiento del actor, en los que se difunde y discute el pensamiento de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht.” (DUBATTI, 2012, p. 141).

<sup>56</sup> No original: “Con la creciente importancia de la formación, durante la década del sesenta comienza a proliferar, según Tirri, un nuevo movimiento que viene a reemplazar al teatro independiente: el nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres, en los que surgirían –por un lado– un nuevo sistema de trabajo actoral y –por otro– la interacción de directores, actores y dramaturgos (Tirri, 1973:73). Se difunden en esos años, talleres privados con un fuerte acento pedagógico de maestros como Hedy Crilla, Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Carlos Augusto Fernandes y Agustín Alezzo (Tirri, 1973). [...] En estos años, el eje de la producción teatral independiente pasará del teatro al estudio privado.” (BATTEZZATI, 2017, p. 48).



toda a sua carreira artística, mesmo após sua saída do grupo. Serão conhecidos como “os principais professores que introduziram o ‘Método’ Stanislávski em suas escolas de atuação” (BUENOS AIRES, [s.d.]<sup>57</sup>). Nos anos seguintes, Augusto começará a dirigir alguns espetáculos e, posteriormente, trabalhará ministrando aulas de atuação para atrizes profissionais.

Em 1970, na venda do teatro Apolo (propriedade do Nuevo Teatro, o grupo liderado por Pedro Asquini e Alejandra Boero), e sua transformação em sala de cinema, Tirri vê o desaparecimento do “último baluarte de uma experiência obsoleta” (73). Embora nem todos os grupos de teatro independente se desarticulem (Nuevo Teatro culmina suas atividades em 1969, mas o Teatro Payró continuará com uma trajetória sustentada, veja Dosio, 2003), para Tirri o movimento desaparece tal como foi pensado política e esteticamente por Barletta e seus sucessores, e se produz a “associação de atores e professores em pequenos estúdios”, “um novo sistema de trabalho para atores” (reelaboração do vínculo com o legado de Stanislávski através de novas fontes: Eugeni Vajtangov, Michael Chejov, Richard Boleslawski, Lee Strasberg, Elia Kazan) e uma nova modalidade de “interação entre diretores, atores e dramaturgos” (73). A investigação teatral deste teatro independente é liderada – de acordo com Tirri– por professores rigorosos da área da direção teatral: Hedy Crilla (que havia se incorporado ao grupo La Máscara desde 1959), Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes e Agustín Alezzo, entre outros. (DUBATTI, 2012, p. 150, tradução minha).<sup>58</sup>

Para finalizar esse trecho, resalto aqui novamente a relevância da influência de Hedy Crilla para a construção da base do pensamento sobre a interpretação teatral, que será desenvolvido posteriormente por Augusto Fernandes. Para além da influência óbvia dos escritos de Konstantín Stanislávski e a leitura prática da corrente americana de seguidores do mestre russo, sobretudo Lee Strasberg e seu trabalho no *The Actor’s Studio*, Augusto foi profundamente influenciado pelo olhar de Crilla. No livro *La Palabra en acción*, escrito por Cora Roca em parceria com Hedy Crilla, encontramos um relato das aulas de Crilla que transmite um pensamento que pode ser entendido como base para o *Yo Afectado*:

A aula logo derivou para uma série de controvérsias sobre a identidade do ator e sua arte. Hedy nos fez observar que nós temos tudo em potência, e quando alguém diz

---

<sup>57</sup> No original: “los principales maestros que introdujeron el Método Stanislavski en sus escuelas de interpretación”. (BUENOS AIRES CIUDAD, [s.d.]).

<sup>58</sup> No original: “En 1970, en la venta del teatro Apolo (propiedad de Nuevo Teatro, el grupo liderado por Pedro Asquini y Alejandra Boero), y su transformación en sala de cine, Tirri ve la desaparición del “último baluarte de una trasnochada experiencia” (73). Si bien no todos los grupos de teatro independiente se desarticulan (Nuevo Teatro culmina su actividad en 1969, pero Teatro Payró continuará con una sostenida trayectoria, véase Dosio, 2003), para Tirri desaparece el movimiento tal como fue pensado política y estéticamente por Barletta y sus continuadores, y se produce el “nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres”, “un nuevo sistema de trabajo actoral” (reelaboración del vínculo con el legado de Stanislavski a través de nuevas fuentes: Eugeni Vajtangov, Michael Chejov, Richard Boleslawski, Lee Strasberg, Elia Kazan) y una nueva modalidad de “interacción de directores, actores y dramaturgos” (73). La investigación teatral de este teatro independiente es liderada –dice Tirri– por maestros rigurosos de la dirección: Hedy Crilla (que se había incorporado a La Máscara hacia 1959), Roberto Durán, Juan Carlos Gené, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes y Agustín Alezzo, entre otros.” (DUBATTI, 2012, p. 150).

"Eu o mataria", mas não mata ninguém, o sentimento existiu: quando você faz o papel de assassino, pode expressar sentimentos alguma vez experimentados. (CRILLA; ROCA, 1998, p. 15, tradução minha).<sup>59</sup>

### 1.1.6. Augusto Fernandes: diretor e encenador

Augusto Fernandes integrou a equipe de direção artística do *La Máscara* até 1962, ano no qual, apesar de manter-se trabalhando como ator, passou a dedicar-se também à direção de atrizes e à docência. Sua primeira direção foi uma montagem do espetáculo *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac (1962), com o elenco do *La Máscara*. Em seguida, dirigiu os espetáculos *Lo alto, lo largo y lo corto* (1963) e *Fin de diciembre* (1965), este último pelo qual recebeu o Prêmio de Crítica de Melhor Direção do Ano.

Sua saída do *La Máscara* marca o início de um período no qual dirigirá uma série de espetáculos teatrais, muitos deles reconhecidos e premiados pela crítica. Em 1966, em conjunto com alguns parceiros, Augusto funda o grupo teatral *Café Teatral Estudio* e dirige o espetáculo *El tiempo de los carozos*, pelo qual recebe novamente Prêmio de Crítica de Melhor Direção do Ano. Ainda em 1966, dirige o espetáculo *Hola!* e, em 1968, o espetáculo *El Campo*, pelo qual receberá o prêmio de melhor espetáculo pelo *Instituto del Teatro*.

Neste período, Augusto Fernandes fará também alguns trabalhos em outros países. Em 1967 viaja aos Estados Unidos, onde visita o *The Actor's Studio* e o *Lee Strasberg Institute* e toma contato pela primeira com Lee Strasberg. Em 1968, vai a Portugal a convite da *Fundación Gulbekián* para ministrar um seminário para atores no *Teatro Universitario de Porto*.

Em 1968 foi para Portugal onde montou uma criação coletiva intitulada *Blanco y Negro*, em seu retorno criou a Equipe de Teatro Experimental de Buenos Aires. (ETEBA) com o qual apresentou o bellissimo espetáculo *La Leyenda de Pedro*. Esta adaptação de *Peer Gynt* mereceu o convite para o festival internacional de Nancy em 1970 e marcou o início da sua experiência europeia. (LIMA, 1990, p. 112-113, tradução minha).<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> No original: "La clase luego derivó hacia una serie de controversias acerca de la identidad del actor y de su arte. Hedy nos hizo observar que uno es quien tiene todo en potencia, y cuando dice "Lo mataría", pero no mata a nadie, el sentimiento está: cuando se interpreta a un asesino, se pueden expresar sentimientos alguna vez experimentados." (CRILLA; ROCA, 1998, p. 15).

<sup>60</sup> Tradução minha. No original: "En 1968 se dirigió a Portugal donde montó una creación colectiva titulada *Blanco y Negro*, a su regreso creó el Equipo de T. Experimental de Bs. As. (ETEBA) con el que presentó el bellissimo espectáculo *La Leyenda de Pedro*. Esta adaptación de *Peer Gynt* mereció la invitación al festival internacional de Nancy en 1970 y significó el comienzo de su experiencia europea". (LIMA, 1990, p. 112-113).

No ano de 1972, o ETEBA é convidado a integrar as atividades culturais paralelas das Olimpíadas de Munique (Alemanha), apresentando o espetáculo de criação coletiva intitulado *El Sapo y La Serpiente* (1972). Ainda na Alemanha, Augusto dirige o espetáculo *Vida y Sueño del Príncipe Segismundo* (1973), uma livre adaptação do texto *A Vida é Sonho* de Calderón de La Barca.

Trabalhei seis meses na adaptação da obra e consegui uma estrutura muito sólida. Além disso, criei uma cenografia. Durava quatro horas, tinha batalhas no palco. Havia decidido trabalhar com o palco vazio e as coisas eram construídas às vistas do espectador. Isso tinha a ver com a proposta de Peter Brook de *O Espaço Vazio* e a frase de Proust que diz 'O importante é criar um objeto presente nos remeta a um ausente'. Nesse espetáculo, o espectador via o teatro, mas ao mesmo tempo via o jogo do ator que lhe fazia ver um palácio; apelamos para a capacidade de transformar os espaços que todos têm. (FERNANDES *apud* LIMA, 1990, p. 113, tradução minha).<sup>61</sup>

No início da década de 1970, a situação política na Argentina começa a complicar-se e Augusto Fernandes decide se mudar para a Europa, onde vive em exílio por alguns anos. No dia 24 de março de 1976 o país sofre o golpe que estabelecerá uma ditadura civil-militar marcada por um regime autoritário no qual, dentre outros crimes, ocorreram violações dos direitos humanos, violência, tortura, prisões, desaparecimentos e censura. A ditadura perduraria até o ano de 1983, quando ocorreria o reestabelecimento de um governo constitucional. Nesse período, Augusto Fernandes viveu boa parte de seu exílio em Berlim (Alemanha), época na qual conhece pessoalmente o diretor Lee Strasberg.

O artista dirige uma série de espetáculos teatrais em diversos países europeus, dentre os quais podemos ressaltar *Dona Rosita la Soltera* (1974) e *Atlantis* (1976), em Berlim; *Oye Patria mi Aflicción* (1976) e *La Torre de Babel* (1977), na Espanha. Em 1978 encontra-se novamente com Lee Strasberg por ocasião de um seminário sobre Stanislávski em Los Angeles e funda em conjunto com Lew Bogdan o *Instituto Europeu do Ator*, com sede na cidade de Nancy, do qual torna-se também diretor. No final do ano de 1981, após um longo período na Europa, Augusto Fernandes volta a Buenos Aires e, a partir de 1983, passa a alternar-se entre trabalhos de direção na Alemanha e cursos de formação de atores e atrizes

---

<sup>61</sup> No original: "Trabajé seis meses en la adaptación de la obra y logré una estructura muy sólida. Además hice una escenografía. Duraba cuatro horas, había batallas en el escenario. Había decidido trabajar con el escenario pelado y las cosas se iban armando a la vista del espectador. Esto tenía que ver con la propuesta de Peter Brook de *El espacio vacío* y con la frase de Proust que dice 'Lo importante es crear el objeto presente que recuerde a un ausente'. En aquel espectáculo, el espectador veía el teatro, pero al mismo tiempo estaba viendo el juego del actor que le hacía ver un palacio; apelábamos a la capacidad de transformar los espacios que tiene todo el mundo". (FERNANDES *apud* LIMA, 1990, p. 113).

em Buenos Aires. No ano de 1988 o artista volta a produzir espetáculos teatrais na Argentina com a estreia da montagem *Reflejos de una vieja leyenda: Fausto* (1988).<sup>62</sup>

O contato com Hedy Crilla e o trabalho de Stanislávski, assim como, posteriormente, com as práticas de Lee Strasberg, influenciaram Augusto na criação de espetáculos cujas encenações apontavam uma estética de inclinação realista. Tal proposta, na ocasião da estreia de sua primeira direção, *Soledad para cuatro* (1961) em Buenos Aires, foi considerada inovadora.

Criou-se assim uma nova poética teatral, baseada na prática e formação de atores a partir de bases stanislavskianas, em busca de alcançar a ‘verdade cênica’. Isso resultou em uma grande renovação no meio teatral argentino, o que provocou, com a estreia de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac dirigida por Augusto Fernandes em 1961, o início da terceira fase do teatro independente, e o surgimento do subsistema de realismo reflexivo, dramaturgia que permitiu trazer aquele naturalismo para o palco. (PELLETTIERI *apud* MOGLIANI, 2002, p. 17, tradução minha).<sup>63</sup>

Essa estética, rascunhada nas primeiras direções de Augusto, será desenvolvida pelo artista ao longo dos anos. Seu espetáculo *La Leyenda de Pedro* (1970) é considerado um marco em sua carreira por apontar uma estilização da estética realista, o que será a marca do artista nos anos seguintes.

Fernandes foi o responsável tanto pela encenação que especificou o cânone realista na cena portenha, quanto pela que configurou um paradigma dessa corrente estética a partir de sua estilização. (PELLETTIERI *apud* MOGLIANI, 2002, p. 17, tradução minha).<sup>64</sup>

Essa estilização, de acordo com Pellettieri, se dá sem que haja um rompimento com as convenções realistas, mas sim a partir do uso desses recursos para outras finalidades artísticas, estéticas e políticas.

[...] o que [...] os diretores mencionados fizeram é uma refuncionalização convencionalizadora, às vezes estetizante, do desenvolvimento dramático com o objetivo de provar uma tese que permanece realista. Fizeram isso por meio de um simbolismo quase sempre imaginativo, às vezes infantil, mas sempre convincente pelo horizonte de expectativa do público informado sobre a modernidade e sua crise,

---

<sup>62</sup> Falarei sobre esse espetáculo novamente mais adiante.

<sup>63</sup> No original: “*Se generó así una nueva poética teatral, basada en la práctica y formación actoral de base stanislavskiana, tendiente a lograr la ‘verdad escénica’.* Eso tuvo como consecuencia una importante renovación en el campo teatral porteño, lo que provocó, con el estreno de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac dirigida por Augusto Fernandes en 1961, el inicio de la tercera fase del teatro independiente, y el surgimiento del subsistema del realismo reflexivo, dramaturgia que permitía llevar ese naturalismo a escena” (PELLETTIERI *apud* MOGLIANI, 2002, p. 17).

<sup>64</sup> No original: “*Fernandes fue el responsable tanto de la puesta que concretó el canon realista en la escena porteña, como de aquella que configuró un paradigma de esta corriente estética basada en su estilización*” (PELLETTIERI *apud* MOGLIANI, 2002, p. 17).

o marxismo, a psicanálise, os intertextos do teatro e da arte europeias e experimentais. (PELLETTIERI, 1991, p. 121-122, tradução minha).<sup>65</sup>

Pellettieri levanta alguns tópicos que definem o que ele chama de uma “estilização do cânone realista”. Dentre eles é possível ressaltar a ampliação do conflito central, o que acontece também na escolha de cenografia, indumentária e dispositivos cênicos. Apropria-se de alguns elementos épicos, como a criação de cenários que expõe o aparato cênico e outros recursos de distanciamento. Faz uso de estratégias para a universalização das personagens e dos conflitos aos quais estão associadas. Busca liberdade de adaptação e modificação dos textos clássicos, que, em alguns casos, passam a ser considerados como um roteiro, a partir do qual a dramaturgia será reescrita quase que completamente.

Aqui, no entanto, não será possível fazer uma abordagem mais detalhada sobre as orientações estéticas das encenações de Augusto Fernandes e as encenadoras contemporâneas a ele. Contudo, é preciso sublinhar um aspecto de suas produções como diretor: a preocupação com o trabalho das atrizes.

A preocupação com a direção de atores é uma das características mais marcantes de Fernandes como diretor. Na maioria dos casos, em suas encenações trabalha com atores formados por ele ou que passaram por seus cursos (como Betiana Blum, Gabriela Toscano etc.). Dedicou-se à formação de atores desde 1961, quando passou a dar aulas de atuação no ‘La Máscara’, inicialmente transmitindo a experiência compartilhada com Hedy Crilla, baseada na teoria da atuação teatral de Constantin Stanislávski, e que posteriormente se tornará mais complexa a partir do contato com o método de Lee Strasberg de treinamento de atores, desenvolvimento e continuação das teorias Stanislavskianas (Mogliani). Fernandes reelabora ambas as teorias e formula seus próprios exercícios para atores a partir dos de Strasberg, como o ‘Yo Afectado’, a fim de desenvolver a capacidade expressiva do ator, oculta e inibida por códigos culturais e sociais. (MOGLIANI, 2002, p. 158-159, tradução minha).<sup>66</sup>

### 1.1.7. A criação do exercício *Yo Afectado*

---

<sup>65</sup> No original: “[...] lo que [...] han hecho los directores mencionados es una refuncionalización convencionalizadora, a veces estetizante, del desarrollo dramático destinado a probar una tesis que sigue siendo realista. Lo han hecho a través de un simbolismo casi siempre imaginativo, algunas veces pueril, pero siempre convincente para el horizonte de expectativa del público informado sobre la modernidad y su crisis, el marxismo, el psicoanálisis, los intertextos del teatral y del arte europeos y experimentales.” (PELLETTIERI, 1991, p. 121-122).

<sup>66</sup> No original: “La preocupación por la dirección de actores es uno de los rasgos más distintivos de Fernandes como director. En la mayoría de los casos, en sus puestas trabaja con actores formados por él o que han pasado por sus talleres (como Betiana Blum, Gabriela Toscano, etc.). Se ha dedicado a la formación de actores desde 1961, fecha en que empezó a dictar clases de actuación en “La Máscara”, transmitiendo en un principio la experiencia compartida con Hedy Grilla, basada en la teoría de la actuación teatral de Constantin Stanislávski, y que luego complejizará a partir del contacto con el método de la formación del actor de Lee Strasberg, desarrollo y continuación de las teorías stanislavskianas (Mogliani). Fernandes reelabora ambas teorías y formula sus propios ejercicios para actores partiendo de los de Strasberg, como por ejemplo el del “yo afectado”, con el fin de desarrollar la capacidad expresiva del actor, oculta e inhibida tras códigos culturales y sociales.” (MOGLIANI, 2002, p. 158-159).

Augusto radicou-se novamente em Buenos Aires de maneira definitiva no ano de 1996, onde permaneceu trabalhando com teatro até o final de sua vida. Apesar disso, seguia ministrando cursos de curta duração e workshops em Portugal e outros países da Europa de tempos em tempos, sobretudo durante o verão europeu. Nesse período, dirigiu uma série de espetáculos reconhecidos e premiados, no entanto, ao longo dos anos o artista migrará lentamente para a docência, função à qual passará a dedicar a maior parte de seu tempo.

Por sua vez, após uma longa estadia na Alemanha durante a década de 70, Augusto Fernandes passou a ministrar cursos em Buenos Aires de forma intermitente durante a década de 80 e, depois, regularmente a partir da década de 90. Em seu caso, o estudo não é separado por anos, mas há grupos diferentes, organizados de acordo com sua experiência. (BATTEZZATI, 2019, p. 5, tradução minha).<sup>67</sup>

Em 1996 Augusto Fernandes funda sua escola para atrizes e diretoras na cidade de Buenos Aires e passa a dedicar-se principalmente à docência. Ao longo dos anos, Augusto transitaria entre uma série de estúdios e espaços, não tendo conseguido permanecer em um local por muito tempo. Em conversa com Estrela Straus, a atriz narra a sua experiência com o processo de formação e aprofundamento para atrizes ministrado por Augusto Fernandes:

Nessa época o Augusto tinha um estúdio, não sei quanto tempo ele teve esse estúdio, ficava na 9 de julho (Buenos Aires), uma casa antiga. E aí eu liguei no estúdio do Augusto e, por acaso do destino, era o último dia para as inscrições para o teste. Ele tinha uma coisa que chamava *Seminario Puerta*. O *Seminario Puerta* era um seminário para atores já profissionais, então se você ainda não é profissional, você entrava na escola estudando com outros professores e aí você chegava no último nível a estudar com o Augusto. Mas tinha esse seminário que ele dava uma vez por ano que era o *Seminario Puerta*, que era para você entrar na maneira dele trabalhar, mas você já vinha de uma formação. (informação verbal).<sup>68</sup>

Ao longo desses anos de docência, Augusto Fernandes organizará princípios teatrais e procedimentos metodológicos desenvolvidos ao longo de anos de experiência como ator, diretor e professor. Apesar da forte influência de Stanislávski e Lee Strasberg em sua produção, com o passar do tempo o artista desenvolve um ponto de vista próprio, organizando suas práticas e desenvolvendo exercícios, dentre os quais os mais famosos são o *Bloco de Texto* e o *Yo Afectado*, já citados anteriormente.

Para Augusto Fernandes é fundamental não separar o desenvolvimento do ator do desenvolvimento do homem e considera que os atores devem se tornar os mais

---

<sup>67</sup> No original: “*Por su parte, luego de una larga estadía en Alemania durante la década del 70, Augusto Fernandes comienza a dar cursos en Buenos Aires de forma intermitente durante la década del 80 y luego regularmente a partir de la década del 90. En su caso, su estudio no se encuentra diferenciado en años, sino que hay diferentes grupos, diferenciados por su experiencia*”. (BATTEZZATI, 2019, p. 5).

<sup>68</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

generosos instrumentos receptores e condutores da realidade. (LIMA, 1990, p. 114, tradução minha).<sup>69</sup>

No caso de Augusto, a teoria e a prática do fazer teatral caminharam sempre juntas ao longo de sua extensa trajetória como artista. Na maioria das vezes, ao longo de seus trabalhos e cursos, é a urgência de uma necessidade encontrada na prática que acaba se configurando como um disparador para uma busca teórica. Quando nos referimos ao exercício *Yo Afectado*, sua história parece não fugir à regra. Na revista intitulada *Perspectivas Sistémicas*, Lito Cruz, ator e parceiro de Augusto Fernandes em alguns espetáculos e projetos teatrais, nos traz

algumas pistas sobre o contexto de criação da prática:

Imagem 8 – cartaz do espetáculo *Reflejos de una Vieja Leyenda*



Fonte: Teatro Cervantes. Disponível em: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/reflejos-de-una-vieja-leyenda-fausto/>. Acesso em 03 jan. 2023.

O exercício do *Yo Afectado* foi idealizado por Augusto Fernandes na época em que ensaiávamos “Fausto” de Goethe, e nos entusiasmamos com esse modo de abordar alguns aspectos dos personagens a partir de alguns aspectos pessoais de cada um de nós. Especialmente diante do desafio que nos encontrávamos por conta da complexidade do mundo descrito por Goethe em Fausto. (CRUZ, 2003).<sup>70</sup>

A adaptação de *Fausto* ao qual Cruz se refere é o espetáculo *Reflejos de una vieja leyenda: Fausto*, que estreou em Buenos Aires no ano de 1988, de acordo com o registro no site do Teatro Nacional Cervantes em Buenos Aires. Cruz afirma que, durante a montagem do espetáculo, algumas características específicas das personagens que construíam na época instigaram Augusto Fernandes a investigar novos recursos metodológicos de criação. Augusto Fernandes desenvolveria, então, um exercício teatral coletivo que propunha a possibilidade de apropriação das situações dramáticas a partir do ponto de vista dessas

personagens. Para tal, cada atriz faria uso de elementos de sua vida pessoal como caminho para esse processo de apropriação. Nesse contexto é criado o exercício *Yo Afectado*.

<sup>69</sup> No original: “Para Augusto Fernandes es indispensable no separar el desarrollo del actor del desarrollo del hombre y considera que los actores deben convertirse en los instrumentos receptores y conductores más generosos de la realidad”. (LIMA, 1990, p. 114).

<sup>70</sup> No original: “El ejercicio del yo afectado, fue ideado por Augusto Fernandes en la época en que ensayábamos ‘Fausto’ de Goethe, y a nosotros nos entusiasmó esta manera de abordar algunos aspectos de los personajes desde algunos aspectos personales de cada uno de nosotros. En particular ante el desafío que se nos presentaba por la complejidad del mundo descrito por Goethe en “Fausto” (CRUZ, 2003).

Imagem 9



Essa é uma foto do espetáculo "Ojo por ojo" (2014), um dos últimos espetáculos teatrais dirigidos por Augusto Ferrnandes em Buenos Aires. (É uma adaptação de "Os credores" de Strindberg)

⇒ O elenco era composto por Frederico Luppi, Érica Rivas e Darío Dukan.

Fonte: TÉLAM. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/201408/76091-erica-rivas-ojo-por-ojo-teatro.html>. Acesso em 03 jan. 2023.



## 1.2. *Yo Afectada*

Imagem 10 – *Relatos Selvagens*



Foto do filme Relatos Selvagens (2014)

Vestida de noiva, no centro da cena, vemos a atriz argentina Érica Rivas. Érica foi aluna de Augusto Fernandes por sete anos.

Fonte: *Forum des images*. Disponível em: [https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/la-revolution-naura-pas-lieu/les-nouveaux-sauvages--avertiss.\\_1](https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/la-revolution-naura-pas-lieu/les-nouveaux-sauvages--avertiss._1). Acesso em: 02. jan. 2023.

### 1.2.1. O que é o Yo Afectado?

No teatro tudo muda, você está o tempo todo lidando com a ideia da morte e da ressurreição, procurando um fantasma que será desarmado. O teatro tem muito a ver com a morte, tudo morre depois de um ensaio. (FERNANDES apud AUDIOVIDEOTECA DE BUENOS AIRES).<sup>71</sup>

O *Yo Afectado* é um exercício teatral geralmente praticado em salas de aula, processos de criação artística e ensaios. Trata-se de uma prática coletiva de improvisação na qual propõe-se o uso de aspectos autobiográficos das participantes como elemento disparador para uma pesquisa de estados expressivos extracotidianos. O exercício é composto por diferentes etapas que, de modo geral, o aproximam de um julgamento. Ao final de cada *Yo Afectado*, um réu será condenado e morto diante do grupo participante. As improvisações desenvolvidas ao

<sup>71</sup> Tradução minha. No original: “*En el teatro cambia todo, estás todo el tiempo con eso de la muerte y la resurrección, buscando un fantasma que se desarma constantemente. El teatro tiene mucho que ver con la muerte, todo muere después de un ensayo.*” (FERNANDES apud AUDIOVIDEOTECA DE BUENOS AIRES).

longo do exercício tencionam os limites entre ficção e realidade, transitando do campo da pessoalidade à criação de uma realidade ficcional.

Ainda que evoque experiências pessoais e mobilize memórias, sensações e emoções frequentemente intensas, o exercício estimula a ludicidade e a criatividade e não se conecta necessariamente a nenhuma estética teatral. De acordo com Estrela Straus, o *Yo Afectado* é uma ferramenta que nos possibilita aprender e exercitar a capacidade de “brincar com o nosso material pessoal<sup>72</sup>”, ou seja, utilizar aspectos autobiográficos como um meio para acessar estados psicofísicos extracotidianos de maneira lúdica e teatral.

Ele [o *Yo Afectado*] afirma que a subjetividade de cada indivíduo é composta por várias facetas, que são chamadas de "eus". Existem eventos que podem afetar alguns desses "eus" de alguma forma, mas as convenções sociais, o respeito ao outro e as proibições, não permitem que isso seja totalmente expresso. O exercício se propõe a investigar esses fatos para que essa parte afetada do eu possa encontrar expressão, dando lugar a emoções (muitas vezes transbordantes). (MAURO, 2008, tradução minha).<sup>73</sup>

O *Yo Afectado* compõe um conjunto de práticas idealizadas, adaptadas e ministradas por Augusto Fernandes com o intuito formativo, de desenvolvimento e aperfeiçoamento do trabalho de atrizes profissionais. Em suas aulas, o artista costumava dividir as práticas em duas diferentes categorias: os *exercícios para o instrumento* e os *exercícios para o ofício*. A primeira categoria faz referência a ideia da atriz como instrumento de seu próprio fazer artístico. Enquanto uma pintora manuseia pincéis, tintas e telas, uma pianista relaciona-se com um piano e partituras ao exercer sua arte; uma atriz o faz por meio de seu corpo, voz e subjetividade. Desse modo, os exercícios para o instrumento são práticas idealizadas para o desenvolvimento, formação e aperfeiçoamento das potencialidades artísticas e expressivas da atriz como instrumento de sua arte.

A segunda nomenclatura é referente às demandas do exercício artístico enquanto ofício e reúne um conjunto de práticas dedicadas ao desenvolvimento de ferramentas e habilidades direcionadas à criação artística teatral, no que concerne o estudo, apropriação, desenvolvimento e montagem de apresentações teatrais, construção de personagens, apropriação de textos, narrativas e ações, etc.

---

<sup>72</sup> Desenvolvo melhor essa questão no tópico *Yo Afectado é ficção*, na *Segunda Rodada* deste trabalho.

<sup>73</sup> No original: “*El mismo sostiene que la subjetividad de cada individuo está conformada por diversas facetas, que se denominan "yoes". Hay sucesos que pueden afectar de alguna manera a alguno de estos "yoes", pero las convenciones sociales, el respeto por el otro y las prohibiciones, no permiten que esto se exprese totalmente. El ejercicio propone indagar en estos hechos con el objeto de que esta parte afectada del yo pueda hallar expresión, dando lugar a emociones (muchas veces, desbordadas).*” (MAURO, 2008).

E o Augusto tinha isso, [...] que tem o treinamento do instrumento e o treinamento do ofício. Então tem os exercícios de instrumento e os exercícios de ofício...o *Bloco de Texto* e o *Yo Afectado* são exercícios de instrumento. É, porque é isso é habilitar o instrumento do ator para depois estocar o que o ofício vai pedir, então o que é que você mexe nos exercícios de instrumento? Na pessoa que cada ator é, e eu gosto muito disso de que as traduções dos livros do Stanislávski. [...] a tradução da preparação do ator na Argentina é *O trabalho do ator sobre si mesmo* [...] então, tanto o *Bloco de Texto* quanto o *Yo Afectado* são claramente exercícios do ator sobre si mesmo, e é só depois de habilitar esse lugar que você vai para um ofício. (informação verbal)<sup>74</sup>

Nesse contexto, o *Yo Afectado* era considerado por Augusto Fernandes um *exercício para o instrumento*. Dentre outros aspectos já abordados, isso também significava que o exercício não foi idealizado para ser conduzido à cena ou resultar, de algum modo, na produção de materiais cênicos direcionados à apresentação pública. Ou seja, o *Yo Afectado* foi desenvolvido para ser praticado a “portas fechadas”, como uma ferramenta de desenvolvimento de habilidades e potencialidades artísticas, que não tinha pretensões de produzir qualquer resultado cênico.

Desenvolvo agora uma descrição mais detalhada do exercício *Yo Afectado* e de cada uma de suas etapas específicas. Aqui vale sublinhar que me baseio sobretudo na maneira como foram organizadas e conduzidas as rodas de *Yo Afectado* ministradas por Estrela Straus (das quais participei) e nos relatos e descrições da forma como Augusto Fernandes propunha a sua realização. O *Yo Afectado* é bastante conhecido e difundido na cidade de Buenos Aires, onde atualmente é possível identificar diferentes profissionais do meio teatral que incluem o exercício em suas práticas teatrais. Muitas foram alunas de Augusto Fernandes, companheiras de trabalho ou já o conheceram por intermédio de uma outra pessoa. Sendo assim, é provável que existam variações na forma de organização e aplicação do exercício, dependendo da abordagem de cada proponente.

### 1.2.2. *Yo... o quê?*

O nome *Yo Afectado* costuma gerar algumas confusões. Devido ao seu caráter peculiar, incomum e também pelo fato de ser utilizado em espanhol. Quando fui apresentada ao exercício, tive dificuldade de compreender sobre o que falavam quando se referiam ao *Yo Afectado*. Eu e algumas colegas passamos algum tempo tentando desvendar o que ouvíamos durante a conversa: “João afetado?”, “João enfeitado?”.

---

<sup>74</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

Alguns entendiam “cho fectado”, “jo feito”, “xô enfectado”, dentre outros chutes que foram feitos na ocasião. Nesse encontro, foi necessário um momento de explicação que abrangesse além prática em si, sua nomenclatura, o significado da expressão e, inclusive, sua grafia. De qualquer modo, depois que algum tempo, as dúvidas foram sanadas e compreendemos que se referiam ao termo em espanhol *Yo Afectado*.

No entanto, acredito que a linguagem pode funcionar como uma barreira que nos distancia do possível sentido original empreendido por Augusto Fernandes para a prática. Se traduzirmos o termo *Yo Afectado* para a língua portuguesa, chegaremos à expressão *Eu Afetado*. Essa é, de certo modo, a tradução mais precisa para o título. Foi em uma das reuniões do CEPECA<sup>75</sup>, que o grupo de pesquisadoras me questionou sobre as possíveis diferenças de interpretação do nome quando utilizado em espanhol ou em português. Essa conversa chamou a minha atenção para o fato de que, ao conhecer o exercício (em um contexto prático), a minha compreensão do seu título sempre esteve associada a sua experiência prática. E acredito que esse fator que influenciou a minha interpretação do seu nome.

Ainda em conversa com o grupo, ouvindo relatos pessoais das integrantes, assustei-me com as diversas conotações negativas que o termo *afetado* pode ter em português, muitas vezes utilizado como forma de ofensa, xingamento e expressão de machismos, homofobia e transfobia. Aqui vale mencionar também que a interpretação de uma palavra está sujeita à influência de diversos aspectos regionais, culturais, sociais, de gênero, econômicos, subjetivos, etc. de modo que, nessa mesma conversa, pessoas oriundas de diferentes regiões do país, ou identificadas com gêneros diferentes relacionavam-se com esse termo de maneiras diversas.

Na Língua Portuguesa a palavra “afetado” pode ser usada para qualificar negativamente comportamentos ou modos de se expressar. Nesses casos, afetado é compreendido como aquele “Que tem afetação [...] PRESUMIDO, PRESUNÇOSO, PRETENSIOSO” (AFETADO, 2021), ou ainda “Que ou quem mostra artifício ou falta de naturalidade na maneira de agir ou de se comportar. = FINGIDO” (AFETADO, 2021). Já a palavra “afetação” pode ser entendida como: “Fingimento ou exageração de sentimento; artificialismo, simulação [...]. 3 Desejo de atrair admiração; vaidade. 4 Ausência de naturalidade; solenidade. 5 Modo artificioso de estar, falar ou proceder.” (AFETAÇÃO, 2021). Tais termos podem nos direcionar a uma compreensão do *Yo Afectado* como aquele (ou o “eu”) que finge ou que simula algo.

---

<sup>75</sup> CEPECA é o Centro de Pesquisas e Experimentação Cênica do Ator, grupo de Pesquisa da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Professor Doutor Eduardo Tessari Coutinho, do qual sou integrante desde 2019.

Interpretações similares do termo “*afectado*”, em espanhol, podem também ser encontradas no dicionário da língua espanhola<sup>76</sup>. A partir disso, seria possível concluir que Augusto Fernandes, ao nomear o exercício, se referia a um estado extracotidiano de expressão, ou ainda a um *estado afectado*, caracterizado pelo exagero, ampliação ou simulação de algo. Contudo, ainda que essa interpretação seja plausível e pertinente, defendo aqui também uma outra possibilidade de compreensão para esse termo que, de acordo com a minha experiência prática, nos ajuda a compreender os mecanismos do *Yo Afectado*.

A palavra “*afectar*”, em espanhol, pode ser entendida como o ato de “3. Impressionar alguém, causando-lhe alguma sensação. 4. Para preocupar ou preocupar alguém. 5. Minar, prejudicar, influenciar negativamente. 6. Produzir alteração ou mudança em algo”. (AFECTAR, 2023, tradução minha).<sup>77</sup> Em português, outra possibilidade de interpretação para “afetar” pode ser: “[...] 3. Causar desgosto. = AFLIGIR, DESGOSTAR 4. Fazer mal, causar afetação a. = LESAR, PREJUDICAR, 5. Provocar determinado sentimento. = COMOVER, IMPRESSIONAR, TOCAR”. (AFETAR, 2021), ou ainda “Deixar transparecer. = EXTERIORIZAR, MANIFESTAR, MOSTRAR [...] Exercer influência”. (AFETAR, 2021).

Já o termo “afetado” pode significar também: “Que sofreu dano ou perturbação.” (AFETADO, 2021). Podemos entender que aquele que afeta alguém está causando a esta pessoa ou nesta pessoa uma impressão, sensação, ou ainda, provocando uma mudança que pode, como sugere a tradução do termo, ser negativa ou prejudicial. Esse caminho nos remete a uma leitura do termo *Yo Afectado*, que, ao invés de envolver apenas o sujeito da afetação (o *yo*), envolve ao menos mais um indivíduo nessa ação de afetar. Ou seja, o termo “afetado” que define o *yo* não é tratado aqui como um adjetivo, o que remeteria uma característica ou comportamento seu. O *yo* é afetado porque foi objeto da ação de uma outra pessoa. O *yo* foi afetado por alguém. E aquela que foi afetada por alguém ou algo, de acordo com essa interpretação, foi prejudicada ou influenciada negativamente por esse alguém ou algo.

Essa compreensão do termo pode nos aproximar dos mecanismos do exercício, como veremos adiante. Logo, apesar de traduzir o *Yo Afectado* para *Eu Afetado*, opto pelo entendimento desse afetado como alguém que foi afetado por algo ou alguém. Poderíamos substituir o termo por “atingido” ou “ferido”. Assim, o *Yo Afectado* seria traduzido para “Eu

---

<sup>76</sup> (AFECTADO, 2023).

<sup>77</sup> No original: “3 tr. Dicho de una cosa: Hacer impresión en alguien, causando en él alguna sensación. 4. tr. Atañer o incumbir a alguien. 5. tr. Menoscabar, perjudicar, influir desfavorablemente. 6. tr. Producir alteración o mudanza en algo.” (AFECTAR, 2023).

atingido” ou “Eu ferido”, ou ainda, “A parte de mim que foi ferida, atingida, prejudicada, afetada”.

### 1.2.3. Como funciona?

O *Yo Afectado* é um exercício teatral complexo, composto por várias etapas e uma série de especificidades. Tais aspectos colaboram para que seja uma tarefa desafiadora explicá-lo para alguém que nunca o presenciou ou praticou. Durante suas aulas, Estrela Straus explica à turma quais deveriam ser os preparativos para o exercício, em seguida, geralmente faz a seguinte consideração: “quando o *Yo Afectado* começar, vocês vão entender melhor o que eu estou falando”. Relato essa questão para sublinhar a existência de uma dimensão da apreensão do exercício e suas peculiaridades que só podem vir da experimentação prática e coletiva do *Yo Afectado*.

A experiência de vivenciar um *Yo Afectado* permite que compreendamos outros aspectos do exercício que talvez uma explicação teórica, por mais detalhista que essa se proponha, não seja capaz de abarcar. A experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. (BONDÍA, 2002, p. 21). Trata-se de uma dimensão importante para o *Yo Afectado*, sendo o exercício em si o estabelecimento teatral e, de certo modo, ritualístico, de condições específicas para que cada atriz se permita experienciá-lo.

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “im-posição” (nossa maneira de impormos), nem a “pro-posição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre. (BONDÍA, 2002, p. 25)

### 1.2.4. Preparação prévia

O *Yo Afectado* demanda uma preparação prévia. Essa preparação pode ser feita instantes antes do início do exercício ou pode ocorrer durante um período de alguns dias de antecedência. Na maioria das rodas das quais participei, a condutora marcou uma data para a realização do exercício e avisou todas participantes com antecedência, de modo que pudessem

se preparar para a prática. Podemos dizer que a preparação para o *Yo Afectado* é feita em vários níveis: em primeiro lugar, é necessário que haja uma explicação sobre o que é o exercício – sobretudo quando o grupo é composto por uma ou mais integrantes que nunca o realizaram. Por mais que a explicação do procedimento seja uma preparação simples que antecede a realização de grande parte dos exercícios, jogos e práticas teatrais, ressalto a importância dessa ação preparatória para prevenir a possibilidade de alguma participante ser surpreendida pelo procedimento.

Como o *Yo Afectado* pressupõe um alto grau de exposição individual, implicando a utilização de dados biográficos reais das pessoas envolvidas e experiências pessoais delicadas, é de suma importância que nos atentemos à questão do consentimento. De modo geral, o consentimento é entendido como uma “manifestação que autoriza algo [...] AUTORIZAÇÃO, LICENÇA, PERMISSÃO” (CONSENTIMENTO, 2023). Consentir seria então uma ação consciente de permissão dada a alguém. Alguns anos atrás, popularizou-se nas redes sociais um vídeo que fazia uma comparação entre a ideia de consentimento sexual e o ato de preparar uma xícara de chá.

A premissa é simples: você prepara uma xícara, se o seu acompanhante diz que sim, ofereça-a a ele. Se disser que não, não o obrigue. Se inicialmente aceitou, mas depois hesitou, não o force. Se à noite queria e de manhã não, não insista. Se estiver inconsciente, nem tente. Se em um momento de consciência assentiu e em seguida desmaiou, não continue. Por pueril que a metáfora possa parecer, isto é, se não ocorre a ninguém forçar outra pessoa a beber quando não quer ou não pode, por que é tão complicado transferir isso para o sexo? “Essa simples explicação”, como os próprios autores reconhecem, dura pouco mais de dois minutos e sua primeira versão em inglês, publicada na plataforma Vimeo, acumula mais de 2.500.00 de visualizações. (POR QUE, 2015)

*Pessoas inconscientes não querem chá! E elas não podem responder à pergunta “você quer chá?”, porque elas estão inconscientes!*<sup>78</sup>

A viralização desse vídeo marcaria a recente popularização da discussão sobre o consentimento, sobretudo no processo de combate à violência sexual. Acredito ser válida uma aproximação entre o conceito de *consentimento sexual* e o consentimento relacionado à vivências de práticas como o *Yo Afectado*. Em ambos os casos, vale reforçar que não existe a

---

<sup>78</sup> “Rockstar Dinosaur Pirate Princess, uma blogueira britânica, trabalhou com a produtora Blue Seat Studios para tentar explicar de uma vez por todas a necessidade de consentimento prévio para ter relações sexuais. Para evitar mal-entendidos, recorreu a uma metáfora simples e a desenhos animados. Chá e consentimento explica uma vez mais por que não devemos forçar homens e mulheres a ter sexo se não querem, recorrendo à preparação de um chá.” (POR QUE, 2015). O vídeo original pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=fGoWLS4-kU>.

ideia de “permissão ou concordância implícita”, ou seja, que esteja de alguma forma subentendida ou que não seja dita abertamente.

Naquilo que concerne ao *Yo Afectado*, cada integrante precisa estar ciente daquilo que será feito para que possa decidir conscientemente se deseja ou não participar da prática. É preciso entender o consentimento como um processo de constante diálogo: a cada novo momento, a cada nova situação ele pode ser reavaliado e reafirmado ou não. A permissão dada anteriormente pode ser retirada a qualquer momento, de acordo com a avaliação da pessoa que consente. “Em poucas palavras, o consentimento, tal como pensado jurídica e filosoficamente, localiza-se na linha oposta da violência” (FERNANDES; RANGEL; DÍAZ-BENÍTEZ; ZAMPIROLI, 2020).

Existe uma série de particularidades que podem estar envolvidas no conceito de consentimento que o tornam mais complexo do que o simples ato de dizer “sim” ou “não”, “quero” ou “não quero”, “você está autorizada” ou “você não está autorizada”. Incidem sobre essa ideia as situações de vulnerabilidade, dificuldade de expressão, contextos relacionais imbricados, dentre outros fatores. No entanto, aqui vale sublinhar que a discussão sobre consentimento tem grande pertinência quando nos referimos ao *Yo Afectado* e outras práticas teatrais similares<sup>79</sup>.

Um segundo aspecto importante na etapa preparatória é a realização de acordos coletivos. Essa conversa inicial com o grupo geralmente inclui um processo de pactuação, sobretudo em relação a aspectos comportamentais a serem respeitados durante a prática. A realização de acordos frequentemente busca a construção de um ambiente seguro para a experimentação.

O *Acordo* pressupõe o consentimento mútuo do objeto e modo de jogo. Para que haja jogo é necessário que todos saibam que vão jogar, o que se vai jogar, e como. O foco e as regras devem ser claramente definidos, a fim de que todos os participantes possam se entregar intensamente à atividade. O acordo inclui também – na maior parte das vezes implicitamente – que o jogo tenha um início e um final. (RODRIGUES, 1995, p. 113)

Esses acordos geralmente são firmados durante a explicação do *Yo Afectado* e relembrados, reafirmados e complementados imediatamente antes do início da rodada. Nesse sentido, cada coletivo de pessoas que se propõe a realizar a prática, assim como cada condutora, deverá estabelecer seus acordos gerais e específicos. No caso de Estrela Straus, algumas questões são conversadas, no entanto outras são estabelecidas como “regras”, sem as quais a artista não considera seguro realizar a prática. Os acordos e regras estabelecidos em

---

<sup>79</sup> Desenvolvo mais a discussão sobre a condução e a ética na Terceira Rodada desse trabalho.



suas aulas pairam em torno das seguintes questões: a primeira delas é referente à responsabilidade do grupo em relação ao estado de vulnerabilidade de cada integrante ao longo do exercício. Trata-se da afirmação de um pacto coletivo de respeito mútuo ao longo da realização do *Yo Afectado*, enfatizando a importância do silêncio e da concentração durante as improvisações.

A segunda questão diz respeito ao sigilo em relação aos fatos, informações e confidências que são trazidos ao longo das improvisações. Nesse sentido, a condutora solicita que o grupo evite fazer comentários sobre os fatos ditos durante as práticas individuais e coletivas, seja ao longo do exercício, depois de sua realização ou com outras pessoas externas ao grupo. Esse acordo visa manter a privacidade de todas as participantes assim como auxiliar a construção de uma rede de segurança que permita com que as pessoas se sintam autorizadas a compartilhar informações sem a preocupação de que essas sejam divulgadas.

Uma terceira questão, ligada à anterior, é referente ao pacto de não comentar o exercício da colega, seja para fazer comparações, elogios, apontar “erros” ou ainda, na tentativa de fazer uma análise psicológica dos relatos das integrantes, mesmo que a intenção seja a de ajudar ou aconselhar. O acordo (ou regra, nesse caso) visa garantir que a atividade se mantenha dentro dos limites de seu propósito artístico e impedir que pessoas sem formação em psicologia busquem “analisar” as colegas, ou ainda, que haja alguma espécie de julgamento moral sobre os improvisos desenvolvidos no *Yo Afectado*.

Outras questões também são conversadas, como a não interrupção do exercício até que todas as integrantes tenham concluído suas improvisações. Caso alguém precise se retirar para ir ao banheiro, por exemplo, a orientação é que o faça entre o fim de uma improvisação e o início de outra, entrando e saindo do ambiente discretamente, evitando chamar atenção ou fazer qualquer barulho.

Outra questão abordada em algumas rodas de *Yo Afectado* foi o pacto de não aplaudir ao final das improvisações, de modo que não haja desconforto e comparações entre os exercícios. A relação entre aplausos mais vigorosos ou mais desanimados, ou de duração maior ou menor, pode deslocar a atenção do grupo para outros aspectos além da experiência, como a comparação entre as performances individuais. O que pode retrair e desestimular algumas pessoas e potencializar o receio de ser julgada.

#### 1.2.4.1. O réu e o crime

O terceiro aspecto a ser ressaltado na preparação para o *Yo Afectado* é individual e subjetivo. Para a realização do exercício, cada participante deverá trazer dados pessoais que serão disparadores de sua improvisação. Para tal, cada atriz deverá selecionar uma memória específica, vivenciada com uma pessoa de sua convivência, na qual se sentiu prejudicada, ferida, magoada ou, como já diz o nome, afetada. Em outras palavras, cada participante deverá selecionar uma pessoa que, de alguma maneira e por meio de sua ação direta, lhe causou algum dano<sup>80</sup>. Ao longo do *Yo Afectado*, a pessoa selecionada será chamada de *réu* e a situação específica selecionada será chamada de *crime*.

É importante enfatizar a especificidade do material escolhido. Cada integrante deve saber qual a pessoa escolhida e qual o fato específico vivenciado com essa pessoa. Isso é importante pois, de acordo com o grau de intimidade entre elas ou da longevidade da relação, terão uma infinidade de memórias associadas a fatos positivos ou negativos, ou ainda, fatos que possuem aspectos positivos e aspectos negativos dependendo do ponto de vista. O grau de relação que cada atriz possui com a pessoa selecionada pode ser dos mais variados, desde uma relação íntima e duradoura até uma relação superficial e efêmera (como uma pessoa com a qual a atriz cruzou na rua uma vez, uma motorista de táxi com a qual fez um trajeto pela cidade, etc.).

No entanto, é importante que a situação trazida tenha acontecido com a pessoa que a está selecionando e envolva o réu selecionado. Não é possível escolher situações vivenciadas por outras pessoas, ainda que a atriz tenha bastante familiaridade com o ocorrido. Estrela Straus conta que Augusto Fernandes estabelecia uma “regra dos sete anos” para a seleção dos eventos marcantes trazidos à tona pela prática. Essa regra propunha que uma pessoa só selecionasse uma situação ou memória que, de alguma maneira, já tivesse sido processada. Fernandes dizia que era importante que o evento tivesse acontecido há, no mínimo, sete anos.

A “regra dos sete anos” era uma forma lúdica de chamar a atenção para a importância de que cada atriz não ultrapasse seus limites individuais ao selecionar o material para o exercício. No caso de Augusto Fernandes, não existia nenhuma forma de checagem quanto à data dos eventos trazidos ao exercício. Na realidade, uma pessoa poderia trazer algo que vivenciou cinco minutos antes do exercício começar. Mas Augusto enfatizava a importância de não evocar situações traumáticas ainda muito recentes com as quais a pessoa ainda não é capaz de lidar de modo saudável.

---

<sup>80</sup> No caso do *Yo Afectado* positivo, essa orientação é ligeiramente diferente, como veremos mais adiante.

Sendo assim, para participar do *Yo Afectado*, a pessoa deve pré-selecionar um réu e um crime. É importante ressaltar aqui que a pessoa em exercício se relacionará ficcionalmente com esse réu, imaginando-o presente na roda. Apesar de nunca ter presenciado a formulação desse acordo, acredito que uma das limitações para a escolha dessa ou desse réu seja a não presença da pessoa referida na roda de exercício, o que poderia dificultar a sua realização e causar bloqueios e desconfortos.

Ainda sobre a seleção do réu, uma pergunta que aparece frequentemente é:

*Eu posso me matar no Yo Afectado?*

Em relação a essa pergunta, Estrela Straus costuma orientar a atriz a definir as razões pelas quais deseja se matar no *Yo Afectado*. Em seguida, procurar em seu histórico de vida, suas memórias e vivências alguém que possa ter contribuído para que essa característica ou aspecto – a razão pela qual deseja se matar – se desenvolvesse. De acordo com Estrela, é preferível que a atriz selecione essa pessoa como réu, do que opte por se matar. Na medida em que cada pessoa vai adquirindo experiência com o exercício, é possível trilhar outros caminhos em relação a essa pergunta, como veremos mais adiante.<sup>81</sup> Outra questão frequente diz respeito à escolha de réus que já faleceram. Em relação a essa questão, não existe nenhuma restrição que impeça essa escolha. Contanto que as demais orientações sejam seguidas, é possível selecionar réus já falecidos tanto para *Yos Afectados* negativos, quanto positivos, sendo essa uma opção relativamente frequente nas rodas às quais presenciei.

### **1.2.5. A lógica do *Yo Afectado***

A hipótese do trabalho é a de que todos nós estamos sempre afetados por algo. Como se tivéssemos uma série de “eus” afetados pelos estímulos que recebemos ao longo da vida. Contudo esses “eus” não falam com franqueza, por exemplo, se pisam no meu pé em um ônibus, normalmente dizemos: - “Está tudo bem, não se preocupe” e ficamos com vontade de esganar o indivíduo. Articulamos “socialmente”, mas a parte afetada não está presente, não falou, não pode expressar-se em sua totalidade. Então a “hipótese” é: E se a parte afetada falasse? (CRUZ, 2003, tradução minha).<sup>82</sup>

<sup>81</sup> Ver o tópico: 2.2.7 *Yo Afectado* como treinamento e a flexibilização das regras.

<sup>82</sup> No original: “La hipótesis de trabajo es que todos nosotros siempre estamos afectados por algo. Como si tuviéramos cantidades de “yoes” afectados por los estímulos que recibimos en la vida. Pero estos “yoes” no hablan con franqueza, por ejemplo, me pisan el pie en el micro y uno dice: -“Está bien, no se preocupe” y uno se queda con las ganas de saltarle al cuello. Lo articuló “socialmente”, pero la parte afectada está, no habló, no pudo expresarse en su totalidad. Entonces la “hipótesis” es ¿qué pasaría si esta parte afectada hablase?”. (CRUZ, 2003).

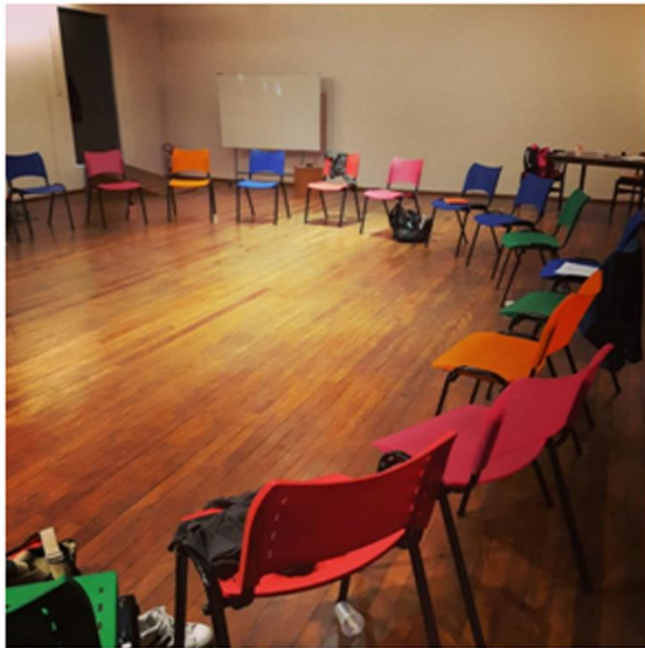
Ainda na etapa da preparação é importante que a atriz comece a compreender a “lógica” do exercício *Yo Afectado*. Caso isso não ocorra, é possível que tenha dificuldade para selecionar seu material pessoal. De maneira geral, a lógica que orienta o *Yo Afectado* pode ser traduzida na seguinte sentença:

Eu merecia ser feliz. O réu impediu minha felicidade e, portanto, o réu merece morrer.

O exercício parte do pressuposto de que, de alguma forma, “estamos quebradas” ou “fomos afetadas” pela ação de alguém. Identificamos esse alguém como o réu e essa ação como o crime – como vimos anteriormente. Sendo assim, a lógica estabelecida é a de que “o réu agiu de determinada maneira comigo, o que me quebrou”, logo e, portanto, “o réu cometeu um crime e deverá pagar por ele”. Essa lógica nos auxilia a passar pelo exercício, como veremos mais adiante. No entanto, é importante que a atriz em exercício assuma a lógica do *Yo Afectado* desde o momento da preparação, ao escolher o réu. E para isso é importante que não haja ponderação: para o *Yo Afectado* não existem diferentes pontos de vista sobre a situação selecionada, existe apenas uma lógica, a lógica da sua afetação. A lógica pela qual se expressará a parte afetada de mim.

Cada atriz poderia participar um número infinito de vezes do *Yo Afectado*, selecionando diferentes réus ou repetindo o mesmo réu mais de uma vez. Nesse sentido, o exercício parte do princípio de que existe um grande número de situações e pessoas que poderíamos trazer para o exercício. Isso significa que, ao longo da nossa vida, seríamos afetados por inúmeras situações que podem ter um peso maior ou menor na nossa trajetória e podem ser utilizadas como elementos disparadores para a prática. Todas as pessoas teriam várias partes de si que foram afetadas por outras pessoas em determinadas situações, ou ainda, para retomar as palavras do ator Lito Cruz, várias facetas de si ou vários “eus afetados”.

### **1.2.6. Organização do espaço**



Preparação para a roda  
de Yo Afectado



Fonte: meu acervo pessoal.

Na maior parte das rodadas de *Yo Afectado* das quais participei o espaço foi organizado de maneira circular. As participantes e a condutora se dispuseram em um círculo, sentadas em cadeiras, voltadas para o centro. Para realizar a improvisação, cada atriz deveria levantar-se de sua cadeira e caminhar até o centro da roda. Nessas ocasiões, a organização do espaço para a realização da prática fez parte da preparação para o *Yo Afectado*.

De acordo com os relatos de Estrela Straus, em alguns momentos, Augusto Fernandes chegou a conduzir o exercício em espaços frontais. Ou seja, organizava-se uma “plateia” com cadeiras alinhadas, voltadas para o espaço vazio, ou “palco”, onde se colocavam as participantes e a condução. Nessa conformação espacial, cada atriz deveria se levantar e colocar-se diante de suas colegas para realizar o exercício.

De qualquer modo, seja em um espaço circular ou frontal, a conexão que se estabelece entre o grupo e a atriz que desenvolve seu improviso, entre a condução e a atriz e entre o grupo e a condução tem relevância para o desenvolvimento do *Yo Afectado*. E nesse sentido, a forma como se organiza o espaço e como se dispõem as integrantes do grupo exerce influência sobre a experiência coletiva vivenciada. A proximidade ou distância entre as pessoas, o tamanho do espaço, a forma como ouvem e vêem suas colegas, a possibilidade ou não da troca de olhares durante a prática, todos esses elementos, dentre outros, influenciam a experiência individual e coletiva.

Manifesto aqui particular preferência pelo espaço circular, que considero um fator importante na construção da minha experiência com o *Yo Afectado*. Acredito que a organização em círculo favorece uma relação mais democrática e horizontal dentro do grupo na medida em que permite que todas as pessoas possam se ver e se ouvir, como afirma o autor Denis Guénoun.

[...] ao que parece, o círculo é uma boa disposição para ver e ouvir. [...] qualquer pessoa que já tenha armado um tablado num lugar de circulação pública sabe que os curiosos se dispõem espontaneamente num círculo perfeito – se o espaço não apresentar nenhum obstáculo, claro. (GUÉNOUN, 2003, p. 18).

E mais adiante completa:

[...] o círculo é a disposição que permite que o público *se veja*. Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que permite que as pessoas se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se. (GUÉNOUN, 2003, p. 20).

É importante ressaltar que, em todas as ocasiões nas quais participei do exercício, todas as integrantes da roda participaram da prática, com exceção da condutora, que orientava os exercícios das demais. Isso se deu com a exceção de raras situações nas quais as rodas eram muito numerosas e, por conta disso, não foi possível finalizar as improvisações individuais de todas as atrizes no mesmo dia. Ainda assim, nestas ocasiões, não havia a presença de espectadoras, todas as pessoas presentes ali se encontravam com a intenção de participar.

Uma última questão sobre a conformação espacial do exercício é referente à ordem das integrantes na roda. Quando participei pela primeira vez do *Yo Afectado*, chamou a atenção o fato de que a condutora determinava a ordem das atrizes na roda e, por conseguinte, a sequência do exercício; ou seja, quem devia fazer o exercício primeiro, em segundo, em terceiro, etc. À primeira vista essa organização me pareceu arbitrária e me levou a questionar:

Por que cada atriz não pode escolher onde deseja sentar?  
Por que a condutora está definindo a ordem das pessoas que farão o exercício?  
E se alguém não quiser seguir essa ordem?

Para que essa organização fosse feita, a condutora solicitava ao grupo que lhe informasse quem já havia feito o exercício anteriormente e quem o faria pela primeira vez. De acordo com as respostas das integrantes, ela organizava a ordem das atrizes na roda, definindo

quem começaria o exercício e em qual direção seguiria a ordem das participantes: Estrela colocava as atrizes mais experientes à frente, seguidas pelas menos experientes, finalizando com aquelas que fariam o exercício pela primeira vez.

Após realizar o exercício, compreendi que essa organização estava relacionada ao grau de complexidade do *Yo Afectado*, assim como a importância da experiência prática para a compreensão da lógica do exercício, como já mencionei anteriormente. As pessoas que nunca haviam participado do exercício ficavam por último para que pudessem, ao longo da prática, participar e presenciar as improvisações de suas colegas e assim compreender melhor o funcionamento do *Yo Afectado*. Assim como aquecer-se para o exercício a partir da experiência coletiva construída no decorrer da prática<sup>83</sup>.

### 1.2.7. A condução

O *Yo Afectado* pressupõe a presença de uma condutora ao longo de todo o exercício. Sua participação é indispensável, na medida em que a condução é responsável pelo andamento da prática. A condutora orienta as atrizes ao longo do *Yo Afectado*, determina o ritmo de andamento do exercício, observa as necessidades individuais específicas de cada improvisação, orienta e conduz a participação do grupo, define o início e o fim de cada improviso e de cada etapa realizada, dentre outras demandas que podem surgir no momento da prática, nas quais uma intervenção se faça necessária. Desse modo, ainda que pareça evidente, é importante sublinhar que a condução precisa possuir um conhecimento profundo da estrutura do jogo.

Como o *Yo Afectado* tem uma estrutura composta por diferentes etapas e delega à condução atribuições essenciais para o seu funcionamento e desenvolvimento, uma condutora sem conhecimento suficiente do exercício poderia comprometer o andamento da prática ou colocar em risco a integridade física e emocional das participantes<sup>84</sup>. Aqui é importante dizer que Estrela Straus – até o presente momento, a única artista brasileira que inclui o *Yo Afectado* em suas aulas, como já mencionei anteriormente – passou por vários anos de prática do *Yo Afectado* ao longo de sua formação e treinamentos com Augusto Fernandes antes de introduzi-lo em suas aulas, trabalhos artísticos e processos de preparação de atrizes para obras audiovisuais.

---

<sup>83</sup> Falo sobre essa questão mais adiante.

<sup>84</sup> Desenvolvo essa questão com mais profundidade na parte três: *TERCEIRA RODADA: a condução do Yo Afectado (uma abordagem ética)*.

Para a realização do *Yo Afectado*, a condução se responsabiliza pela contextualização da prática para as atrizes, abordando os direcionamentos iniciais, as preparações necessárias e construindo uma rede de pactos coletivos juntamente com o grupo de participantes. Antes do início do exercício, a condução deverá orientar a organização do espaço, estabelecendo os limites da roda, o espaço de cena e a ordem de participação das atrizes. Esses acertos são importantes pois, uma vez iniciado, o exercício não será interrompido até que a última pessoa tenha concluído sua improvisação individual<sup>85</sup>. O exercício de todas as integrantes do grupo acontece então de uma só vez, de modo que após o final de uma improvisação individual, a condução rapidamente sinaliza o início da próxima até que todas tenham sido realizadas.

Aqui é importante sublinhar que essa fluência entre as improvisações individuais, sem interrupções, é uma característica importante para o *Yo Afectado*. Não existe espaço entre cada uma delas, o silêncio e a concentração são mantidos do início ao fim da prática. Toda conversa ou considerações sobre o exercício é realizada antes e depois da roda de *Yo Afectado*, por esse motivo é importante que as dúvidas, questionamentos e considerações que as integrantes manifestem sejam sanadas antes do início da prática. No momento em que o grupo realiza a conversa antes do início, a condução também deverá lembrar, junto com as integrantes, os acordos estabelecidos referentes a questões comportamentais, ou seja, o que vamos fazer ou não ao longo do exercício. Em seguida, assim que o grupo estiver pronto para começar, será a condutora que indicará o início do exercício.

Ao longo do exercício, a condução se comunica com as atrizes, dando orientações, fazendo intervenções e provocações. A improvisação não é interrompida durante as falas da condutora, sendo assim todo o grupo precisa manter a concentração e silêncio de modo que a atriz que se encontra no centro da roda possa ouvir as orientações enquanto desenvolve seu exercício. Cabe à condução orientar cada participante ao longo do *Yo Afectado*, garantindo que os improvisos individuais transitem por todas as etapas previstas por Augusto Fernandes. Essa orientação é geralmente feita por meio de perguntas à atriz no centro da roda, ou por direcionamentos específicos, que podem ser referentes, por exemplo, à necessidade de desenvolvimento e aprofundamento de uma das etapas.

Abordarei brevemente alguns direcionamentos que acompanhei como atriz durante as rodas de *Yo Afectado* conduzidas por Estrela Straus em diferentes ocasiões, com diferentes grupos. Aqui vale a pena sublinhar que essas rodas foram realizadas com grupos compostos

---

<sup>85</sup> O exercício só será interrompido em caráter de exceção, caso aconteça alguma coisa que necessite de intervenção com emergência. Caso contrário, todas as questões, comentários e dúvidas serão conversados ao final da prática.



por pessoas com mais de 18 anos de idade, em sua maioria atrizes, diretoras ou pessoas em processo de formação teatral. Em algumas ocasiões o grupo contava com a participação de pessoas que não eram atrizes, ou não trabalhavam com teatro (ou cinema, TV etc.), mas essas costumavam ser exceções. Trago aqui alguns caminhos de orientação vivenciados nessas ocasiões:

Perguntas à atriz *yo afectada*: as perguntas são utilizadas como uma forma de provocar, conduzir, direcionar e orientar a atriz em cena. A condução sinaliza o início do exercício com a pergunta “É um réu ou é uma ré?”, essa pergunta estimula a pessoa no centro da roda a começar a primeira etapa da improvisação. As perguntas direcionadas à pessoa no centro da roda podem ser utilizadas tanto para orientar a improvisação na direção das etapas específicas pelas quais deve passar, quanto para auxiliar a atriz a manter-se dentro dos parâmetros do exercício ou ainda, internalizar a lógica do *Yo Afectado*.

As perguntas podem ser usadas também para propor que a atriz faça escolhas ao longo da improvisação e a estimular que os caminhos escolhidos sejam radicalizados. De certo modo, a orientação por meio de perguntas é uma forma de propor caminhos, sem impor uma direção ou determinar aquilo que deve ser feito. A orientação é trazida como uma sugestão para a atriz que está em cena e vem com o intuito de estimulá-la a ser ativa no processo de experimentação do *Yo Afectado*. A pergunta estimula a busca por uma resposta e, no contexto do *Yo Afectado*, isso significa um estímulo rumo à ação, ou seja, a pessoa no centro da roda é estimulada a experimentar, buscar, tentar encontrar uma “resposta” à pergunta por meio da ação.

Esse processo conduz a atriz e a condutora a assumirem uma posição de co-criadoras do exercício que se desenvolve. A atriz no centro da roda é a protagonista de seu exercício, mas a condução participa desse processo de construção. No entanto, essa participação não se dá por meio de imposições e sim através de intervenções propositivas. Dizer “faça isso” é diferente de perguntar “E o que você vai fazer?”. Cada uma dessas orientações provavelmente conduzirá a caminhos diferentes, porque, ao perguntar “E o que você vai fazer”, a condução estimula a pessoa a encontrar a sua resposta, o seu caminho. Em certos momentos a pessoa em cena pode se sentir perdida, ou “congelada” por algum motivo. Nessas situações a condução costuma propor “E se você fizesse isso?” Ainda assim, apesar de mais propositiva, trata-se de uma sugestão. A sugestão da orientação pode ser acatada ou não, sem que isso cause constrangimento ou afete o exercício coletivo.

Levar para o corpo: “levar ao corpo”, “deixar contaminar o corpo”, “expressar no corpo” são indicações bastante frequentes no *Yo Afectado*. A condução estimula as atrizes a ampliarem a expressão daquilo que trazem à roda, deixando com que as histórias trazidas e as emoções evocadas afetem seus corpos e vozes. Por vezes, as atrizes serão estimuladas a corporificar os sentimentos ou sensações que trazem à improvisação. A orientação pode vir na sequência de uma pergunta, por exemplo. A condutora pode perguntar “como você se sentia nessas situações?”, em seguida propor “mostra para a gente no seu corpo”, “onde esse sentimento está no seu corpo?”.

Outra indicação frequente é relativa à vocalização de sons ao longo do exercício. A condução vai estimular a atriz a vocalizar o máximo possível, externando os sons que suas ações fariam ao lidar com o réu, com particularidades das situações narradas ou com as emoções descritas. A condutora pode propor “essa sensação tem um som?” “Se esse sentimento tivesse som, que som seria?”, ou ainda indicar “faça com som e com exagero!”.

Imitar o réu: a condução frequentemente orientará a atriz a assumir o papel de outra pessoa ao longo da improvisação. Muito comumente isso será proposto a partir da ideia de imitação “imita ela”, “imita como ela faz”. Essa proposição surge sempre a partir de uma informação trazida pela atriz no centro da roda. A atriz em cena pode dizer “meu réu anda na rua como se flutuasse” e a condução poderá propor em seguida “imita para gente ver como ele anda!” Essa troca de lugares será incentivada ao longo do exercício, de modo que a atriz em cena falará por si em alguns momentos – sendo sua versão afetada – e assumirá o papel do réu, ou de outras pessoas em outros, imitando, exagerando e caricaturando a pessoa.

Não necessariamente essa troca de papéis acontecerá com uma pessoa. Às vezes a atriz em cena imitará um cachorro ou um gatinho, por exemplo. Poderá assumir o papel de um objeto inanimado que tenha importância para a sua narrativa, imitando-o para a roda.

Narrar e fazer: a condução poderá estimular a atriz a fazer alternâncias rápidas entre narrar os fatos ocorridos e mostrar no corpo, ou descrever o réu e imitá-lo, ou ainda, explicar para a roda aquilo que fará com o réu e fazer simultaneamente. Conforme a improvisação vai sendo desenvolvida, é muito comum que essas trocas adquiram uma maior velocidade ou fluência de acordo com a orientação da condutora.

Falar diretamente com o réu: em determinado momento do improviso a condução poderá orientar a pessoa no centro da roda a visualizar o seu réu em algum ponto vazio do espaço da sala de ensaio e falar diretamente com ele. Geralmente, a condução orienta a atriz a

não visualizar o réu em ninguém da roda, ou seja, não falar com nenhuma outra atriz do grupo como se fosse o réu, mas imaginá-lo em algum espaço vazio.

Outras orientações comuns durante as rodas de *Yo Afectado* conduzidas por Estrela Straus são, por exemplo, “ir para o chão”. Essa orientação geralmente é dada quando a pessoa no centro da roda se emociona. Ao dizer “vai para o chão”, a condutora propõe que a atriz em cena siga fazendo a sua improvisação enquanto explora o seu contato com o chão, ampliando as superfícies de apoio do corpo que entram em contato com o solo. A ideia é permitir-se emocionar-se sem precisar interromper o exercício e, ao “ir para o chão”, a atriz em cena passa ter mais base de sustentação do corpo para fazê-lo. Outra orientação possível é “fazer birra como criança”, por meio da qual a condução estimula que a atriz exagere a expressão física da emoção evocada pelo exercício. A imagem de uma criança que faz birra “com exagero e som” traz uma referência para que a atriz em cena comece a fazê-lo.

Cabe à condução sinalizar o encerramento dos exercícios. Isso acontece quando a condutora considera que a atriz no centro da roda já passou por todas as etapas do exercício, mas também, de maneira geral, quando avalia que o exercício atingiu o seu limite para aquele dia e aquela circunstância específica. Ou seja, a condução avalia que a atriz em cena caminhou até onde podia naquele momento. Esse processo de escuta entre a atriz em cena e a condutora e entre o grupo e a condutora é fundamental, na medida em que a condução define quando as participantes devem deixar o centro da roda e retomar as suas cadeiras. À priori, nenhuma integrante está autorizada a encerrar o próprio exercício, devendo aguardar a sinalização da condução para fazê-lo. Enquanto isso não acontece, o exercício segue sendo desenvolvido.

Para além do conhecimento da estrutura do exercício *Yo Afectado*, existem outros aspectos referentes à condução do exercício que precisam ser abordados. Esses serão mencionados aqui brevemente e aprofundadas na parte 3. *TERCEIRA RODADA: A Condução do Yo Afectado: Uma abordagem ética*. Para refletirmos sobre essas questões, é importante lembrar que o *Yo Afectado* é uma prática na qual se evocam fatos reais e aspectos da subjetividade de cada indivíduo como ponto de partida para uma experimentação cênica. Essa característica já exige, por si só, uma atitude responsável, respeitosa e uma abordagem que priorize a delicadeza, a sensibilidade, a empatia e o cuidado ao lidar com memórias e aspectos biográficos de cada participante, ainda que essas, eventualmente, não pareçam muito profundas ou complexas.

É preciso que a pessoa que assume a condução de um *Yo Afectado* esteja preparada para lidar com as memórias e histórias pessoais trazidas à tona pelo grupo, que podem ser muito diversas entre si, abordar temáticas delicadas ou controversas e, por vezes, tangenciar ou encostar em traumas pessoais. Desse modo, é necessário que sejam observados os limites de cada participante do exercício ao abordar essas memórias, sendo essa também uma atribuição da condução. Como a condutora é responsável pela finalização dos improvisos, é necessário que esteja atenta ao processo individual de cada atriz, para definir quando o exercício já deu saltos suficientes e pode ser finalizado e até quando é possível ou saudável estimular a pessoa a ir um pouco além daquilo que está apresentando. Além disso, é preciso observar as reações do grupo e suas interações ao longo do exercício.

Todos os aspectos aqui ressaltados fazem com que a condução do *Yo Afectado* seja uma das questões mais delicadas quando abordamos o exercício. Os limites da intervenção da condução, a preparação necessária para a execução dessa função e as questões éticas aí implicadas são perguntas que se sobressaem ao longo da trajetória dessa pesquisa e têm se configurado como um dos principais questionamentos do trabalho. Essas questões ampliam a discussão para além dos limites do exercício *Yo Afectado*, confrontando outras práticas teatrais similares, que operam a partir de bases comuns com o exercício. Esse confronto adentra a questão ética do trato dos corpos e subjetividades de artistas ao longo de processos de formação ou de criação dentro do campo teatral. Essas questões serão retomadas na Segunda Rodada desse trabalho<sup>86</sup> e aprofundadas em diálogo com alguns conceitos do Psicodrama, como mencionei anteriormente.

#### **1.2.8. As integrantes da roda**

Como veremos no próximo tópico, o *Yo Afectado* é composto de diferentes etapas. Quando a prática é iniciada, os exercícios individuais, um por um, começam desenvolvidos no centro da roda, enquanto as demais integrantes do grupo estão posicionadas ao redor, voltadas para o centro e sentadas em cadeiras, bancos, etc. Durante a realização do *Yo Afectado* nenhuma integrante do grupo está autorizada a falar diretamente com a atriz no centro da roda, de modo que essa comunicação fica sob a total responsabilidade da condutora. Essa informação é importante para a compreensão da dinâmica do exercício: ninguém fala com a eu afetada no centro da roda. *A priori*, somente a condutora tem essa autorização.

---

<sup>86</sup> Refiro-me aqui à segunda parte da dissertação, intitulada *Segunda Rodada: algumas questões que emergem do exercício*.

Contudo, isso não significa que as demais atrizes realizam uma observação passiva daquilo que se desenvolve em cena. O grupo parece exercer uma função fundamental para o exercício, que é, de certo modo, relativamente maleável e se transforma de acordo com os rumos de cada improviso proposto. Em determinadas circunstâncias, observei o coletivo de integrantes da roda de *Yo Afectado* ser definido como “júri”, ou “júri-expectador”. Isso se deve à estrutura do exercício, que lembra um julgamento e, de certo modo, compreende que o grupo pode ser visto enquanto “aquelas que precisam ser convencidas” de que a narrativa trazida ao centro da roda é válida, de que a pessoa no centro da roda é uma vítima e de que o réu merece morrer.

Pessoalmente, possuo algumas reservas em relação a essa forma de nomear o grupo, pois acredito que possa transmitir a falsa impressão de que o exercício é sobre convencimento. Ou seja, pode dar a entender que a pessoa entra na roda com o intuito de convencer o grupo de algo e que esse convencimento se desenvolve a partir de uma perspectiva racional. De acordo com meu ponto de vista, o *Yo Afectado* não é realizado com esse objetivo e, pelo contrário, entendê-lo como um exercício de construção de argumentação lógica costuma atrapalhar o seu pleno desenvolvimento. Da mesma maneira, a ideia de “júri” pode nos conduzir a compreender a participação do grupo como um conjunto de expectadoras responsáveis por trazer um olhar distanciado e crítico daquilo que acontece em cena.

Contudo, o que pude experimentar com a prática do *Yo Afectado* é a construção de um sentimento de conexão entre o grupo como um todo e entre roda e a atriz que realiza o exercício individual. O grupo não fala diretamente com a pessoa no centro da roda, mas está autorizado a reagir àquilo que é construído nas improvisações. É muito comum que as integrantes da roda vibrem, riem, chorem ou transformem suas disposições corpóreas juntamente com as improvisações. Por vezes a roda assume fortemente a posição de interlocutora, para a qual as pessoas no centro da roda descrevem as situações trazidas, narram suas histórias e memórias. Muito frequentemente observamos também a contaminação, ou afetação do grupo em relação ao exercício desenvolvido pela pessoa no centro da roda. Arrisco dizer que, frequentemente, a roda do *Yo Afectado* passa a funcionar quase como uma extensão da atriz no centro da roda e vice-versa.

Ainda que não esteja autorizado a falar durante o exercício, o grupo também parece assumir a função de dar suporte e estimular a atriz que ocupa o centro a roda a atravessar o exercício. Mesmo que o exercício seja estruturado, em um primeiro momento, a partir da realização de consecutivas improvisações “solo”, ou individuais, é possível dizer que durante

toda a prática, ainda que não esteja ocupando o centro da roda, todas as integrantes do grupo vivenciam ativa e intensamente a experiência do *Yo Afectado*. Por esses e outros motivos, a presença da roda é um fator de extrema importância para o exercício.

A minha experiência pessoal como atriz no *Yo Afectado* é de vivência de um clima em sala de aula avesso à competitividade, no qual o grupo vai construindo coletivamente a capacidade de se envolver com o processo de crescimento artístico e pessoal da outra pessoa e torcer pelo seu desenvolvimento profissional. Acredito que isso não se deve somente às características do exercício em si, mas também ao estilo pessoal de condução que Estrela Straus imprime em suas aulas. Nesse sentido, enfatizo novamente a importância da figura da condutora para a prática do *Yo Afectado* e do desenvolvimento de um olhar cuidadoso e criterioso para a função de conduzir exercícios e processos teatrais de modo geral.

A questão da competitividade entre integrantes de uma turma ou grupo é um tema muito frequente em cursos de atuação, processos formativos ou criativos, mas que acredito que seja, no entanto, pouco discutido. Trago aqui o trecho de uma reflexão desenvolvida por Viola Spolin em seu livro *Improvisação para o teatro*. A autora propõe que a participação coletiva e a elaboração de acordos de grupo seriam caminhos para combater as tensões no trabalho e “exaustões da competição”, abrindo caminho para o desenvolvimento de uma relação mais harmônica. Sobre o clima competitivo, afirma:

Uma atmosfera altamente competitiva cria tensão artificial, e quando a competição substitui a participação, o resultado é a ação compulsiva. Mesmo para os mais jovens, a competição acirrada conota a ideia de que ele deve ser melhor do que qualquer outro. Quando um jogador sente isso, sua energia é dispendida somente para isto, ele se torna ansioso e impelido, e seus companheiros de jogo tornam-se uma ameaça para ele. (...)

Quando a competição e as comparações aparecem dentro de uma atividade, há um efeito imediato sobre o aluno que é patente em seu comportamento. Ele luta por um *status* agredindo outra pessoa, desenvolve atitudes defensivas (dando “explicações” detalhadas para as ações mais simples, vangloriando-se ou culpando os outros pelas coisas que ele faz) assumindo o controle agressivamente ou demonstrando sinais de inquietude. (SPOLIN, 2005. p. 9-10).

As tensões criadas por um clima competitivo desviariam o foco do grupo dos objetivos centrais da prática desenvolvida e, para além disso, atrapalhariam o desenvolvimento pleno do *Yo Afectado*. Isso aconteceria na medida em que as atrizes teriam dificuldade de abandonar o impulso de tentar controlar a “qualidade” artística do improviso com o intuito de agradar ou entreter o grupo, sanando assim a sua urgência por demonstrar-se uma “boa atriz”. Existem artistas, diretoras ou professoras que buscam acentuar a competitividade dentro de um grupo

como uma forma de estímulo ao crescimento individual. Já passei por processos pedagógicos teatrais nos quais a profissional verbalizou esse pensamento para a turma.

Essa não é a escolha de Estrela Straus, tampouco a minha, quando ocupo a posição de condutora de processos pedagógicos e/ou criativos. Isso não significa que a competitividade, a vaidade, o ego, a vontade de acertar, impulsos de comparação, o medo de errar e outros conflitos individuais e coletivos não surjam ao longo dos cursos de Estrela Straus, por exemplo. Como atriz passei por isso diversas vezes, em situações nas quais me peguei lutando contra pensamentos de comparação e tensões de vários tipos. No entanto, um dos caminhos desenvolvidos pela artista é manter o diálogo aberto sobre a questão, frequentemente expondo suas experiências pessoais como medos, conflitos, dificuldades e traumas. O diálogo aberto sobre a questão estimula as pessoas a se expressarem sobre suas dificuldades e a vaidade, por exemplo, deixa de ser um tabu dentro da sala de aula.

Essas e outras questões fazem com que, ao longo do *Yo Afectado*, o grupo esteja junto com a pessoa na roda. O momento do exercício individual de cada integrante não é efetivamente individual, na medida em que a roda inteira está em exercício juntamente com a atriz que se encontra no centro. Tudo aquilo que é feito e construído por uma pessoa ao longo de seu exercício, cada passo a mais que uma atriz conquista no *Yo Afectado* passa a integrar um repertório de experiência coletiva daquele grupo como um todo. No *Yo Afectado* um avanço individual é também coletivo, assim como o avanço coletivo é também individual.

### **1.2.9. As etapas do *Yo Afectado***

O *Yo Afectado* é um dos exercícios que mais amplia as possibilidades expressivas do ator. Durante o exercício, uma parte afetada (positiva ou negativamente) do Eu é extraída. O corpo e a palavra dão forma artística (...) a uma emoção que em determinado momento foi reprimida na vida social. É por isso que é um exercício de tanta abertura, tão intenso e surpreendente, porque dá luz e dá expressão às partes do nosso ser que em determinado momento não conseguiram falar. (BUFFAY, 2016).<sup>87</sup>

Podemos dizer que o *Yo Afectado* tem algumas similaridades com a estrutura de um julgamento ou que, de certo modo, simula um julgamento. Durante o exercício são realizadas improvisações individuais compostas por quatro etapas diferentes: a descrição do réu, a descrição do crime, a atribuição da sentença e a execução ou morte. Cada improvisação

---

<sup>87</sup> No original: El "*Yo afectado*" es uno de los ejercicios que más amplía las posibilidades expresivas del actor. Durante el ejercicio, se extralimita una parte afectada (positiva o negativamente) del Yo. El cuerpo y la palabra le dan forma de manera artística a una emoción que en determinado momento fue reprimida en la vida social. Es por eso que es un ejercicio de tanta apertura, tan intenso y sorprendente, porque echa luz y da expresión a aquellas partes de nuestro ser que en un determinado momento no pudieron hablar." (BUFFAY, 2016).

individual deve percorrer as quatro etapas antes de ser finalizada pela condução. Na medida em que o grupo atingia certo grau de familiaridade e experiência com o *Yo Afectado*, Augusto Fernandes costumava realizar um segundo exercício conhecido como *Ronda*<sup>88</sup>.

A *Ronda* é o exercício realizado na sequência do *Yo Afectado* e é composto de três rodadas diferentes, todas caracterizadas pela realização de improvisações desenvolvidas no centro da roda com a orientação da condução. A primeira rodada é o “*Yo Afectado* do dia”, composta por uma rodada de *Yos Afectados* individuais. A segunda rodada acontece em duplas e se caracteriza por improvisações ou “confrontos” que derivam das pesquisas realizadas na primeira rodada. A terceira e última rodada é coletiva e, nesta, o grupo inteiro coloca-se em cena para desenvolver um improviso mediante algumas regras específicas.

Inicialmente darei uma maior atenção à descrição das etapas do *Yo Afectado* que, por si só já apresenta uma série de particularidades e é fundamental para a compreensão do exercício como um todo e para o desenvolvimento da *Ronda*.

### 1.2.9.1. Primeira etapa: É um réu ou é uma ré?

Depois estudei [...] com o Augusto Fernandes, que também foi um professor muito importante para mim. [...] Lembro-me mais do que qualquer coisa do exercício do ‘Yo afectado’, que tinha a ver com improvisar sobre algo que você experimentou durante o dia. Por exemplo, algo aconteceu com você no ônibus, uma situação que eu não gostei e que vivi no ônibus; aí você faz toda uma improvisação com aquela situação que você não gostou. E houve vários momentos para explorar. Eram coisas que tinham a ver com a vida cotidiana. (WEXLER, 2012).<sup>89</sup>

Quando o espaço está organizado para a prática e o grupo está pronto para começar, a condutora sinalizará o início da improvisação por meio da seguinte pergunta: É um réu ou é uma ré? Essa pergunta funciona como um pontapé inicial para que a primeira pessoa, de acordo com a ordem pré-estabelecida na roda, se levante, caminhe até o centro e inicie a primeira etapa de sua improvisação.

---

<sup>88</sup> De acordo com Estrela Straus, Augusto Fernandes costumava a ministrar cursos de *Yo Afectado* e *Ronda*. Contudo, depois de um tempo, decidiu interromper os cursos de *Ronda*, mantendo apenas o *Yo Afectado*. A interrupção se deu, de acordo com Straus, porque o Augusto Fernandes constatou que a *Ronda* poderia ser eticamente perigoso e, mais para o final de sua vida, decidiu manter apenas os cursos de *Yo Afectado*.

<sup>89</sup> No original: “Después de eso estudié [...] con Augusto Fernandes, que también fue un maestro muy importante para mí. También estudié con Carlos Moreno y con Lito Cruz. Luego hice varios seminarios. [...] Me acuerdo más que nada del ejercicio del ‘Yo afectado’, que tenía que ver con improvisar respecto de algo que habías vivido durante el día. Por ejemplo, te había pasado algo en el colectivo, una situación que no me gustó que viví en el colectivo; entonces hacés toda una improvisación con esa situación que no te gustó. Y surgían varios momentos para explorar. Eran cosas que tenían que ver con la vida cotidiana.” (WEXLER, 2012).



A primeira etapa do *Yo Afectado* é a descrição do réu escolhido. A atriz no centro da roda deve iniciar sua improvisação fazendo uma descrição detalhada da pessoa selecionada, explicitando suas características físicas, psíquicas, aspectos comportamentais, etc. A condução estimulará a atriz a ser específica quanto às particularidades do réu, auxiliando-a a tomar o tempo necessário no espaço de cena, por vezes demorar-se em detalhes, enquanto busca construir cuidadosamente a descrição. A descrição funciona como uma porta de entrada para a prática e auxilia a atriz a construir um imaginário vivo do réu selecionado, assim como conectar-se com as memórias e sensações evocadas.

Eventualmente, exercitar a construção de imagens pode auxiliar a atriz nesse processo de descrição. Uma das orientações que a condução pode dar ao longo dessa etapa é estimular o uso de metáforas ou a criação de imagens poéticas que auxiliem a atriz em cena a visualizar o réu como mais vivacidade. As imagens podem ser construídas através de comparativos, por exemplo: “Ela tem braços longos como se pudessem tocar o chão”, “Ele possui olhos azuis como o mar” ou ainda “Ele tinha um bigode tão grosso que pareciam duas taturanas em cima dos lábios”. Essas imagens não precisam ser realistas ou coerentes com a narrativa construída e a atriz no centro da roda pode trazer toda e qualquer imagem que a auxilie na descrição.

Aqui vale a pena mencionar que, apesar de ter interlocução da roda, ou seja, da atriz em cena falar e olhar para as integrantes da roda durante o exercício, a descrição do réu, assim como as outras etapas, tem o intuito de permitir que a atriz entre em contato (durante o exercício) com a memória e as sensações que o réu lhe provoca. O exercício não é realizado **para** a roda ou condutora, é realizado **com** a roda, em conjunto com a roda e com a condutora. O intuito é permitir que cada atriz que entre em cena possa experimentar o processo, e tenha condições para desenvolver seu potencial cênico. Sendo assim, a imagem do réu construída pelo processo de descrevê-lo é também para a condutora e para a roda, mas, sobretudo, para a própria atriz que o descreve.

É importante mencionar que o objetivo central não é trazer uma descrição do réu extremamente detalhada e completa. Muitas vezes a atriz em cena pode se apegar a um pequeno detalhe físico do réu, como *uma pinta no nariz*, ou *uma verruga da qual emerge um pequeno fio de cabelo branco*, por exemplo, e demorar-se nele. Muitas vezes, alguns poucos detalhes serão o suficiente para que a atriz acesse a sensação do réu, ou ainda entre em contato com a memória psíquica, física, sensorial dessa pessoa. Como resultado, a roda talvez não venha a compreender todos os detalhes, ou formar uma imagem completa de quem vem a ser o réu, mas como já disse anteriormente não é esse o objetivo central da descrição. Trata-se

de um meio para abrir uma porta para o exercício, um acesso para o contato com o material trazido à cena.

Durante a primeira etapa, a atriz em cena poderá descrever aspectos físicos, emocionais, comportamentais, memórias de pequenas situações vivenciadas com o réu, detalhes da sua vida pessoal, profissional, afetiva, contextualizar a relação estabelecida entre ela e o réu, revelar segredos compartilhados, etc. Em alguns momentos da descrição, é muito comum que a condutora estimule a pessoa em exercício a imitar o réu, reproduzindo ou dando expressão física à sua forma de falar, olhar, se movimentar, alguns gestos específicos executados por essa pessoa, tiques e manias, etc. A condutora pode, ainda, estimular a pessoa no centro da roda a exagerar essa imitação, ampliando algumas características e criando uma corporificação caricatural do réu selecionado. Esses estímulos frequentemente a conduzem na direção de uma expressividade mais lúdica, que flerta com a ideia de “brincadeira”.

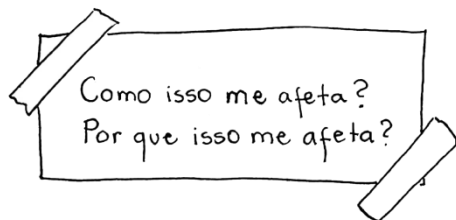
O caráter da relação existente entre o réu e a atriz no centro da roda é um aspecto importante que também será trazido ao longo da primeira etapa do *Yo Afectado*. Muitas vezes a condutora estimulará a atriz a trazer informações sobre a questão por meio da pergunta: “Ele é o quê seu?”. Essa pergunta provoca a atriz a expor o tipo de relação estabelecida com o réu. Ela poderá relatar ainda as circunstâncias nas quais conheceu o réu, trazer alguns aspectos específicos da relação que mantinha ou mantém com este, pequenas memórias ou incidentes ocorridos antes ou depois do “crime” – entendendo aqui como “crime” o fato selecionado pela atriz. Como já mencionei anteriormente, o caráter e a durabilidade dessa relação pode ser diverso, inclusive absolutamente efêmera, superficial ou passageira.

O tipo de vínculo estabelecido entre atriz e réu tem importância para que se compreenda o que está em jogo no “julgamento” em questão, ou seja, qual é o cerne da situação trazida ou da “afetação” que o réu provocou na atriz. Ao revelar o tipo de relação estabelecida entre as duas pessoas (atriz e réu), começamos a entender também o caráter e a importância do crime cometido. Esse aspecto fará a ligação com a próxima etapa, que se destina à descrição do crime cometido pelo réu selecionado.

### **1.2.9.2. Segunda etapa: o crime**

A segunda etapa do *Yo Afectado* é a descrição do crime. Nessa etapa, a atriz no centro da roda deve contextualizar a natureza da ação ou situação escolhida como crime para a realização do exercício. O “crime” cometido pelo réu será descrito e, dependendo do contexto, a atriz poderá ser estimulada pela condutora a relatar alguns pormenores da

situação, como a descrição de lugares, palavras ditas pelo réu e ao réu, etc. A condutora poderá, ainda, estimular a atriz a deter-se em algum detalhe ou especificidade da descrição, solicitando-lhe que desenvolva determinado aspecto ou “vá por determinado caminho”. Além da descrição da situação selecionada, essa etapa tem o intuito de desvelar ou abordar as motivações individuais que fazem com que a ação descrita seja considerada um crime pela atriz, ou seja, porque e como essa ação selecionada a afeta.



Essas perguntas nos conduzem a uma questão muito importante para a compreensão do *Yo Afectado*, que é o desenvolvimento da capacidade de implicar-se naquilo que faz. O crime do réu é considerado um crime mais pela forma como isso afetou a atriz que o selecionou do que pelas características da ação cometida. Ao longo do exercício, a condução estimulará e provocará frequentemente a atriz no centro da roda a implicar-se na improvisação, a falar em primeira pessoa e falar sobre si. A condutora poderá fazê-lo por meio de perguntas como: “Como você se sentiu quando ele – o réu – fez isso?”, “Como você era antes disso acontecer?”, “E como você se sente agora?”, “O que você pensou quando ele disse isso?”, “E você acha que está certo alguém fazer isso?”, “Você teria feito isso com ele?”, “Você é uma boa pessoa, não é?”, etc.

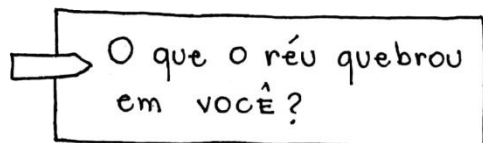
Em relação às imagens criadas, a condução poderá estimular a atriz a identificar em seu corpo a sensação mencionada ou corporificar determinada imagem, como já mencionei anteriormente. Aqui, metáforas também poderão ser utilizadas e corporificadas no centro da roda. Se, por exemplo, a pessoa no centro da roda venha a dizer “eu me senti pequena”, ou ainda “Eu me senti minúscula, do tamanho de uma formiga”, a condução poderá pedir que ela represente o quão “pequena” ou ainda a “formiga” citada, amplificando a sensação e expondo para a roda a corporificação da metáfora criada ao longo da fala. Outras provocações que evocam aspectos sensoriais da experiência poderão ser feitas através de perguntas como:

Qual a sensação? Como se parece? Como é o som disso? Qual a temperatura?  
Qual a textura? Qual o gosto que isso tem?

A descrição do crime vai traçar caminhos que levam à culpabilização do réu. Esses caminhos são desenhados por meio da radicalização da lógica do *Yo Afectado* aplicada à

situação específica trazida pela atriz em cena. A condução fará intervenções ao longo dessa etapa com o intuito de auxiliar a atriz no centro da roda a encontrar e experimentar essas formas de radicalizar a lógica do *Yo Afectado* em seu improviso.

Por meio dessas perguntas a condução estimulará a atriz em cena a fazer a transição entre as etapas da improvisação. Uma pergunta importante para essa questão é:



O que o réu quebrou  
em VOCÊ?

Essa pergunta evoca a descrição das consequências dos atos do réu para a pessoa no centro da roda e a reflexão sobre “o que o réu quebrou em mim?” a conduzirá à elaboração da sentença. Por exemplo, a atriz poderá dizer: “depois que o réu fez isso comigo eu nunca mais consegui confiar em ninguém” ou “eu me senti incapaz”. A resposta ainda poderá ser formulada da seguinte maneira “o réu quebrou em mim a capacidade de confiar nas outras pessoas” ou ainda “o réu destruiu a minha autoestima”.

### 1.2.9.3. Terceira etapa: a sentença

A terceira etapa do improviso é a atribuição de uma sentença. De modo geral, essa sentença deverá ser de morte, ou seja, a atriz em cena deverá elaborar uma forma de penalizar o réu pelo cometimento do crime, de modo que ao final do cumprimento dessa pena, ele esteja morto<sup>90</sup>. É importante sublinhar que a criatividade e a ludicidade serão ainda mais estimuladas nessa etapa e serão observadas através da maneira, ou ainda as “ferramentas” escolhidas por cada atriz para essa execução.

A partir do momento em que o réu foi descrito e o crime foi relatado, a condutora provocará a atriz em cena a falar diretamente com o réu. Para que isso ocorra, a condutora orientará a atriz a visualizar o réu dentro da roda e dirigir sua fala a ele. Esse estímulo poderá ser feito por meio de perguntas e orientações diretas:

Onde ele está? Mostra para a gente.

---

<sup>90</sup> Nem sempre os exercícios são finalizados com a morte do réu. O *Yo Afectado positivo*, por exemplo, é uma exceção a essa regra, no qual geralmente as penalizações têm outras características. Estrela Straus costuma também permitir que as atrizes criem outras formas de finalizar suas improvisações quando estão com dificuldades de matar seus réus.

A atriz será estimulada a indicar para o grupo onde está visualizando o réu, qual a sua posição, para onde ele está olhando, o que ele está fazendo no momento, etc. Após a visualização, a condução proporá à atriz que fale diretamente com o réu como se ele estivesse presente na roda. Aqui, em muitas improvisações, um jogo de “troca de papéis” começa a se estabelecer e deverá seguir acontecendo até a etapa final. Nesse jogo rápido, de diálogo com a roda e com a condução, a atriz se alternará entre falar diretamente com o réu, narrar para as integrantes da roda e para a condução o que o réu faz, como reage ou o que responde e imitar o réu, muitas vezes falando por ele.

Nesse diálogo estabelecido com o réu, em muitos casos a condução intensificará os estímulos diretos para que a atriz implique a si mesma naquilo que diz. Algumas sentenças podem ser elaboradas para que a integrante repita e siga sua fala orientada pela linha de raciocínio apontada. Exemplos dessas frases podem ser: “você provoca em mim.../eu sinto que você.../eu precisava que você tivesse feito.../eu esperava que você tivesse dito.../eu queria que você tivesse me dado.../você não tinha o direito de fazer isso comigo porque.../você me magoou quando...”

Essas frases estabelecem um caminho rumo à lógica do *Yo Afectado*, que, ainda que proponha a condenação e morte de um réu, estimulará a atriz em cena a tratar mais de si e da própria afetação do que do réu, seus atos e motivações. Como já mencionei anteriormente, trata-se de permitir que a sua parte afetada fale, se expresse, ganhe corpo.

Em seguida, a condução poderá orientar a integrante a firmar um ponto de vista objetivo e estabelecer uma sentença direta. A formulação de uma frase dita diretamente ao réu pode fazer parte desse processo, sintetizando a “conclusão” alcançada pela atriz ao longo do improvisado. A frase pode ter uma formulação similar a:

[ Fulano (o réu), você fez “x”, o que causou em mim “y”  
e por isso você deve morrer. ]

Nesse caso, um exemplo de frase poderia ser: “Onofre, você me traiu, isso fez com que eu me sentisse descartável e sem valor, por sua culpa eu nunca mais consegui confiar em ninguém e por isso você deve morrer”.

Como sequência para o exemplo citado acima, muito provavelmente a condutora responderia a frase elaborada para o réu Onofre, com a seguinte pergunta: “E o que você vai fazer com ele?”.

Essa pergunta é um convite à atriz para que elabore sua sentença e, em seguida parta para a execução dessa sentença. Ao elaborar a sentença, a atriz deverá declarar para o réu, para a condução e para as demais integrantes da roda o modo como irá matar o réu. Assim como em todas as etapas do exercício, a sentença não deverá ser planejada anteriormente, a condução deve estimular a pessoa no centro da roda a decidir o que fazer com o seu réu de maneira espontânea, no momento do improviso. A busca pela não premeditação e por um estado de livre expressão na qual os impulsos criativos encontram vazão é uma das questões mais importantes para o *Yo Afectado* e que se tornam ainda mais evidentes nas duas últimas etapas da improvisação.

*CONDUÇÃO: E o que você vai fazer com ele?*

*ATRIZ: Eu vou transformar o Onofre em uma embalagem de fast food, para que ele se sintam tão descartável quanto eu me senti.*

*CONDUÇÃO: Então faça!*

#### **1.2.9.4. Quarta etapa: A execução**

A quarta e última etapa do exercício é a execução do réu.

*ATRIZ: Onofre, eu vou comer todas as batatinhas que você está embalando. Eu vou sugar tudo de você, tirar toda a sua energia vital, até você ficar vazio. Você é uma embalagem de batatinhas sem nenhuma batatinha. Você é inútil. Vai bater um ventinho, você vai voar, vai cair no chão. As pessoas vão pisotear você. Eu vou te pegar do chão e te amassar. Eu vou te jogar no lixo.*

Essa etapa está imbricada com o estabelecimento da sentença e muitas vezes é desenvolvida concomitantemente a ela. Ou seja, não necessariamente durante a improvisação a atriz em cena conseguirá seguir as quatro etapas separadamente. Muito frequentemente, pode acontecer de a improvisação já ter caminhado para a próxima etapa e a atriz retomar questões da etapa anterior. Nessas situações, a condução intervém para auxiliá-la a não se perder ao longo dessa construção e manter a improvisação caminhando em direção à execução do réu.

No caso da sentença e da morte, pode acontecer de a execução ser construída em etapas, ou seja, a integrante pode estabelecer uma parte da sentença, anunciá-la a roda e começar a colocá-la em prática. Em seguida, pode definir uma nova ação a ser realizada, anunciá-la novamente e partir mais uma vez para a prática.

*CONDUÇÃO: E o que você vai fazer com ele?*

*ATRIZ: Eu vou arrancar os cabelos dele!*

*CONDUÇÃO: Então faça! Com som e exagero.*

*ATRIZ: (aponta para a roda) Ele está aqui, olhando para mim. (Ao réu) você vai se sentar aqui, por favor (imita o réu) Peraí, gatinha! Vamos conversar... vamos encontrar uma outra solução, pô! Você sabe como eu gosto do meu cabelo, pô... é parte da minha identidade, gatinha... (fala com o réu) Parte da sua identidade? Você deveria ter pensado nisso antes! Agora senta logo! (À roda) Ele sentou aqui na cadeira.*

*CONDUÇÃO: Como ele está?*

*ATRIZ: Está com cara de assustado*

*CONDUÇÃO: Imita ele.*

*ATRIZ: (senta-se e imita) Gatinha, por favor! Vamos conversar... Não corta meu cabelo não! (Ao réu) fica quieto! (À roda) Eu vou pegar a menor pinça do mundo e arrancar o cabelo fio por fio! (Faz gestos) Aqui está! A menor pinça do mundo! (Ao réu) Fica quietinho senão dói mais! (Começa a arrancar os fios de cabelo do réu)*

*CONDUÇÃO: Com som e exagero!*

*ATRIZ: (Aumenta os gestos) toin, toin, toin... (Imita o réu) Ai não gatinha... Tá doendo... pára, pô... Vamos conversar (à condução) Eu acho que vou raspar o cabelo dele. Ele tem muito cabelo e eu estou ficando cansada...*

*CONDUÇÃO: Então faça!*

A definição da sentença e a execução não seguem uma lógica realista ou racional, na qual se estabeleceria uma sentença de morte por enforcamento, guilhotina, cadeira elétrica, injeção letal ou quaisquer outras ferramentas de execução já utilizadas no passado. A morte atribuída ao réu frequentemente tem caráter lúdico, diverso e surge no momento do imprevisto, imbuída da trajetória desenvolvida pela atriz ao longo do exercício. Algumas mortes podem ser mais violentas e “realistas”, enquanto outras se desenvolvem de maneira mais simbólica e lúdica, ou podem misturar essas características dependendo dos rumos da improvisação desenvolvida. De qualquer modo, é importante enfatizar que estabelecimento da sentença e a morte podem habitar o campo da fantasia, recorrendo a situações fictícias que desafiam a realidade concreta.

Não existem regras específicas para o estabelecimento de uma sentença e a execução do réu. De modo geral, podemos dizer que essas são as etapas do exercício que estimulam o maior grau de liberdade criativa dentro do exercício. É muito comum que os elementos referentes ao crime cometido ou à mágoa relatada pela atriz reapareçam no momento da

execução e sejam utilizados como ferramentas de punição para o réu. É comum que uma pessoa que foi insultada escolha uma sentença na qual o seu réu seja também de alguma forma, insultado ou morra por consequências do seu insulto (po exemplo: que perca a língua, a voz, seja obrigado a ouvir os próprios insultos por toda uma eternidade, etc.).

Nessa etapa vai operar novamente o recurso da “troca de papéis” ou “narrar e fazer”, como já mencionei anteriormente. A atriz se alternará entre narrar ao grupo o que vai fazer, o que está fazendo, como o réu está reagindo; executar as ações que anuncia, imitar o réu, emitir os sons onomatopeias das ações, etc. Todas essas ações acontecem em fluxo à medida em que a atriz no centro da roda vai se familiarizando com o funcionamento do exercício. É comum também, apesar de não ser uma regra, que a improvisação aumente o seu ritmo ou velocidade nessa etapa. Aqui é importante sublinhar que a condução deve zelar pelo bem-estar físico da atriz durante esse fluxo improvisacional. Uma orientação frequente é que, caso deseje golpear o réu, por exemplo, a atriz não o substitua pelo chão ou por nenhum objeto da sala. A atriz deverá golpear o ar, visualizando o réu no espaço vazio. Essa orientação visa garantir que a atriz não se machuque no processo da execução do réu.

A duração dessa etapa pode variar muito de improviso para improviso, cabendo à condutora definir quando o exercício deve ser finalizado. De maneira geral, o réu deverá estar morto ao final do exercício. Ao fim de uma ação a condutora poderá perguntar:

*Ele está morto?*

De acordo com a resposta fornecida pela atriz e sua percepção do desenvolvimento da improvisação, a condutora poderá finalizar o improviso ou estimular que ele seja aprofundado, perguntando algo como: “Tem certeza?”, ou solicitando que a atriz dê uma finalização para a morte.

Em algumas situações que presenciei, a atriz no centro da roda não conseguiu dar sequência à execução do réu por diferentes motivos, que variavam desde dificuldade para dar vazão a sentimentos ou ações violentas, até a percepção de não estar pronta para seguir adiante. Nessas circunstâncias, Estrela Straus orienta a pessoa a desenvolver uma finalização criativa para a situação com o réu que se julgue capaz de executar. Estrela Straus acredita que algo precisa ser feito com o réu, ainda que não haja efetivamente uma “morte”. Presenciei diversas situações nas quais ações simbólicas foram criadas para finalizar a improvisação, e nessas ocasiões o réu foi “trancado em uma sala sem portas ou janelas”, “apagado do universo”, “entregue ao esquecimento”, etc.



De acordo com a artista, Augusto Fernandes não costumava estimular a criação de “saídas alternativas” para o *Yo Afectado*; esse aspecto já é um traço de sua marca pessoal enquanto condutora do exercício. Em outros casos, a improvisação parece ter esgotado seu potencial criativo e transitado por todas as etapas pré-determinadas; no entanto, não houve nesse processo um “esvaziamento” da “energia” evocada pela prática, ou do tencionamento físico e emocional gerado pela mobilização de memórias e emoções intensas. Nesses casos, Estrela Straus costuma orientar a pessoa a “gastar energia” antes de finalizar o exercício. Isso pode se dar, por exemplo, pela realização de movimentos excêntricos (de “dentro para fora”, do centro para as extremidades) com o corpo e emissão de sons antes de deixar o centro da roda.

A preocupação da artista nessas situações é a de que a pessoa não finalize a improvisação ainda perturbada, muito mobilizada ou afetada negativamente pela memória dos eventos evocados durante o *Yo Afectado*. De acordo com ela, é preciso que haja uma ação objetiva de conclusão do exercício para que a pessoa possa retomar seu lugar na roda. O fim do exercício é sinalizado pela condutora, que autoriza a atriz a sair da roda e retornar a sua cadeira, geralmente com um “Ok!”. Como já mencionei anteriormente, em algumas rodas houve aplausos, em outras não. Em seguida, a condutora faz indicações para que a próxima pessoa se levante e dê início ao seu improviso, repetindo a pergunta: “É um réu ou é uma ré?”. Uma rodada de *Yo Afectado* só deve terminar quando todas as integrantes da roda tenham desenvolvido sua improvisação individual.

A roda de hoje está encerrada.

#### **1.2.10. *Yo Afectado* positivo**

O *Yo Afectado* positivo é uma variação do *Yo Afectado* “normal” ou “negativo”. Trata-se de uma variação muito similar ao *Yo Afectado* “negativo”, no que concerne a sua estrutura e finalidades; no entanto, é raro que uma atriz, ao participar da prática pela primeira vez, desenvolva um *Yo Afectado* positivo. É mais comum que essa variação seja praticada por aquelas integrantes que já passaram pelo *Yo Afectado* “negativo” ao menos uma vez e possuem familiaridade com sua estrutura e funcionamento. De modo geral, a sequência de realização da improvisação se mantém a mesma, contudo o pressuposto inicial é invertido. Se no *Yo Afectado* “negativo”, a atriz em cena dá vazão à parte de si que foi afetada

negativamente por alguém ou algo, no caso do *Yo Afectado* positivo, a atriz dará espaço de expressão à parte de si que foi afetada positivamente por alguém ou algo.

Desse modo, o réu escolhido deve ser uma pessoa que lhe afetou positivamente ou, por meio de seus atos ou interferências na vida da integrante, causou uma impressão ou mudança positiva. O “crime” cometido por um réu do *Yo Afectado* positivo, ou a sua “maravilha” (a sua ação ou influência positiva), deverá ser exaltado e celebrado diante do grupo. Se retomarmos o princípio condutor do *Yo Afectado* “negativo”, traduzido na sentença: “Eu tinha direito à felicidade, você me roubou esse direito e por isso merece morrer” e a transferirmos para o *Yo Afectado* positivo, a frase seria similar a: “Eu tenho direito à felicidade. Você é a minha fonte de felicidade, logo, você me pertence”.

O crime do réu em um *Yo Afectado* positivo é tratado com a mesma profundidade que o de um *Yo Afectado* “negativo” e a sua execução dá vazão a um impulso que, se não é assassino, pode estar frequentemente relacionado a um desejo de possessividade, apego, dependência emocional, etc. Apesar de a nomenclatura utilizada sugerir uma oposição entre “positivo” e “negativo”, não existe uma distinção moral entre “bom” e “mau”, “certo” e “errado”. As duas variações do *Yo Afectado* podem mobilizar impulsos e emoções eticamente aceitas e eticamente questionáveis na mesma improvisação. Por essas e outras razões, seria errôneo interpretar o *Yo Afectado* positivo como um exercício “mais tranquilo”, “mais fácil” ou “menos violento” do que *Yo Afectado* “negativo”.

No *Yo Afectado* positivo, as integrantes desenvolverão uma improvisação orientada pelas mesmas etapas do *Yo Afectado* “negativo”: Descrição do réu, descrição do crime, atribuição da sentença e execução. A sentença, nesses casos, deixa de ser de morte e passa a ser, de certo modo, de servidão. A execução pode ser ainda mais lúdica, sendo muito comuns soluções nas quais o réu é incorporado, engolido ou absorvido pela atriz. O réu poderá ser enclausurado, enjaulado, transformado em objetos pessoais, peças de roupa, mobília, de forma a ser mantido próximo à atriz. Existem inúmeras possibilidades de finalização para um *Yo Afectado* positivo, a escolha da atriz em cena, assim como no *Yo Afectado* “negativo”, vai depender de como se desenvolveu a improvisação.

De modo geral, enquanto em um *Yo Afectado* “negativo”, a solução do exercício é geralmente aquela que faz com que o réu deixe de existir, mantenha-o distante ou o penalize pelo crime cometido, no *Yo Afectado* positivo, a solução da improvisação mantém o réu próximo, permite que ele jamais deixe de existir ou se afaste, torne-o posse da atriz no centro da roda, dentre outras. Outro aspecto a ser mencionado é que as duas variações de *Yo*

*Afectado* podem ser desenvolvidas na mesma roda, ou seja, em uma mesma rodada do exercício algumas integrantes podem optar por desenvolver um *Yo Afectado* positivo e outras por um “negativo”.

### **1.2.11. Ronda**

Gostaria de deixar sublinhado aqui que tenho menos experiência com a *Ronda* do que com o *Yo Afectado*. Como já mencionei anteriormente, a *Ronda* é o exercício criado por Augusto Fernandes para ser aplicado na sequência do *Yo Afectado*. Trata-se de um exercício realizado por grupos que já têm familiaridade ou suficiente experiência prática com o *Yo Afectado*. Desde o meu primeiro contato com o *Yo Afectado*, nos cursos de Estrela Straus, tomei conhecimento da existência da *Ronda* e de seu funcionamento de modo geral, assim como vivenciei algumas experiências que apontavam para o caminho dessa prática. No entanto, só pude experimentar o exercício completo durante o curso de *Yo Afectado* e *Ronda* ministrado pela artista entre os meses de outubro a dezembro de 2022<sup>91</sup>.

É importante lembrar também que Augusto Fernandes parou de conduzir a *Ronda* em suas aulas com o passar dos anos. Em seus anos finais, o artista seguiu ministrando os cursos de *Yo Afectado*, no entanto não incluía mais a *Ronda* em suas práticas didáticas e artísticas. Isso se deu, de acordo com Estrela Straus, por conta das implicações éticas da *Ronda*. Estrela Straus relata que o artista foi tomando consciência, a partir da prática, dos riscos que o exercício poderia apresentar quando malconduzido. E, com o passar do tempo, optou por interromper a prática. Por essas razões, faço aqui apenas uma breve descrição do exercício e não aprofundarei a reflexão sobre a *Ronda* como farei mais adiante com o *Yo Afectado*. Mas acredito que muito ainda poderia ser estudado sobre o exercício, suas particularidades e especificidades.

A *Ronda* é composta por improvisações organizadas em três fases diferentes: individual, em duplas e coletiva. A primeira delas é o *Yo Afectado do dia*. Trata-se de uma rodada de improvisações individuais que são, de modo geral, *Yos Afectados* mais curtos do que a estrutura do *Yo Afectado* tradicional. Uma por uma as atrizes devem colocar-se no centro da roda e desenvolver um *Yo Afectado* com o material escolhido para a *Ronda* do dia. No entanto, essa improvisação não seguirá a estrutura de quatro etapas previstas para o *Yo*

---

<sup>91</sup> Abordo essa experiência com mais profundidade no tópico 2.2.7 *Yo Afectado como treinamento e a flexibilização das regras*

*Afectado*. Estrela Straus relata que Augusto Fernandes costumava orientar as atrizes a escolher apenas uma das quatro etapas e desenvolvê-la nesse momento.

A pessoa era conduzida a ocupar o centro da roda e escolher uma das etapas para desenvolver: descrição do réu, descrição do crime, sentença ou morte. A atriz poderia entrar diretamente na roda já descrevendo o réu, falando sobre o crime, falando diretamente com o réu, etc. Para ela, apesar de não existir uma regra específica que impeça a atriz de fazê-lo, é mais difícil que as pessoas escolham a etapa da morte, tendo em vista que essa etapa pressupõe uma trajetória de aquecimento do jogo para que se chegue até ela. Durante as *Rondas* das quais participei, algumas pessoas trouxeram um réu como material para a improvisação, no entanto, a maioria das atrizes trouxe como “réu” não uma pessoa específica, mas uma questão.

Essa é uma possibilidade na *Ronda*: trazer um tema para a improvisação. Cada atriz, ao ocupar o centro da roda, passa a se expressar a partir de uma questão que a afeta de certa forma ou que a está afetando naquele dia. O tema poderá ser diverso e depende do material que a atriz escolher expor na roda daquele dia. Uma das orientações que podem ajudar as atrizes nessa etapa é formular “teses” como uma forma de apresentar a sua questão. Por “tese” entendo aqui a elaboração de uma frase ou sentença curta que seja capaz de resumir o cerne da questão trazida. Por exemplo: “mães não devem ter vida sexual”, “monogamia é uma mentira inventada para nos controlar”, “pessoas arrogantes são na verdade extremamente inseguras”, “pessoas que andam devagar pela esquerda na escada rolante do metrô são egoístas e merecem morrer”, “todos os homens do mundo são canalhas”.

De acordo com Estrela Straus, Augusto Fernandes costumava referir-se ao “valor” que a pessoa carrega, ou ainda, o “valor” que essa ou aquela personagem carrega ao longo de uma cena ou espetáculo. Por valor, entendo que o artista se referia, de modo geral, a um ponto de vista específico sobre uma questão eminente, um conflito, uma situação polêmica, etc. Ou ainda, uma característica moral, uma crença específica. Uma pessoa que entra para o *Yo Afectado* do dia com a premissa “transar no primeiro encontro é um sinal de promiscuidade” estaria, de acordo com esse pensamento, carregando o valor da moralidade, do conservadorismo ou ainda, dependendo da situação, da religiosidade. Essa questão precisaria ser aprofundada em uma próxima oportunidade; no entanto aqui vale sublinhar que o *Yo Afectado do dia* pode trazer para a cena um tema, uma questão, um conflito.

Assim como o *Yo Afectado*, um dos objetivos dessa etapa é experimentar um estado de afetação, ou estado afetado. Essa afetação deve engajar o corpo da atriz como um todo que,

por já ter experiência suficiente com o *Yo Afectado*, tende a atingir esse estado mais rapidamente. Diferentemente do *Yo Afectado*, nessa etapa, a condução interromperá o exercício antes do “fim”. Não será desenvolvida uma finalização durante a improvisação, ela será interrompida, geralmente quando a atriz em cena atinge o ápice de sua afetação ou quando a condutora considera que ela já experimentou suficientemente o estado de eu afetado.

A segunda fase da *Ronda* é composta por improvisações em duplas. Essas improvisações podem ser chamadas de “embates” ou “confrontações”. De maneira geral, assim que todas as pessoas da roda tiverem passado pelas improvisações individuais, a condução sinalizará o início da segunda fase. Essa sinalização é importante para que o grupo esteja consciente da finalização da primeira fase e início da segunda e, assim, não haja confusões quanto ao procedimento. A condutora pode dar indicações como “A *Ronda* está aberta”, “Que comece a *Ronda!*”, etc. Assim que o início da segunda fase for indicada, a primeira pessoa que realizou o *Yo Afectado do dia* deverá se levantar novamente e escolher uma outra pessoa da roda para desenvolver uma improvisação conjunta.

Ao escolher uma pessoa da roda para confrontar, a atriz deverá levar em consideração as improvisações realizadas na primeira fase. A temática trazida, as questões ou conflitos evocados pela improvisação individual da pessoa selecionada, deverá ter algum ponto de contato com a improvisação da atriz que confronta. Esse confronto poderá acontecer a partir de um conflito, do choque entre posições, comportamentos ou opiniões opostas ou ainda a partir de uma cumplicidade, de uma sintonia entre duas posições, opiniões ou comportamentos similares. Essa fase adiciona ao grupo uma tarefa nova em relação ao *Yo Afectado* que deverá, durante as improvisações individuais da primeira fase, ampliar a sua prontidão e escuta para perceber onde poderá se encaixar na segunda fase.

Onde eu me encaixo?  
Quais pontos de contato o meu exercício pode ter com o das demais atrizes?  
Quais diálogos eu construo entre o meu *Yo Afectado* e as outras?  
Como o meu estado de *Yo Afectada* joga com o estado de *Yo Afectada* de outra atriz?

Essa fase vai exigir do grupo a ampliação da escuta para além do desenvolvimento individual de cada atriz e do grupo de modo geral. A escuta individual e coletiva será voltada também para o jogo improvisacional e para as possibilidades de construção desse jogo. Sendo assim, antes do início da segunda fase, é preciso que as atrizes tenham exercitado uma escuta ampliada ao longo da primeira fase, a partir da qual realizarão escolhas para a segunda. Desse modo, assim que a condução sinaliza o início da segunda fase e a primeira pessoa da roda se

levanta novamente, ela deverá caminhar em direção à atriz escolhida e iniciar uma improvisação em conjunto com ela.

A pessoa que se levanta deve lançar uma proposição ou estímulo inicial a partir do qual a improvisação se desenvolverá. Podemos dizer que, nessa fase, essa pessoa é a “protagonista” da breve ficção desenvolvida. É função da atriz escolhida escutar com atenção o estímulo lançado e buscar uma forma de respondê-lo, iniciando o jogo com a outra pessoa. Não existem regras específicas sobre levantar-se ou não da cadeira, ou de quais maneiras a pessoa deverá responder à proposição da atriz no centro da roda, mas é importante que haja escuta e que, de certo modo, a pessoa selecionada trabalhe a favor do jogo, buscando formas de fomentar a sua realização.

- Como eu entro nessa proposição que me foi lançada?
- De que maneira eu posso usar o meu estado de Yo Afectada, experimentado na primeira rodada, para fomentar o jogo proposto?

Que posição eu assumo dentro da improvisação de modo que eu possa permitir que a atriz em cena desenvolva a sua proposta?  
Como eu alimento o CONFLITO e/ou a SITUAÇÃO FICCIONAL criada?

São inúmeras as pontes de contato que uma pessoa pode estabelecer ao criar uma confrontação na segunda fase da *Ronda*, de modo que não seria possível enumerá-las aqui. Trago algumas possibilidades para exemplificar o funcionamento do exercício e facilitar a compreensão da fase. O caminho mais evidente para estabelecer um ponto de contato entre duas improvisações seria uma coincidência ou similaridade temática dos materiais. Uma atriz pode entrar em cena expondo como detesta bagunça e pessoas que fazem bagunça e como isso a afeta terrivelmente em seu cotidiano, enquanto outra pessoa pode expor como gosta de sua bagunça, como funciona melhor na bagunça e como detesta quando alguém tenta organizar suas coisas. A temática entre as duas improvisações coincide, e o ponto de vista que cada atriz possui acerca do tema é oposto ao outro. O jogo poderia se desenvolver ainda se as duas coincidissem em suas opiniões, teríamos então um confronto por cumplicidade.

Outra possibilidade é referente ao papel assumido pela pessoa ao longo do primeiro exercício. Por exemplo, uma pessoa que escolhera a sua mãe como réu, poderá selecionar uma colega que escolhera a sua filha. O confronto ou jogo improvisacional se daria, então, entre a

filha que possui um conflito com a mãe e a mãe que possui um conflito com a filha. Sendo assim, explicando de maneira simplista, teremos um embate entre uma mãe e uma filha, e esse seria o disparador inicial da improvisação. Nesse exemplo, temos dois *Yos Afectados do dia* que trouxeram temáticas similares, e as posições que cada atriz ocupou em suas improvisações são opostas. Estabelece-se aí um conflito novamente.

Estrela Straus costuma dar o exemplo de uma pessoa que estava traindo sua namorada e uma pessoa que acreditava que estava sendo traída. Numa *Ronda* na qual as duas trazem essa questão para a primeira fase, é natural que escolham jogar juntas, apesar de isso não ser uma regra e nada impedir que uma dessas atrizes, ou as duas, escolham outras pessoas para confrontar. Seguindo os exemplos citados e, pensando em uma perspectiva de confrontação a partir da cumplicidade, duas atrizes que trouxeram a temática da maternidade poderiam jogar juntas na segunda etapa, assim como duas pessoas que traem suas parceiras ou que foram traídas por suas parceiras também poderiam se escolher.

Nem sempre os *Yos Afectados* apresentados na primeira fase da *Ronda* terão pontos de contato tão evidentes como os exemplos levantados. A escolha nesses casos pode ser feita a partir de detalhes ou pormenores trazidos na improvisação individual, mas que não configuram o “tema central” ou a questão preponderante do exercício. Outro ponto a ser citado é que, de certo modo, os *Yos Afectados do dia* apresentam padrões de comportamento. Ou seja, a forma como se expressam e se comportam as pessoas no momento em que pesquisam seus estados de eu afetado também pode ser usado como ponto de contato entre duas improvisações na segunda fase. Aqui também podemos pensar que dois *Yos Afectados* que apresentam lógicas de comportamento antagônicas ou similares podem optar por jogar entre si.

Como já mencionei anteriormente, são muitas as possibilidades de escolha para essa fase, sendo que o desenvolvimento da calma e escuta necessárias para que se possa fazer essa escolha é também um dos objetivos da prática. De qualquer modo, é importante ressaltar que a improvisação se dará partir dos estados expressivos descobertos na fase anterior, ou seja, o que se desenvolve é um embate entre dois “eus afetados” que devem estabelecer uma relação entre si por meio do jogo improvisacional. Cada atriz, e o grupo como um todo, estará desenvolvendo nessa etapa a habilidade para direcionar a sua escuta ao jogo e dividir a sua atenção entre perceber a outra atriz, se relacionando com suas propostas e manter a coerência da própria lógica de comportamento assumida para o jogo.

¡ Siga la Ronda !

Assim que a primeira improvisação em duplas é encerrada pela condução, a segunda atriz, de acordo com a ordem da roda, se levantará para confrontar outra pessoa e assim sucessivamente até que todas as integrantes da roda tenham confrontado alguém. Mesmo que uma atriz já tenha sido confrontada, quando chegar a sua vez deve se levantar novamente e propor uma confrontação. Uma mesma atriz pode ser confrontada por mais de uma pessoa da roda, assim como outra pode acabar não sendo confrontada por ninguém. É comum que isso aconteça devido à forma como se organizam e se conectam os *Yos Afectados do dia* daquele grupo. Não existem regras quanto a essa questão, mas ainda que uma pessoa acabe participando de várias improvisações, todas as integrantes terão a chance de experimentar o jogo, na medida em que a roda inteira deverá se propor a confrontar alguém antes do final da segunda fase. Assim que a última improvisação em duplas é encerrada, a condução deverá sinalizar o fim da segunda fase e o início da terceira.

A terceira fase da *Ronda* é coletiva e costuma ser chamada de **Todos contra todos**. Nessa fase, todas as atrizes que integram o grupo são autorizadas a ocupar o centro da roda e estabelecer relações ficcionais com as demais integrantes. Trata-se de uma improvisação coletiva que deve ser desenvolvida com base em alguns parâmetros, mas que, no entanto, não possui muitos direcionamentos pré-determinados. Durante as experiências que tive com a terceira fase da *Ronda*, Estrela Straus experimentou duas formas diferentes de dar início à improvisação: autorizando o início da terceira fase ligado ao final da última improvisação em duplas, ou seja, enquanto as atrizes ainda se encontravam em ação no centro da roda. E finalizando a segunda fase, aguardando as atrizes retomarem seus lugares na roda e sinalizando o início da terceira com o centro da roda vazio.

A terceira fase da *Ronda* costuma ser autorizada por meio da frase: “A partir de agora todas estão habilitadas”. Isso não significa que todas as pessoas precisam dirigir-se ao meio da roda imediatamente e começar a agir. Pelo contrário: trata-se de uma sinalização para que o grupo amplie seu estado de escuta e prontidão para entrar no jogo a qualquer momento. Durante a improvisação final e durante as duas primeiras fases também toda e qualquer modificação no espaço de cena ou todo objeto que for deixado na roda deverá permanecer ali e integrar o jogo. Caso alguém retire o casaco durante um confronto e o deixe no chão, por exemplo, a peça de roupa deverá permanecer ali até que o jogo acabe ou que alguém faça algo com a peça durante a improvisação.

Caso alguém “morra” durante a improvisação, essa pessoa também deverá permanecer deitada no local até que a *Ronda* seja finalizada. Cada uma das integrantes pode entrar no jogo



a qualquer momento em que perceber uma oportunidade de contribuir. De modo geral, trata-se de uma grande improvisação coletiva livre, na qual cada “eu afetada” experimenta colocar-se em estado de jogo e deixar emergir interações ficcionais entre as demais “eus afetadas”. Não necessariamente a improvisação conduzirá o grupo à criação de uma narrativa ficcional e, frequentemente na medida em que o grupo se desenvolve por meio da prática do exercício, a improvisação será composta por momentos de escuta e criação ficcional e momentos de busca em meio ao caos.

O caos, entendido aqui como uma mistura de proposições e elementos que não se organizam dentro de uma lógica distinguível, ou que provocam a sensação de bagunça e desarmonia, parece um elemento preponderante na terceira fase da *Ronda*. Durante essas experiências, Estrela Straus comentou sobre o desenvolvimento de uma escuta coletiva e sobre o exercício da calma em meio ao caos para “deixar que sua contribuição surja a partir daquilo que está sendo desenvolvido pelo grupo”, ou ainda “permitir que as coisas brotem do caos” (informação verbal)<sup>92</sup>. Até onde pude compreender por meio da prática, esses talvez sejam os primeiros desafios aos quais o exercício expõe o grupo, dentre um número grande de questões e assuntos inerentes à prática teatral que a *Ronda* nos convoca a experimentar, desenvolver e aprofundar<sup>93</sup>.

De acordo com Estrela Straus, durante as *Rondas* conduzidas por Augusto Fernandes, existia uma regra que propunha a presença de uma arma imaginária, guardada dentro de uma caixa imaginária, que ficava localizada em algum ponto da roda desde a primeira fase e poderia ser usada a qualquer momento durante o exercício. No entanto, não tive a experiência de realizar a *Ronda* com esse pressuposto. Como no *Yo Afectado*, a condução pode intervir no jogo improvisacional a qualquer momento, dando orientações às atrizes do grupo. Assim que o jogo é finalizado, realiza-se uma conversa na qual o grupo pode tirar dúvidas, fazer comentários e compartilhar suas impressões e experiências individuais.

---

<sup>92</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

<sup>93</sup> Como comentei anteriormente, aqui não terei tempo de desenvolver uma reflexão mais aprofundada sobre os desdobramentos da prática da *Ronda*. Essa pesquisa ficará em suspensão para uma próxima oportunidade.

## 2. SEGUNDA RODADA: algumas questões que emergem do exercício

Nesse processo de pesquisa acerca do *Yo Afectado*, precisei refletir sobre quais aspectos do exercício selecionaria para desenvolver uma reflexão mais aprofundada nesse ponto da dissertação. Esta não é uma tarefa fácil, tendo em vista que o *Yo Afectado*, assim como outros exercícios e jogos teatrais, abre portas para uma gama de múltiplas reflexões, interpretações e pontos de vista. Além disso, na medida em que a investigação se desenvolvia, novos assuntos foram se apresentando e sendo apresentados por colegas, professoras e pares com as quais tive o privilégio de dialogar, aumentando ainda mais esse montante de possibilidades.

No campo das pesquisas acadêmicas ouvimos falar frequentemente sobre o *recorte* específico desta ou daquela pesquisa. Isso é uma questão relevante justamente porque cada tema escolhido traz consigo uma infinidade de possibilidades de enquadramentos, pontos de vista e diálogos possíveis com pensadoras, teóricas ou artistas. Faço essa introdução para deixar sublinhado aqui que muitas reflexões, temas e possibilidades de caminhos que surgiram nesses quase três anos de mestrado acabaram não sendo abordadas nessa dissertação devido à impossibilidade de abarcar um grande número de questões em um único texto. Desse modo, fazer escolhas antes e durante a pesquisa faz parte do processo acadêmico e, arrisco dizer, trata-se de uma das tarefas mais árduas.

A segunda rodada desse trabalho é dedicada a algumas questões que emergiram a partir do olhar para o *Yo Afectado* ao longo desse processo. Aqui opto por trazer três blocos temáticos que foram orientados pelas seguintes perguntas:

- Qual o objetivo do *Yo Afectado*? Por que fazer um *Yo Afectado*?
- Como funcionam os mecanismos do exercício? Como apropriar-se do *Yo Afectado*?
- O que devemos refletir sobre a condução do *Yo Afectado*? Como pensar uma condução responsável e ética do exercício?

Essas perguntas foram selecionadas dentre uma gama de outras perguntas e questionamentos que ficaram à margem deste trabalho, para reflexões em outros espaços e contextos ou aguardando que um próximo trabalho as abarque. Aqui desenvolvo algumas

reflexões a partir dessas perguntas, que movimentam temáticas que considero importantes na discussão sobre o *Yo Afectado*, sua realização e suas ressonâncias.

## 2.1. Como uma faca afiada

Ao longo desses anos de investigação estive em diversas situações – formais e informais – nas quais fui impelida a explicar o exercício *Yo Afectado*. Tentei explicar o que é um *Yo Afectado* em eventos acadêmicos, reuniões do CEPECA, em aulas de teatro, festas de aniversário, almoços em família, mesas de bar, conversas de corredor, dentre outras situações. Como o exercício é ainda pouco conhecido entre artistas brasileiras<sup>94</sup>, toda vez que o tema *Yo Afectado* aparecia em uma conversa, debate ou apresentação, uma explicação - ainda que simples e breve - se fazia necessária. Esse é o motivo pelo qual uma parte considerável deste trabalho foi dedicada à contextualização do exercício e à explicação de seu funcionamento. A dimensão que essa contextualização tomou não foi algo planejado desde o início, mas revelou-se uma necessidade durante o processo.

Eventualmente algumas dessas conversas foram mais bem-sucedidas do que outras. E quando me refiro a sucesso, nesse caso, quero dizer a minha sensação de que talvez a interlocutora tenha saído da conversa com uma maior ou menor compreensão do *Yo Afectado*. No entanto, independente do contexto da conversa, após uma espécie de susto inicial – um assombro ao se deparar com os pressupostos do exercício – algumas perguntas apareciam (e aparecem) com certa frequência. A maioria das perguntas está relacionada ao objetivo do *Yo Afectado*, ou melhor, a sua funcionalidade.

Qual o propósito do exercício? Onde pretende-se chegar com isso?  
Para onde isso vai? Vocês fazem isso para quê? Isso vira cena?  
Qual o objetivo de matar o réu? Não seria melhor ir por outros caminhos? Isso tudo é mesmo necessário?

---

<sup>94</sup> Isso vem mudando ao longo dos anos devido à difusão dos cursos e Workshops de Estrela Straus, que vem apresentando o *Yo Afectado* a grupos de atrizes e estudantes de teatro.

É preciso confessar que o *Yo Afectado* é um exercício assustador. À primeira vista, a tarefa desenhada pode parecer hercúlea, talvez surreal, um pouco intensa, desmedida e até mesmo irresponsável.

*Será perigoso? Será mesmo necessário?*

Confesso que a primeira vez em que ouvi a explicação do exercício me senti extremamente ansiosa por dois motivos: o primeiro deles é que eu não conseguia entender exatamente como funcionaria o exercício, por mais que me explicassem. Não entendia exatamente como passaríamos de uma etapa para a outra, como faríamos essa narração ou improvisação individual e, sobretudo, como se daria essa “morte”. O segundo é que tive certeza quase absoluta de que não seria capaz de realizar aquela improvisação maluca da qual ouvira a descrição. Eu, que me considerava uma pessoa boa, ética, correta, incapaz de matar uma formiga, relativamente tímida, estava certamente fadada ao fracasso; e, assim – de acordo com a minha ansiedade – destinada a passar vergonha na frente de todas aquelas pessoas que acabara de conhecer. No entanto, para a minha surpresa, aqui estou – alguns anos depois – escrevendo uma dissertação de Mestrado sobre o *Yo Afectado*.

Sempre que me proponho a explicar o exercício, busco me recordar da minha primeira impressão do *Yo Afectado* e trazer o máximo de detalhes possível em cada situação. Muitas vezes, as perguntas que aparecem em seguida são também algumas das perguntas que tenho feito (ao *Yo Afectado*) ao longo dessa pesquisa.

*Para que se submeter a um Yo Afectado? O Yo Afectado não é perigoso?*

Em relação a essas perguntas, acredito que não seja possível atingir uma única resposta. As perguntas, no entanto, movimentam a reflexão que busco construir aqui. Como já repeti inúmeras vezes nesse texto – e acredito que é sempre importante lembrar – algumas afirmações que construo aqui, ou algumas das minhas “respostas” a essas perguntas, estão profundamente conectadas à minha experiência com o exercício.

Muitas coisas que fazemos em nosso cotidiano são potencialmente perigosas. A cozinha de uma casa, por exemplo, é o covil de objetos potencialmente mortais. Manusear uma faca afiada para picar legumes, acender a chama do fogão para cozinhar uma xícara de arroz branco, aquecer óleo vegetal para fritar umas batatas, ligar o liquidificador para bater

um suco de maracujá. Instrumentos e tarefas que, caso sejam feitas de maneira descuidada, podem resultar em acidentes trágicos. E como fazemos esse tipo de coisa diariamente?<sup>95</sup> Aos poucos vamos aprendendo formas de manusear esses objetos, atitudes que podemos ter e evitar com o intuito de reduzir o risco de acidentes domésticos. Vejamos bem, então: o cuidado, a atenção, a preparação e o conhecimento são a diferença entre um jantar quentinho e uma visita ao hospital. No entanto, mesmo com tudo isso, de vez em quando é possível que nos cortemos ou queimemos em um descuido.

Na introdução de seu livro *Pedagogia da Autonomia*, Paulo Freire faz uma analogia utilizando o ato de cozinhar para refletir sobre a prática docente:

O ato de cozinhar, por exemplo, supõe alguns saberes concernentes ao uso do fogão, como acendê-lo, como equilibrar para mais, para menos, a chama, como lidar com certos riscos, mesmo remotos, de incêndio, como harmonizar os diferentes temperos numa síntese gostosa e atraente. A prática de cozinhar vai preparando o novato, ratificando alguns daqueles saberes, retificando outros, e vai possibilitando que ele vire cozinheiro. (FREIRE, 2016, p. 23).

São esses saberes sobre o ato de cozinhar, assimilados por meio da prática – de acordo com Freire – que nos preparam para lidar com o ofício de cozinheira. São esses saberes que nos permitem lidar com os potenciais riscos, assim como entender o melhor uso de cada ferramenta utilizada em uma cozinha: a faca, a tábua, a espátula, o forno, a chapa, o fogão, e etc.

Pensei nessa analogia quando refletia sobre a pergunta:

O *Yo Afectado* é perigoso?

E acredito que a resposta mais honesta que posso dar a essa pergunta neste momento é: **pode ser**. O *Yo Afectado* pode ser perigoso, pode ser conduzido de maneira irresponsável e causar danos às pessoas que o praticam, pode ser desmedido, pode perder o rumo e atravessar limiares perigosos. As pessoas podem se distrair de seus objetivos iniciais e enveredar para outros caminhos pantanosos. São tantas as coisas que podem acontecer que eu não seria capaz de enumerá-las aqui.

Em alguns momentos ou situações pode ser melhor escolher outros caminhos e procedimentos para o desenvolvimento de habilidades ou construção de personagens do que

---

<sup>95</sup> Aqui existe um recorte de classe. Falo de meu lugar de experiência. Nunca tivemos alguém em casa uma pessoa contratada para realizar tarefas domésticas. Aprendi a cozinhar aos treze anos, quando a minha avó Encarnação me ensinava a fazer bolos – os doces eram os seus favoritos. Mas os trabalhos domésticos são uma realidade na rotina das pessoas que vivem da sua força de trabalho. E quanto mais vulneráveis são essas pessoas, mais cedo precisarão aprender a se virar sozinhas. E isso significa mexer em objetos que oferecem risco.

experimental uma roda de *Yo Afectado*. É como uma faca afiada: você olha para ela e precisa saber que ela pode te machucar. Esse é talvez o primeiro fato que precisamos saber sobre a faca: a faca pode nos ferir. Lembro-me que desde muito pequena uma das grandes preocupações do meu pai era que eu estivesse ciente dessa informação: “nada de faca para crianças”, “a faca pode machucar”, “por enquanto só adultos mexem na faca”. Desse modo, acredito ser importante que saibamos da primeira informação necessária para a autoproteção:

## **O YO AFECTADO PODE TE MACHUCAR**

Mas, então, por que fazer o *Yo Afectado*? Não é melhor deixar para lá? Para responder isso, vou recorrer a uma anedota: como já disse antes, meu pai é bastante preocupado com a presença das facas no ambiente doméstico. De modo que, tendo crescido com essa preocupação, mesmo depois de adulta eu não costumava manipular facas muito afiadas – nem as que tinha em casa; cozinhava com facas simples e pequenas. Quando fui morar com meu companheiro, ele trouxe em sua mudança duas facas orientais extremamente afiadas que tinha ganhado do seu pai. Eu fiquei um pouco chocada com o tamanho e o fio das facas e as guardei em uma gaveta. Um dia ele disse “não sei porque eu guardo essas facas para uma ocasião especial, a vida é curta e vou começar a usá-las para cozinhar no dia a dia, afinal são muito boas”, e ele passou de fato a usá-las para cozinhar. Um dia, senti-me corajosa e decidi usar uma das facas para picar alguns legumes. “Meu Deus,” – pensei – “é muito mais fácil picar com essa faca”.

Descobrir a faca afiada provocou em mim uma espécie de encantamento, acompanhado pela impressão de ter encontrado a melhor ferramenta para aquela tarefa naquele momento. Picar um maço de salsinha, por exemplo, com uma faca comum me permitia ter determinada precisão no corte e fazê-lo com determinada velocidade. Ao picar a salsinha com a faca afiada, percebi que era capaz de cortar pedaços menores, com maior precisão e em menos tempo. No entanto, no caso dos tomates, sigo utilizando a faca comum. A prática me mostrou que a pele do tomate, que é escorregadia, necessita de certo atrito para ser cortada e, com a faca afiada eu tinha uma tendência maior de me cortar quando estava distraída. Nesse caso, a faca comum com serra é mais eficiente e segura.

A primeira coisa a aprender é que a faca pode nos ferir. E depois, portanto, entender os contextos nos quais uma faca bem afiada pode ser utilizada. Ainda que eu tenha me acostumado com a faca afiada e aprendido formas de manuseá-la evitando acidentes, não preciso utilizá-la em todas as ocasiões. Eu não preciso comer macarronada ou tomar um prato

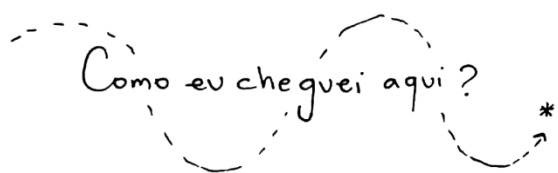
de sopa utilizando uma faca apenas porque sei utilizá-la. Nesses casos, um garfo ou uma colher seriam ferramentas mais adequadas e seguras. Ainda que eu possa cortar um papel com uma faca, a tesoura talvez seja mais eficiente. Acostumar-se com uma ferramenta perigosa – a faca afiada – e querer utilizá-la em toda e qualquer circunstância, somente porque se sabe utilizá-la e já o fez várias vezes sem se ferir, talvez não seja adequado. Eventualmente você pode se descuidar por excesso de segurança e acabar se cortando.

Não conto essa história com o intuito de convencer alguém a realizar o *Yo Afectado* – ou aprender a cozinhar –, mas para criar uma analogia com a minha experiência ao realizar o exercício pela primeira vez. A palavra encantamento define bem a minha sensação ao conhecer uma prática teatral da qual eu nunca ouvira falar – mesmo depois de mais de dez anos estudando teatro – e que me pareceu muito adequada para mim, naquele contexto e naquele momento da minha vida. Uma ferramenta que me ajudou a romper algumas barreiras ou chegar a lugares nos quais eu ainda não havia chegado. Senti esse encantamento ao ver a primeira pessoa entrar na roda de *Yo Afectado* e esse sentimento me conduziu a realizar o exercício outras vezes e me trouxe até aqui.

Eu ingressei na Universidade de São Paulo para cursar artes cênicas no ano de 2006, e na época me lembro de escutar muito pelos corredores da faculdade termos como “desmascarar-se”, “despir-se”, “desconstruir-se”. Eu tinha dezessete anos e todo o vocabulário teatral que ouvia naquele período era novo para mim. Meus colegas utilizavam esses termos de modo coloquial para referir-se a um processo de constatação e flexibilização de uma certa rigidez física e expressiva que adquirimos a partir das demandas da vida cotidiana. A ideia era a de que o dia a dia cotidiano e suas urgências e exigências nos conduz a uma rigidez limitadora, o que dificultaria o trabalho de atuação. Para atuar seria necessário combater essa rigidez e encontrar meios de flexibilizá-la.

Lembro-me de ouvir esses termos também fazendo referência ao ato de desvincular-se das suas maneiras de se apresentar socialmente. Nesse sentido, cada uma de nós deveria se engajar em um processo de autoconhecimento para identificar nossas crenças sobre nós mesmas e as maneiras como nos apresentamos às outras pessoas. E, então, buscar meios para – uma vez estando em cena, ou em um exercício teatral – fugir dessas formas conhecidas ou, ainda, buscar meios “extracotidianos” de nos expressar. Em busca disso, durante toda a graduação – dos 17 aos 22 anos de idade–, experimentei como foi possível, à época. Mas esses termos permaneceram povoando o meu imaginário sobre as práticas teatrais após o fim da graduação.

No meu primeiro contato com o *Yo Afectado* tive a sensação de que não seria capaz de realizar uma improvisação com um grau tão elevado de exposição individual: era necessário se expor sozinha no meio da roda, narrar fatos pessoais para um grupo de pessoas praticamente desconhecidas, expressar raiva e expor-se a sentimentos controversos e talvez politicamente incorretos. No entanto, com o decorrer do exercício – e quando menos esperava – eu estava no centro da roda realizando tudo aquilo do qual me julgara incapaz. Eu estava “matando” o meu réu com requintes de crueldade conduzida pela Estrela Straus e com o apoio da roda. O exercício, diferentemente do que eu imaginava, era também engraçado e lúdico. Ao acabar, a sensação que ficou é de que fora muito mais leve e fluido do que eu havia imaginado.



Como eu cheguei aqui? \*

O que há nesse exercício que me ajudou a chegar nesse estado e fazer coisas as quais não me julgava capaz de fazer?

Em sua tese de doutorado, Luciana Canton traz um relato de sua experiência com os exercícios de preparação emocional de Sanford Meisner<sup>96</sup>. A técnica à qual se refere é outra, diferente do *Yo Afectado* (que não é considerado uma técnica, mas um exercício). No entanto, a técnica propõe lidar com elementos pessoais como estratégia para movimentar emoções:

Preciso dizer que foi uma experiência difícil e transformadora. Eu receava trabalhar com a emoção verdadeira, tinha medo de perder o controle dos meus sentimentos. Era um tabu, colocado por minha formação inicial, que eu precisava quebrar; tinha ao menos de experimentar, nem que fosse para dizer: “Isso não é para mim”. Pois bem, quando chegou o momento da preparação emocional decidi experimentar, e, para a minha surpresa, passei ilesa pela experiência. Não estava traumatizada nem tinha perdido o senso de realidade. Era difícil lembrar o que acontecera; tal como na vida, eu não me lembrava dos detalhes. Uma analogia possível é a de ser levada por uma onda, algo maior que nós no momento, mas à qual reagimos e sobrevivemos. Os sentimentos terminavam misturados e revirados depois da preparação emocional, mas, por haver entendido a importância e o sentido do uso da imaginação, fui pouco a pouco compreendendo que era possível ter o leme daquele barco, encontrar a direção, mesmo numa situação tempestuosa. (CANTON, 2019, p. 18).

---

<sup>96</sup> Sanford Meisner (1905 – 1997), ator e professor de atuação norte-americano. Foi integrante do *Group Theatre* e, posteriormente desenvolveu sua abordagem própria, que ficou popularmente conhecida como “Técnica Meisner”.



Apesar de Canton não estar se referindo ao *Yo Afectado*, minha impressão é a de que ela descreve uma experiência bastante similar à que tive nas primeiras vezes que experimentei o *Yo Afectado*. Movimentar emoções em cena era também um tabu para mim, assim como práticas teatrais que propunham o uso da memória ou de elementos autobiográficos. Eu tinha uma ideia preconcebida de como seria experimentar esse tipo de prática teatral, o que não se confirmou quando me propus a realizá-la. Pelo contrário, foi por meio do *Yo Afectado* que pude experimentar algo que foi minha busca durante a graduação – ou pelo menos o meu ponto de vista sobre essa busca. O *Yo Afectado* me proporcionou uma experiência radical de flexibilização da forma como eu me apresento socialmente. Ou seja, o exercício permitiu que me expressasse de maneira muito diferente daquela cotidiana.

E isso não teria tido um impacto tão grande para mim se não fosse um exercício “feito em primeira pessoa”, ou seja, era eu quem estava em cena – eu afetada, mas ainda eu – e não uma personagem em nome da qual eu agia. Essa foi uma experiência radical para mim, porque se apresentava em cena uma parte de mim que eu desconhecia. Ou melhor, uma parte de mim que eu ocultava. Refletindo após uma roda de *Yo Afectado*, comentei ao grupo que estava com a sensação de que, naquele dia, mais de dez anos após o início da minha graduação, eu tinha compreendido a tal ideia de “desmascarar-se” da qual ouvira tanto.

Não faço aqui nenhuma crítica implícita em relação à minha formação universitária, muito pelo contrário. Ao longo dos seis anos que estive na graduação (de 2006 a 2012) tive o privilégio de encontrar professoras e professores incríveis que me proporcionaram uma formação rica, da qual sou muito grata (tanto que retornei anos depois para a pós-graduação). Mas as fichas às vezes demoram a cair<sup>97</sup>. E essa foi uma ficha grande e pesada, que me fez querer ficar ali mais tempo e olhar com cuidado tudo o que estava acontecendo.

### **2.1.1. O *Yo Afectado* como ferramenta prática para a compreensão de uma visão de teatro**

Depois de tantas viagens diferentes, dentro de mim ficam guardados muitos sentimentos afetivos. Pensando nas montanhas, no mar, nas estepes ou nas cidades europeias, lembro-me das sensações que surgiram a partir das impressões causadas pelo que vi. Os detalhes, os motivos, as razões e as particularidades desapareceram, apenas o sentimento permanece na memória.

Quando estou a fim de viajar novamente, minha fantasia desenha maravilhas que nunca encontro na vida real. Mas ao retornar de uma nova viagem, a memória

---

<sup>97</sup> Essa é uma expressão antiga, que fazia referência à ficha utilizada para completar uma ligação telefônica em um orelhão público. Trata-se de um objeto de metal, semelhante a uma moeda, que podia ser comprada em bancas de jornal e botecos de bairro. Quando a ficha caía, a gente podia telefonar. Posso traduzir a expressão com o estrangeirismo *insight*.

afetiva aumenta e intensifica de novo aquilo que, na verdade, foi vivenciado de maneira mais fraca do que seria mais tarde, nas memórias. Então, o afeto às vezes é mais forte do que a realidade. (STANISLAVSKI apud VASSINA; LABAKI, 2016, p. 208).

As práticas e exercícios teatrais não surgem desassociados de seus contextos específicos. Ainda que possam ser ressignificadas, reinventadas, cooptadas ou simplesmente tomadas emprestado para outras finalidades diferentes daquelas para as quais foram idealizadas, cada prática teatral surge relacionada a um determinado contexto histórico, político, cultural, etc. Como conversamos na primeira rodada deste trabalho, a criação do *Yo Afectado* acontece em um contexto prático específico e está imbricada às experiências pessoais e artísticas vivenciadas por Augusto Fernandes até então. A partir de um olhar mais aprofundado para o exercício, é possível dizer que ele desvela uma forma de ver o teatro.

O *Yo Afectado* não está necessariamente conectado a uma estética teatral específica, mas a um campo de práticas formativas e de criação relacionadas à interpretação teatral que expressam uma visão sobre o teatro muito conectada ao trabalho de Konstantín Stanislávski. O *Yo Afectado*, assim como a maior parte do trabalho de Augusto Fernandes, tem sua filiação em uma raiz de pensamento prático ligada a Stanislávski. Essa filiação se inicia com os seus primeiros estudos com Heidi Crilla e, posteriormente, passa por seu contato direto com o trabalho desenvolvido por Lee Strasberg.

Identificar e apontar as heranças do trabalho de Stanislávski presentes no *Yo Afectado* seria uma tarefa extensa o suficiente para outro trabalho de mestrado<sup>98</sup>. Contudo, acredito que um dos aspectos importantes a serem destacados é que o *Yo Afectado* propõe que a atriz se coloque na posição de pesquisadora do seu próprio ofício. Ou seja, parte da ideia de que o ofício da atuação não é algo pronto ou pré-determinado, mas precisa ser pesquisado, experimentado e criado a cada nova situação. O *Yo Afectado* propõe que cada pessoa descubra, no centro da roda e durante um ato de improvisação, como matará o seu réu naquele dia; ou, ainda, ao se colocar em situação, descubra como se expressará o seu estado de *Yo Afectado*. E, a partir desse estado, como se desenvolverão todas as ações realizadas em seguida.

Um dos pontos de partida do trabalho prático desenvolvido por Stanislávski reside na rejeição de estereótipos teatrais – recorrentes na visão de atuação da época – e na busca por caminhos pelos quais cada artista vai encontrar sua forma de abordar cada ação, cena ou

---

<sup>98</sup> Indico aqui o trabalho de Giovanna Siqueira Leite dos Santos, que defendeu sua pesquisa de mestrado no ano de 2021, intitulada “A preparação de elenco no Brasil: a influência da tradição stanislavskiana no audiovisual brasileiro contemporâneo”. Giovana fala sobre o trabalho de Estrela Straus e dedica algumas páginas de sua dissertação ao exercício *Yo Afectado*.

personagem. Stanislávski foi pioneiro na defesa de uma atriz que não fosse apenas reprodutora de códigos e signos pré-estabelecidos, mas também criadora e pesquisadora.

As razões para as dificuldades do estilo de Stanislávski são mais profundas do que suas excentricidades pessoais. Seu esforço foi pioneiro. Ele tentou definir os processos do ator (mental, físico, intelectual, emocional) de uma forma abrangente, algo que nunca havia sido feito antes (...). Mesmo a noção de treinamento abrangente e sistemático não existia. Ensinar em escolas de teatro consistia basicamente na preparação de cenas pelos alunos, que seriam posteriormente retrabalhadas pelo tutor. Às vezes, o aluno preparava só uma ou duas cenas ao longo de todo o seu estudo e aprendia apenas a copiar os truques de seu mestre. Ele não tinha um processo coerente nem uma “gramática” de sua autoria. Stanislávski procurava desenvolver o ator-criador. (BENEDETTI apud STANISLÁVSKI, 2017, p. XIX).

Um dos principais caminhos apontados por Stanislávski, sobretudo no primeiro momento de seus escritos, é o trabalho a partir de si. Essa é uma das questões preponderantes para o *Yo Afectado*, que propõe que a pesquisa seja experimentada por cada atriz a partir de si mesma. Isso se dá quando propõe que cada atriz se coloque em situação para experimentar e descobrir o *Yo Afectado* – que, como já abordei, é vivenciado em primeira pessoa. E, sobretudo, a partir do uso de materiais autobiográficos como ferramentas disparadoras da experimentação.

Nesse sentido, o *Yo Afectado* vai ao encontro do Método<sup>99</sup> – e também da filosofia stanislavskiana como um todo – ao mirar em um de seus pilares: o autoconhecimento do ator como ferramenta para a atuação. Para utilizar o próprio material biográfico, é preciso conhecê-lo vasta e profundamente. Para Straus, o *yo afectado* treina essa capacidade de “brincar com o seu material sentindo-o verdadeiramente, não se afastando, pelo contrário, se metendo no ‘osso’ da coisa. E é essa capacidade que vai ampliar seu registro como ator e que vai te servir em cena”. (SANTOS, 2021, p. 164).

Essa capacidade de autoconhecimento – conhecimento de si e de suas capacidades expressivas – e de utilizar-se como material para o ofício da atuação está no cerne do *Yo Afectado*. Nesse sentido, é possível dizer que se trata de um exercício que aborda, de maneira didática, teatral e lúdica, e em etapas processuais, a capacidade de fazer uso de material autobiográfico em cena. Ou seja, como utilizar a memória de emoções e situações vividas como propulsor para o trabalho de cena, seja de formação ou de criação teatral.

Assim como sua memória visual ressuscita coisas há muito esquecidas, uma paisagem ou a imagem de uma pessoa, antes do seu olho interior, também os sentimentos experimentados são ressuscitados em sua Memória Emotiva. Você pensou que eles estivessem completamente esquecidos, mas de repente uma

---

<sup>99</sup> Aqui, Giovanna Siqueira refere-se ao trabalho sistematizado por Lee Strasberg, que ficou conhecido como “Método”.

sugestão, um pensamento, uma forma familiar, e mais uma vez você está nas garras de sentimentos passados, que as vezes são mais fracos do que da primeira vez, às vezes são mais fortes, às vezes da mesma forma ou ligeiramente modificados. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 209).

Aqui não há como não mencionar a chamada **Memória Emotiva**, um dos elementos mais conhecidos e controversos do trabalho de Stanislávski. Abordada na primeira parte de seus escritos<sup>100</sup> e influenciado pelos estudos de Théodule Ribot<sup>101</sup> e de Ivan Pavlov<sup>102</sup>, Stanislávski passou a experimentar o uso da memória das emoções (vivenciadas pelas artistas) como caminho para estimular respostas psicofísicas nas artistas. Esse caminho permitiria que as atrizes experimentassem vivenciar em cena sentimentos análogos aos das personagens ao invés de representá-los a partir de formas pré-estabelecidas e estereótipos. Esse seria um caminho para a construção de uma cena mais genuína e menos enrijecida.

O artista pode vivenciar apenas suas próprias emoções. Ou você quer que ele obtenha em algum lugar novo e novos sentimentos alheios e até uma nova alma a cada novo papel que interpreta? Isso acaso é possível? Quantas almas ele precisaria acomodar dentro de si mesmo? Por outro lado, não é possível arrancar sua própria alma de dentro de si e pegar emprestado outra mais adequada ao papel. Onde consegui-la? (...) Podemos pegar emprestado um vestido, um relógio, mas não se pode pegar emprestado sentimentos de outra pessoa ou do papel. Que me digam como se faz isso! Meu sentimento é inalienável, e o seu é para você. Pode-se entender e simpatizar com o papel, colocar-se no lugar da personagem e começar a agir igual a ela. Essa ação criadora despertará no próprio ator as vivências analógicas ao papel. Mas esses sentimentos pertencem ao ator mesmo, e não à personagem que foi criada pelo poeta. (STANISLÁVSKI apud VASSINA, LABAKI, 2016, p. 310)

A aproximação do *Yo Afectado* com o trabalho com a Memória Emotiva talvez seja a relação mais imediata que podemos fazer. A proximidade entre as nomenclaturas *Yo Afectado* e o termo “memória afetiva”, anteriormente utilizado por Stanislávski, pode ser considerada sugestiva.

Antigamente, seguindo Ribot, chamávamos isso de ‘memória afetiva’. Esse termo agora foi abandonado, mas não foi substituído por outro em todos os casos. Porém, nós precisamos de algum tipo de palavra para definir isso e, assim, concordamos em chamá-la de memória de sentimentos, Memória Emotiva. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 208)

No entanto, Augusto Fernandes não propôs que o *Yo Afectado* fosse uma ferramenta para acessar a Memória Emotiva, mas desenvolveu um exercício alinhado com a ideia de que o material pessoal do ator, como a memória das situações e emoções vividas, pode ser

---

<sup>100</sup> Abordada nos primeiros escritos de Stanislávski que foram traduzidos e ficaram amplamente conhecidos antes da chegada das traduções de seus demais escritos. Abordo essa questão da tradução de sua obra na primeira rodada dessa dissertação. Essa etapa do trabalho de Stanislávski é frequentemente denominada de “primeiro Stanislávski”.

<sup>101</sup> Théodule Ribot (1839 – 1916) Psicólogo francês.

<sup>102</sup> Ivan Pavlov (1849 – 1936) fisiologista russo.

utilizado como um recurso para a apropriação do trabalho de cena e de sua potência expressiva. O exercício idealizado por Augusto Fernandes parte do trabalho de Stanislávski e de Lee Strasberg. No entanto, reflete sua experiência artística pessoal sobre a prática teatral. Desse modo, podemos dizer que o *Yo Afectado* é fruto da releitura latino-americana realizada por ele e trata-se de uma prática criada e adaptada para o contexto e as demandas argentinas que o artista vivenciava em seu campo profissional.

### 2.1.2. Chegar ao ato/Chegar à morte

Por que passar por um *Yo Afectado* ?

Todo ato criativo implica um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias. O salto pode muitas vezes provocar enorme desconforto. O desconforto é um parceiro do ato criativo. (BOGART, 2011, p. 115).

A primeira e mais simples das motivações para se atravessar um *Yo Afectado* é a de chegar ao fim do exercício. Como descrevi anteriormente, o *Yo Afectado* é composto de etapas que conduzem umas às outras do início ao fim da improvisação. O exercício culmina com a execução do réu, que é o momento de maior intensidade e, talvez, um dos mais importantes para o processo. Essa é uma questão importante, pois a tarefa proposta pelo *Yo Afectado*, matar ou improvisar o assassinato de uma pessoa não é algo simples. E pode tornar-se ainda mais complexa dependendo das características individuais e das vivências pessoais de cada pessoa que tenta realizá-la. Chegar ao momento da morte significa subverter uma série de pressupostos, regras ou parâmetros sob os quais crescemos, vivemos, passamos a acreditar ou fomos ensinados a seguir. Refiro-me a parâmetros éticos, morais, regras sociais e leis.

Todas essas questões estão profundamente atreladas a características sociais, culturais, étnicas e temporais. No entanto, de maneira geral, aprendemos desde crianças que matar alguém é errado. Trata-se de um ato hediondo que fere o direito inalienável que todo ser humano tem à sua própria vida. Essa questão se estende para outras ações com menos gravidade do que a morte, mas que também estão associadas à violência. Para além de matar, aprendemos que ferir alguém – física e verbalmente - também é errado, assim como, muitas vezes, aprendemos que expressar raiva ou desejos destrutivos também é algo negativo. Desse

modo, não somente a ação violenta é socialmente condenável, mas também eventuais desejos e pensamentos precisam ser ocultados pois não deveriam existir.

Formulando de outra maneira: pessoas “boas” não deveriam ter pensamentos destrutivos. Matar alguém na vida real significa arcar com as consequências desse ato, sejam éticas e morais, o julgamento das outras pessoas ou as consequências legais e sociais. Tudo isso faz com que matar alguém, ainda que ficcionalmente, não seja uma tarefa simples para a maioria das pessoas. Conseguir chegar a esse ponto do exercício e executar o ato – que é transgressor por si só – é um dos primeiros grandes objetivos do *Yo Afectado*.

As duas primeiras partes do exercício – descrição do réu, descrição do crime - são etapas nas quais prevalece a narração e o diálogo. Aos poucos passam a envolver gestos, representação física de algumas emoções, imitação e caricaturização do réu. Contudo são etapas bastante conectadas com a memória dos fatos autobiográficos. É durante a etapa da morte que entramos radicalmente no campo da ficção. Isso se inicia com a elaboração da sentença de morte, na qual algo novo é criado. Há ali um rompimento com o lastro que as etapas anteriores tinham com a realidade. A memória e a história narrada permanecem presentes e orientam a ação. No entanto, o jogo expande ainda mais o seu campo ficcional e torna-se mais criativo. Podemos dizer que, de modo geral, na descrição do crime prevalece o tempo passado, na qual é narrado aquilo que já aconteceu. Já na sentença e na morte prevalece o tempo presente, no qual se exporá algo novo que será criado e parte-se para a ação efetiva.

Esse algo novo que é criado na sentença é o presságio de uma ação – a morte – que será realizada em seguida. Nessa última etapa, ao contrário das outras, o que prevalece é a ação. A atriz realiza as ações de execução do réu e eventualmente narra aquilo que faz enquanto o faz para contextualizar a roda. Usa a sua imaginação e estimula a imaginação do grupo enquanto interage com o espaço vazio do centro da roda “golpeando”, “esticando”, “picotando”, “soprando”, ou seja, fazendo aquilo que deseja com seu réu. A ação de matar e todas as demais ações contidas dentro desse processo são o cerne da última etapa do *Yo Afectado*. Sendo assim, podemos dizer que as etapas do exercício nos conduzem à ação. E chegar à ação é um dos seus grandes objetivos.

Retomo aqui a aproximação com o Psicodrama com o intuito de fomentar essa reflexão. Um dos grandes pilares da proposta revolucionária de Moreno é o de levar à cena algo que seria discutido em uma sessão de terapia convencional. Moreno propõe que o paciente ou o grupo leve para a ação as questões selecionadas para a sessão psicodramática. É por meio da ação, ou da dramatização, que esses temas e conflitos serão abordados e

discutidos. Destaco o termo *acting out*, “Moreno utiliza esse termo, que tem sua origem no teatro, para designar o processo de concretização em ato dos pensamentos e das fantasias.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 43). Moreno,

Propõe que o *acting out*, tratado nessa época como uma resistência a análise psicanalítica, tivesse lugar garantido numa psicoterapia, em que o paciente pudesse colocar para ‘fora de si’ sua fantasia, mesmo que destrutiva, e assim ficar ‘fora de si’, por meio de um acordo e tempo determinado. Ou seja, que pudesse nesse tempo e espaço do ‘como se’ de certa forma enlouquecer, protegido pelo teatral, e depois poder voltar à realidade do ‘como é’. Isso seria possível por meio de um contrato no qual aquilo feito num certo tempo e espaço fosse considerado real, mas sem as consequências irreversíveis da ação real. (RODRIGUES, 2013, p. 25).

Em uma roda de *Yo Afectado*, o momento da morte concretiza exatamente a exteriorização de fantasias violentas de cada integrante. Essas fantasias podem estar evidentes para a atriz em cena, podem ter sido ocultadas em algum momento de sua história e revividas durante o exercício, ou criadas durante a elaboração da improvisação. O exercício dá espaço para que essas fantasias tomem forma, sejam expressadas, elaboradas minuciosamente e ganhem corpo por meio da ação. Quando o *Yo Afectado* age em relação ao réu está, de certo modo, se apropriando de sua história e “brincando” com esses sentimentos evocados por meio de uma proposição criativa. O termo brincar utilizado aqui não se refere à desvalorização ou banalização desses sentimentos, mas a um olhar lúdico para a abordagem destes ao longo do exercício. Ou seja, trata-se de conquistar um grau de liberdade poética e expressiva em relação às suas próprias memórias.

Esse processo não visa apenas recordar as memórias do passado como maneira de inspirar-se ou narrar os acontecimentos à roda como uma forma de evocá-los. As memórias estimuladas pelo *Yo Afectado* são um caminho para a ação. E a ação é um dos momentos mais potentes e significativos do exercício. No contexto de uma sessão psicodramática, o *acting out* tem sua função específica – terapêutica, pedagógica, social. No caso do *Yo Afectado* a ação, apesar de apontar um potencial terapêutico, não tem esse propósito. Como já disse anteriormente, a roda de *Yo Afectado* acontece com propósito artístico e essa questão deve ficar evidente no momento da elaboração dos acordos coletivos.

Tendo em vista que o propósito do *Yo Afectado* é artístico, quais seriam os objetivos artísticos desse exercício? Por que chegar ao ato no *Yo Afectado*? Por que improvisar o assassinato de alguém?

### 2.1.3. Ampliar a gama expressiva

O *Yo Afectado* estabelece um espaço seguro no qual se admite e estimula a exteriorização de fantasias violentas e dá corpo e voz a impulsos e desejos geralmente ocultados e reprimidos. Nessa medida, a ação criativa resultante desse processo, assim como o estado psicofísico estimulado por ele, são muito frequentemente extracotidianos. O exercício propõe um mergulho no desconhecido – a exteriorização de impulsos e formulação de narrativas diferentes daquelas com as quais estamos acostumadas a nos expressar; por isso, amplia as chances de que, ao longo desse processo, sejam descobertas novas possibilidades expressivas. Ou seja, que nos expressemos de formas com as quais não estamos habituadas ou que descubramos que somos capazes de realizar coisas das quais não sabíamos ou nos julgávamos incapazes.

Em conversa com Estrela Straus, a artista afirma que “o grande objetivo do *Yo Afectado* e o grande objetivo da *Ronda* é expandir a gama expressiva dos atores.” (informação verbal)<sup>103</sup>. De maneira simplificada, podemos dizer que o exercício funcionaria também como uma prática no campo da atuação – dentre outras - que promove o autoconhecimento. Nesse sentido, uma das perguntas propostas pela prática poderia ser:

O que eu sou capaz de fazer com meu instrumento?

E estimularia o conhecimento e a exploração das capacidades psicofísicas de cada artista proporcionando a elas experiências diferentes das cotidianas (movimento, sonoridades, criações narrativas fantásticas, e etc.).

O *Yo Afectado* é um exercício de expressão, tanto o *Bloco de Texto* quanto o *Yo Afectado* têm muitas etapas, muitas camadas. (...)E a pessoa que nunca usou material pessoal para trabalhar, essa é a primeira camada, esse é o primeiro “uau”. E você parte de si, as coisas tem grande poder. E aí você passa um tempo aí, mas os exercícios não se resumem a isso. É essa camada expressiva que foi uma camada que eu só fui entender quando eu voltei a estudar com o Augusto.(...) E foi aí que eu comecei a entender as outras camadas e essa coisa da expressão. Então o exagero no exercício do *Yo Afectado* possibilita essa expressão. (informação verbal)<sup>104</sup>.

Por proporcionar uma experiência de realidade alternativa – ficcional e sem consequências na vida real – na qual cada pessoa seria capaz de dizer e fazer coisas que nunca disseram ou fizeram na vida real, o *Yo Afectado* estimularia uma intensa experiência extracotidiana. Para além disso, desde a primeira etapa a condução estimula a atriz em cena a

<sup>103</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

<sup>104</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.



expressar fisicamente aquilo que narra ao longo da improvisação. A participante é estimulada a dar expressão física a emoções, sensações, assim como imitar o réu utilizando o seu corpo e sua voz. Uma das indicações frequentes é justamente o “exagero”, ou seja, a pessoa no centro da roda é estimulada a ampliar as características descritas – suas ou do réu – e dar expressão à essa amplificação em seu corpo, criando uma espécie de caricatura.

[...] E o que é dar expressão? Você dá forma, só que você não dá uma forma que você desenhou previamente, você deixa que o que está acontecendo venha de dentro de você, ganhe forma, tanto que uma coisa, não sei se você já reparou, enquanto eu estou conduzindo, que é empurrar a pessoa a deixar que ganhe o corpo... Então... quais são alguns dispositivos para isso? Você exagera. (Imita) “E onde você sente essa dor?” “Então você sente aqui, não é?” “E como é?”. Esses exageros superlativos são uma grande ferramenta. Eu lembro que eu aprendi uma coisa muito útil que eu fiz com o Augusto, vendo uma colega que tinha aprendido o exercício com outra discípula do Augusto. E essa outra discípula reforçava muito isso de você, na hora da descrição, você usar a imagem. Então eu lembro dela falar, por exemplo, quando ela estava descrevendo o ex-namorado, que era o réu dela, que ele tinha braços tão longos como se a gravidade tivesse puxando os braços dele de volta para terra... Não é aquela imagem bonita e poética, é porque quando você fala esse “como”, você traz forma, você traz corpo, você traz para a experiência. E aí você traz expressão. (informação verbal).<sup>105</sup>

O exagero é um tema importante para o *Yo Afectado* que, por mais que parta de questões reais, é estimulado a amplificar essas questões como forma de expressá-las. O *Yo Afectado* sente “a maior tristeza do mundo”, “a maior raiva do mundo”, “a maior alegria do mundo”. A condução estimula frequentemente a atriz em cena a “trazer para o corpo”, ou expressar por meio de seu corpo e voz, as emoções e sensações que o réu lhe provoca. Tristeza, desprezo, raiva, nojo, desejo sexual, alegria, aflição, todo o tipo de emoção que apareça no *Yo Afectado* pode ser representado teatralmente, ganhando forma e expressão.

O que é o estado do *Yo Afectado*? Lembrando que *yo* é eu. É esse estado sem filtro, é esse estado que expressa sem juízo moral o que está sentindo. O Augusto sempre dava o exemplo das crianças, ele dizia que a gente precisava conquistar a liberdade emocional das crianças. (informação verbal).<sup>106</sup>

De acordo com Estrela Straus as crianças seriam, frequentemente, capazes de dar vazão às suas emoções na medida em que elas surgem. Se uma criança se sente triste, frustrada ou irritada, ela chora, grita, reclama. Por ainda não terem assimilado as regras sociais e/ou aprendido como lidar com os próprios sentimentos, muitas vezes se expressam com violência e amplitude. É muito comum ver crianças se jogarem no chão, baterem braços e pernas, gritarem a plenos pulmões. O mesmo ocorre quando estão felizes, empolgadas,

---

<sup>105</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

<sup>106</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

curiosas: podemos vê-las correndo e pulando, gargalhando, entrando em ambientes proibidos, mexendo nas coisas de outras pessoas, fazendo comentários irreverentes ou inadequados.

No caso do *Yo Afectado*, o exercício vai estimular o exagero e a amplitude da expressão dessas emoções evocadas. Como se cada atriz em cena fosse estimulada a atingir essa liberdade infantil e autorizada a expressar a dor ou a alegria provocada pelo réu como se fossem, naquele momento, “a maior dor do mundo” ou “a maior alegria do mundo”. É importante compreender que o *Yo Afectado*, desde sua concepção, foi idealizado para abordar situações extremas, extracotidianas, emoções intensas e grandiosas. Trata-se de um procedimento que estimula o que há de trágico dentro de nós.

(...) as duas grandes metáforas que eu uso para o *Yo Afectado* são: as oitavas de um piano e a caixinha de lápis de cor. E para esse aspecto que eu estou falando, eu acho que a caixinha de lápis de cor é melhor exemplo que a do piano (...) se eu vou pintar de vermelho, eu pinto com vermelho, sem restringir o meu vermelho, e na hora que eu for pintar com verde eu pinto com meu verde sem restringir o meu verde. E isso é uma coisa que, quanto mais *Yo Afectado* você faz, você vê que não está fazendo só para ganhar o vermelho, você não está fazendo só para ganhar as oitavas mais altas do piano, você está fazendo para ganhar todas as notas do seu piano, só que para isso você precisa dar expressão para cada uma. (informação verbal).<sup>107</sup>

Conhecer e ampliar a sua gama expressiva fornece a uma atriz uma maior liberdade de atuação e de escolha. De acordo com a metáfora utilizada por Estrela Straus, se só possuímos um lápis azul em nosso estojo, seremos obrigadas a colorir tudo o que vier utilizando a cor azul. Logo, quanto a mais lápis de cores temos acesso, mais possibilidades se apresentam na hora de pintar. Quando conquistamos “todas as cores”, é possível que passemos a distinguir as tonalidades de cada cor. Existem diversas tonalidades de azul: azul marinho, azul bebê, azul turquesa, azul *royal*, azul cobalto, azul índigo, azul celeste, dentre outros. É possível ter uma caixa de lápis de cores que abrigue diversas tonalidades de cada cor.

Para as oitavas do piano a analogia é similar. Se uma pessoa conhece apenas algumas notas do piano, suas possibilidades ao tentar tocar uma música ficam limitadas. Para ter mais liberdade de ação diante do instrumento piano, primeiro é importante conhecê-lo. Na medida em que se conhecem todas as notas, é possível reconhecê-las em diferentes oitavas – e pode-se optar por tocar a mesma nota uma oitava acima ou uma oitava abaixo e ampliar a oferta de sons à disposição para tocar ou compor uma música.

Ao adentrar um espaço nunca antes habitado, uma pessoa pode se deparar com um descampado vazio, um areal, uma região de mangue, um espaço de mata densa. Muito provavelmente haverá ainda muito que fazer para que tal lugar possa ser considerado

---

<sup>107</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

“habitável”. No entanto, já se terá conquistado a consciência de que esse lugar existe e que existe um caminho possível para se chegar até lá, ainda que seja uma pequena trilha. Se pensarmos na ideia de mapa ou de mapeamento, cada vez que descobrimos um novo lugar o nosso mapa cresce. Ou seja, o mundo habitável aumenta. Estrela Straus costuma utilizar bastante os termos “habitar” e “habilitar”:

(...) é esse “aumentar o volume” do *Yo Afectado* em si e depois em cena você vai matizar essas coisas de acordo com cada cena, mas você tem os lugares habilitados. (...) eu acho que essa é a grande coisa que o *Yo Afectado* ensina também. E habilita. Não acha que se você não o habilitou numa ação, simplesmente você vai chegar e conseguir fazer. Se o seu personagem social não está acostumado com humilhar uma pessoa, não ache que por conta de que o seu personagem (dramático, ficcional) está humilhando, que você vai conseguir fazer. E isso o *Yo Afectado* vem para habilitar. Porque, no fim, uma das camadas disso que eu chamo de “notas” ou as “cores”, as “notas do piano”, que no fundo, uma das camadas... As cores... Você está habilitando ações, você está habilitando ações puras, ações sem filtro. (informação verbal).<sup>108</sup>

Algo seria “habilitado”, na medida em que foi minimamente experimentado, vivenciado. Imaginemos que fizemos uma viagem a um lugar novo e experimentamos uma fruta que não conhecíamos: uma carambola, por exemplo. A partir dessa experiência podemos adquirir uma série de conhecimentos: a carambola existe, a carambola é comestível, a carambola tem determinado sabor e textura, tal sabor ou textura nos agrada ou não nos agrada, nós não morremos “de carambola” (ou seja, não morremos ao comer carambola), é possível encontrar carambolas em determinado lugar e etc. Podemos dizer que “habilitamos” a carambola em nossas vidas.

No trecho destacado acima, Estrela Straus fala sobre “ações” a serem habilitadas. Aqui vale a pena mencionar que a artista faz menção ao trabalho com a ação na abordagem da cena e também aos chamados *verbos de ação*. Os verbos de ação são um recurso utilizado no processo de análise e estudo prático de uma cena, trabalho que Estrela desenvolve com suas alunas e parceiras e que têm origem em Stanislávski. Tal perspectiva dá ênfase às ações realizadas pelas personagens como maneira de abordar uma cena, seja dentro de um processo formativo ou de criação artística profissional. Por ação entende-se não somente as atividades e movimentações físicas, ou os acontecimentos de uma narrativa, mas tudo aquilo que é realizado por uma personagem em cena, inclusive suas falas.

O sistema de Stanislávski vai além de nos revelar as *leis objetivas* da fala cênica. Esse sistema, cujo cerne é a ideia de que a fala cênica em si constitui a ação principal, cria uma série coerente de procedimentos pedagógicos e de hábitos que

---

<sup>108</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

permitem ao ator dominar conscientemente a palavra do autor e fazer com que essa palavra seja atuante [*aktívni*], ativa [*diéistvennii*], direcionada para um alvo preciso [*tselenaprávlenni*] e cheia de vida. (KNEBEL, 2016, p. 118-119).

De acordo com Knebel, “a palavra é ação” e, sendo assim, a fala de uma personagem em cena é ação; ou ainda, as personagens também agem por meio da fala. O trabalho com os verbos de ação busca encontrar a ação implícita no texto, ou seja, o que a personagem está fazendo por meio da fala: com a outra personagem, com a plateia, consigo mesma. Estrela Straus usa como exemplo o verbo “humilhar”; entretanto, os verbos de ação podem ser diversos: seduzir, explicar, agradecer, suplicar, convencer, acuar, atacar, oprimir, etc. O trabalho com a cena vai atribuir uma ação, traduzida por meio de um verbo, para cada trecho do texto, criando desse modo uma trajetória de ações para a personagem. Essa trajetória é percorrida pela personagem do início ao fim da cena, ou do espetáculo.

No palco é necessário agir. Ação e atividade são a base da arte dramática, da arte do ator. A própria palavra “drama”, em grego, significa “ação”. Em latim, é *actio*, que tem o radical *act*, do qual derivam “atividade”, “ator” e “ato”. Portanto, o drama no palco é ação que se realiza perante nossos olhos, e o ator que sai no palco precisa agir. (STANISLÁVSKI apud VÁSSINA; LABAKI, 2016, p. 293).

Imaginemos uma personagem que está endividada e precisa de dinheiro urgentemente para pagar suas dívidas. Essa personagem decide ir à casa de uma conhecida a quem emprestou dinheiro um tempo atrás para cobrar a dívida e assim arrecadar algum dinheiro afim de atingir o propósito de pagar suas dívidas. Ao chegar na casa da conhecida, tece alguns elogios à sua juventude e à sua casa. Em seguida passa a perguntar a ela se se recorda dos velhos tempos nos quais emprestavam tudo uma a outra. Vendo que a conversa não se desenvolve, a personagem começa a explicar para a conhecida a situação complicada na qual se encontra. Diante da indiferença da mulher, a personagem passa a suplicar que ela lhe devolva o dinheiro emprestado no passado. Mais adiante, com a recusa da mulher, a personagem ameaça chamar a polícia caso o dinheiro não seja devolvido e sai batendo a porta.

A trajetória de ação dessa personagem, ainda que fruto de um diálogo, pode ser definido em ações realizadas com o objetivo de conseguir o dinheiro: elogiar, explicar, suplicar, ameaçar. Uma abordagem possível para essa cena partiria da vivência e apropriação de cada uma dessas ações individualmente e sequencialmente, ou seja, enquanto trajetória que conduz de uma a outra. Essa sequência de ações define não somente os rumos da cena, mas também, de certo modo, caracteriza a personagem que as realiza. Assim, a personagem é também “aquela que realiza determinada ação”, ou seja, “aquela que humilha”, “aquela que

seduz”, “aquela que explica”, ou ainda, “aquela que, ao pedir dinheiro, elogia, explica, suplica, ameaça”.

Partindo desse ponto de vista, vivenciar a personagem em cena seria também compreender e realizar as ações que ela realiza. De acordo com Estrela Straus, para que sejamos capazes de realizar em cena determinadas ações com liberdade e veracidade, seria necessário primeiro habilitá-las (informação verbal)<sup>109</sup>. Uma vez tendo habilitado para si determinada ação, isso criaria um estofo referencial que facilitaria a apropriação dessa ação e o acesso a ela quando necessário. O próprio *Yo Afectado* parte da perspectiva de uma ação, ou seja, do propósito de abrir caminhos para a ação de matar. Ou, no caso do *Yo Afectado* positivo, da ação de se apropriar da vida e do livre arbítrio do réu, de tomá-lo para si. Algumas dessas ações podem e são habilitadas em nosso cotidiano, já as vivenciamos ou fizemos coisas similares, o que nos permite ter uma maior facilidade de acesso. Já outras ações não foram habilitadas, devido às nossas características individuais, ou não devem ser habilitadas na vida real, como o caso das ações abordadas pelo *Yo Afectado*.

O *Yo Afectado* propõe que essas ações ou experiências similares a elas sejam habilitadas em um campo ficcional e tenham seu espaço longe da vida “real” para serem vivenciadas e abordadas. A “morte” é o ponto final do exercício, mas, no caminho até ela, é possível que o *Yo Afectado* habilite outras ações que podem ser igualmente difíceis para a atriz em questão: acuar, atacar, acusar, humilhar, ofender, agredir, diminuir, oprimir, ironizar, expor, etc. O mesmo vai ocorrer no *Yo Afectado* positivo, que também vai estimular a atriz a habilitar ações difíceis de vivenciar ou expor. Ações como seduzir, exaltar, desejar, invejar, afagar, elogiar, engrandecer, tomar, apropriar, suplicar, etc. O exercício busca estimular o desenvolvimento da nossa capacidade de executar determinadas ações e assim, por conseguinte, de vestir a pele “daquela que as executa”, ou seja, ser “aquela que humilha”, “aquela que mata”.

De acordo com Estrela Straus, Augusto Fernandes costumava enfatizar a importância de se ater aos limites de cada exercício teatral (informação verbal)<sup>110</sup>. Por limites, podemos entender as regras específicas e orientações propostas para cada exercício. Em seu ponto de vista, os limites do exercício “isolam problemas” dentro do ofício teatral e isso permitiria àquela que o realiza, ou ao grupo, ter um olhar direcionado para cada problema específico e “atacá-lo” (ou abordá-lo) com maior perícia. Respeitar os limites do exercício nos permitiria

---

<sup>109</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

<sup>110</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

vivenciar as questões para os quais foi elaborado, ou seja, vivenciar o processo proposto pelo exercício.

Os “problemas” aos quais Augusto Fernandes se referia são as diferentes “tarefas” ou desafios apresentados por cada atividade exercida no campo da criação teatral. Uma atriz muito provavelmente lidará em seu ofício com temas como: presença, escuta, diálogo, expressão corporal e vocal, criação de personagens, etc. É importante dizer que essas questões não podem ser generalizadas e se apresentam diante das circunstâncias específicas vivenciadas por cada artista em cada contexto. As escolhas estéticas, temáticas e técnicas realizadas por artistas ou coletivos também vão apresentar suas demandas específicas. No campo da formação teatral, abordar cada um desses possíveis desafios de maneira isolada para que sejam vivenciados e discutidos coletivamente pode ser um caminho pedagógico.

Em um trabalho teatral realizado a partir de um texto dramático, por exemplo, uma personagem pode ser construída com base naquilo que Stanislávski chamava de *circunstancias dadas*. De acordo com Stanislávski (2017, p. 56), as circunstâncias dadas são:

[...] o enredo, os fatos, os incidentes, o período, o tempo e o lugar da ação, o estilo de vida, como nós, atores e diretores, entendemos a peça, as contribuições que fazemos, a encenação, os cenários e figurinos, os adereços, o camarim, os efeitos sonoros etc. etc., tudo o que é dado para os atores durante os ensaios.

A história pregressa, a trajetória da narrativa ficcional e todas as informações que podemos aferir ou criar sobre essa personagem a partir do texto dramático entram no estofo daquilo que pode ser considerado como circunstâncias dadas. Estudar e se apropriar das circunstâncias dadas pela narrativa ficcional pode ser um dos desafios a se enfrentar na construção de uma personagem. No caso do *Yo Afectado*, no entanto, as circunstâncias dadas já são conhecidas e já estão apropriadas, pois se tratam da vida pessoal de cada atriz. Cada atriz conhece profundamente o contexto da situação trazida à cena, sendo assim o “problema” de se apropriar das circunstâncias dadas e estudar a cena, por exemplo, não aparece enquanto desafio no *Yo Afectado*.

Nessa medida, a atriz em cena pode concentrar-se na ação que desenvolve no momento presente. Podemos dizer que o conjunto de problemas isolados pelo *Yo Afectado* é referente à habilidade de dar livre expressão àquilo que acontece no momento da improvisação, assim como a capacidade de fazer escolhas conscientes no momento presente que são passíveis de te auxiliar a se manter nesse caminho. Essas escolhas estão frequentemente ligadas à seleção de um impulso no qual “pegamos carona” rumo ao estado afetado. Um exemplo disso é a ponderação. Às vezes, a atriz em cena começa a ponderar a

possível culpabilidade do réu em relação do crime, frases como “eu também tive culpa”, “não existe uma verdade única”, “eu sei que ele estava passando por problemas” e etc. costumam aparecer.

Nesses casos geralmente a condução intervém propondo que se faça uma escolha: a culpa é do réu. A atriz em cena precisa estar apta a orientar sua improvisação nesse sentido, ou seja, escolher esse caminho de raciocínio e deixar para trás as outras possíveis ponderações. Presenciei *Yos Afectados* nos quais a atriz em cena não tinha certeza sobre se faria um *Yo Afectado* positivo ou negativo. Por mais que as duas possibilidades pareçam distantes, isso é relativamente comum. Ao descrever o réu, a atriz pode trazer aspectos positivos e negativos sobre ele; no entanto, em algum momento é necessário que escolha um caminho específico. O exercício vai exigir que se faça uma escolha objetiva e que se mergulhe radicalmente nesse caminho.

A escolha entre o *Yo Afectado* positivo ou negativo vai conduzir a improvisação a caminhos e lógicas completamente diferentes. O exercício vai estimular a atriz a escolher um impulso e mergulhar nessa lógica, permitindo-se experimentar o caminho e descobrir até onde ele pode conduzir. Propõe habilitar o seu instrumento a “fazer” e “desfazer” esse mergulho sem filtros, ou seja, desenvolver a habilidade de entrar e sair da lógica do *Yo Afectado*. Trata-se de ser capaz de soltar as rédeas do controle em um espaço ficcional com regras e direcionamentos bem delimitados. Habilitando o nosso instrumento para vivenciar o estado psicofísico resultante: O estado de *Yo Afectado*.

#### **2.1.4. O Estado de *Yo Afectado*, estado afetado ou a personagem Eu afetada**

O *Yo Afectado* não é sobre o grito, mas é fácil cair nessa má compreensão. E o antídoto é que a semente do *Yo Afectado* é verdadeira dentro de você, você brinca com a expressão, mas você parte de um lugar real. Eu acho que aí esse lugar tipificado (aparece quando) vai para forma, para o temperamento e não para a expressão de algo que existe de verdade dentro de cada pessoa. (...). Eu acho que se eu tivesse que resumir o que é esse estado *Yo Afectado*, é a expressão livre, é o estado da expressão sem filtro, é o estado da expressão pura. (informação verbal)<sup>111</sup>.

Ao longo desse trabalho me referi diversas vezes ao “estado de *Yo Afectado*”, que também podemos chamar de *estado afetado* ou, simplesmente, *Yo Afectado*. O termo *Yo Afectado*, com o qual Augusto Fernandes nomeou o exercício de sua autoria, pode ser usado para designar não somente a prática, mas também a pessoa que a realiza no momento de sua

---

<sup>111</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

realização<sup>112</sup>. Ou seja, Augusto Fernandes costumava também chamar de *Yo Afectado* a pessoa que mata o réu no centro da roda. O *Yo Afectado* seria o eu afetado de cada atriz, o estado afetado buscado pelo exercício, ou ainda, a personagem *Yo Afectado* de cada pessoa que entra na roda. Essa nomenclatura também é utilizada durante as *Rondas*.

Em primeiro lugar, o estado de *Yo Afectado* pode ser entendido como um estado psicofísico extracotidiano que vai sendo experimentado e/ou descoberto ao longo das quatro etapas do exercício e que, geralmente, chega ao seu ápice nos momentos da sentença e da morte. Ou ainda, muitas vezes a condução, ao perceber que a atriz em cena já se encontra bastante “afetada”, encaminha a improvisação às últimas duas etapas. Sendo assim, quando o *Yo Afectado* dá sinais de que atingiu um certo nível de “afetação”, pode ser encaminhado para a sentença e morte. Esse estado, ou essa “afetação”, não seria uma forma pré-determinada, mas fruto de uma experimentação realizada no momento presente sob as condições propostas pelo exercício.

Na medida em que fui participando de mais rodas de *Yo Afectado*, ao observar os exercícios de minhas colegas, passei a me questionar se, por vezes, não aparecia em cena uma espécie de “tipo” afetado. Por “tipo” me refiro a uma forma específica de se expressar ou a um estereótipo de representação de um *Yo Afectado*. Essa questão surgiu a partir da minha percepção de que a maioria dos exercícios que pude presenciar me pareceram singulares e autênticos. No entanto, algumas vezes as atrizes no centro da roda pareciam estar tentando simular aquilo que tinham visto nos exercícios anteriores como se existisse uma forma designada para esse *Yo Afectado*, associada a determinadas tonalidades de voz, vocabulário e gestual. Era como se algumas pessoas, ao entrarem na roda, estivessem em busca de representar essa forma do *Yo Afectado*.

Estrela Straus comenta que isso pode ser fruto de uma má compreensão do exercício e de suas potencialidades:

Uma coisa que o Augusto se preocupava e ele falava “O *Yo Afectado* não é colocar temperamento” ele dizia isso (que) quando o ator não sabe o que fazer, ele bota temperamento. Então era fácil achar que o *Yo Afectado* é um temperamento, é fácil achar que eu falo um pouco mais brava, que é um *Yo Afectado*, mas não é isso. O *Yo Afectado* não é uma forma, não é um grito, não é um jeito de fazer, o *Yo Afectado* não é um jeito de gritar. Já vi *Yos Afectados* lindíssimos, que a pessoa estava falando com uma voz muito baixa e ela estava altamente afetada. (informação verbal)<sup>113</sup>.

O estado de *Yo Afectado* não é uma forma pré-determinada. No entanto, podem existir algumas similaridades entre os exercícios e é preciso mencionar que existem alguns aspectos

---

<sup>112</sup> Evitei utilizar essa nomenclatura até aqui para evitar confusões na leitura.

<sup>113</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.



ou formas de expressão mais frequentes numa roda de *Yo Afectado*. É muito comum que, ao expressar sua raiva em relação ao réu, as pessoas aumentem o tom de voz e/ou tenham gestos e movimentos enérgicos. Ou que, ao expressar sua dor, contraiam a musculatura do rosto e muitas vezes venham às lágrimas. Grande parte dos exercícios de *Yo Afectado* negativo, por exemplo, pode alternar entre a expressão da dor e da raiva. Nesse aspecto, o grito e o choro são muito recorrentes.

Contudo, apesar de algumas constâncias, a sensação que tenho ao participar de uma roda de *Yo Afectado* é a de que cada exercício carrega sua singularidade, que está profundamente enraizada nas características individuais da pessoa que se expressa no centro da roda, da narrativa que é trazida à cena e das escolhas que são feitas ao longo da improvisação. Assim como nas características do grupo que compõe a roda e “cria junto” com essa pessoa. Apesar de as etapas serem as mesmas, cada exercício nos parece único e específico, assim como o *Yo Afectado*, ou o estado afetado, de cada pessoa que integra o grupo. Talvez por isso, de acordo com minha experiência, pareça ficar evidente quando alguém inicia a improvisação tentando reproduzir aquilo que acredita ser a forma de um *Yo Afectado*.

Esse aspecto não é exclusividade do *Yo Afectado*. Como atriz e professora já presenciei e vivenciei momentos em que, por nervosismo, ansiedade, profundo desejo de “acertar”, realizar um exercício “corretamente”, fazer uma boa cena, agradar uma professora, diretora ou mesmo a plateia que assiste, busquei reproduzir algo que já vi ou fiz anteriormente. Acompanhar os exercícios das colegas também pode gerar ansiedade e angústia nas integrantes do grupo por acreditarem que não conseguirão realizar um exercício tão interessante quanto o delas e/ou por uma profunda vontade de ser capaz de fazê-lo. Vivemos isso com muita frequência e, talvez, essa situação seja parte do processo de aprendizado e criação artística. Sobre essa questão, gostaria de fazer uma divagação:

Imaginemos que estamos (eu e você, leitora, somos atrizes) em uma temporada em curso de um espetáculo teatral. Depois de três apresentações "monnas", sobre as quais consideramos que nosso desempenho poderia ter sido melhor e cuja plateia não pareceu interagir ou se conectar conosco, finalmente realizamos uma "boa apresentação". Chegamos a essa conclusão porque terminamos a apresentação mais satisfeitas com o nosso desempenho, sentido que havia mais escuta, jogo entre nós e, sobretudo, com a plateia. A apresentação rendeu debates após o espetáculo, novas ideias, conversas e aplausos. Voltamos felizes para casa e animados com a apresentação do dia seguinte: "se todos os próximos dias forem como hoje essa temporada será muito gratificante".

No dia seguinte chegamos mais cedo e demoramos mais tempo no aquecimento, prontas para repetir o sucesso do dia anterior. No entanto, a apresentação é um fracasso, de acordo com a nossa avaliação. A apresentação do dia foi ainda pior que as três primeiras. Nada daquilo que consideramos bem-sucedido no dia anterior se repetiu no dia seguinte. Como isso pôde acontecer? Somos ou não profissionais naquilo que fazemos? Não temos nenhum controle sobre a apresentação que desenvolvemos?

Tenho aqui um palpite sobre o que pode ter acontecido conosco: ao identificar aquilo que "funcionou" na apresentação anterior, chegamos no dia seguinte buscando reproduzir a outra apresentação. Nós queríamos que a apresentação de hoje fosse igual à de ontem. No entanto, ao tentar reproduzir aquilo que foi feito no passado, nos desconectamos do momento presente. Isso dificulta o jogo, a escuta e a capacidade de interagir com o que acontece aqui agora e improvisar. A necessidade de "acertar" nos impediu de brincar em cena, de olhar para a apresentação como algo que deve ser descoberta a cada dia, de maneira lúdica e em contato com nossas parcerias e com a plateia. Nosso foco estava em reproduzir o resultado cênico e não na busca por um estado de jogo e escuta que nos permitisse caminhar até ele, ou algo tão interessante quanto.

Faço essa divagação com o intuito de evidenciar a importância da percepção e escuta do momento presente para o *Yo Afectado*. Aqui vale relatar que acontece as vezes de algumas atrizes começarem seu exercício ligeiramente perdidas, buscando reproduzir a forma daquilo que assistiram antes e, com a ajuda da condução, irem aos poucos encontrando o caminho para desenvolver a sua improvisação. Isso acontece ao longo do exercício, a partir da escuta

dos próprios impulsos, na relação com a condução e com a roda. Desse modo, um caminho para experimentar o estado de *Yo Afectado* é concentrar-se na percepção do momento presente, ou seja, voltar-se à percepção de si, do grupo, deixar-se guiar pelas provocações da condução e colocar-se mais profundamente em contato com os seus elementos autobiográficos disparadores da improvisação.

Trago um trecho do livro *Improvisação para o teatro* de Viola Spolin:

Devemos reconsiderar o que significa “talento”. É muito possível que o que é chamado comportamento talentoso seja simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar. Deste ponto de vista, é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada. (SPOLIN, 2005, p. 3).

Ao tratar de processos pedagógicos e criativos no campo do teatro, Spolin questiona a ideia de talento e enfatiza a questão da experiência e da *capacidade individual para experienciar* propostas artísticas. Essa capacidade para experienciar talvez seja uma das chaves para a compreensão do estado de *Yo Afectado*. Ainda que o exercício esteja organizado para que experimentemos um estado, na medida em que focamos a nossa atenção e direcionamos as nossas energias para chegar nesse estado, é mais provável que acabemos nos encaminhando para uma tipificação ou estereótipo. Preocupar-se com a forma do *Yo Afectado* desloca a nossa atenção do processo e da experiência.

O estado de *Yo Afectado* está justamente nessa habilidade de experimentar e de expressar o que se experimenta. O processo do exercício nos estimula justamente a experimentar emoções por meio da narração e da “brincadeira” com os dados autobiográficos trazidos. E o estado de *Yo Afectado* é aquele que vai sendo descoberto e vai ganhando forma por meio desse processo. Trata-se de um estado de escuta e disponibilidade. Um canal aberto para a vivência.

O *Yo Afectado* é um estado de espontaneidade

O estado afetado é um estado “aquecido”, ou seja, é fruto de um processo de aquecimento que parece surgir progressivamente desde os primeiros momentos da improvisação, quando damos início à descrição do réu. Frequentemente isso pode ocorrer até mesmo antes do início do exercício individual, visto que algumas pessoas parecem já chegar no centro da roda profundamente afetadas pela improvisação das pessoas anteriores. É possível dizer que o estado de *Yo Afectado* pode começar a partir do acompanhamento das histórias e improvisações do grupo. Ao presenciar os exercícios anteriores, começamos a nos

afetar pelas emoções expressadas, pelas narrativas compartilhadas e internalizar a lógica do exercício. Esse aspecto nos prepara para entrar na roda.

A partir desse ponto de vista, é possível entender o estado afetado também como um fenômeno coletivo, na medida em que o grupo como um todo vai se afetando pelas narrativas de suas integrantes, uma após a outra. Se ampliarmos o olhar para o *Yo Afectado*, é possível dizer que ele é afetado pela sua história pessoal - o “crime” do réu - e também pelo grupo presente, pelas histórias e improvisações das integrantes da roda e seus *Yos Afectados*. Essa questão torna-se evidente durante as *Rondas*, quando há uma interação direta entre os *Yos Afectados*. No entanto, durante o *Yo Afectado* essa interação já acontece de maneira indireta.

Como atriz a minha sensação é a de que a primeira pessoa a entrar na roda é muito importante para o desenvolvimento do grupo pois dá início ao processo de “afetação” coletiva e também a tônica do dia. É possível que as atrizes se sintam afetadas pela primeira improvisação e escolham trocar o material que tinham escolhido para o exercício. A primeira improvisação pode também influenciar o modo com o qual o grupo vai se relacionar com o material trazido à cena. Ao ser a primeira pessoa a entrar na roda, minha sensação é a de que não somente eu estava “fria”, mas o grupo como um todo também estava frio, juntamente como a condução. Apesar de uma improvisação individual, o primeiro *Yo Afectado* do dia parece incluir um esforço coletivo para levantar e sustentar o exercício. Exercício este que alimentará e afetará o grupo todo.

O que se aquece no *Yo Afectado*?

Que estado é esse?

Ao escrever sobre o estado de *Yo Afectado*, por vezes tenho a sensação de tentar tatear uma abstração. De maneira geral, em minha profissão, busco evitar utilizar um vocabulário que reforce a ideia de que o teatro e a interpretação teatral são ofícios regidos por uma mística impalpável e rodeados por uma aura de magia. Apesar de reconhecer que a arte possui aspectos que vão além da nossa compreensão racional, procuro tornar o diálogo artístico o mais objetivo e concreto possível. Busco fazer isso aqui ao tentar refletir sobre o estado afetado. Podemos chamar de “estado afetado” uma série de manifestações diversas entre si. Como já disse, não existe uma forma reconhecível para esse estado, cada pessoa em cada exercício vai se expressar e manifestar a sua “afetação” de uma forma diferente. Uma mesma pessoa ao fazer um *Yo Afectado* com o mesmo réu e crime em dias diferentes, muito provavelmente construirá processos diferentes e chegará a estados diferentes em cada exercício.

No entanto, uma coisa em comum entre os *Yos Afectados* que acompanhei, é que parecem refletir um estado de liberdade criativa, conquistada quando a atriz em cena consegue se desviar de uma série de barreiras que, em condições “normais”, na vida cotidiana, a impediriam de se expressar desse modo. No estado de *Yo Afectado* se demonstra uma espécie de estado de espontaneidade, de grande liberdade de comunicação, no qual aquilo que surge durante a improvisação encontra passe livre para ser externado, sem filtros ou formatações prévias.

A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referência estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 2005, p. 4).

O termo espontaneidade tem especial atenção de Moreno ao desenvolver suas teorias e práticas. A palavra espontaneidade “vem do latim *sponte*: de livre vontade. Espontaneidade no sentido moreniano é a capacidade de um organismo adaptar-se *adequadamente* a novas situações.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 42). O termo está associado à capacidade de criar algo novo, ou de agir de maneira inesperada. A busca por um estado de espontaneidade e de criatividade é um dos focos do trabalho de Moreno, que, dentre outras coisas, também “se aprofunda no estudo de como aquecer um grupo para essa trajetória rumo à ação dramática e define que aquecimento é a primeira etapa de uma sessão de psicodrama e de qualquer trabalho espontâneo.” (RODRIGUES, 2013, p. 31). De acordo com Moreno, a “liberação da espontaneidade depende de estados aquecidos [...]” (RODRIGUES, 2013, p. 31).

O agente do improviso, poeta, ator, músico, pintor, encontra seu ponto de partida não fora, mas dentro de si, no “estado” de espontaneidade. Não se trata de algo permanente, nem estabelecido e rígido, como o são as palavras escritas e as melodias, mas fluente – fluência rítmica, levantar e cair, aumentar e diminuir –, como os atos vivos. No entanto, diferente da vida. É o estado de produção, o princípio essencial de toda experiência criativa. Ele não é dado, como o são as palavras e as tintas. Não é conservado nem registrado. O artista do improviso deve aquecer-se, deve alcançá-lo subindo a montanha. No momento em que ele toma o caminho do “estado”, este se desenvolve com força total. (MORENO, 2014, sem página).

A conceituação de Moreno sobre o estado de espontaneidade me leva a uma livre associação com o estado de *Yo Afectado*, que pressupõe, de acordo com meu ponto de vista, a conquista de um certo grau de espontaneidade para se manifestar. Atingimos o estado afetado a partir de um processo de aquecimentos que, dentre outros aspectos, busca atingir um estado



*O Yo Afectado sou eu? O Yo Afectado é uma parte de mim? O Yo Afectado é uma outra eu que não existe? O Yo Afectado é um personagem que eu criei?*

Ao acompanhar a prática do exercício e conversar sobre as experiências de cada atriz, tenho a impressão de que algumas vezes tendemos a aproximar o *Yo Afectado* de uma faceta do “eu”, e outras vezes nos referimos a ele como uma espécie de entidade em si, independente de nós. Contudo, no meu ponto de vista, o *Yo Afectado* não pode ser definido entre uma coisa e outra: não está totalmente no campo da realidade, mas também não é completamente ficção. O *Yo Afectado* realiza um movimento pendular. Permanece suspenso acima da linha divisória entre realidade e ficção em constante movimento. Ele pendula entre os dois campos sem pousar em nenhum deles. Às vezes parece pender mais para um lado, demorar-se mais em um dos campos, e às vezes parece pender mais para o outro. Mas é no constante movimento entre realidade e ficção que reside sua potência expressiva.

No campo do Psicodrama discute-se a noção de *contexto*. Uma sessão psicodramática, seja ela terapêutica ou pedagógica, leva em consideração três diferentes contextos: o social, o grupal e o dramático. O contexto social corresponde à *realidade social* ao qual o grupo está inserido, “é regido por leis e normas sociais que impõe ao indivíduo que o integra determinadas condutas e compromissos.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 21). Já o contexto grupal é referente à composição específica de cada grupo de trabalho, as características específicas de cada integrante e terapeuta/diretora e a maneira como interagem entre si e estabelecem relações. “Esse contexto é sempre particular a cada grupo [...]. Vai dando origem à sua história, e a história, por sua vez, passa a formar parte do contexto, caracterizando-o e diferenciando-o dos demais grupos.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p.21).

Do ponto de vista formal, o contexto grupal corresponde ao grupo sentado ao redor do cenário<sup>114</sup>. Quanto ao grau de compromisso, é semelhante ao contexto social, no sentido de que cada indivíduo deve fazer-se responsável por seus atos e palavras perante outros indivíduos e perante o grupo. O compromisso é, pois, total. Mas diferencia-se do contexto social por sua maior liberdade, tolerância e compreensão, dadas as finalidades terapêuticas prefixadas por todos. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 21).

O contexto dramático é referente ao acontecimento teatral, ou toda ação ou diálogo que acontece em um campo ficcional estabelecido durante a sessão psicodramática.

É nesse contexto artificial e fantástico que os protagonistas desenvolvem seus papéis em um permanente “como se”. Essa circunstância acentua a separação entre contexto grupal e dramático, entre realidade e fantasia, entre indivíduo e papel. No

---

<sup>114</sup> Aqui a palavra “cenário” utilizada na tradução pode ser substituída pelo termo *espaço cênico*, para que possamos entender o conceito com mais precisão.

cenário<sup>115</sup>, desempenham-se papéis, interpretam-se papéis, interatua-se de uma maneira particular; cenas podem ser feitas e desfeitas; modificam-se acontecimentos; trocam-se personagens; altera-se o tempo etc. etc. (...) No cenário<sup>116</sup>, procura-se transformar um campo tenso em campo relaxado por meio da diminuição do compromisso pessoal que permita, por sua vez, uma visão mais ampla do conflito colocado.

Temos, assim, diferentes compromissos, conforme o contexto em que estamos atuando. Por exemplo: se o paciente desempenha, no cenário<sup>117</sup>, o papel de ladrão e age como se roubasse, sabe que nenhuma consequência advirá desse fato de ficção e que, portanto, pode desempenhar tranquilamente, pondo toda a sua inteligência a serviço do referido papel. Se, pelo contrário, rouba no contexto grupal, sabe que, se for descoberto, terá de se responsabilizar pelo fato perante o grupo [...]. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 22).

Desse modo, o contexto dramático é aquele no qual eu posso agir como se estivesse no contexto social ou grupal, no entanto sem causar modificações nesses contextos ou sofrer as consequências dessas ações. Quando agimos *como se* estivéssemos “na vida real”, isso não significa que as ações, emoções e palavras que realizamos, sentimos e dizemos não são reais, mas sim que o contexto no qual estão sendo vivenciadas e proferidas não é aquele que chamamos de “vida real”, trata-se de um contexto dramático, ficcional.

O *Yo Afectado* parte de aspectos reais e não se propõe inicialmente como um exercício para a construção de material artístico ficcional. Na medida em que se materializa enquanto expressão de um impulso interno real – ou que em algum momento foi real - pode ser visto como um estado psicofísico. Ao longo do *Yo Afectado* “eu” sou “eu”, atendo pelo meu nome real, assim como o réu e as demais pessoas trazidas à cena. No entanto, o estado de *Yo Afectado* só se permite existir a partir de uma série condições ficcionais: “O *Yo Afectado* não pondera”, “sua verdade é uma só”, “você é uma pessoa boa”, “a culpa é do réu”, “o réu lhe obriga a matá-lo”, etc. E em um contexto seguro, no qual as ações não possuem consequências - que o torna impossível de existir na realidade. Trata-se de uma “dimensão do eu” que só existe sob muitas condições ficcionais. Uma espécie de versão ficcional do eu. Uma personagem ficcional de mim mesma.

## **2.2. As peças do mecanismo ou as permissões que a gente vai se dando**

### **2.2.1. O exercício da autonomia criativa**

Uma das grandes preocupações que desenvolvi em meu trabalho como atriz e professora está ligada à ideia de *autonomia*. Tenho pensado informalmente sobre a questão da

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> Idem.

<sup>117</sup> Idem.

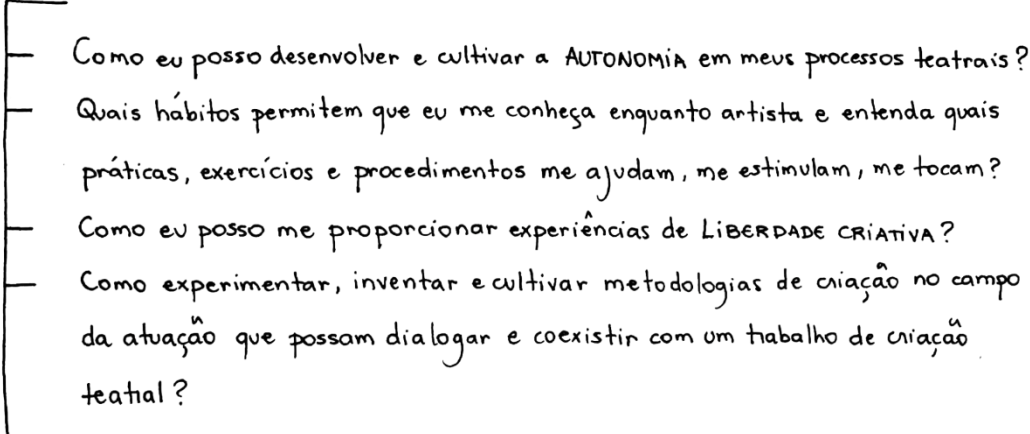


autonomia criativa no campo da atuação desde o período em que fazia a graduação em artes cênicas. Esse pensamento parte da percepção de que, em determinados espaços e círculos teatrais<sup>118</sup>, a ideia de autonomia no trabalho da atriz pode ficar nebulosa. Isso pode ocorrer, dentre outros possíveis fatores, na medida em que aconteça a hipervalorização da figura de uma condutora, seja uma diretora, preparadora ou professora.

Dependendo do tipo de trabalho que é feito nas salas de aula e ensaios, é comum que uma pessoa se destaque como figura de referência para determinado coletivo de trabalho. Isso é absolutamente comum e, de certo modo, desejável em determinados contextos, com em alguns espaços pedagógicos, por exemplo. No entanto, em algumas situações pode se estabelecer uma relação de dependência entre atrizes e essa figura responsável pela condução, na medida em que esta retém o domínio sobre os procedimentos e técnicas utilizados no trabalho. Isso pode gerar a sensação de que o trabalho não acontece sem a presença da condutora ou, em outras palavras, que as atrizes não possuem autonomia sobre aquilo que estão fazendo.

Trago essa reflexão com a consciência de que se trata de um tema delicado, com limiares muito tênues. Contudo, vivi situações nas quais, trabalhando como atriz, fui conduzida por meio de determinadas técnicas a atingir certos estados psicofísicos que seriam favoráveis à cena ou à improvisação feita em seguida. As práticas eram realizadas, as cenas também e muitas vezes eram trabalhos de qualidade admirável. No entanto, quando o encontro acabava, minha sensação era a de que eu não tinha consciência de como exatamente tinha chegado ali. E, nessas situações, saí com a impressão de que eu precisaria sempre do auxílio e da condução da pessoa que me guiara para repetir o trabalho realizado.

Dessas vivências – e de outras experiências teatrais – surgiram questionamentos fomentados pela preocupação com a questão da autonomia criativa.

- 
- Como eu posso desenvolver e cultivar a AUTONOMIA em meus processos teatrais?
  - Quais hábitos permitem que eu me conheça enquanto artista e entenda quais práticas, exercícios e procedimentos me ajudam, me estimulam, me tocam?
  - Como eu posso me proporcionar experiências de LIBERDADE CRIATIVA?
  - Como experimentar, inventar e cultivar metodologias de criação no campo da atuação que possam dialogar e coexistir com um trabalho de criação teatral?

<sup>118</sup> Essa questão está relacionada à visão de teatro na qual se acredita e com a qual se trabalha. Assim como a preferências técnicas e estéticas.

Costumo compartilhar essas reflexões em minhas aulas, sobretudo em espaços formativos profissionalizantes<sup>119</sup>. Elas encontraram eco especialmente em ambientes nos quais as estudantes trabalham em produções teatrais com diretoras e equipes técnicas que também são estudantes. Nesses casos, as atrizes participam de processos criativos colaborativos nos quais todas as pessoas envolvidas estão aprendendo a executar as funções que executam. As estudantes responsáveis pela direção do experimento cênico e condução dos ensaios, portanto, também estão em processo de aprendizado.

Alguns dos relatos mais frequentes que ouvi nesses contextos trazem percepções como “eu não consigo me conectar com as proposições práticas que a direção faz”, “os exercícios trazidos pela direção não fazem sentido para mim”, “eu sinto que não temos tempo para nos aquecer adequadamente”, “o ensaio não tem ritmo”, “eu não sinto que tenho espaço para propor qualquer coisa”, “não me sinto integrante do grupo”, “eu sinto que não estou criando”, dentre outros. A partir dessas questões, algumas das reflexões que proponho em sala de aula são:

- O que acontece comigo durante o *Yo Afectado*?
- Como eu consigo chegar onde eu chego com o exercício?
- Como posso tomar consciência do mecanismo do *Yo Afectado*?
- É possível assimilá-lo ao meu trabalho de atriz, independentemente da existência de uma pessoa que possa conduzir o exercício?

Imbuída dessas questões volto meu olhar para o *Yo Afectado*. Como disse anteriormente, o exercício era conduzido por Augusto Fernandes no contexto pedagógico como ferramenta de formação de artistas teatrais. E necessita de uma condução ativa, habilidosa, consciente e competente. Para que o *Yo Afectado* possa acontecer do modo como foi idealizado por Augusto, ele depende dos elementos e condições estabelecidas para o seu funcionamento: o grupo, a roda, a condução, a preparação, os acordos. No entanto, ao longo desse processo de pesquisa, passei a refletir sobre essa questão da autonomia no que concerne ao exercício e, mesmo que entenda a impossibilidade de realizá-lo sozinho (na forma original), passei a fazer perguntas para o exercício:

---

<sup>119</sup> Nos últimos anos trabalhei como professora de atuação na *SP Escola de Teatro e Escola Recriarte*. Ambas são escolas localizadas na cidade de São Paulo (SP), que oferecem cursos profissionalizantes.

Como eu desenvolvo AUTOCONHECIMENTO e AUTONOMIA para contribuir de maneira mais equânime nessas criações coletivas? Como não depender de pessoas que saibam conduzir um processo pedagógico no campo da direção teatral? Como lidar quando os procedimentos cênicos propostos no trabalho do qual estou participando não me estimulam e não há espaço para discutí-los?

É importante afirmar aqui a minha crença de que a prática como atriz, professora, diretora e pesquisadora se retroalimentam o tempo todo. Na medida em que vou fazendo descobertas, adquirindo experiências e conhecimento em um campo, isso influencia e enriquece o outro e vice-versa. Nós aprendemos e ensinamos o tempo todo.

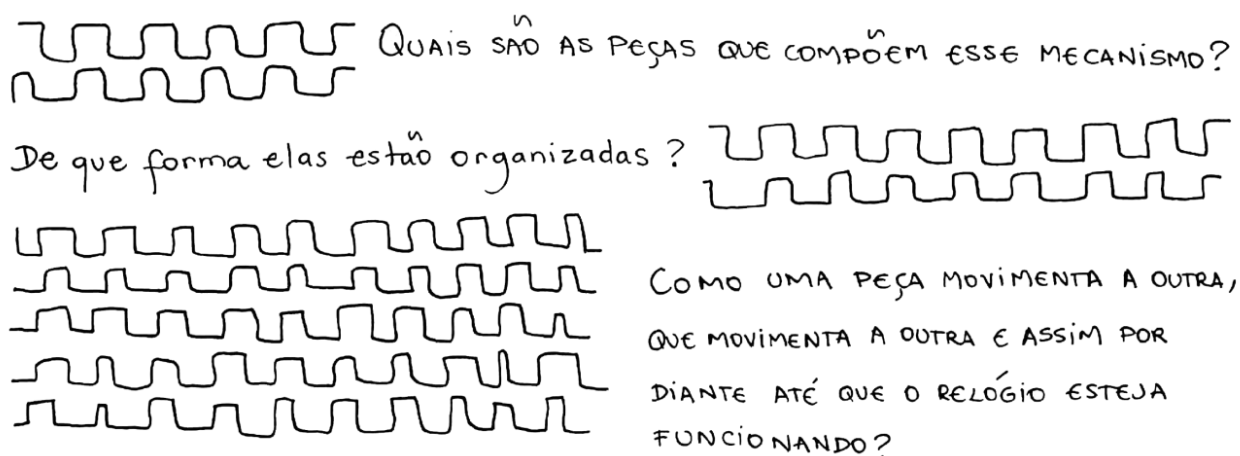
Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender (...) Ensinar inexiste sem aprender e vice-versa. (FREIRE, 2016, p. 25).

Ao longo do processo de pesquisa fui compreendendo mais profundamente a importância e o potencial das perguntas. Acredito que a pergunta gera movimento, não só no processo de formulá-las – olhar para algo e fazer perguntas para esse “algo” – mas também quando nos relacionamos com elas. Lidar com as perguntas pode abrir uma gama enorme de reflexões e tentativas de elaborar “respostas”<sup>120</sup>, o que enriquece o nosso olhar sobre aquele “algo” para o qual elaboramos as perguntas. As perguntas levantadas em meu trabalho como atriz influenciam meu trabalho como professora, assim como as perguntas levantadas por minhas alunas e colegas enriquecem meu pensamento e me ajudam a expandir o olhar sobre o ofício da interpretação teatral.

No caso desse trabalho, foram muitas as perguntas elaboradas a partir do *Yo Afectado*. Sobre a questão da autonomia, essas perguntas me conduziram à tentativa de destrinchar os mecanismos operantes no exercício. Como se eu tivesse desmontando um relógio antigo, na curiosidade de ver o que tem dentro.

---

<sup>120</sup> Nesse campo de pesquisa, muitas vezes não se tratam de respostas acabadas ou verdades absolutas, mas possibilidades de respostas ou pontos de vista sobre a reflexão levantada.



Na medida em que esse processo foi se desenvolvendo e, conforme a minha compreensão teórica e prática do *Yo Afectado* se aprofundava, passei a acreditar que o exercício caminha em direção à conquista da autonomia no que concerne o acesso a diferentes estados psicofísicos e possibilidades expressivas. Ou seja, a prática contínua do *Yo Afectado* é um caminho para o desenvolvimento da autonomia criativa no campo da atuação.

### 2.2.2. As etapas de um encontro

Em sala de aula desde 2011 como professora de teatro – ofício no qual iniciei quase acidentalmente – fui encarando demandas como o planejamento de aulas e encontros, o manejo do tempo das práticas, a condução de exercícios teatrais, a orientação de coletivos e turmas com diferentes idades e em diferentes contextos socioculturais, a necessidade de mediação de conflitos, a condução de processos pedagógicos e reflexivos a partir da prática teatral. Essas e outras são as questões sobre as quais sigo aprendendo e refletindo a partir do estudo, da pesquisa e da prática da docência.

É nesse contexto também que comecei a compreender a importância do planejamento, desenvolvimento e condução de uma prática bem amarrada e coerente. Por “bem amarrada” entendo um planejamento que seleciona e organiza um conjunto de exercícios alinhados por um pensamento prático, sequenciados de tal modo que permitam uma passagem fluida de um para o outro ao longo de uma aula ou ensaio. Desse modo, cada jogo e exercício é pensado para ocupar determinado espaço na aula, trabalhar determinado aspecto do ofício teatral e, de certo modo, também tem a função de preparar o grupo para o exercício seguinte. Cada exercício tem suas funções em si, mas também funciona como aquecimento para o próximo. E assim sucessivamente até o final do encontro.

Essa construção vai sendo experimentada através da prática, no contato com o grupo, a partir da escuta das peculiaridades de cada turma e seus contextos específicos. E tenho a impressão de que não está unicamente relacionada a um planejamento bem realizado. Vivi muitas situações nas quais planejei encontros os quais considerava bem delimitados e, contudo, a experiência prática não foi fluida e o grupo não se engajou como eu esperava. Assim como passei por situações nas quais estava insegura com a proposta da aula, ou não tive tempo de fazer um planejamento adequado, e o encontro foi surpreendente. É inegável que o planejamento é fundamental, mas considero que a escuta do grupo e do momento presente não podem ter sua relevância subestimada nesse processo. Muitas vezes o planejamento pode acabar enrijecendo a vivência de uma aula ou ensaio pois, na tentativa de executar exatamente aquilo que foi meticulosamente planejado, a professora, diretora, condutora, etc., pode se desconectar do momento presente e agir “no automático”, sem se atentar às características de cada turma, às necessidades de cada grupo, a cada situação, a cada dia e jogar com isso durante a aula.

Sobre a questão do planejamento de um encontro, faço aqui mais uma aproximação com alguns conceitos do psicodrama: de acordo com Rojas-Bermúdez (2016, p. 26), uma sessão psicodramática, tal qual pensada por Moreno, é composta de três etapas: “aquecimento, dramatização e análise<sup>121</sup>”. O aquecimento, primeira das etapas, foi especialmente abordado por Moreno:

Para que a transformação referida por Moreno ocorra, ele passa a estudar profundamente o aquecimento, pois acredita assim proporcionar estados espontâneos plenos através do que chama de iniciadores físicos, mentais e reconhecimentos do ambiente (órgãos dos sentidos). (RODRIGUES, 2013, p. 33).

Os chamados “iniciadores”, citados por Rosane Rodrigues, são conceituados por Moreno, que os divide em quatro tipos: físicos, mentais, sociais e psíquicos:

Os iniciadores são focos de estimulação que iniciam reações em cadeia preparatórias de um ato. Constituem o *primum movens* do aquecimento. Dividem-se em físicos, mentais, sociais e psíquicos. Os iniciadores físicos encontram-se em nível corporal e podem ser ativados conscientemente com o movimento (mímica, gestos, marcha e etc.). [...] Os iniciadores mentais partem das recordações, vivências e fantasias [...]. Os iniciadores sociais partem de “ações sociais intencionais” que desencadeiam atos tendentes a intensificar as relações interpessoais. Os iniciadores psicoquímicos são aqueles que, por sua ação estimulante ou sedativa, facilitam o aquecimento. Habitualmente os iniciadores interatuam e, salvo casos especiais, não se costuma recorrer isoladamente a um deles. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 49).

---

<sup>121</sup> A tradução para o português do livro de Rojas-Bermúdez propõe a palavra “análise” para a terceira etapa. No entanto, muitos psicodramatistas contestam essa tradução, que não reflete com precisão a prática psicodramática. Aqui opto por entender a terceira etapa como “etapa de compartilhamento”.

Em um contexto teatral, seja em aula ou ensaio, é possível identificar práticas que poderíamos classificar de maneira livre como iniciadores. Esses exercícios e jogos teatrais, assim como afirma Rojas-Bermúdez<sup>122</sup>, aparecem frequentemente combinados entre si e interatuam. Nesses casos, podemos dizer que os iniciadores físicos, mentais e sociais são os mais comumente utilizados<sup>123</sup>. No *Yo Afectado*, de certo modo, a primeira etapa pode funcionar como um estímulo, ou um aquecimento, que atua nesses três campos. A descrição do réu pode ser vista como um estímulo mental, na medida em que recorre às memórias e recordações. A “imitação” ou caricaturização do réu incentivada pela condutora pode ser vista como um estímulo físico, assim como a interação com a roda e com a condutora pode ser visto como um estímulo social .

Outra classificação dos iniciadores leva em consideração o resultado do aquecimento desencadeado, de tal modo que, no caso de não pôr em funcionamento nenhum papel determinado, são chamados inespecíficos; e, quando colocam em atividade um papel determinado, específicos. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 49).

O aquecimento inespecífico acontece no primeiro momento da sessão, no qual a diretora entra em contato com o grupo com o intuito de conduzir uma atividade comum. “Consiste em um conjunto de procedimentos destinados a centralizar a atenção do auditório, diminuir os estados de tensão e facilitar a interação” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 27). Já o aquecimento específico está mais direcionado ao trabalho de dramatização que será desenvolvido, “corresponde ao conjunto de procedimentos destinados à preparação do protagonista para que se encontre nas melhores condições para dramatizar” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 27).

O autor cita também o “aquecimento específico para o papel”, no qual o protagonista<sup>124</sup> e egos-auxiliares<sup>125</sup> entram em ação. “O aquecimento específico para o papel é realizado com o protagonista em ação, isto é, enquanto representa o papel. Nesse sentido, muitas cenas têm mais função de aquecimento que de dramatização.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 27). Desse modo, o aquecimento inespecífico prepara o grupo para o início do

---

<sup>122</sup> Rojas-Bermúdez refere-se ao contexto de uma sessão psicodramática.

<sup>123</sup> Em alguns contextos teatrais, artistas fazem uso de iniciadores psicoquímicos em suas criações. Mas a prática é controversa e pouco usual atualmente.

<sup>124</sup> De acordo com Rojas-Bermúdez, o protagonista do psicodrama “é a pessoa em torno da qual se centraliza a dramatização. Traz o tema para dramatizar e, ao mesmo tempo, o desempenha. É, pois, autor e ator. [...] Nos psicodramas grupais, o protagonista é considerado o emergente dramático do grupo e, como tal, sua produção é valorizada do ponto de vista individual e grupal.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 22).

<sup>125</sup> “São os integrantes da equipe terapêutica, com conhecimentos psicológicos e treinamento psicodramático prévio.” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 23).

trabalho e o conduz para o aquecimento específico, que por sua vez conduz para o “aquecimento específico para o papel”, que conduz à dramatização.

Estudando as etapas da sessão psicodramática, observamos o planejamento de um encontro orquestrado a partir de um pensamento prático que conduz o grupo do geral, do abrangente para a peculiaridade, a especificidade. Uma prática que desvela uma preocupação com o coletivo, escutando o grupo a cada momento, de modo que este vai pouco a pouco aquecendo e sendo conduzindo a um trabalho direcionado. Trata-se de prática que vai gentilmente se afunilando e sendo encaminhada para determinado campo (estético, temático, poético, técnico, etc.). O encontro é planejado e conduzido visando o bem-estar e o desenvolvimento terapêutico e/ou pedagógico das integrantes.

### Aquecimento teatral?

De modo geral, antes de participar de uma corrida, por exemplo, uma atleta realiza uma série de exercícios sequenciados de modo que aumentem gradativamente a intensidade ou exigência física. Esses exercícios têm o intuito de elevar a temperatura corpórea, sobretudo a temperatura muscular, preparar o sistema cardiovascular e respiratório para a corrida, aumentar a irrigação sanguínea nos músculos que serão exigidos e ajudam a evitar lesões. Quando pensamos em um aquecimento físico, a temperatura do corpo é algo relevante, ou seja, busca-se literalmente “aquecer-se”, dentre outras coisas. Aquecer é deixar quente. O aquecimento físico é uma ação que prepara o corpo para a atividade física que será realizada em seguida. Está profundamente relacionado com a especificidade, as exigências e demandas dessa atividade, de modo que, acredito, o aquecimento realizado por uma jogadora de futebol antes de uma partida é diferente do aquecimento realizado por uma ginasta antes de uma competição que, por sua vez, é diferente do aquecimento realizado por uma lutadora de boxe antes de uma luta.

Quando penso em um aquecimento teatral para as minhas aulas, ensaios e apresentações, costumo utilizar a mesma lógica, ou seja, é preciso “deixar-se quente”. No entanto, as demandas de uma apresentação teatral, por exemplo, são diversas e vão além da preparação unicamente física. Elas estão relacionadas às características estéticas, técnicas e temáticas do trabalho que se desenvolve, ao tipo de linguagem teatral que se aborda e à atividade realizada a cada dia. Um ensaio no qual se realizará a leitura de um texto tem demandas diferentes daquele no qual se fará uma prática de exatidão, improvisações livres ou um ensaio geral de um espetáculo. Por isso, em minha opinião o aquecimento começa com uma pergunta:

O que eu preciso aquecer?

Que conduz a outra pergunta:

Quais AÇÕES, ATIVIDADES ou EXERCÍCIOS podem me ajudar a aquecer aquilo que eu preciso aquecer?

Acredito que uma gama muito ampla de ações, exercícios e jogos podem funcionar como aquecimento, contanto que sejam pensadas em relação àquilo que “precisa ser aquecido”.

Yo Afectado não tem aquecimento?

Nas ocasiões nas quais realizei o *Yo Afectado*, os encontros foram integralmente dedicados ao exercício e não fizemos nenhuma outra prática combinada com ele com o intuito de aquecer. Em determinadas ocasiões, quando tínhamos uma turma numerosa, foram disponibilizados dois encontros seguidos para iniciar e finalizar as improvisações individuais do grupo inteiro. No entanto, o fato de não haver exercícios ou jogos combinados com o *Yo Afectado* para um aquecimento corporal, vocal, etc., não significa que não haja aquecimento.

Como já mencionei anteriormente, a realização do *Yo Afectado* geralmente inicia no encontro anterior, quando há a conversa preliminar sobre o exercício. A conversa contextualiza a prática e estimula as integrantes do grupo a refletirem sobre a preparação necessária até o próximo encontro. Desse modo, as pessoas costumam chegar para a realização do *Yo Afectado* munidas de um material pessoal para a prática e na expectativa de vivenciá-la. Aquelas que ficaram com dúvidas ou tiveram dificuldades na preparação já chegam para o encontro prontas para saná-las ou para falar sobre o assunto. Esses fatores fazem com que o grupo volte sua atenção para a prática que será realizada e se engaje em ações e reflexões de preparação para ela. Isso é uma maneira de aquecer-se e, por isso, considero que durante o encontro anterior o grupo já começa a se aquecer para o *Yo Afectado* e esse aquecimento vai sendo desenvolvido também durante o período entre os encontros.

Os encontros de *Yo Afectado* começam com uma conversa orientada pelas perguntas:

⇒ Como vocês estão hoje? Como ficaram depois da última aula?

Alguém tem algum comentário ou dúvida sobre os exercícios que estamos fazendo no curso?



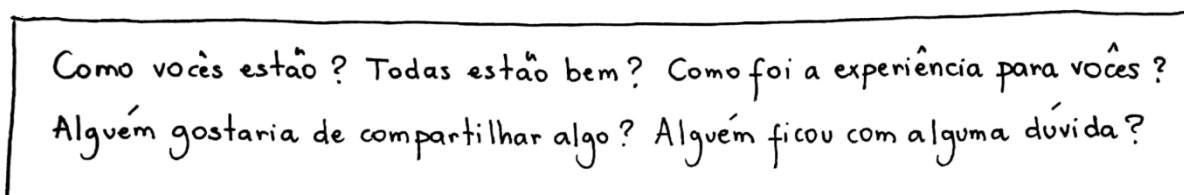
Esses questionamentos vão iniciando o contato enquanto todo o grupo chega na sala, troca de roupa e se prepara para a aula. Quando todos já estão presentes, Estrela costuma questionar:



O primeiro momento da conversa inicial permite que as pessoas se desconectem aos poucos dos seus problemas e preocupações cotidianas e voltem suas atenções para o encontro. As perguntas estimulam o grupo a refletir sobre as questões evocadas pelo curso e sobre a conversa preliminar acerca do *Yo Afectado* realizada no encontro anterior. Essa conversa dá início ao processo coletivo de aquecimento, na medida em que atua unindo o grupo ao entorno de um tema, direcionando a atenção de todas as pessoas para o *Yo Afectado*.

Depois de todas as dúvidas sanadas – ou durante a conversa – acontece a organização do espaço, a distribuição das integrantes do grupo na roda e a reafirmação dos acordos e orientações mencionadas anteriormente. Ações preparatórias que também podem ser consideradas ações de aquecimento para o exercício, porque, novamente, engajam o grupo na direção do acontecimento do *Yo Afectado*. Depois desse momento, inicia-se o *Yo Afectado* com a entrada da primeira pessoa no centro da roda.

Muitas vezes a roda de *Yo Afectado* foi interrompida por um breve intervalo para lanche, água e banheiro e, antes e depois do intervalo, Estrela reforçava alguns dos pactos e orientava o grupo a não dispersar e perder a concentração adquirida; ou seja, orientava as atrizes a manterem-se aquecidas. Após a finalização de todas as improvisações individuais, costuma-se fazer uma conversa final. Durante a conversa algumas perguntas feitas são:



Essa conversa final assemelha-se à etapa de compartilhamento no Psicodrama, a qual mencionei anteriormente. O compartilhamento é a última etapa de uma sessão psicodramática, na qual:

[...] solicitam-se aos membros opiniões referentes à dramatização em si, ao protagonista e a eles mesmos. O material recolhido vai agregando diversos aspectos significativos para cada um dos participantes, contribuindo, dessa maneira, para formar a opinião grupal sobre o tema dramatizado e sobre o protagonista. Nessa etapa, volta-se ao grupo e, junto com ele, elaboram-se diversos aspectos da dramatização, levando em consideração: o ponto de partida da sessão, o que foi dramatizado e o material atual do grupo. Destarte, trata-se de integrar os aspectos individuais com os grupais e suas interações dentro da sessão. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 29).

Durante o compartilhamento, “o material anedótico do começo, quase sempre proveniente do contexto social, é substituído, agora por um material do ‘aqui e agora’ vivencial e, portanto, carregado de afeto” (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 30). Desse modo, a terapeuta/diretora e o grupo partilham de um material concreto em comum, adquirido pela experiência da dramatização. “No compartilhamento das experiências, pela corresponsabilidade e preservação da autonomia do indivíduo, surge o sentimento de pertencimento e empoderamento.” (IUNES; CONCEIÇÃO, 2017, p. 20).

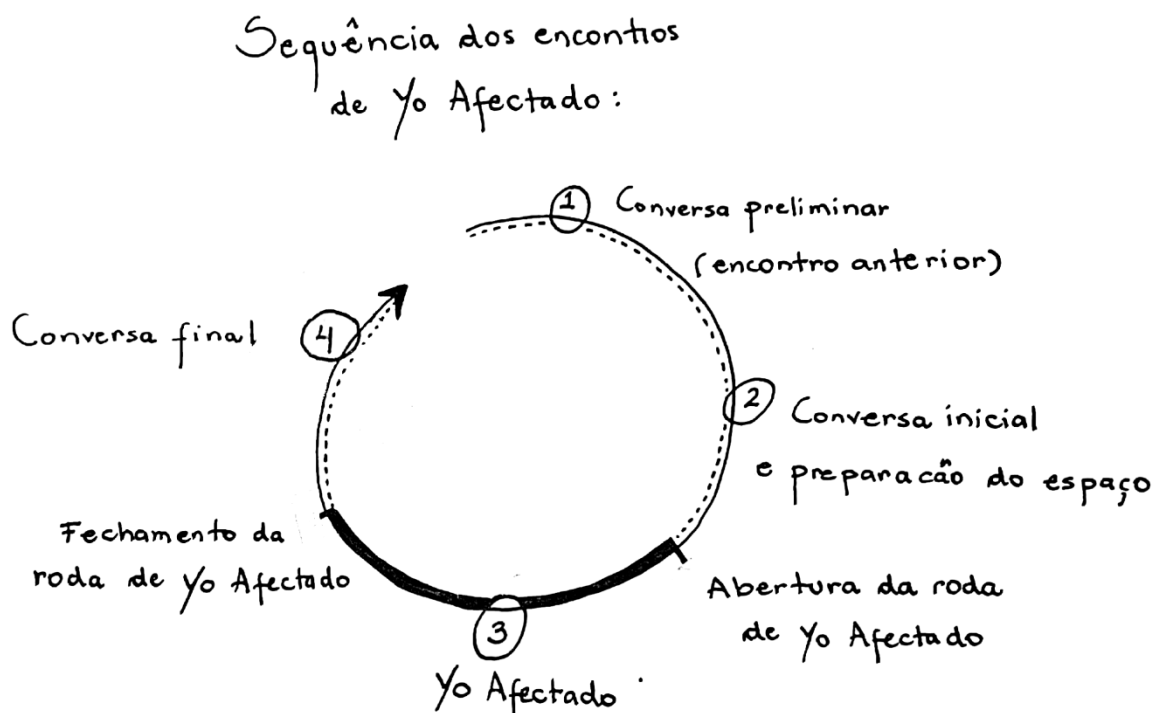
No caso do *Yo Afectado*, Estrela Straus enfatiza a importância da conversa final, sem a qual jamais encerra uma rodada do exercício. É o momento no qual as integrantes do grupo compartilham sua experiência no centro da roda e também constroem reflexões a partir da vivência coletiva e da observação dos exercícios das demais pessoas. Estrela costuma orientar a discussão para que a troca mantenha o foco artístico, de modo que as integrantes falem de suas impressões pessoais e subjetividades em primeira pessoa (“eu senti”, “eu vi”, “eu percebi”, “tive a impressão”) e evitem comentar as subjetividades das outras pessoas. Essa é uma orientação frequente também em uma sessão psicodramática. No momento de compartilhamento, as pessoas são orientadas a falarem de si mesmas, buscando focar em como a dramatização as tocou ou mobilizou, ficando proibido dar conselhos ou analisar a outra pessoa. Ao final de um *Yo Afectado*, as integrantes do grupo comentam os exercícios individuais das outras atrizes apenas em algumas situações de exceção, como, por exemplo, com o intuito de utilizar a observação da experiência da outra atriz como uma maneira de compreender um aspecto do exercício, refletir algo sobre a própria experiência ou pensar sobre exercícios similares que encontraram soluções “cênicas” diferentes.

Durante os encontros que presenciei, essas falas que envolviam a experiência de outra pessoa eram sempre colocadas com muito cuidado e autorização da pessoa envolvida. Uma pergunta comum é: “Você me autoriza a usar uma coisa que você fez no seu exercício como

exemplo?” ou “Posso comentar um aspecto do seu *Yo Afectado* que se relaciona com isso que eu estou falando?” Tanto as integrantes do grupo como a condutora têm esse hábito de pedir a autorização de cada pessoa nesses casos específicos.

Sendo assim, a sequência dos encontros de *Yo Afectado* costuma ser: conversa preliminar de contextualização (encontro anterior), conversa inicial e preparação do espaço, *Yo Afectado* e conversa final:

Imagem 12 - Sequência dos encontros de *Yo Afectado*



Fonte: desenho produzido por mim.

Estrela Straus relata que Augusto Fernandes costumava trabalhar com suas alunas um estado de prontidão para “entrar” e “sair” do *Yo Afectado*. Ou seja, o exercício funcionava também como um treinamento para o desenvolvimento da disponibilidade física e emocional para acessar e também se desconectar de um estado psicofísico específico. Sendo assim, a inexistência de um aquecimento específico para o *Yo Afectado* seria uma escolha proposital. Estrela Straus desenvolveu sua visão pessoal sobre o *Yo Afectado* e uma maneira particular de conduzi-lo. Com a experiência da docência ao longo dos anos, sua condução foi se diferenciando da de Augusto em alguns pontos, no entanto relata ainda ser bastante fiel aos princípios que orientam os aprendizados adquiridos com o professor.

Desse modo, acredito que o *Yo Afectado* não é combinado com nenhum outro exercício de aquecimento específico por duas razões simples. A primeira delas é tempo do exercício e o tamanho das turmas. Cada improvisação individual demanda um tempo para ser realizada, às vezes maior, às vezes menor, dependendo da necessidade de cada atriz. Além disso, as turmas costumam ser numerosas, o que faz com que de fato a roda de *Yo Afectado* demande um tempo maior. A segunda razão está relacionada às características do exercício, que já é composto por etapas sequenciais que conduzem uma a outra. E, de certo modo, pressupõe o “aquecer-se” individual e coletivo ao longo de sua realização, ou seja, as etapas do exercício dão conta do aquecimento. Observando cada uma das etapas do *Yo Afectado* e a forma como são sequenciadas, é possível afirmar que cada uma tem sua função em si<sup>126</sup> dentro do exercício; no entanto operam também como aquecimento para as etapas seguintes. Aqui é importante mencionar que, como já abordei anteriormente, esse modo de organização das sessões é, em si, um dos princípios do psicodrama.

Na etapa da descrição do réu (no *Yo Afectado*) temos uma narração que, apesar de específica, ainda é bastante livre e abrangente em comparação às demais. Seleccionamos e descrevemos aspectos físicos, emocionais e comportamentais do réu às demais integrantes. Uma descrição com riqueza de detalhes e que vai cada vez mais caminhando em direção às particularidades, funciona como uma porta de entrada para as memórias e emoções relacionadas ao réu. E, de certo modo, como um aquecimento e preparação para a descrição do crime. O crime já é um fato mais específico, uma memória particular associado a esse réu. A descrição do crime nos prepara para a atribuição de uma sentença, etapa na qual inicia-se a criação de um “planejamento” de uma ação nova e ficcional. A sentença nos impulsiona a criar algo e esse impulso nos conduz à ação, ou seja, à morte do réu. Em cada uma das etapas e na estrutura geral do exercício, operam uma série fatores que nos auxiliam a chegar ao fim. Esses fatores, ou elementos do exercício vão quase como que “desbloqueando” a nossa capacidade de seguir adiante.

Contudo, não podemos excluir a possibilidade de aplicar um exercício ou jogo teatral antes da roda de *Yo Afectado* com a função de aquecimento. Uma prática teatral poderia ajudar a direcionar a roda *Yo Afectado* para a exploração de um aspecto específico ou uma questão que se deseja abordar por meio da prática.

### **2.2.3. As permissões que a gente se dá**

---

<sup>126</sup> Como já mencionei anteriormente, Estrela Straus relata que em determinadas ocasiões Augusto Fernandes solicitava às atrizes que escolhessem apenas uma das quatro etapas do *Yo Afectado* para experimentar.

Em conversa com Estrela Straus, a artista comenta sobre *as permissões que a gente se dá* ao longo do exercício. Durante a conversa, o termo “permissão” me chamou a atenção, assim como a ideia de que essa permissão nos é concedida por nós mesmas. Acredito, a partir da experiência prática, que o termo seja preciso para definir o processo que nos conduz ao longo do *Yo Afectado*, no qual cada atriz vai lentamente se abrindo para a lógica da proposta e permitindo-se embarcar na improvisação. É como se, no decorrer do *Yo Afectado*, ou da experiência de realização de várias rodadas de *Yos Afectados*, fôssemos concedendo pequenas permissões a nós mesmas que nos auxiliam a realizar o exercício e dar mais um passo em direção a seu desfecho.

Analisando as etapas do exercício, acredito que essas permissões são estimuladas, embasadas e acalentadas por uma série de elementos presentes no *Yo Afectado*. Tais elementos parecem ter sido pensados e organizados com o propósito de abrir caminhos para a sua realização. Ou seja, o *Yo Afectado* é organizado de tal maneira que nos permita driblar alguns bloqueios e impedimentos (emocionais, racionais e, muitas vezes, inconscientes) que podem surgir ao longo do processo e nos estimular a, lentamente, despirmos as “armaduras”. É como se a estrutura do exercício nos seduzisse a realizá-lo.

É isso, e o fato organiza uma lógica de comportamento, só que isso que é legal no *Yo Afectado*, a lógica de comportamento vai aparecendo a partir de uma permissão que você se dá, não porque você parou para organizar ela antes. É um puta exercício, eu acho assim, eu acho que não existe exercício assim tão potente e o *Yo Afectado*, ele treina muitas coisas, o *Yo Afectado* treina coragem... Às vezes eu escuto meu professor americano dizendo que tem algumas características que você não treina, ou o ator tem ou não tem, eu não discuto com ele, sou aluna, mas eu humildemente penso que ele precisa conhecer o *Yo Afectado*, porque o *Yo Afectado* treina alguns lugares. (informação verbal)<sup>127</sup>.

Elenquei aqui o que, no meu ponto de vista, são elementos preponderantes para esse processo de permissão: a preparação adequada, acordos e pactos coletivos bem delimitados e respeitados, um ambiente coletivo de disposição, despojamento e confiança, as regras e pressupostos do exercício, as técnicas de condução, a relação com o réu e com o crime e o aspecto ficcional do *Yo Afectado*. É a junção de todos esses elementos que colaboram para que o *Yo Afectado* seja um exercício potente e transformador para algumas pessoas. Algumas dessas questões já foram discutidas em outras partes desse trabalho e outras eu selecionarei para aprofundar aqui.

---

<sup>127</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

#### 2.2.4. A escolha do réu: algumas aproximações com o psicodrama

A preparação do grupo para o *Yo Afectado*, o que envolve a explicação de seu funcionamento, a escolha do réu, do crime e o estabelecimento de acordos coletivos antes da prática<sup>128</sup>, são etapas fundamentais para que o *Yo Afectado* ocorra. Além disso, a preparação é realizada com a intenção de orientar a prática pelo melhor caminho possível no que concerne aspectos técnicos, artísticos e éticos. Desse modo, a preparação busca garantir que o grupo conheça o exercício com antecedência, que tenha ciência de suas etapas, que cada indivíduo possa consentir ou não com a prática, que o grupo tenha acordos comuns quanto às condutas comportamentais e éticas durante o exercício e que cada participante esteja preparada para prática, tendo escolhido disparadores (réu e crime) que possam auxiliá-la na execução técnica do *Yo Afectado*.

Olhemos aqui especificamente a escolha do réu e do crime. Como já mencionei anteriormente, a escolha é realizada individualmente antes da rodada de *Yo Afectado*. De maneira geral, trata-se de um processo iniciado no momento em que a pessoa toma conhecimento do exercício pela primeira vez, através de uma conversa preliminar na qual o grupo entra em contato com os direcionamentos do *Yo Afectado* e sai com a tarefa de realizar então a escolha. A conversa preliminar define os parâmetros dessa escolha que cada integrante deve fazer no período entre ela e o encontro reservado para a realização do exercício. De certo modo, essa conversa estabelece um recorte temático, uma “lupa” específica através da qual cada integrante do grupo deverá olhar para realizar a sua escolha.

Essa “lupa” deverá então ser direcionada por cada integrante às suas próprias memórias e experiências de vida e usada para refletir sobre quais pessoas e situações, no âmbito de suas relações privadas, poderiam se encaixar no exercício. E, dentro dessas que poderiam se encaixar, qual seria a mais adequada para o *Yo Afectado*. Essa reflexão resultará então em uma escolha pautada pelos limites e parâmetros estabelecidos pelo exercício e pela conversa preliminar. Podemos dizer que, de maneira abrangente, essa reflexão faz parte do exercício, que já está em processo no pensamento de cada integrante do grupo no período entre a conversa inicial e a prática, como se a roda de *Yo Afectado* começasse dias antes de o grupo se reunir para realizá-la.

O réu e o crime são escolhidos e levados à roda na primeira etapa do exercício, na qual cada integrante realiza uma improvisação “individual”. Eu costumava pensar neste primeiro momento, como a descrição já diz, como algo efetivamente individual, quase um solo. Na

---

<sup>128</sup> Eu falo mais sobre a preparação para o jogo na descrição do exercício (primeira rodada).

medida em que fui destrinchando o exercício, outros elementos foram chamando minha atenção e desestabilizando essa percepção. O primeiro elemento foi a presença e influência do grupo, que apesar de não interagir com a pessoa no centro da roda, tem a sua participação e importância em cada improvisação. O segundo elemento foi a condutora, que interfere na improvisação, por vezes travando até mesmo diálogos com o *Yo Afectado*, ou indicando caminhos por meio de afirmações. O terceiro elemento foi o réu, ao qual abordarei agora e que, apesar de não estar fisicamente no espaço onde acontece o exercício, se faz presente a todo o momento.

Ao trazer um réu para o centro da roda, a atriz em cena estabelece ali um duplo, ou uma dupla, que jogará junto com ela na primeira etapa do exercício: *Yo Afectado* e réu. Acontece então um diálogo, uma conversa entre essas duas figuras em evidência. Trata-se de um diálogo simbólico, na medida em que o réu é evocado por meio da descrição e narração da atriz em cena e não está fisicamente presente na roda. Por vezes esse diálogo pode ser literal, com a atriz no centro da roda alternando-se entre representar a si mesma e imitar o réu ao longo da improvisação. Há nessa dupla uma relação de interdependência, de modo que o réu só é réu porque o *Yo Afectado* assim o definiu e o *Yo Afectado* assim o é porque, de alguma maneira foi afetado pela ação do réu, ou assim se considera. Uma figura define a outra e uma não existe sem a outra.

No início do exercício acontecerá a descrição do réu. A primeira pergunta realizada pela condutora – “É um réu ou é uma ré?” – funciona como um convite à exploração e descrição das particularidades desse réu e quase sempre, na medida em que a atriz passa a fazer uma descrição minuciosa do réu é seguida pelo adendo: “Ele é o quê seu?” A resposta a essa pergunta, apesar de parecer a exposição de mais uma peculiaridade da descrição do réu, acaba por trazer à cena o que eu acredito ser um dos elementos mais importantes para o *Yo Afectado*: uma relação.

A existência de uma relação de proximidade entre o réu e o *Yo Afectado* não é mandatório. Já presenciei exercícios nos quais foram trazidas à posição de réu pessoas com as quais a atriz em cena possuía pouquíssima ou nenhuma intimidade, ou ainda, já ouvi relatos de exercícios nos quais o réu era um desconhecido do qual não se sabia nem mesmo o nome. Sobre isso, vale trazer duas considerações: a primeira delas é que uma das orientações para alguém que realiza o exercício pela primeira vez é que opte por um réu com o qual tenha uma relação relativamente próxima. Isso facilitará as primeiras etapas do exercício, na medida em

que a atriz terá mais familiaridade com as características da pessoa ao descrevê-la e interagir ficcionalmente com ela.

De qualquer forma, uma relação de algum tipo será trazida à roda e a descrição de peculiaridades dessa relação será parte da primeira rodada, sobretudo no momento da transição entre a descrição do réu e a descrição do crime. Essa relação trará mais concretude à improvisação realizada e fornecerá material para o jogo, na medida em que povoa indiretamente o imaginário e as expectativas do grupo e da condutora<sup>129</sup>. No entanto, a participação do réu nesse jogo se dá por meio do ponto de vista e da narração da atriz em cena. Essa relação será descrita e representada a partir de sua percepção, memória e subjetividade. Nesse sentido, podemos dizer que a descrição do réu e do crime fornece mais informações sobre quem os descreve do que o contrário.

Ao explicar aspectos do exercício, Estrela costuma referir-se a um “personagem social”, uma espécie de persona construída por nós ao longo da vida para ser a nossa forma de nos mostrar às demais pessoas em circunstâncias sociais. De acordo com ela e com a orientação de Augusto Fernandes, o exercício nos desafiaria a desestabilizar esse personagem social na medida em que nos estimula a, diante de uma situação extraída da nossa experiência pessoal, agir diferente da forma usual. Isso acontece com o suporte de uma realidade ficcional estabelecida pelo exercício e endossada pelos acordos coletivos. Para refletir sobre a escolha do réu, tomo emprestados alguns conceitos do psicodrama, desenvolvidos por J. L. Moreno.

### **2.2.5. *Yo Afectado* e o papel social: Teoria dos papéis**

Moreno<sup>130</sup> propõe que o ser humano se desenvolve e conhece a si mesmo a partir das relações que estabelece ao longo da vida. De acordo com ele, antes e imediatamente após o seu nascimento, o bebê vive em um universo indiferenciado, ao qual nomeia *matriz de identidade*. A matriz de identidade é “no momento de nascer, o universo inteiro do bebê, não há diferenciação entre o interno e o externo, entre objetos e pessoas, entre psique e meio; a existência é una e total” (MORENO, 1993, p. 26). A partir dessa etapa, o bebê começa pouco a pouco a se relacionar com o meio, as pessoas e objetos ao seu redor. Ao vivenciar essas relações, automaticamente passa a desempenhar papéis dentro delas. O desempenho de papéis antecede a consciência dessas relações, ou seja, o bebê vivencia e desempenha esses papéis mesmo antes de saber que está fazendo isso.

---

<sup>129</sup> Voltarei a essa questão um pouco mais adiante no texto.

<sup>130</sup> Jacob Levy Moreno (1889-1974), “pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo” (MARINEAU, 1992).



Nesse sentido, Moreno afirma que a matriz de identidade “pode ser considerada o *locus* donde surgem, em fases graduais, o eu e suas ramificações, os papéis. Os papéis são os embriões, os precursores do eu, e esforçam-se por se agrupar e unificar.” (MORENO, 1993, p. 25). Sendo assim o desempenho de papéis antecede a noção de “eu” que cada indivíduo constrói ao longo da vida. Nas palavras do autor, “o desempenho de papéis é anterior ao surgimento do eu. Os papéis não emergem do eu; é o eu quem, todavia, emerge dos papéis” (MORENO, 1993, p. 25). Essa teoria é conhecida como *Teoria dos papéis*.

Acredito ser importante nos demorarmos um pouco mais nessa noção de papel à qual Moreno se refere e que, de acordo com ele, foi desenvolvida e conceituada a partir de uma perspectiva teatral: “assim, por sua origem, o papel não é um conceito sociológico ou psiquiátrico, entrou no vocabulário científico através do teatro.” (MORENO, 1993, p. 27). É importante sublinhar que essa concepção de teatro ao qual Moreno se refere está ligada uma tradição de teatro europeu e às suas visões da primeira metade do século XX, período no qual o autor escreve sobre essas questões. Reflitamos então sobre o termo papel:

O termo papel vem da linguagem do teatro. Originário do termo *rotulus*, derivado de rota, roda, do latim medieval (*rôle* em francês, *role* em inglês, *rol* castelhano, *ruolo* italiano), papel significava uma folha enrolada contendo um escrito ou texto a ser representado por um ator numa peça teatral, lida pelos pontos (...). O mesmo termo, na língua portuguesa, tem origem na palavra grega *pápyros* e do latim *papiro*, nome do arbusto do Egito antigo do qual se obtinha o material para a escrita, o papel. (RUBINI, 2012, p. 34).

Uma das primeiras interpretações que podemos fazer da palavra “papel” está relacionada a seu aspecto material, referindo-se ao material do qual é produzido. Papel, então, faria referência à folha de papel na qual está escrita um texto que deverá ser lido ou declamado. Se alguém dizia “*Aqui está o seu papel*” ou “*Este é o papel dela*”, fazia menção então ao papel com o texto escrito reservado a “mim” ou “ela”. Em um segundo momento, o termo “papel” pode nos conduzir à prática teatral em si, abarcando suas especificidades. “Papel” pode fazer menção à parte que cada ator ou atriz fica responsável por representar dentro de um evento ou espetáculo teatral. Essa ideia de “parte” dentro de uma manifestação teatral pode aproximar o termo “papel” a uma ideia de “personagem”, ou ainda, podemos entender o papel como um tipo de personagem.

Enquanto tipo de personagem, o papel está ligado a uma situação ou uma conduta geral. Ela não tem característica individual alguma, mas reúne várias propriedades tradicionais e típicas de determinado comportamento ou determinada classe social (papel de traidor, de homem mau). (PAVIS, 2007, p. 275).

Os termos papel e personagem se entrelaçam, podendo significar por vezes a mesma coisa. Aqui não vou me aprofundar muito sobre a tentativa de estabelecer diferenças e proximidades entre os dois termos, tarefa que pode ser muito mais complexa do que conseguiria fazer nessas poucas linhas. No entanto, vale prestarmos atenção ao fato que o termo papel pode, por vezes, assumir um caráter mais amplo e generalizante do que o termo personagem. Ao ligar o termo papel à ideia de uma “conduta geral”, Pavis nos apresenta a possibilidade de entendermos papel enquanto algo menos específico do que personagem pode ser.

No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” dessa identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início era apenas uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana. (PAVIS, 2007, p. 285).

De acordo com esse ponto de vista, a ideia de personagem pode se aproximar à ideia de representação de uma figura humana, sendo uma personagem a tentativa teatral de reprodução de um ser humano em cena, ou, de acordo com ele, essa “ilusão de pessoa humana”. Esse conceito de personagem, no entanto, não pode ser visto de maneira universal. É importante enfatizar que essa ideia de personagem surge no contexto de um teatro burguês e está ligada a sua dramaturgia, na qual a personagem torna-se uma “entidade psicológica e moral”:

Toda a sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva: a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. (PAVIS, 2007, p. 285).

Para além dessa concepção, o termo personagem e o termo máscara compartilham a mesma origem etimológica:

Personagem e máscara derivam da mesma palavra latina *persona*, que tanto significa máscara como personagem ou pessoa. O papel, no sentido de máscara, pode significar tanto uma característica ou um aspecto não verdadeiro sob o qual um indivíduo se apresenta, quanto objeto fabricado representando um rosto, ou parte deste, destinado a cobrir a face para ocultar a pessoa que a utiliza. Usada no teatro, a máscara consistia numa reprodução estilizada da figura humana na caracterização de personagens. A máscara, portanto, tanto serve para encobrir, disfarçar, esconder, quanto para revelar e identificar. (RUBINI, 2012, p. 35).

De qualquer maneira, se pensarmos para além da conceituação de personagem no âmbito das teorias teatrais, o termo papel extrapola a sua acepção teatral em diferentes contextos. Sendo usado em nosso cotidiano de maneira formal ou informal. O termo também

pode ser utilizado, por exemplo, para designar uma “atribuição ou qualificação de natureza moral, jurídica, técnica e outras, como função social (pai, juiz, honesto) ou desempenho de papel profissional (sapateiro, engenheiro etc.).” (RUBINI, 2012, p. 34). Desse modo, não é raro nos referirmos ao “nosso papel de juíza”, ou “meu papel de inspetora”, sem estarmos nos remetendo a qualquer contexto teatral ou ficcional, mas sim às nossas funções ou atribuições da vida cotidiana.

O termo papel é oriundo do termo *rótulos*, que nos conduz às palavras *rótulo* e *rotular*. *Rotular* faz menção ao ato de descrever o conteúdo de um produto ou embalagem através de uma etiqueta ou papel colado ao seu entorno. É por meio das informações contidas no rótulo de um pacote de biscoitos, por exemplo, que podemos saber sobre a composição de sua formulação, data de validade e tabela nutricional. De maneira figurada, também utilizamos o termo para designar um tipo de “qualificação simplista feita a partir de uma característica pessoal (moral, social, física, psicológica e emocional ou sociocultural geográfica).” (RUBINI, 2012, p. 34). Nesse caso, essa classificação será feita de maneira superficial, podendo ou não ter lastro na realidade, e assume a característica de um “apelido”. Pode-se rotular alguém de “a louca”, “o descontrolado”, etc.

A palavra papel também pode ser entendida ou utilizada para denotar função. Nesse sentido, o termo papel vai ser compreendido como toda ação referente ou característica de determinado cargo, ofício, atividade profissional e etc. Podendo se referir também às atribuições, direitos ou obrigações inerentes a essa atividade específica.

O sentido de função aparece como inerente ao termo papel social, por exemplo, papel de professor, designando apenas um dos aspectos ou características de um indivíduo e não o todo de sua personalidade. (RUBINI, 2012, p. 35).

Quando olhamos para essa gama de possibilidades de usos e compreensões do termo papel em nosso cotidiano, assim como o seu histórico de desenvolvimento desde sua origem teatral, podemos ver incluídas “ideias de ação, relação, de sujeito, agente e ator.” (RUBINI, 2012, p. 35). Moreno define o papel da seguinte maneira: “O papel é a forma de funcionamento que o indivíduo assume no momento específico em que reage a uma situação específica, na qual outras pessoas ou objetos estão envolvidos” (MORENO, 1993, p. 27).

Dentro da teoria dos papéis, Moreno define três tipos de papéis fundamentais que os seres humanos desempenham ao longo da vida: papéis psicossomáticos, papéis sociais e papéis psicodramáticos. Os papéis psicossomáticos são:

[...] aqueles ligados a funções fisiológicas indispensáveis, relacionadas com o meio: comer, dormir, defecar etc. Nesses casos, é no exercício da função que vão sendo

manifestados os papéis e, por meio deles, o organismo. Os papéis psicossomáticos estabelecem, pois, o nexos entre ambiente e o indivíduo. Constituem os tutores sobre os quais vai desenvolver-se o Eu. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 48).

Ao desempenhar papéis psicossomáticos, o indivíduo assume a posição daquele que executa determinada função fisiológica, como por exemplo: “aquele que come”, “aquele que urina”, “aquele que defeca” etc. Já os papéis sociais são correspondentes às funções sociais que o indivíduo assume e por meio das quais se relaciona com seu ambiente.

Os papéis sociais são adquiridos na matriz de identidade dos grupos aos quais se vai pertencendo, pelo que seu número e características dependerão da referida matriz. Dessa maneira, papéis normais para um critério regional determinado podem ser patológicos para outro grupo social que seja regido por normas diferentes. Por outro lado, cada cultura está caracterizada por certo número de papéis que oferece com maior ou menor êxito a seus integrantes. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 48).

Cada um de nós passa a desempenhar uma série de papéis sociais à medida que nos relacionamos com outras pessoas. Nas nossas relações cotidianas desempenhamos o papel de filha, vizinha, irmã, amiga, aluna, paciente, cliente, professora, dentre outros. Quantos papéis escolhemos desempenhar ou que nos são atribuídos vai depender do número e da característica das relações que desenvolvemos ao longo da vida, assim como das atividades que exercemos em nosso cotidiano. Uma mesma pessoa pode desempenhar um grande número de papéis sociais em seu cotidiano.

Aqui vale acrescentar que, de acordo com Moreno, todo papel tem seu contra papel. Na medida em que o papel surge das relações estabelecidas, ele nunca surge sozinho, há sempre um outro papel que se relaciona com ele. Assim estabelecemos as relações mãe/filha, irmã/irmã, amiga/amiga, professora/aluna, etc. A ideia de papel, sendo assim, pressupõe diálogo, interação entre duas ou mais pessoas. Ampliando o campo de visão, é importante ressaltar que o conceito de papel se refere à pessoa imersa em um contexto social, contexto esse intimamente ligado à um contexto étnico-cultural, classe social, tempo histórico, dentre outros fatores.

Os papéis psicodramáticos são definidos como a expressão da “dimensão psicológica do eu”:

[...] os papéis psicodramáticos expressam a dimensão psicológica do Eu. São todos aqueles papéis que surgem da atividade criadora do indivíduo. Envolvem tanto os papéis preexistentes como aqueles da fantasia, já que o que os caracteriza é o matiz criativo que se lhes imprime e não o seu caráter em si. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 48).

Trata-se aqui de papéis conectados à ficção e à imaginação do indivíduo. Os papéis que representamos no teatro ou em uma sessão de psicodrama, por exemplo, são classificados

como papéis psicodramáticos. Nesse campo limiar entre ficção e realidade encontramos o conceito de “realidade suplementar” desenvolvido por Moreno, que cria uma relação de oposição entre a “realidade com consequências” e a “realidade suplementar”.

O conceito de papel na dimensão social desenha uma diferenciação importantíssima entre realidade com consequências e realidade suplementar. Os papéis sociais, que fazem parte do contexto social e que definem o indivíduo já quando bebê – antes que ele se dê conta disso, já é filho ou vizinho – possuem sempre um contrapapel: pai-filho, professor-aluno, amiga-amiga. As consequências reais e sociais antecedem a consciência dos papéis, os quais estamos sempre a desempenhar. Já os papéis psicodramáticos são o fruto da imaginação, se forem desempenhados sem um contrato prévio com quem se contracena e não se tratar de uma criança, a quem é permitido misturar fantasia com realidade, o indivíduo pode ser considerado louco. A exceção fica a cargo de um contexto em que o palco e o contexto dramático do teatro artística ou do psicodrama abriguem essa metáfora ativa. (RODRIGUES, 2013, p. 31).

A realidade suplementar, enquanto tempo e espaço ficcional, se diferenciaria da realidade da vida cotidiana justamente pelo fato de não produzir consequências concretas para quem atua. Ou seja, uma ação dentro de um espaço de realidade ficcional, seja de qualquer tipo, traria consequências apenas dentro daquele espaço ficcional. No entanto, ao final da sessão psicodramática, aquela ação não produz consequências na vida concreta da pessoa.

É no campo da realidade suplementar que acontecem os espetáculos teatrais, jogos e exercícios como, por exemplo, uma roda de *Yo Afectado*. No *Yo Afectado* nos é permitido que matemos alguém, sem termos que lidar com as consequências desse ato posteriormente. Na vida concreta uma pessoa que comete assassinato poderia enfrentar o julgamento de outras pessoas, sentimento de culpa ou arrependimento, o processo legal pelo crime cometido, a prisão, dentre outras possibilidades. No entanto, o *Yo Afectado* acontece no campo da ficção, da realidade suplementar, e isso permite que se experimente a ação sem enfrentar suas consequências<sup>131</sup>.

A última questão sobre a teoria dos papéis que vou trazer aqui diz respeito ao processo de aprendizagem do papel. Para desempenhar um papel, todos nós passamos por um processo de apropriação desse papel que vai da imitação a partir de modelos que nos são oferecidos até o seu desempenho espontâneo e criativo. Esse processo, de acordo com Moreno, passa por três etapas distintas:

Em psicodrama, ao processo de aprendizagem de um papel chama-se “treinar o papel” (*role-playing*); ao processo de desempenhá-lo, atendo-se às suas características, “assumir o papel” (*role-taking*); e ao de enriquecê-lo e modificá-lo, “criar o papel” (*role-creating*). (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 47).

---

<sup>131</sup> Aprofundarei sobre essa questão mais adiante.

Se voltarmos ao *Yo Afectado*, podemos observar a escolha do réu e do crime não só como um ponto de partida para o exercício, mas como um fator que determina o caminho pelo qual a improvisação da primeira rodada vai transitar. Isso ocorre porque ao escolher um réu escolhemos trazer à cena uma relação, como já disse anteriormente, e, por conseguinte, trazer à roda um papel ou uma dupla de papéis. Ao escolhermos um irmão como réu, por exemplo, trazemos à cena uma dupla de papel e contrapapel, irmã/irmão. Desse modo, nos colocamos em cena a partir de um papel social que desempenhamos na vida, como por exemplo o de irmã.

Caso eu traga à roda de *Yo Afectado* uma parceria romântica, por exemplo, uma namorada, ex-namorada, noiva, companheira, etc., estarei deslocando a minha improvisação para esse campo relacional e toda a minha ação acontecerá dentro dele. Nesse caso, eu me coloco em cena no papel de namorada ou esposa e a minha ação será relativa ao desempenho desse papel. Se o meu réu, uma namorada, afetou-me negativamente, essa afetação aconteceu dentro do âmbito no qual desempenhamos esses papéis sociais, namorada/namorada. Nesse exemplo eu fui magoada, ferida, afetada no âmbito dessa relação, ou seja, trata-se de um eu – namorada – afetada. E é a partir do meu papel de namorada afetada que eu vou atravessar o exercício.

No futuro, no entanto, o ator já treinado em alguns *yos afectados* conseguirá fazer o exercício não só com aqueles que o machucaram muito, mas com qualquer um: um garçom que o atendeu mal, um guarda de trânsito que o multou, e assim por diante. Porque o exercício, “por mais que pareça ser sobre o outro, não é sobre o outro, é sobre você. É sobre onde aquilo ‘pega’ em você. E é um se permitir expressar onde pega”. (SANTOS, 2021, p. 159).

Desse fato acredito que emerge uma das questões coletivas do *Yo Afectado*, pois ao revelar-me enquanto papel, eu forneço informações para que o coletivo ao meu entorno (a roda/o grupo) se aproxime da minha história. Em primeiro lugar, todas as pessoas presentes acessam as informações, crenças e regras socialmente construídas em relação àquele papel social; existe aí um arcabouço comum de expectativas quanto ao comportamento e as atitudes relativas a esse ou aquele papel social. Ou seja, ao integrar uma sociedade, ou um grupo social específico, somos influenciados por generalizações e expectativas coletivas do que deveria ser o desempenho de determinado papel.

Essas “generalizações” estarão ligadas ao tempo histórico, contexto étnico-cultural, econômico, geográfico e etc. Elas podem ter caráter normativo ético ou técnico, como no caso de um papel profissional, por exemplo, como uma médica, enfermeira, engenheira, professora, etc. E pode estar ligada também a uma percepção moral, cultural ou religiosa,

como acontece bastante com o papel de mãe, por exemplo. De qualquer modo, é comum que tenhamos, ainda que inconscientemente, generalizações e máximas sobre como devem ser desempenhados determinados papéis. “Uma mãe não faz isso ou não faz aquilo”, “amigo de verdade age assim ou assado”, “todo pai se sente assim”, etc.

Na transição da segunda para a terceira fase, Straus costuma estimular o ator ao que ela chama de “lançar teses”: o ator é incentivado a falar teses absolutas relacionadas com sua história, sejam essas teses razoáveis ou não. Por exemplo, “amigo que é amigo atende o telefone a hora que for”, foi uma tese lançada quando o crime de um réu era não ter ajudado o amigo quando este precisou. Na vida real, o “eu que pondera” sabe que nenhuma pessoa pode estar disponível vinte e quatro horas por dia para um amigo, mas na lógica do “eu afetado”, a tese tem total respaldo. Outro exemplo de tese absoluta é a de que “mães não têm direito à vida pessoal”, no caso de um ator que colocou a mãe como ré por sair de casa para festas e se relacionar com homens depois do divórcio de seu pai. Novamente, o “eu que pondera” da vida real sabe muito bem que toda mulher, sendo mãe ou não, têm direito à própria vida e à própria sexualidade, mas a criança ferida que é o “eu afetado” acha que tem direito de exigir a devoção total de sua mãe. Por outro lado, um exemplo de tese absoluta mais razoável – ainda que sempre passível de discussão - seria a de que “quem ama não trai” num *yo afectado* sobre traição conjugal, por exemplo. (SANTOS, 2021, p. 160).

Em segundo lugar, a narração da atriz em cena a partir do olhar de um papel específico, pode evocar nas integrantes da roda emoções e memórias de suas experiências e histórias pessoais. Todas aquelas pessoas que já desempenharam, ou desempenham o papel em questão podem ter suas próprias experiências evocadas pela narração que acontece no centro da roda. Ou seja, ao ver a pessoa em cena relatar suas experiências com o réu a partir do ponto de vista das relações e dos papéis que cada um desempenha, eu posso começar a ter lembranças das minhas relações privadas, traçar paralelos ou fazer comparações entre a cena e a minha experiência pessoal.

Muitas vezes nós não desempenhamos em nossa vida aquele papel que está sendo trazido à cena, no entanto desempenhamos o contrapapel. Por exemplo, as vezes uma mãe traz o filho como réu, nesse caso pode ser que algumas integrantes da roda não tenham filhos, mas sejam filhas. Desse modo, assistir à descrição da atriz em cena pode evocar nessas pessoas a experiência do contrapapel, ou seja, a posição do réu. Outras pessoas podem nunca ter desempenhado nem o papel e nem o contra papel, mas também se aproximam da narração a partir de experiências de relações similares, ou a partir da observação das relações de pessoas próximas a si. Acredito que exista aqui um processo intenso de identificação acontecendo entre a pessoa em cena (o *Yo Afectado*) e o grupo. Pavis define a identificação como:

Processo de ilusão do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente “na pele” da personagem) [...] o prazer da identificação com a personagem é, segundo Nietzsche, o fenômeno dramático fundamental: “ver-

se a si mesmo metamorfoseado de si e agir agora como se houvesse entrado num outro corpo, num outro caráter". (PAVIS, 2007, p. 200).

O grupo, de certo modo, acaba por se colocar no lugar da pessoa em cena e conectar-se emocionalmente com a sua experiência. Essa identificação pode ser considerada desejável dentro do exercício, ainda que a roda não interfira nas improvisações individuais e nem nas *Rondas* em duplas. A roda de *Yo Afectado* é inspirada na ideia de julgamento e, em certa medida, a pessoa no centro da roda também apresenta seu réu e seu crime para convencer as demais integrantes do grupo de que sua queixa é legítima e que o seu réu, por conseguinte, merece morrer (no caso de um *Yo Afectado* negativo) ou qualquer outro desfecho que a atriz no centro da roda decida dar a ele.

O processo de identificação entre grupo e *Yo Afectado*, ou seja, entre grupo e a pessoa em cena, pode funcionar como um catalisador para o exercício, na medida em que o coletivo passa a se identificar com a narrativa da pessoa em cena e a se identificar com seus sentimentos de mágoa, frustração, tristeza, injustiça, decepção ou euforia, alegria, desejo, contentamento. Passa a existir na roda uma espécie de acordo não verbal de que esse réu merece morrer (no caso do exercício negativo) ou deve pertencer exclusivamente à atriz no centro da roda (no caso de um exercício positivo). É como se pouco a pouco fosse sendo constituída uma torcida silenciosa pelo desfecho, e isso auxilia a pessoa no centro da roda a se sentir autorizada pelo coletivo a seguir adiante e chegar ao fim.

A questão da identificação coletiva e individual com as narrativas no centro da roda é fundamental também para o desenvolvimento das *Rondas*, sobretudo na segunda fase da *Ronda*, na qual acontece o confronto entre dois *Yos Afectados*. É a partir da percepção e relação do grupo e de cada atriz com cada exercício realizado na primeira fase que serão escolhidos os embates do dia. Quando uma atriz se levanta e vai até outra para confrontá-la na ronda, ela o faz a partir de uma identificação com o *Yo Afectado* da outra atriz. Como já mencionei anteriormente, essa identificação pode ser num campo de equivalência ou equidade, ou seja, a atriz sente que compreende aquele conflito por viver algo semelhante ou equivalente. Sendo assim, proporá um confronto de cumplicidade com a outra atriz<sup>132</sup>.

É possível que esse conflito se desenvolva entre papel e contrapapel, ou seja, uma mãe que matou a filha pode confrontar uma filha que matou a mãe. Nesse caso, a atriz em cena levanta-se para confrontar um *Yo Afectado* que executou um papel que se configura um contrapapel em relação ao seu papel, ou seja, uma mãe afetada levanta-se para confrontar uma

---

<sup>132</sup> Desenvolvo essa questão na primeira Rodada ao descrever o funcionamento da *Ronda*.



filha afetada ou vice-versa.<sup>133</sup> Quando o *Yo Afectado* traz à cena essa relação e o desempenho de determinado papel, também fornece material para a pessoa que conduz o exercício. Essa relação entre papel e contrapapel, entre *Yo Afectado* e réu, fornecerá informações que a condutora poderá utilizar para auxiliar a atriz a passar pelas etapas da primeira rodada e chegar ao final. É comum que, durante ou após a descrição do crime, a condutora elabore uma pergunta associada ao papel do réu para auxiliar a atriz a partir para a sentença e a morte. Essa pergunta estará ligada ao tipo de relação e ajuda a evocar as expectativas que o *Yo Afectado* tinha quanto ao réu.

No caso de o réu ser um primo, por exemplo, a condução pode elaborar a pergunta “E o que você esperava de um primo?” logo após a descrição do crime. O *Yo Afectado*, ao longo da descrição do crime, pode dizer à roda que o seu primo lhe furtou uma quantia em dinheiro. Em seguida a condutora pode perguntar “E o que você esperava de um primo? Que ele lhe roubasse dinheiro?”, Isso estimulará a pessoa a trazer à tona suas expectativas (expectativas essas ligadas à questões sociais, coletivas e individuais, referentes à experiências de vida, como já vimos). A pessoa pode responder: “não, eu esperava que um primo fosse alguém em quem eu pudesse confiar, que fosse honesto comigo e que se, caso precisasse de dinheiro, me pedisse ao invés de roubar”.

Tendo extraído do *Yo Afectado* essa expectativa, ou essa máxima sobre como o réu deveria agir, a condutora poderá fazer uso dela para validar a transição para a sentença e morte elaborando outras perguntas na esteira dessa. Sigamos no exemplo do primo, no entanto. Para facilitar e animar a leitura, transcrevo todo o diálogo ficcional abaixo em formato de texto dramático:

*(A Yo Afectada descreve o crime do réu. Trata-se de um primo que lhe roubara dinheiro durante uma reunião familiar)*

*CONDUTORA: E o que você esperava de um primo? Que ele lhe roubasse dinheiro?*

*YO AFECTADA: Não, eu esperava que um primo fosse alguém em quem eu pudesse confiar, que fosse honesto comigo e que se, caso precisasse de dinheiro, me pedisse ao invés de roubar.*

*CONDUTORA: E ele agiu assim? Seu primo foi honesto com você? Ele te pediu o dinheiro que precisava?*

*YO AFECTADA: Não, o meu primo não foi honesto comigo como deveria ser, ele optou por roubar o meu dinheiro ao invés de me pedir*

*CONDUTORA: E como isso fez você se sentir?*

*YO AFECTADA: Eu me senti idiota. Me senti alguém fácil de enganar. Senti que eu não podia confiar em mais ninguém...*

---

<sup>133</sup> Idem.

*CONDUTORA: Então ele quebrou o que em você?*

*YO AFECTADA: Ele quebrou a minha capacidade de confiar nos outros. Eu não confio em mais ninguém quando o assunto é dinheiro.*

*CONDUTORA: E você merecia isso? Você merecia se sentir assim?*

*YO AFECTADA: Não, eu sou uma pessoa boa e honesta com todo mundo. Eu merecia ser feliz.*

*CONDUTORA: E ele te tirou isso...*

*YO AFECTADA: Ele tirou a minha felicidade*

*CONDUTORA: E então ele merece...*

*YO AFECTADA: Então ele merece morrer.*

O exemplo acima é completamente ficcional, não me baseei em nenhuma narrativa em específico para construí-lo, mas extraí de minhas experiências com o *Yo Afectado* a lógica e trajetória das perguntas que a condutora pode fazer para auxiliar a atriz em cena a chegar ao final do exercício. Desse pequeno trecho é possível extrair várias questões, no entanto, para não perdemos o fio da meada – vamos nos concentrar ainda na questão do desempenho de papéis. No caso do primo, a frustração daquilo que o *Yo Afectado* considera adequado ou desejável no que concerne ao papel de primo se torna um dos combustores para a morte.

Na medida em que o réu, de acordo com o crivo do *Yo Afectado* e com o endosso da condutora, não cumpriu adequadamente suas funções dentro do papel que executa, ou seja, não foi “um bom primo”, “uma boa irmã”, “uma boa professora”, ele rompe uma espécie de acordo implícito entre as duas pessoas da relação. Esse rompimento traz frustração e sofrimento para o *Yo Afectado* que, de certo modo, se sente autorizado a não mais cumprir o acordo. Ou a se autorizar a construir uma trajetória ao longo do exercício no qual romperá com esse acordo.

A lógica, que é totalmente ficcional e inválida na vida real – enfatizemos aqui novamente – seria de que, uma boa prima não mata o seu primo, uma boa vizinha não mata o seu vizinho. No entanto, como o vizinho não agiu corretamente com a vizinha, descumprindo suas atribuições de vizinho e causando um enorme sofrimento para a vizinha, isso a autoriza a deixar de ser uma boa vizinha e acabar com o seu sofrimento. No *Yo Afectado*, a culpa da morte é sempre do réu. A vizinha (*Yo Afectada*) tentou ser uma boa vizinha e agiu corretamente com o vizinho (réu), mas ele não lhe deu outra alternativa senão o assassinato.

Trata-se de uma lógica que vai autorizando a pessoa a caminhar em direção ao fim do exercício. O mecanismo que conduz a pessoa a se aceitar enquanto assassina. Afinal, ela não tem culpa de nada, ela agiu corretamente, mas o réu a obriga a cometer assassinato. A morte do réu, nesse sentido, ocorre quase como uma legítima defesa.

*Assassinado por legítima defesa.*

Eu sou uma pessoa boa, não queria matar. O réu me obrigou.

### 2.2.6. O *Yo Afectado* mata porque foi ferido

— Ou vai ao centro da roda porque foi afetado positivamente pela “maravilha” do réu —

O *Yo Afectado* propõe a busca por um estado de vulnerabilidade, cuja porta de entrada é o processo de exposição de memórias pessoais e subjetividades. Cada etapa do exercício, com o auxílio da condução, vai estimulando a atriz a abrir-se para o jogo e para as demais integrantes da roda, expondo sentimentos, sensações, memórias etc. Quanto mais aberta ou disposta a sustentar-se em um estado de vulnerabilidade a atriz se encontra, mais fluida será a sua passagem pelo exercício. Essa capacidade para expor-se ou expor a própria vulnerabilidade não depende apenas de uma inclinação ou habilidade pessoal, mas também de uma série de fatores como a constituição do grupo, o estilo de condução, os pactos e acordo coletivos, o ambiente estabelecido para o exercício, etc.

De maneira geral, no caso do *Yo Afectado* negativo, é um ato de vingança pelo sofrimento vivido que movimenta o *Yo Afectado* a condenar e matar o seu réu. No entanto, a proposta do exercício é que ele o faça a partir de um lugar da dor, a partir de sua ferida, em oposição a um lugar de poder. O *Yo Afectado* não mata porque quer matar, mata porque foi profundamente ferido e a sua ferida o impele a matar. Se não tivesse sido ferido por alguém, jamais teria o impulso de matar, porque é “uma pessoa boa”. No entanto foi ferido e isso faz com que a morte também aconteça a partir de um estado de vulnerabilidade.

No caso de um *Yo Afectado* positivo, existe uma relação de dependência com o réu. Trata-se também de um lugar de vulnerabilidade na medida em que é o réu o responsável pela sua felicidade, ou seja, o *Yo Afectado* só é feliz porque tem o réu em sua vida, logo, precisa dele para ser feliz. Sem o réu, o *Yo Afectado* não será feliz e, portanto, também está vulnerável. Esse lugar de vulnerabilidade, ou disposição para se expressar a partir da própria vulnerabilidade, é um dos fatores que nos auxiliam a atravessar o exercício. Por se tratar de um sentimento real, oriundo de um fato concreto, vivido e rememorado na roda, essa ferida (ou necessidade) funciona como um potente disparador para o processo do exercício.

Para tal, no entanto, é importante que esse estímulo inicial não emergja de um lugar de superioridade. Estrela Straus relata que Augusto Fernandes expunha essa questão usando a metáfora do “irmão mais velho”. O irmão mais velho, de acordo com Augusto, é aquele que vai defender seu irmão mais novo quando esse é vítima de situações opressão e injustiça. Quando o irmão mais novo é oprimido por colegas na escola, por exemplo, ele diz: “Vocês

vão ver, eu vou chamar o meu irmão!” Assim que o irmão mais velho é chamado, ele age impulsionado por um senso de justiça, com o intuito de proteger o irmão menor oprimido. O irmão mais velho está do lado de fora da situação, distanciado do acontecimento e parte para a ação em nome de um terceiro. Sua motivação é nobre – deseja proteger um oprimido – e por esse motivo goza de superioridade moral em relação ao réu.

Augusto explicava que as atrizes deveriam evitar *chamar o irmão mais velho* ao realizar um *Yo Afectado*, ou seja, agir a partir de um lugar de superioridade ética e moral. Isso deveria ser feito desde a escolha do réu e do crime. A escolha de um réu que não fez algo diretamente à atriz, mas cuja ação foi direcionada a terceiros – ainda que ver uma outra pessoa sofrer a tenha afetado – é um exemplo de preparação que poderia estimular o acesso ao “irmão mais velho”. Outro exemplo seria escolher uma pessoa cuja ação possui dimensões coletivas, como um presidente. Por mais que: **“eu quero matar o Bolsonaro”**<sup>134</sup>, seja um impulso legítimo e compreensível no contexto em que vivemos, trazê-lo à roda de *Yo Afectado* pode dificultar o processo do exercício na medida em que a atriz provavelmente não o conhece pessoalmente<sup>135</sup> e as razões pelas quais deseja matá-lo podem estar relacionados à preceitos éticos, políticos, morais e etc.

Bolsonaro é racista, machista, fascista, homofóbico, transfóbico, oprime os povos originários, incentiva a violência e o armamento da população, defende torturadores, é saudosista da ditadura militar no Brasil, defende a existência de milícias, é corrupto, é negacionista da ciência, é contra a arte e a cultura, explora a fé religiosa de alguns grupos e criminaliza a de outros, estimula o desmatamento de nossas florestas e exploração das nossas riquezas naturais...

Bolsonaro é racista, machista, fascista, homofóbico, transfóbico, oprime os povos originários, incentiva a violência e o armamento da população, defende torturadores, é saudosista da ditadura militar no Brasil, defende a existência de milícias, é corrupto, é negacionista da ciência, é contra a arte e a cultura, explora a fé religiosa de alguns grupos e criminaliza a de outros, estimula o desmatamento de nossas florestas e exploração das nossas riquezas naturais...

<sup>134</sup> Esse é um exemplo de impulso que eu vivo no momento em que escrevo esse texto. Nesse momento passamos por quase quatro anos de governo Bolsonaro e estamos no período entre o primeiro e o segundo turno das eleições presidenciais que definirão o governo para os próximos quatro anos.

<sup>135</sup> Caso esse réu, conhecido publicamente, faça parte do círculo social da atriz, isso modifica a situação.

<sup>136</sup> Esses são, dentre outros, os motivos pelos quais eu gostaria de matar o Bolsonaro.

Um impulso possível seria: “O Bolsonaro atrasou a compra de vacinas e a minha avó faleceu de Covid-19 quando já poderia ter sido vacinada”; ou ainda: “Bolsonaro desestimulou o uso de máscaras o distanciamento social e meu tio acreditou nele e morreu de Covid-19”. Esses seriam caminhos possíveis para um *Yo Afectado* nessas situações com o intuito de burlar o surgimento do irmão mais velho. Esse raciocínio não garante o sucesso do exercício, mas aproxima a atriz um pouco mais de si, associando a ação do réu à uma ferida pessoal: a perda de uma pessoa querida. Nesse sentido, a personalidade se revela aqui como um aspecto fundamental para o funcionamento do exercício.

Em relação à essa característica do *Yo Afectado*, Estrela Straus costuma utilizar a expressão “colocar o seu na reta” para remeter-se ao ato de imbricar-se naquilo que faz. Essa ação de se colocar vulnerável em uma cena que explora, de certo modo, impulsos destrutivos ou violentos e constrói caminhos para um “assassinato”, está intimamente conectado ao tipo de exploração teatral que Augusto desejava fazer. Retomo aqui o contexto da criação do exercício, no qual Augusto Fernandes buscava uma técnica de apropriação de personagens que cometiam atos extremos<sup>137</sup>. Ao utilizar impulsos pessoais íntimos como um caminho para compreender uma ação de violência extrema, somos estimulados a construir personagens como mais camadas de complexidade.

Nesse ponto de vista, essa é uma prática que tem potencial para nos auxiliar a fugir de construções estereotipadas<sup>138</sup>, sobretudo no que concerne à criação de personagens eticamente condenáveis, ou que têm atitudes com as quais não concordamos. Isso nos impediria de atuar “em terceira pessoa”, ou ainda “atuar julgando a personagem enquanto a represento”. Augusto Fernandes acreditava que, na medida em que eu julgo a personagem que estou construindo e entro em cena a partir desse julgamento, posso estar mais propensa a uma leitura maniqueísta da personagem. E isso pode levar à uma construção planejada dessa personagem.

Atuando em “terceira pessoa” eu poderia pensar: “Matar é errado, essa pessoa matou, portanto, é uma pessoa má”<sup>139</sup>, contudo “eu sou uma pessoa boa, jamais mataria ninguém, logo sou muito diferente dessa personagem”, assim me colocaria em cena tentando deixar evidente que “essa é a personagem é diferente de mim, que sou uma pessoa boa”, ou ainda “vejam como ela é má, ela mata”. Podemos pegar o exemplo da personagem Joana, da peça *A*

---

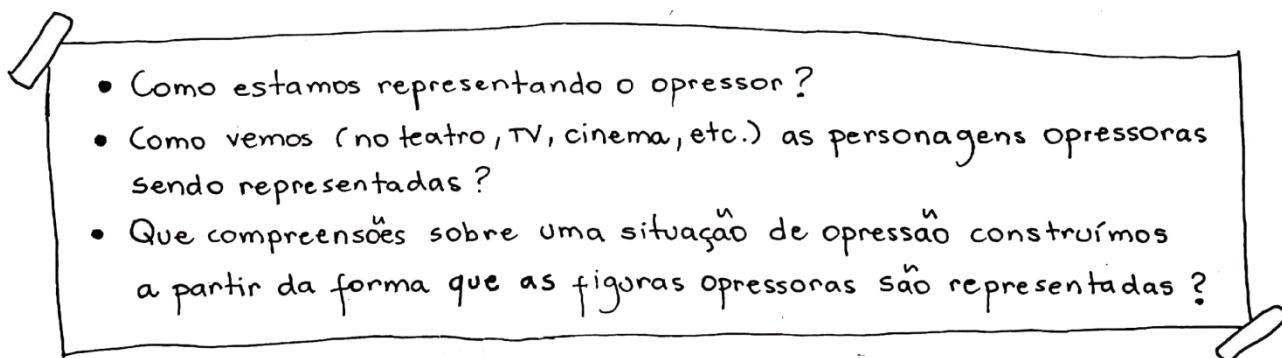
<sup>137</sup> Falo sobre isso no tópico “Augusto Fernandes e o *Yo Afectado*”.

<sup>138</sup> Essa questão faz sentido apenas quando nos referimos à determinadas visões estéticas de teatro e cinema. Augusto Fernandes tinha uma aproximação com a linguagem realista e aqui me refiro a esse contexto.

<sup>139</sup> Aqui não pretendo questionar a legitimidade da penalização para tais atos. Matar é uma ação ética e moralmente condenável.

*gota d'água* (1975)<sup>140</sup>, que mata os próprios filhos ao longo do espetáculo. A construção dessa personagem não minimiza a gravidade do ato que ela comete, no entanto, a peça propõe que olhemos para a complexidade da situação e das motivações que a conduziram a cometer esse ato. Observamos, nesse caso, uma personagem esférica, que abarca a luz e a sombra, repleta de humanidades e que cometeu um ato hediondo. E essa complexidade acaba por ampliar a dimensão trágica da narrativa.

Nesse sentido, o *Yo Afectado* também levanta a questão das personagens opressoras. Podemos dizer que, em certa medida, para que o tema da opressão (ou uma situação específica de opressão) seja discutido teatralmente, é necessário que alguém interprete o papel do opressor. Aqui é importante sublinhar que existem diversos recursos estéticos e narrativos que permitiriam levar aos palcos a discussão sobre a temática sem necessariamente representar uma cena de opressão. No entanto, na medida em que se opte por representá-la, entende-se que alguém precisará assumir a personagem opressora. Em contato com a prática do *Yo Afectado*, passei a me perguntar:

- 
- Como estamos representando o opressor?
  - Como vemos (no teatro, TV, cinema, etc.) as personagens opressoras sendo representadas?
  - Que compreensões sobre uma situação de opressão construímos a partir da forma que as figuras opressoras são representadas?

Essas perguntas me levam a uma breve digressão:

Alguns anos atrás foi divulgada no Brasil uma pesquisa que levantava dados nacionais sobre a violência sexual contra a mulher. Em reportagem para o site da revista *Fórum*, podemos ler o seguinte trecho:

Um estudo realizado pela Comissão de Defesa dos Direitos da Mulher da Câmara dos Deputados, em parceria com a associação de Educação do Homem de Amanhã em Brasília (HABRA), sobre casos de violência contra a mulher trazem dados estupefacientes. O levantamento revela que 96,8% dos casos de estupro de menores de 14 anos foram causados por abusadores que compartilham laços sanguíneos ou de confiança com a família da vítima. Apenas 3,2% são de desconhecidos. (...) A informação sobre a proximidade entre a vítima e seu algoz muda radicalmente nos

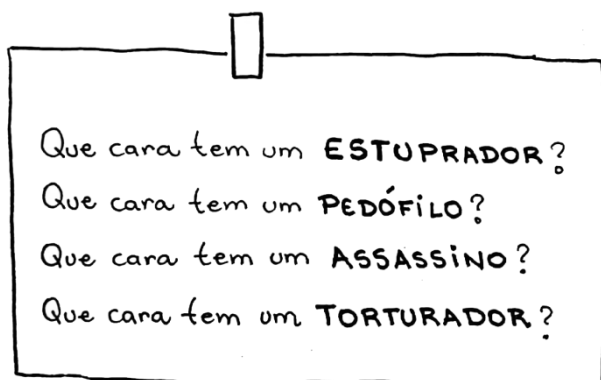
<sup>140</sup> Peça teatral escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes que faz uma releitura da tragédia grega *Medeia* de Eurípedes. No ano de 2019 estreou em São Paulo a montagem do espetáculo *Gota d'água {preta}*, com a direção de Jé Oliveira, fazendo a releitura da peça de Chico Buarque com o elenco quase inteiramente composto por pessoas pretas.

casos que atingem mulheres entre 19 e 59 anos: 52% são de desconhecidos, enquanto 48% possuem algum vínculo familiar ou de confiança com a família da vítima. (MARQUES, 2019).

Sobre essa questão, o site de notícias R7 divulgou uma matéria datada de 14 de junho de 2020 com o breve relato da história de Carla Vanessa da Silva, que sofreu abuso sexual de seu tio dos 3 aos 11 anos de idade. A matéria afirma que “[...] Segundo ela, o parente era considerado uma pessoa de bem, acima de qualquer suspeita, mas se revelava dentro de casa” (LAROCCA; CHASTINET, 2020). Os dados são estarrecedores por uma série de fatores, mas surpreendem ao traçar um perfil do abusador no Brasil. E, de maneira geral, esse perfil não corresponde a um imaginário comum que se tem das pessoas que praticam esse tipo de crime.

Ao observar que quase a totalidade dos estupros contra meninas de até 14 anos foram cometidos por familiares ou pessoas de confiança da família e que quase metade dos estupradores de mulheres que possuem entre 19 e 59 anos possuem as mesmas características, percebemos que esse tipo de crime – em sua maioria – não é cometido por *um homem armado, que veste um capuz preto e se esconde em uma viela escura à espreita da próxima vítima*. Pelo contrário: esses crimes são cometidos, em sua maioria, por pessoas que, de acordo com o relato de Carla Vanessa da Silva, são “pessoas de bem”, “acima de qualquer suspeita”. São pais, tios, avós, padrastos, primos, irmãos, padrinhos, amigos da família, etc.

Ao evocar a imagem de “um homem de capuz preto à espreita”, faço uma brincadeira com uma espécie de imaginário socialmente construído acerca das pessoas que cometem crimes hediondos. É como se um criminoso tivesse uma cara específica que pudesse ser reconhecida em meio às demais pessoas.



A ideia de que a pessoa que comete crimes tem uma “cara” ou “comportamento” específico, passível de ser reconhecido, é socialmente construída com base em preconceitos – em sua maioria preconceitos raciais e de classe social – e na divulgação sensacionalista de notícias de crimes, histórias, narrativas, assim como de representações estereotipadas, maniqueístas e planificadas de personagens na TV, cinema, teatro, internet e outras mídias.

Trago essa questão porque me parece que existe uma desconexão entre a realidade e o imaginário ficcional que temos dessas figuras. Há uma incompatibilidade entre os dados sobre a violência sexual no Brasil e um imaginário coletivo acerca da figura do “estuprador”, por exemplo. E, na medida em que não refletimos sobre essas questões, acredito que, enquanto artistas, corremos o risco de colaborar para a propagação de visões deturpadas, preconceituosas e estereotipadas.

O *Yo Afectado* nos propõe essa reflexão por partir do pressuposto de que qualquer pessoa seria capaz de cometer atos de violência. Todas nós somos seres complexos, com sentimentos contraditórios e vivemos situações diversas que nos convocam a tomar decisões. O *Yo Afectado* opera a partir da ideia de que todas as pessoas têm impulsos destrutivos, mas que, no entanto, dar ou não vazão a esses impulsos transformando-os em ação no mundo é uma escolha ética e moral que fazemos todos os dias. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que não existe o *bem absoluto* ou o *mal absoluto*, mas um trânsito entre luz e sombra. Pessoas, em contextos diferentes e sob circunstâncias diferentes (sociais, culturais, emocionais, educacionais, financeiras, etc.) podem tomar diferentes decisões.

Portanto, a desconstrução de um imaginário que oscila unicamente entre dois polos, o bem e o mal, entre a ideia de que as pessoas (e as personagens) são passíveis de serem encaixadas em uma categoria ou outra, talvez seja uma escolha política. Na medida em que percebemos que o estuprador pode ser aquele “tio simpático” que almoça aos domingos na casa de nossos avós, temos uma maior probabilidade de construir uma reflexão mais complexa e realista sobre o tema.

- Quem são as pessoas que cometem crimes?
- O opressor tem uma cara específica?
- O assassino se comporta de uma maneira específica?
- É possível reconhecer um estuprador na rua?

### 2.2.7. Yo Afectado é ficção

O aspecto lúdico do *Yo Afectado*

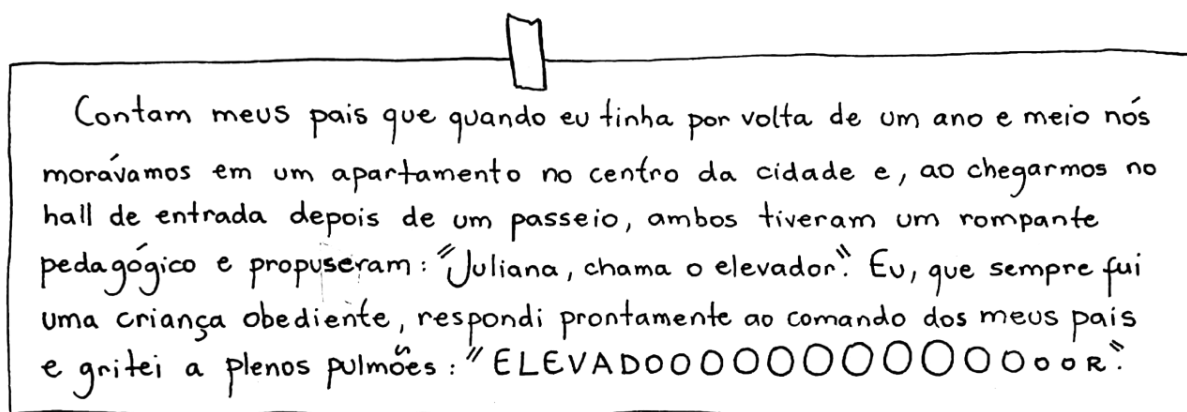
Lygia Fagundes Telles, em entrevista a Alcione Araújo, aponta que “não existe memória pura, entre ficção e fatos reais há um sistema de vasos comunicantes. Lembranças se transformam em ficções e, com a mesma facilidade, ficções



convertem-se em recordações. Assim, é impossível perceber com precisão a origem dos fatos, discriminar o que se refere a eventos reais e o que está transformado pela imaginação. (KNOBEL, 2004, p. 27).

Muito frequentemente realidade e ficção se entrelaçam em nossas cabeças, enevoando, confundindo, reconstruindo ou dando novas cores às nossas memórias. Podemos tingir nossas lembranças com cores mais pálidas ou mais vívidas, cores quentes ou frias ou desidratá-las até a total ausência de cor. Em certas circunstâncias, por exemplo, já não consigo distinguir se as minhas recordações de alguns fatos da infância são memórias da época, ou se foram construídas posteriormente a partir de narrativas repetidas incessantemente por meus familiares e das fotos antigas, guardadas em álbuns e penduradas nas paredes do apartamento.

Uma dessas histórias que me foram contadas muitas vezes é “a história do elevador”:



Contam meus pais que quando eu tinha por volta de um ano e meio nós morávamos em um apartamento no centro da cidade e, ao chegarmos no hall de entrada depois de um passeio, ambos tiveram um rompante pedagógico e propuseram: “Juliana, chama o elevador”. Eu, que sempre fui uma criança obediente, respondi prontamente ao comando dos meus pais e gritei a plenos pulmões: “ELEVADOOOOOOOOOOOOOOOOOR”.

O caso rendeu muitas risadas e sessões de narração dessa história em reuniões familiares por anos a fio.

Quando me conecto com essa história, quase posso me lembrar da voz dos meus pais ao realizarem o pedido, assim como o impulso de gritar. Posso me lembrar do hall da entrada e das risadas. No entanto, pensando friamente, é muito pouco provável que eu realmente me recorde daquele dia, quando tinha apenas um ano e meio de idade. Assim como, quando paro para analisar as imagens que tenho em minha memória, verifico que o hall de entrada do prédio que tenho em minha mente não corresponde àquele no qual vivíamos naquela época, e sim ao prédio em que morávamos quando já eu tinha por volta de 7 ou 8 anos de idade.

O que será que aconteceu? Minha memória me enganou? Minha imaginação criou uma memória totalmente fictícia como se fosse real? A realidade e uma representação ficcional da realidade se fundiram em minhas lembranças? São perguntas às quais não tenho estofamento científico para responder objetivamente. Contudo, de maneira poética, posso dizer que talvez, nesse caso, a memória e a ficção sobre a memória tenham se misturado e, juntas, construído uma nova realidade. A minha realidade sobre os fatos ocorridos.

Quando queremos lembrar o que aconteceu nos primeiros tempos de infância, confundimos muitas vezes o que se ouviu dizer aos outros com as próprias lembranças. (GOETHE apud DE PAULA, 2017, p. 21)

“Estamos construindo memórias!” Essa frase ecoa em meus pensamentos. De onde ela surgiu? Qual a sua origem? Penso que já a ouvi mais de umas duas vezes. Não! Confundo-me e passo a pensar que li sobre isso em mais de dois ou três textos. Quem é o autor? Quem disse “isso” ou escreveu sobre “aquilo”?

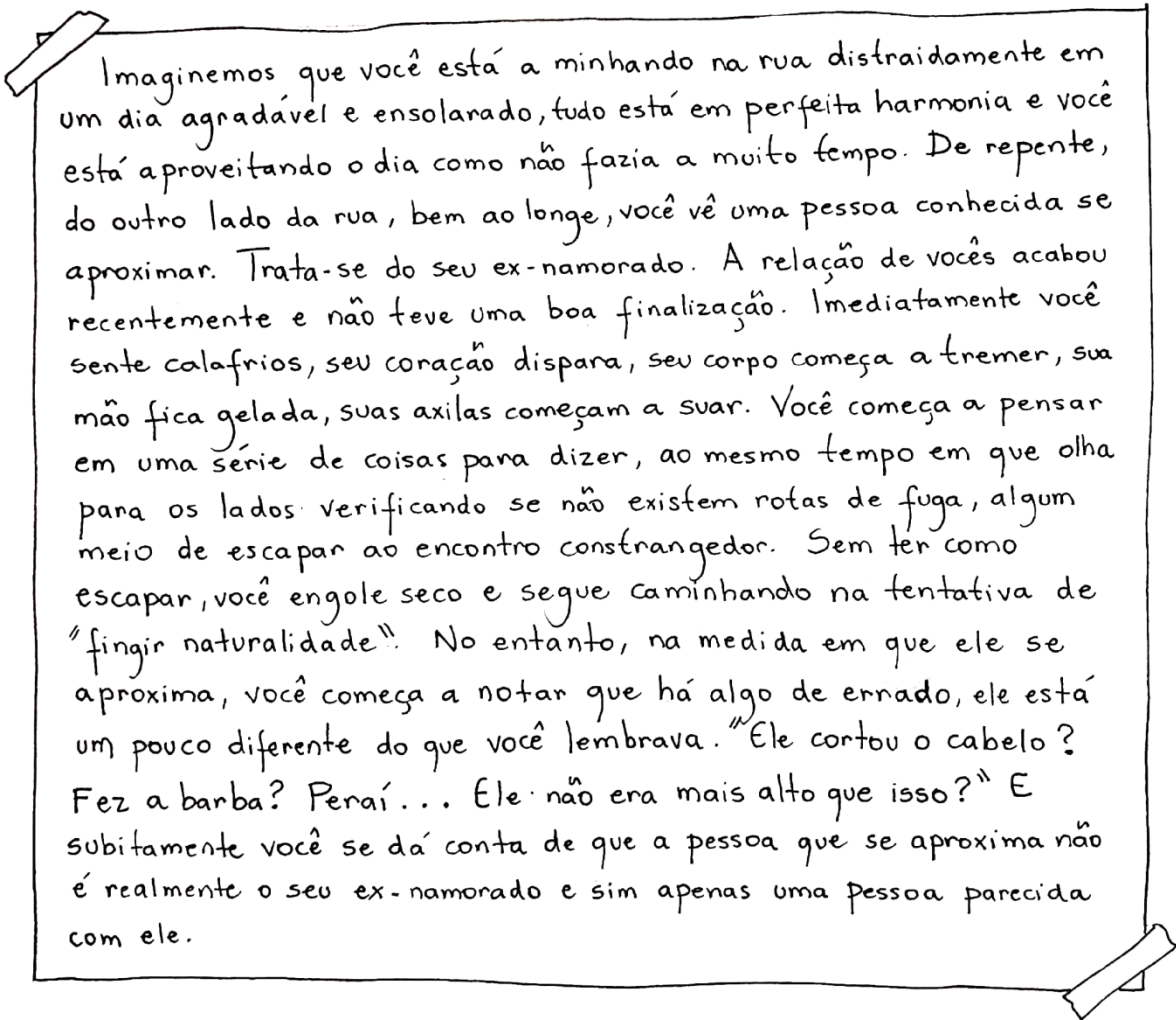
Memórias...

De tanto ouvir histórias, passamos a acreditar que elas também são nossas, que nos pertencem.

(DE PAULA, 2017, p. 21)

Não proponho aqui que exista uma grande confusão generalizada pairando entre aquilo que é realidade e aquilo que é ficção, caso contrário talvez estivesse me referindo a um quadro patológico<sup>141</sup>. No entanto, podemos dizer que eventualmente existem pequenas brechas, fissuras, momentos nos quais é possível vivenciar uma ficção como se fosse realidade e nos recordar de um fato real como se fosse uma ficção.

Em suas aulas, Estrela Straus costuma a contar a anedota do “ex-namorado”:



Imaginemos que você está a minhando na rua distraidamente em um dia agradável e ensolarado, tudo está em perfeita harmonia e você está aproveitando o dia como não fazia a muito tempo. De repente, do outro lado da rua, bem ao longe, você vê uma pessoa conhecida se aproximar. Trata-se do seu ex-namorado. A relação de vocês acabou recentemente e não teve uma boa finalização. Imediatamente você sente calafrios, seu coração dispara, seu corpo começa a tremer, sua mão fica gelada, suas axilas começam a suar. Você começa a pensar em uma série de coisas para dizer, ao mesmo tempo em que olha para os lados verificando se não existem rotas de fuga, algum meio de escapar ao encontro constrangedor. Sem ter como escapar, você engole seco e segue caminhando na tentativa de “fingir naturalidade”. No entanto, na medida em que ele se aproxima, você começa a notar que há algo de errado, ele está um pouco diferente do que você lembrava. “Ele cortou o cabelo? Fez a barba? Peraí... Ele não era mais alto que isso?” E subitamente você se dá conta de que a pessoa que se aproxima não é realmente o seu ex-namorado e sim apenas uma pessoa parecida com ele.

<sup>141</sup> E sobre essas questões eu não tenho conhecimento para me pronunciar.

Não era o seu ex-namorado, os seus sentidos te enganaram. A distância fez com que você realmente acreditasse que ele se aproximava. No entanto não era ele, mas o seu corpo inteiro respondeu àquele estímulo como se fosse ele. Estrela usa essa anedota<sup>142</sup> para exemplificar a possibilidade de permitir-se experienciar uma situação ficcional como se fosse realidade. À medida em que descobrimos práticas teatrais e aprendemos a utilizar técnicas de atuação, é possível estimular nossos sentidos de forma intencional e lúdica, fazendo com que nossas mentes e corpos reajam a uma situação ficcional como se ela fosse real por um período de tempo determinado. Isso permite que nossos corpos registrem esses estados psicofísicos explorados e “aprendam” um caminho possível para chegar até eles.

Desenvolver essa habilidade de flexibilizar os limites entre ficção e realidade e permitir-se brincar dentro desse limiar, sem se perder entre eles ou se ferir nesse processo, está no cerne da proposta do *Yo Afectado*. Trata-se de trazer elementos reais para construir uma ficção e usufruir e vivenciar essa ficção como se ela fosse real.

É preciso entender que o *Yo Afectado* é um exercício de ficção, porque por mais que você parta da sua realidade, ele é um exercício de ficção. E ele é um exercício de ficção porque na vida você não é só aquilo, isso é uma coisa que eu só entendi com o Augusto explicando em 2014... que *Yo Afectado* é diferente do “yo (eu) que pondera”, que o meu *Yo Afectado* é diferente do meu (eu) que pondera. Então, que você escolha só a via afetada é uma ficção, porque aquilo não é a completude do que você é. Essa compreensão da ficção é muito importante, porque ela dá essa permissão para o jogo. (informação verbal)<sup>143</sup>.

Entender a dimensão ficcional do *Yo Afectado* é de suma importância para a compreensão do exercício. Uma das confusões mais frequentes nesse sentido é esperar que o exercício vá ater-se à realidade dos fatos, assim como operar dentro de uma lógica de representação realista por lidar com aspectos pessoais. A compreensão de que, apesar do aspecto autobiográfico, aquilo que será construído ao longo da improvisação trata-se de uma ficção teatral, não só amplia as possibilidades do exercício como funciona como um dos elementos que nos autorizam a embarcar na improvisação. É justamente a falta de compromisso com a realidade e com a necessidade de um posicionamento e um comportamento éticos e politicamente corretos que permitem com que o exercício se desenvolva.

Eu acho que ali eu entendi essa coisa, que em espanhol eu diria “o voo que o exercício tem”, porque eu acho muito legal (...) que o *Yo Afectado* tem essa coisa, ele é lúdico, ele não é um exercício realista. Então também ele já começa a quebrar

---

<sup>142</sup> Em suas aulas sobre o Método de Lee Strasberg. Geralmente referindo-se à prática conhecida como *memória sensorial*.

<sup>143</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

esse lugar de você achar que você usar material pessoal é sinônimo de realismo. (informação verbal).<sup>144</sup>

Em relação a essa questão é importante afirmar aqui o potencial lúdico do *Yo Afectado*. Trata-se de um exercício de improvisação e, dentro dos parâmetros do exercício, tudo é válido e aceito como possível. Em todas as etapas do exercício vemos sublinhados aspectos que fogem do realismo e adentram o campo de uma ficção lúdica. No entanto, a última etapa é aquela na qual isso se expressa com maior intensidade. As mortes que acontecem no *Yo Afectado* abrem as portas de um universo fantástico no qual tudo o que você decida fazer com o réu é possível. A maior parte das mortes que acontecem no *Yo Afectado* costumam ser bastante lúdicas e fantásticas. Ainda que violentas, em muitos casos as execuções costumam ser inventivas e criativas e se desenvolvem no fluxo da improvisação cênica.

A etapa costuma ser bastante lúdica, porque é estimulado que o assassinato tenha relação específica com o crime ou com as características físicas da pessoa que foi descrita. Mortes absolutamente cômicas, simbólicas e poéticas são muito mais comuns do que as de violência gráfica e realista, inclusive porque o assassinato não precisa seguir a lógica da realidade. (SANTOS, 2021, p. 161).

O réu pode ser diminuído ou ampliado, transformado em animais, em objetos inanimados, forçado a vivenciar determinadas situações fantásticas como ser levado por um cavalo voador ou colocado dentro de uma bolha. A atriz em cena pode escolher engolir o réu ou lança-lo do “prédio mais alto do mundo”. Ações fantásticas podem estar misturadas a ações mais realistas como amarrar, bater, atirar, esfaquear e etc. Frequentemente a morte é um processo de vingança que pode envolver uma ou várias ações.

Acompanhei um *Yo Afectado* no qual a atriz, diante de um réu que era alcoólico e violento, escolheu obrigá-lo a engolir um caminhão de bebida alcóolica. Em seguida decidiu colocá-lo em uma sala hermética na qual ele devia ficar sozinho e aguentar a si mesmo enquanto estava bêbado. No fluxo da improvisação, decidiu trazer mais bebida e fazer chover bebida na sala. Em seguida, entrou no ambiente com um fósforo nas mãos e imitou a súplica do réu bêbado enquanto ameaçava acender o fósforo. No final da improvisação a atriz se despediu do réu e jogou o fósforo aceso na sala, que entrou em combustão imediatamente. O réu morre em uma grande explosão pois, de acordo com a atriz, o sangue dele era inflamável devido ao alto teor alcoólico.

Em outro exercício, ao realizar um *Yo Afectado* positivo, uma atriz decidiu construir uma máquina do tempo na qual colocou-se junto com o réu para que pudessem recuperar o

---

<sup>144</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

tempo passado no qual não puderam compartilhar momentos juntos. Ao chegar no “passado”, a atriz levou-o para um lugar ao qual costumavam viajar e fez com que o réu a ensinasse a andar de bicicleta. De acordo com ela, quando a vivência entre eles foi interrompida, o réu a estava ensinando a andar de bicicleta. Ela nunca aprendera a andar desde então. O exercício acaba com a atriz aprendendo a andar de bicicleta e a promessa do réu de viver com ela todos os momentos que foram perdidos.

Geralmente as ações realizadas no momento da “morte” estão relacionadas às particularidades da história narrada e surgem no fluxo da improvisação. É muito comum que observemos um hiato de tempo, uma pausa curta na improvisação quando a condução questiona “e o que você vai fazer com o réu?”. Esse hiato, maior ou menor, demonstra a criação no momento presente de um desfecho para o exercício. Aqui não existem formas corretas ou incorretas de finalizar o exercício. É importante que a atriz em cena valorize toda e qualquer ideia que surgir nesse momento, sem se preocupar com a qualidade temática, estética ou poética da solução criada.

De acordo com um jargão comumente utilizado no teatro, é importante “dizer sim” para as ideias que surgem na improvisação e arriscar-se a desenvolvê-las, sem julgamentos. Durante a improvisação, toda e qualquer ideia deve ser tratada como “a melhor ideia do mundo”. Apesar da percepção de que os *Yos Afectados* costumam ser bastante inventivos e surpreendentes, essa característica não é em si um dos focos do exercício. Pouco importa as soluções temáticas, estéticas ou poéticas que são criadas ao longo da improvisação, mas sim a disponibilidade para a vivência do estado afetado.

Podemos dizer que é menos importante “o que” é feito com o réu ao longo do *Yo Afectado* do que o “como” isso é feito e vivenciado. A preocupação com a “genialidade” das ideias, ou o potencial de entretenimento que a improvisação terá é mais um aspecto que pode desviar a atenção das atrizes do foco do exercício. Concentrar-se na conexão com os elementos autobiográficos, na escuta do momento presente, na aceitação e expressão daquilo que surge ao longo do exercício é o caminho mais indicado rumo à vivência do *Yo Afectado*.

### **2.2.8. *Yo Afectado* como treinamento e a flexibilização das regras**

A partir da prática do exercício, percebemos que quando os seus mecanismos estão internalizados, torna-se mais fácil escolher réus mais distantes de si sem perder as características do *Yo Afectado*. Augusto Fernandes costumava dizer que, na medida em que você aprende a lógica do *Yo Afectado*, pode realizá-lo com qualquer coisa. Para explicar essa

questão, usava o exemplo de um garçom: se porventura o garçom do café te tratou mal ou alguém pisou no seu pé no transporte público, seria possível levá-los como réus para o exercício. Experimentar réus com os quais se tem menos intimidade, ou até mesmo não se conhece, escolher crimes oriundos de situações cotidianas, animais de estimação, objetos inanimados ou ainda réus abstratos, que representam coletivos ou “temáticas”.

Nos meses de outubro a dezembro de 2022, Estrela Straus ministrou pela primeira vez uma série de sete encontros dedicados unicamente à prática do *Yo Afectado* e das *Rondas*. O curso contou com duas turmas que se encontravam uma vez por semana no bairro Sumaré (na cidade de São Paulo), sendo uma às segundas-feiras e outra às terças-feiras das 19h às 23h. Participei dos encontros como atriz juntamente com uma turma de atrizes que já tinham relativa experiência com o *Yo Afectado* por meio de cursos e preparações realizadas pela artista. Durante o curso, Estrela propôs alguns direcionamentos temáticos para os encontros com o intuito de proporcionar uma progressão dos *Yos Afectados* em direção à experimentação das *Rondas*. Os sete encontros foram divididos da seguinte maneira:

- Dia 1: Yo Afectado livre
- Dia 2: Yo Afectado "día de los muertos"
- Dia 3: Yo Afectado positivo
- Dia 4: Yo Afectado banal
- Dia 5: Yo Afectado "temático"
- Dia 6: Ronda
- Dia 7: Ronda

No encontro de *Yo Afectado* “livre”, cada atriz deveria trazer o material que desejasse. O *Yo Afectado* "día de los muertos" aconteceu em uma data próxima ao feriado de finados e a proposta era que os réus fossem pessoas que já faleceram. O *Yo Afectado* banal propunha que trouxéssemos crimes banais, ou seja, situações triviais que nos afetaram – aqui vale a pena comentar que, no caso do *Yo Afectado* banal, o crime é banal, oriundo de uma situação pequena ou cotidiana, mas que, no entanto, a afetação é concreta. Ou seja, trata-se de uma situação banal usada como gatilho para uma grande afetação. Já o *Yo Afectado* “temático”

propõe que não haja um réu, ou melhor, que o réu trazido não seja uma pessoa, mas sim uma questão, uma temática. Nesse caso, as pessoas trazem à cena uma questão que as afeta.

Em todos os dias, a artista deixou aberto para que qualquer pessoa se sentisse livre para subverter o direcionamento dado e trazer um material que fizesse mais sentido para si. Caso nenhum outro réu ou questão se impusesse, orientava que buscássemos seguir as definições do dia. Estrela enfatiza que Augusto Fernandes não propunha divisões temáticas para o *Yo Afectado* e durante seus seminários orientava que as atrizes trouxessem o seu “*Yo Afectado* do dia”, mas que decidiu propor essa divisão com o intuito de estimular o grupo a pesquisar novas possibilidades dentro do exercício.

Essa questão trazida por Estrela é referente a uma visão do *Yo Afectado* enquanto prática de treinamento, ou seja, de um exercício que não é feito pontualmente para abordar uma questão específica ou como parte de um processo criativo, mas realizado como prática frequente, vivenciada pelo grupo repetidamente. Assim, é organizada e sistematizada com o intuito de propiciar um processo de aprendizagem e refinamento do conhecimento técnico por meio de um pensamento progressivo, no qual questões são gradualmente experimentadas e discutidas. Isso permite com que as artistas desenvolvam pouco a pouco uma maior autonomia em relação ao exercício, na medida em que passam a dominar os seus aspectos técnicos. Os encontros foram idealizados de forma a criar um espaço para que, a cada encontro, o grupo pudesse dar um novo passo dentro das possibilidades do exercício. Isso permite que se busque habitar uma maior variedade de campos temáticos e expressivos e compreender o exercício por diferentes óticas.

Pessoas que já tinham familiaridade com determinados campos expressivos ou papéis sociais (Augusto se referia a “personagens sociais”), ou que costumavam trazer muitas vezes questões similares, eram estimuladas a buscar outros caminhos. Uma possibilidade para flexibilizar a sua posição na cena está relacionada à escolha do réu e do crime. Como já vimos anteriormente, ao escolher um réu, escolhemos para o jogo uma dupla de papel e contra papel, ou seja, escolhemos o papel que executaremos ao longo do exercício. Diferentes papéis demandam diferentes comportamentos, podem evocar discussões e temáticas diferentes e apresentar dificuldades diferentes em seu desempenho. Algumas pessoas podem ter mais dificuldade ou facilidade de exercer determinados papéis do que outros.

O *Yo Afectado* concentra em si, simultaneamente, a posição de vítima e de algoz, do oprimido e do opressor, e é a combinação dessas duas posições que conduz a lógica do exercício. Por ter sido vítima da ação de alguém, o *Yo Afectado* torna-se algoz. Algumas

peças podem ter mais facilidade de assumir uma posição ou outra, ou seja, de permitir-se vivenciar o papel de vítima ou permitir-se vivenciar o papel de algoz. No entanto, durante o exercício, esses dois papéis não são equidistantes ou equilibrados. Não existe uma relação de “50% vítima” e “50% algoz”. Esses papéis coabitam o *Yo Afectado* e, dependendo da situação, um deles pode aparecer com mais expressividade em relação ao outro.

Dependendo da escolha do réu e do crime, o exercício pode pender mais para um lado ou para o outro, ou seja, convocar a atriz a assumir com mais força o papel de vítima ou de algoz. Por exemplo, alguns *Yos Afectados* abordam grandes injustiças, abusos ou violências sofridas. Esse tipo de situação geralmente provoca uma sensação imediata (da atriz e do grupo) de que o *Yo Afectado* possui “razão” ao matar o réu. O poder da situação vivida é tão intenso e frequentemente envolve um comportamento antiético, violento, abusivo e até mesmo criminoso do réu, que acontece um processo imediato de identificação e empatia com a situação da atriz em cena. Nesse caso, o papel de vítima adquire força e é acompanhado por esse senso de razão<sup>145</sup>.

Existem alguns exercícios nos quais o “senso de razão” já não se evidencia com tanta força, *Yos Afectados* que trazem situações e temas mais polêmicos, sobre os quais o grupo, em uma conversa casual, divergiria caso tivesse que opinar sobre quem “tem razão”. São situações nas quais a posição de vítima é menos evidente e todas as pessoas envolvidas são um pouco vítimas e um pouco algozes entre si. A maioria dos *Yos Afectados* trazidos a uma roda se encontram nesse espectro, são situações cujo *Yo Afectado* às vezes pende um pouco mais para um papel ou um pouco mais para o outro. Nesse sentido, a atriz em cena escolhe um ponto de vista sobre a situação e radicaliza esse vetor na improvisação, mesmo tendo a consciência de que o fato tem diversos outros aspectos e pontos de vista que devem ser ponderados na vida concreta.

Quando digo “escolher um vetor” de ação para o *Yo Afectado*, refiro-me ao processo de entrar na lógica do exercício, o que já abordei algumas vezes aqui. A atriz em cena seleciona um impulso, um aspecto da situação e a utiliza como caminho para assumir a posição de vítima do ocorrido (o crime cometido pelo réu). Ou, no caso do *Yo Afectado* positivo, a posição de “dependência” da maravilha que o réu proporciona. Quanto mais vieses a situação possui, ou seja, mais possibilidades de pontos de vista sobre o ocorrido, assim como sentimentos contraditórios em relação ao réu (raiva, frustração, decepção,

---

<sup>145</sup> Aqui não proponho que o *Yo Afectado* tenha razão ao matar o réu, mas o seu relato provoca no grupo um forte sentimento de injustiça e a ideia de que o réu precisa pagar pelos seus atos (dependendo da situação, não somente na ficção, mas também na realidade, como no caso de um ato criminoso).



ressentimento, amor, desejo, saudade, carinho, etc.), maior e mais complexo é o exercício de seleção e escolha que a atriz deve fazer em cena.

Existem ainda os *Yos Afectados* que não transitam pelo campo da razão. Eles não têm razão de fazer o que fazem e agir como agem. Ou melhor, a partir dos elementos trazidos à cena, é difícil encontrar um argumento ou ponto de vista que torne razoável a sua lógica quando extraída da ficção teatral e imaginada na vida real. São os *Yos Afectados* antiéticos, movidos por situações de vingança, inveja, ressentimento, birra, comodismo, individualismo, egoísmo, etc. Um *Yo Afectado* pode matar seu réu porque ele possui uma casa mais bonita que a sua e o faz sentir que sua casa é feia. Decidir matar um réu que é mais inteligente e o faz se sentir burro. Uma pessoa que é muito legal ou boazinha e isso o irrita.

Esse tipo de exercício pode representar um dos maiores desafios do *Yo Afectado*. Geralmente começam a aparecer com mais frequência na medida em que as atrizes avançam na apropriação técnica do exercício, ou seja, na compreensão de sua lógica e funcionamento por meio da repetição da prática. Isso está relacionado com a ideia de que, quanto mais experiência uma pessoa tem com o exercício e quanto maior a sua compreensão sobre o seu funcionamento, mais facilidade terá para realizá-lo com uma gama mais ampla de materiais; como mencionei anteriormente, a ideia de que “a pessoa pode fazer *Yo Afectado* com qualquer coisa”. Essa questão é relevante também na medida em que representa a possibilidade de uma flexibilização de algumas regras do exercício.

Falei até aqui sobre uma série de fatores os quais considero parte de uma dinâmica pensada para que as atrizes em cena se permitam vivenciar a lógica do *Yo Afectado*. Esses fatores abrem caminhos para a experimentação e apropriação da prática. No entanto, conforme a atriz adquire um grau de experiência com o exercício, muitas vezes passa a não precisar mais de tantas permissões para realizá-lo. Aqui é importante mencionar novamente a questão da autonomia. Na medida em que a atriz já compreendeu a finalidade do exercício, estabeleceu uma relação de confiança com o grupo e com a condução, consegue se comunicar abertamente sobre a vivência, separar o contexto da realidade com consequências e da ficção teatral; quando essas e outras questões já foram trabalhadas, é possível subverter algumas regras pré-estabelecidas. E isso se relaciona diretamente com o processo de conquista da autonomia dessa atriz em relação ao exercício, na medida em que ela passa a ter mais liberdade para escolher os caminhos que deseja percorrer dentro da prática. E consegue também carregar esses aprendizados para as suas outras experiências teatrais.

Uma das regras que podem ser subvertidas, por exemplo, está relacionada ao campo da razão. É possível habitar lugares e fazer escolhas em relação às quais não se tem razão e ainda assim levar o exercício até o final. Caminhos nos quais o *Yo Afectado* sabe que não tem razão, mas não se importa, porque o réu deve morrer mesmo assim. Nesse sentido é possível flexibilizar a lógica na qual o *Yo Afectado* tem sempre razão, ou é uma pessoa boa e o réu o obriga a matar. Acompanhei um exercício no qual a atriz formulara a seguinte afirmação: “você é uma pessoa incrível e eu sou uma bosta”. *A priori* essa frase seria impossível no *Yo Afectado*, mas como a atriz já tinha bastante experiência com o exercício, a improvisação aconteceu.

Tratava-se de um *Yo Afectado* positivo, na qual a atriz desenvolveu o argumento de que o seu réu era maravilhoso e ela não, logo algo estava errado. Ela deveria ser tão maravilhosa quanto o réu, então decidiu englobá-lo a si, absorvendo suas características positivas. O exercício termina com a atriz e o réu tornando-se uma única pessoa. Outro exemplo de flexibilização das regras é relativo às etapas do exercício (descrição do réu, descrição do crime, atribuição da sentença e morte). Quanto mais familiaridade uma pessoa tem com o exercício, maior a possibilidade de ela não precisar mais se demorar em cada uma das etapas para se permitir entrar no exercício e atingir o estado afetado. Algumas podem passar muito rápido por determinadas etapas, ou até mesmo não necessitar desenvolvê-las para atingir o estado de *Yo Afectado*.

De qualquer modo, não são todas as regras do *Yo Afectado* que podem ser flexibilizadas. Em geral, apenas aquelas que delimitam o desenvolvimento da ficção. Ou seja, referentes àquilo que o *Yo Afectado* pode ou não falar na improvisação individual, ou aos caminhos que deve tomar ao desenvolvê-la. Todas as orientações referentes aos acordos coletivos, à separação dos contextos (realidade e ficção), ao sigilo e respeito e às finalidades do exercício seguem vigentes, estabelecendo uma rede de segurança para a prática.



### 3. TERCEIRA RODADA: a condução do *Yo Afectado* (uma abordagem ética)

#### 3.1. Vale tudo na arte?

“Vocês vão pagar pelos que fugiram, moleques. Escolhe, moleque, quer tomar um tiro onde, no pé ou na mão?” Apavoradas, as duas crianças esticam as mãos trêmulas e hesitantes, e são surpreendidas por um tiro no pé. O choro do garoto menor é tão verdadeiramente doloroso que é impossível não causar impacto em quem assiste. A forte cena é do filme “Cidade de Deus”, dirigido por Fernando Meirelles e lançado em 2002. Não por acaso, ela foi eleita como a mais violenta da história do cinema pelo site especializado *Pop Crunch*. (MARQUES, 2017).

O trecho acima é extraído do site da Rede Peteca<sup>146</sup>, programa educacional contra a exploração da criança e do adolescente. A matéria, datada de 2017, traz o relato da experiência do ator Felipe Paulino, que interpretou a criança menor na cena descrita. Mais adiante, o texto da matéria completa: “Se as imagens já são chocantes para o espectador, o episódio jamais será esquecido pelo ator mirim.” (MARQUES, 2017). Felipe Paulino tinha apenas 8 anos na ocasião da filmagem do longa-metragem *Cidade de Deus*<sup>147</sup> e narra ao site sua experiência traumática com a gravação:

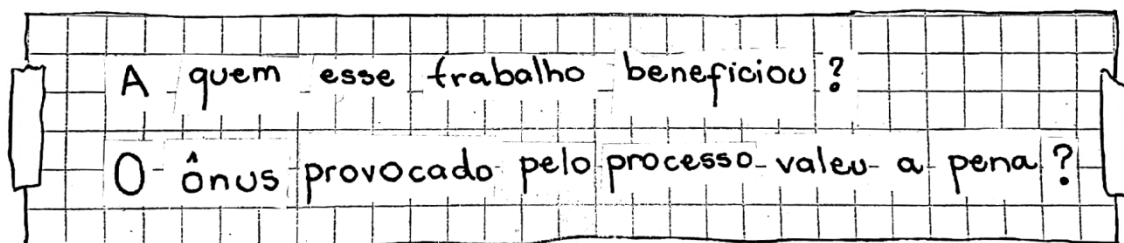
“Filmar aquela cena foi um dos grandes traumas da minha vida. A preparadora de elenco fazia uns exercícios muito loucos para que eu tivesse medo do Leandro Firmino (*ator que interpretou o personagem Zé Pequeno*). A gente não podia almoçar junto, me deixavam em um quarto escuro, acendiam a luz de repente e o Leandro estava lá. Aquilo ficou na minha mente por muito tempo”, conta. (MARQUES, 2017).

O ator relata que buscou terapia após a sua participação no filme e que foram necessários vários anos de tratamento para que pudesse se recuperar do trauma provocado pela situação. Paulino se afastou da atuação após tornar-se pai na adolescência e retornou aos palcos na época da reportagem, já aos 23 anos. O filme fez um sucesso estrondoso e até hoje figura entre uma das grandes referências do cinema nacional. A cena mencionada por Felipe Paulino impressiona pela qualidade estética e, sobretudo, pelo surpreendente realismo na atuação das crianças que a compõem. No entanto, diante do relato do ator, uma pergunta se evidencia:

---

<sup>146</sup> Rede PETECA é o Programa de Educação contra a Exploração da Criança e do Adolescente. Uma parceria da prefeitura de Palhano (CE) com outros órgão e entidades privadas. As informações foram retiradas do site do projeto.

<sup>147</sup> *Cidade de Deus* é um filme brasileiro lançado em 30 de agosto de 2002, dirigido por Kátia Lund e Fernando Meireles.



A participação do ator teve a autorização de seus pais e o seu trabalho foi pago com um cachê de sete mil reais à época. Apesar disso, essa história figura no meio artístico como exemplo de um problema ético que se faz evidente e, no entanto, talvez não tenha tanta atenção das profissionais do cinema, teatro e televisão quanto deveria. O fato chama a atenção não somente pela idade do ator mirim na ocasião, mas também pela abordagem escolhida pela preparação de elenco, que poderia ser inadequada ou perigosa até mesmo para atrizes adultas.

A experiência do ator Felipe Paulino infelizmente não é exceção. Experiências similares à dele se acumulam na história do cinema, teatro e televisão. Algumas dessas histórias circulam pelo meio artístico, mas, no entanto, a maioria delas acaba oculta. São histórias de pessoas que sofreram danos ao entrar em contato com determinados processos e serem submetidas à recursos metodológicos duvidosos, aplicados com intuito pretensamente pedagógico ou artístico. Pessoas que sofreram acidentes, vivenciaram experiências traumáticas e até desistiram de atuar por conta dessas experiências. Tais narrativas frequentemente permanecem dentro de um círculo restrito e acabam não circulando para a maioria das pessoas.

Vejo também diretores teatrais que, em nome de certo resultado pretendido, expõem seus atores a experimentações irresponsáveis, ainda que bem-intencionadas, com pouco conhecimento, ao estilo dos anos 1970. Depois que obtém o tal resultado, não oferecem a retaguarda para que a pessoa do ator ou o grupo de teatro saiba o que fazer com o que foi dissecado. (RODRIGUES, 2013, p. 8).

No campo das artes, assim como em outras esferas, “a história contada é a dos vencedores” (informação verbal)<sup>148</sup>. Poder perpetuar sua história e sua visão de mundo ao longo dos anos é um símbolo de poder. A referência utilizada nesse contexto faz menção ao histórico cultural e social que possuímos de transmissão e perpetuação das histórias de “sucesso”. No campo do teatro raramente ouvimos sobre projetos de espetáculos que nunca saíram do papel ou que, depois de meses de ensaios não puderam estrear, ou que foram canceladas por falta de financiamento.

A artista conhecida e reconhecida é aquela que prospera – ainda que haja dificuldades – e sua história é repleta de ideias inovadoras, trabalhos geniais e prêmios. As histórias que

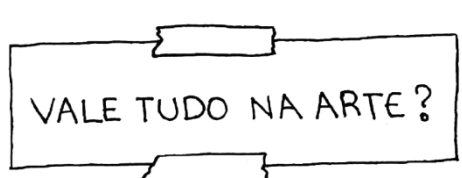
---

<sup>148</sup> Aqui faço um parêntesis para relatar que essa é a maneira como meu orientador, Eduardo Tessari Coutinho, se referia a essa questão nas várias conversas que tivemos sobre o assunto.

circulam sobre grandes diretoras, professoras e preparadoras teatrais são aquelas referentes à construção de trabalhos bem-sucedidos, com relatos de atrizes e parceiras de trabalho que atestam a sua habilidade e genialidade. No entanto, quantas pessoas talvez tenham passado por esses mesmos processos artísticos e pedagógicos e não tenham tido a mesma experiência dos relatos que chegam até nós?

Em meados dos anos 2000, quando comecei a formação em teatro, circulava entre minhas colegas a frase “atriz que não consegue ficar nua é uma atriz manca”, dita e reafirmada por algumas atrizes e artistas do meio. Hoje percebo que a frase, além de abertamente capacitista e preconceituosa, revelava um grau de violência no trato humano, a partir da total falta de sensibilidade para as vivências, necessidades e subjetividades de cada atriz. A frase revela um desrespeito com o processo individual de cada artista na relação com seu próprio corpo, além de propor uma generalização que estaria teoricamente associada à sua habilidade artística.

De acordo com minha experiência, a liberdade individual e desprendimento para a exposição do próprio corpo nu atesta pouco mais do que a própria liberdade e desprendimento para fazê-lo. Não me parece realista que esse aspecto possa ser usado como régua para aferir a habilidade para a interpretação teatral, que envolve muitos outros aspectos que vão além da capacidade de exposição do corpo nu. Quando paramos para conversar com colegas e parceiras, muitas delas têm relatos de experiências negativas com processos artísticos ou pedagógicos no campo da arte. Do oco dessas histórias soa uma pergunta que talvez precise ser feita com mais frequência:



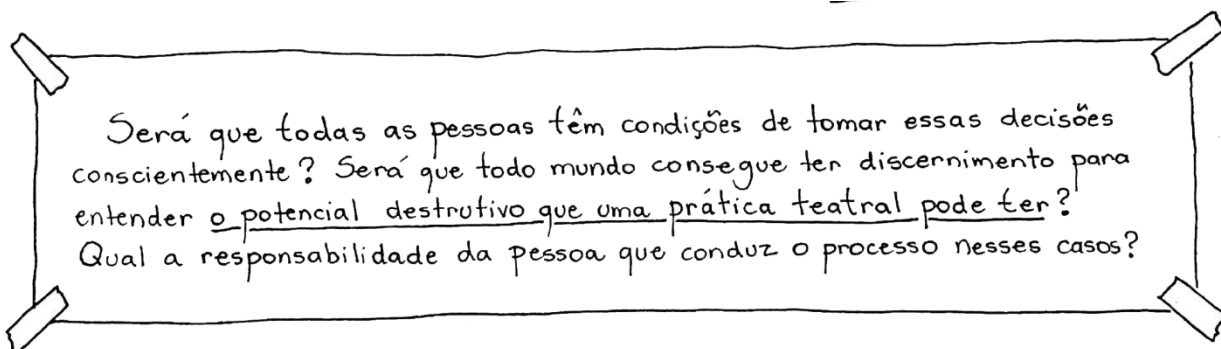
Quais são os limites éticos dentro de uma sala de ensaios, set de gravação, estúdio de TV, sala de espetáculos? Será que vale tudo e qualquer coisa?

⇒ Até onde vamos para a criação de uma boa cena?

⇒ Quanto vale a nossa SAÚDE MENTAL?

Essas são apenas algumas das perguntas que surgem e surgirão ao longo dessa reflexão. São perguntas amplas e que podem ser abordadas a partir de diversos pontos de vista. Algumas dessas perguntas renderiam dissertações inteiras para que começássemos uma

reflexão mais aprofundada sobre elas. Assim como não acredito na possibilidade de se atingir uma resposta única e que possa ser generalizada para todo e qualquer contexto. Pessoas diferentes, em contextos diferentes, terão limites e parâmetros diversos para essas questões.



Historicamente a posição de diretora, professora ou preparadora se configura como uma posição de poder<sup>149</sup>. A estrutura hierárquica social se reflete nas salas de ensaio e aula de modo que, geralmente, ocupar essas funções representa possuir um grau maior de influência sobre as tomadas de decisão, escolhas técnicas, temáticas e artísticas e sobre as demais integrantes da turma ou equipe. Conduzir um grupo te coloca em uma posição diferenciada em relação às demais pessoas. Trata-se de uma posição de evidência e influência. É importante ter dimensão dessa questão.

### 3.2. Uma ética da coletividade

Essas questões, de certo modo, já pairavam sobre o meu trabalho na medida em que eu atuava em várias funções em trabalhos simultâneos: era professora de turmas de adolescentes, atriz em um processo de criação e aluna de cursos livres. Essa simultaneidade me fazia refletir sobre as proximidades e diferenças entre cada função e, sobretudo, acerca dos limites e parâmetros comportamentais eticamente adequados quando se ocupa um lugar ou outro. No entanto, foi durante o estudo sobre o *Yo Afectado* que esses questionamentos se fizeram mais evidentes e urgentes. Como abordei no tópico 2.1 *Como uma faca afiada*, ficou evidente desde o primeiro contato com o exercício que o *Yo Afectado* poderia ser perigoso. E acredito que esse aspecto intensifica a responsabilidade que a pessoa que o conduz possui em relação àquilo que pode acontecer durante e depois do trabalho.

É importante entendermos que não existe controle absoluto sobre aquilo que fazemos em sala de aula ou ensaio. Uma ação, ainda que ética, coerente e bem-intencionada, pode

<sup>149</sup> Aqui vale a pena subverter momentaneamente a escolha de gênero que tenho feito ao longo do trabalho pois, em sua maioria, tem sido os artistas do gênero masculino que ocupam essa posição: diretores, professores e preparadores.

resultar em reações inesperadas de uma pessoa ou grupo. No entanto, durante a banca de qualificação dessa pesquisa, Rosane Rodrigues fez uma consideração sobre essa questão que não pude esquecer: ao falar sobre a possibilidade de práticas teatrais causarem danos nas atrizes que se submetem a elas, comentou que a questão muitas vezes acaba minimizada por determinadas condutoras por se tratar de exceção. “De tantos anos que tal pessoa aplicou determinada prática, 0,2% das vezes alguém se sentiu lesada” (informação verbal)<sup>150</sup>. Para a pessoa que conduz, disse ela, isso pode parecer irrelevante, afinal trata-se de uma porcentagem muito pequena; contudo, para a pessoa que se sentiu assim, trata-se de 100%. Essa é 100% de sua experiência individual.

A partir dessas reflexões, como poderíamos então pensar uma condução para o *Yo Afectado* pautada a partir de uma conduta ética, responsável e preocupada com o bem-estar das pessoas que compõem o grupo? A questão da ética, enquanto temática, por si só é fruto da reflexão de inúmeros pensadores ao longo da história conhecida da construção de conhecimento filosófico no mundo ocidental. Novamente preciso afirmar que seria necessária uma outra dissertação para abordar essa temática. No entanto, busco referência mais uma vez nas reflexões teóricas do campo do psicodrama para dar início a essa conversa.

Na apresentação do livro *A ética nos grupos: contribuição do psicodrama*, Wilson Castello de Almeida introduz a questão, fazendo uma breve distinção entre os conceitos de moral e ética. De acordo com ele, a moral “se pauta pela reflexão filosófica, individual, introspectiva, e se deixa guiar, ao longo dos tempos, pelas ideologias culturais, políticas e religiosas que as inspiram.” (ALMEIDA, 2002, p. 10). Em seguida faz o adendo: “A versão ou a interpretação piegas que impregnou sua conotação pode identificá-la, justa ou injustamente, com o moralismo” (ALMEIDA, 2002, p. 10). Para o autor, a ética, ao contrário:

[...] refere-se à ação, as relações humanas e à participação política dos indivíduos nos pequenos e grandes grupos sociais. Ela é o campo de busca da verdade ou das verdades dos acontecimentos humanos. A ética nos grupos descarta a receita prévia de normas de conduta e cria condições para que o próprio grupo decida as razões de sua sobrevivência, construindo o seu caminho pela combinação do desejo individual com as práticas sociais. (ALMEIDA, 2002, p. 10).

Chama a atenção no trecho acima o fato de que o autor tece uma comparação entre os conceitos de ética e moral enfatizando, sobretudo, a questão coletiva da ideia de ética. Isso é contraposto a uma apreensão da moral enquanto algo fruto de reflexão predominantemente

---

<sup>150</sup> Como mencionado no texto, essa fala se deu durante a etapa de qualificação deste trabalho, ocorrida em 17 de setembro de 2021.



individual e de característica introspectiva. De acordo com ele, existe uma relação entre a ideia de ética e a participação política em grupos sociais, dentro dos quais esta vai sendo construída a partir de um confronto entre as necessidades individuais e as coletivas, entre os desejos individuais e os acordos e práticas sociais. Sendo assim, trata-se de um conceito que só poderia ser pensado no campo das relações entre as pessoas.

No campo psicodramático, de modo geral, muitas dúvidas inquietam e desafiam os treinandos e, até mesmo, os “velhos” psicodramatistas. Mas, sabemos todos, a ética não se ensina, dá-se como exemplo e constrói-se na relação. (ALMEIDA, 2002, p. 11).

Desse modo, não seria possível estabelecer uma cartilha de regras e ações “eticamente corretas” para a condução de grupos ou orientação de práticas e dinâmicas coletivas que pudesse ser acessada, generalizada e seguida por toda e qualquer pessoa em qualquer contexto. Pelo contrário, de acordo com essa visão, a ética deveria ser refletida e discutida por cada grupo, em cada circunstância específica. A ética seria construída na relação e a partir da relação com outras pessoas. Não poderia ser ensinada, apenas “dada como exemplo”. No entanto, isso não significa que não possam existir parâmetros para essa discussão. O organizador e as colaboradoras do livro<sup>151</sup> deixam uma baliza importante no fim da edição ao transcrever os trinta artigos da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*<sup>152</sup>. Essa escolha editorial nos deixa uma dica de sob quais suportes deveríamos pensar os parâmetros éticos em nossas relações grupais.

Essa reflexão nos aponta que, de certo modo, dentro do contexto do psicodrama, a fortificação do grupo, das relações e práticas grupais são um caminho possível para abordar a questão da ética. A criação de condições para que o grupo possa ter certo grau de autonomia facilitaria essa construção coletiva de pontos de vista, pactos comportamentais e decisões a cada nova situação, pautadas por balizas éticas estabelecidas coletivamente.

No trabalho com os grupos – operativos, pedagógicos e terapêuticos – sob um novo olhar ou, mais exatamente, vários olhares, os seus participantes serão estimulados a verbalizar e dramatizar as percepções afetivas, intelectuais, sensitivas, téticas<sup>153</sup> e, nesse rastro, explicitar sentimentos, preocupações, medos e destemores. A vivência coletiva permite melhor transparência da dinâmica interpessoal, e o próprio grupo assume a responsabilidade de apontar, discutir e dirimir intimidações e manipulações eventuais. O assédio sexual que degrada, a coação intelectual que humilha, as “gozações” que levam ao escárnio, o contato corporal invasivo e

---

<sup>151</sup> CESARINO, A. C.; MEZHER, A.; Gonçalves, C. S.; DINIZ, D.; MARINO, M. J.; BRITO, V.; ALMEIDA, W. C. de. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002.

<sup>152</sup> Definida na Assembleia Geral das Nações Unidas (ONU), em Genebra, no dia 10 de dezembro de 1948.

<sup>153</sup> Aqui ALMEIDA refere-se ao *fator tele*, conceituado por Moreno. Tele é “empatia recíproca. É definida como um processo emotivo projetado no espaço e no tempo em que podem participar uma, duas, ou mais pessoas. É uma experiência de algum fator real na outra pessoa e não uma ficção subjetiva. Constitui a base emocional da intuição e da introvisão.” (MORENO, 1975, p. 295 apud BRANDÃO, 2012, p. 161).

desrespeitoso, a banalização da violência, o diabólico jogo do poder, a destrutividade, por fim, as grandes e pequenas “atuações patológicas” deverão ser detectadas pelo próprio grupo atento, e a decisão ética será no “aqui e agora” da convivência, com a participação de todos, democraticamente. (ALMEIDA, 2002, p. 11).

Esse pensamento vai de encontro a uma estrutura na qual uma pessoa, hierarquicamente superior às demais, estabelece todos os parâmetros do funcionamento do grupo e é responsável por todas as decisões desse coletivo. A descentralização do poder decisório dentro do coletivo é também uma descentralização do dever de diagnóstico de situações problemáticas ou comportamentos impróprios e a responsabilidade de zelar pelo bem-estar dos indivíduos. O bom andamento do trabalho, o desenvolvimento de relações grupais saudáveis e a atenção às necessidades dos indivíduos que compõem o coletivo torna-se uma responsabilidade partilhada entre todas as pessoas.

*(...) um encontro de dois: olhos nos olhos, face a face.*

*E quando estiveres perto, arrancar-te-ei os olhos*

*e colocá-los-ei no lugar dos meus;*

*E arrancarei meus olhos*

*para colocá-los no lugar dos teus;*

*então ver-te-ei com os teus olhos*

*e tu ver-me-ás com os meus.*

(MORENO, 1993, p. 9)

Aqui vale sublinhar a questão da diversidade. Na medida em que as responsabilidades vão sendo partilhadas pelo grupo, a questão da multiplicidade de olhares passa a se tornar evidente. É importante respeitar a diversidade (de experiências, vivências, pontos de vista, histórias de vida, características étnico-raciais, culturais, sociais, etc.) mas, para além disso, garantir que haja espaço para que essa diversidade possa existir e se pronunciar. E é justamente a junção de múltiplos olhares e escutas que dará sustentação ao trabalho coletivo.

Em termos do trabalho com grupos, Moreno desmistificou o papel do terapeuta, do coordenador de grupo, para colocar ênfase na participação de cada elemento do grupo, cada um servindo como instrumento de diagnóstico, bem como o de agente terapêutico, atribuindo-se a todos a função agregadora, operativa e de eficiência simbólica da cura. (ALMEIDA, 2002, p. 67).

É importante dizer que não se propõe que a distinção de funções dentro do coletivo seja extinta, ou seja, a diretora, terapeuta ou coordenadora de grupo continua a exercer uma

função fundamental e indispensável na condução do trabalho. Para que a prática aconteça, é necessário que haja uma pessoa preparada para conduzi-lo. Essa pessoa exerce um olhar diferente sobre o que acontece e possui formação e preparo para orientar as práticas, abordar as questões que surgem, manejar situações inesperadas e criar as condições para o estabelecimento de um ambiente seguro e saudável, no qual o grupo se constitui e se fortifica. Contudo, não está autorizada a fazer tudo e qualquer coisa. E, na medida em que a condução não está atenta a algo, ou não consegue captar uma situação específica, o grupo trabalhará nesse sentido.

Aqui abro um parêntesis para relatar uma situação específica que vivenciei com um grupo dentro de uma roda de *Yo Afectado*:

Ao começar o último exercício da rodada, a improvisação de uma atriz que estava no final da roda do dia, percebemos que o réu que ela trouxera à cena abordava uma temática muito delicada para a condutora no momento. Essa foi uma situação atípica na qual a condutora, no decorrer das conversas do grupo, tinha nos confidenciado que passara recentemente por uma situação delicada em sua vida pessoal. A temática trazida pela atriz se relacionava diretamente com essa temática e, ao longo do exercício, o grupo colocou-se em estado de alerta. Era perceptível a preocupação do coletivo com o bem-estar da condutora e da atriz em cena, e isso se traduziu em um estado de total concentração e atenção da roda. O estado de prontidão nos corpos das atrizes que compunham a roda era visível.

Como a condutora não deu qualquer sinal de que precisaria interromper o exercício, a improvisação foi até o fim e a roda foi fechada. Logo após o final, essa questão foi colocada pelo grupo e conversada com a condutora. Ela disse que percebeu a preocupação do grupo e agradeceu o cuidado, mas revelou que a atriz já a tinha procurado antes do exercício e perguntado sobre a possibilidade de abordar essa temática, com a preocupação de não ultrapassar os seus limites naquele momento. As duas já haviam conversado sobre o assunto e decidido que o exercício poderia ser feito com tranquilidade. A atriz escolhera observar como se desenrolaria a roda do dia para escolher o réu que levaria à cena, por essa razão a condutora decidiu não avisar o grupo sobre a conversa.

Essa vivência foi, em meu ponto de vista, um exemplo prático de como um grupo pode se responsabilizar pelo bem-estar de seus integrantes e pelo desenvolvimento do trabalho ao longo de um *Yo Afectado*. Durante o ocorrido, tive a clara impressão de que, a qualquer sinal de desconforto da condutora ou da atriz, o grupo interveria propondo a

interrupção do exercício e uma conversa sobre a questão. Ainda que isso não tenha ocorrido, era perceptível a postura ativa daquelas que integravam a roda. Essa situação também evidencia a humanidade da condução, que em determinados círculos pode muitas vezes ser alçada a patamares de superioridade e atingir aspectos “sobre-humanos”, ou seja, tratada pelo grupo com tamanha distinção – por respeito, admiração, medo, etc. – que adquire, no campo das relações daquele coletivo, um grau de superioridade perante às demais pessoas. Como se estivesse acima das demais “mortais”. Evidencia o fato de que a pessoa que conduz o trabalho, por mais experiente e preparada que esteja para a função, ainda assim possui limitações e parcialidades. Na medida em que o grupo se fortifica, é possível contornar determinadas situações e, até mesmo, dar suporte à condutora.

### O teatro é uma arte coletiva

O teatro é uma atividade artística que exige o talento e a energia de muitas pessoas – desde a primeira ideia de uma peça ou cena até o último eco de aplauso. Sem esta interação não há lugar para o ator individualmente, pois sem o funcionamento do grupo, para quem iria ele representar, que materiais usaria e que efeitos poderia produzir? (SPOLIN, 2005, p. 8).

Não há como negar que o teatro, de maneira geral, é uma arte coletiva. Trabalhar com teatro, ou participar de práticas teatrais significa ter que se relacionar com pessoas. E aqui falamos de seres humanos operando em duas dimensões: individual e coletiva. Uma prática teatral, na maioria das vezes, vai lidar com o indivíduo e suas particularidades, experiências de vida etc. e com esse indivíduo inserido em uma coletividade composta por outras pessoas que também possuem suas particularidades e experiências diversas.

Transitar no campo do teatro significa habitar o terreno do “entre”, das trocas, das relações e da coletividade. Aprender a se relacionar com as pessoas e a criar coletivamente – seja em um projeto com grande abertura para a colaboração, seja em projetos com menos abertura para tal – faz parte da experiência artística teatral. Falei diversas vezes nesse trabalho sobre a importância do aspecto coletivo no *Yo Afectado*. E sobre o estabelecimento de um espaço seguro, respeitoso e ético no qual o trabalho possa acontecer. Essas são questões importantes não apenas no contexto de uma aula, como de um ensaio ou reunião de um coletivo teatral, assim como em contextos no qual a formação de um grupo é transitória e efêmera, como a plateia em um dia de apresentação, ou uma oficina teatral de apenas algumas horas.

No entanto, se esse aspecto é tão importante para o desenvolvimento de um processo teatral artístico ou pedagógico, será que estamos dedicando a ele tanta atenção quanto dedicamos aos aspectos estéticos e discursivos de uma criação teatral?

Será que as artistas estão atentas às questões coletivas?  
Como seria uma formação teatral que pudesse incluir a discussão sobre a ética nos grupos como parte fundamental da experiência artística teatral?

Por exemplo, vejo grupos talentosos se juntando e acabando por falta de conhecimento de seus membros e líderes, de sociodinâmica grupal. Quando tentam resolver problemas grupais ou individuais de um ator ou equipe técnica, acabam por misturar perigosamente o que é privado com o coletivo, colocando em risco a saúde mental do membro e/ou da trupe toda. Também não vejo ser chamado um especialista em grupos, que poderia, com suas leituras, ajudar a equipe. Nem, tampouco, para entender o fenômeno grupal que é a plateia. (RODRIGUES, 2013, p. 8).

Trabalhar com grupos e coletivos envolve lidar com uma série de fatores dos quais muitas vezes – enquanto artistas, pesquisadoras e professoras – não nos damos conta. Quando nos referimos a um grupo que se encontra com frequência e já possui uma certa familiaridade, como um grupo de teatro, por exemplo, toda vez que uma pessoa nova é introduzida no trabalho, mudam-se as relações até então estabelecidas. Faço uma aproximação com sessões psicodramática e de terapia em grupo:

Um grupo de terapia em bom funcionamento é uma unidade dividida entre seus membros – existe uma relação de reciprocidade, de cumplicidade, de pertinência; se surge um *estranho* (alguém que nada tem a ver com que ali se passa), a relação de encontro imediato fica *objetivada* (sofre um olhar “externo”). Esse olhar traz algo de fora, do social-que-não-se-comprometeu, que tem regras “antigas” acerca das descobertas do grupo. Assim, o grupo está criando algo que vem acontecendo (que é novo para o grupo), o que só pode ocorrer se ele se desvencilhar do que está estabelecido (pronto, acabado), ou seja, as normas, as tradições, os preconceitos, certas atitudes em relação às famílias etc. (CESARINO, 2002, p. 93).

Dentro de um coletivo de teatro ou uma turma de estudantes de atuação a dinâmica pode ser similar; no entanto, já vivenciei diversas situações – como aluna, atriz e professora – nas quais o conhecimento acerca desse aspecto poderia ter feito diferença no desenvolvimento do trabalho. Quantas vezes não presenciei uma diretora indignada com o grupo de atrizes porque, estando prestes a estrear um espetáculo, decidiram realizar um ensaio aberto e na presença de público; o ensaio aconteceu totalmente diferente dos anteriores. Já presenciei muitas crises e discussões provocadas por situações similares. Como estudante também já me

peguei completamente acuada pela presença de uma pessoa nova na sala, mesmo em turmas nas quais até então me sentia integrada e relativamente segura. Contudo, a presença de uma pessoa nova – uma outra professora, uma nova atriz, uma expectadora – fez que me sentisse observada e julgada, levando-me a questionar o trabalho que estávamos desenvolvendo como se, de repente, eu pudesse ser questionada. E, acima de tudo, senti-me envergonhada.

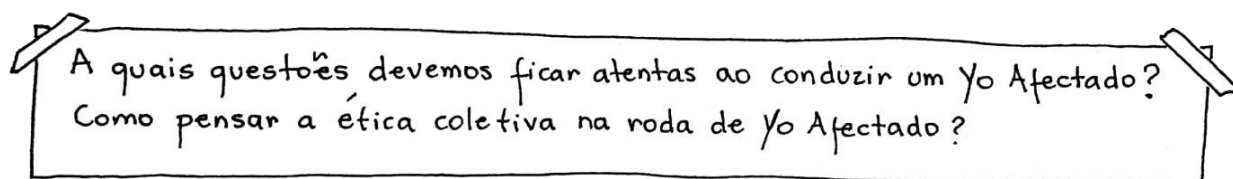
[...] quando alguém se envergonha, dá-se que uma experiência da esfera pública está colocando em risco (ou em xeque) uma experiência mais íntima, do tipo imediato. Surge o olhar externo que, ao transformar em pública a situação de profunda intimidade, propicia o sentimento de vergonha, como uma defesa da intimidade. (CESARINO, 2002, p. 93).

Refletindo sobre minhas experiências pessoais, acredito que uma formação artística e pedagógica que englobasse o estudo sobre os grupos e as dinâmicas grupais, poderia ter evitado ou amenizado uma série de situações conflituosas, desagradáveis e até potencialmente perigosas pelas quais passei.

### 3.2.1. A condução do Yo Afectado: preparação, experiência e escuta.

Um grupo de "Yos Afectadas"

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas, sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si só. Com uma mão firme nas questões específicas e a outra estendida para o desconhecido, começa-se o trabalho. (BOGART, 2011, p. 125).



A quais questões devemos ficar atentas ao conduzir um Yo Afectado?  
Como pensar a ética coletiva na roda de Yo Afectado?

Trouxe até aqui muitos paralelos com conceitos e reflexões oriundas do campo do psicodrama. A aproximação com os conceitos psicodramáticos nos ajuda a refletir sobre algumas questões que pairam no contexto teatral. No campo da condução – de aulas, ensaios, práticas, exercícios, treinamentos, etc. – não é diferente. No entanto, é importante sublinhar aqui o aspecto preparatório de uma profissional que trabalha com psicodrama. De maneira geral, para que uma pessoa possa se tornar psicodramatista é necessário que tenha formação acadêmica em psicologia e uma formação específica, ou especialização, em psicodrama. Só então essa pessoa estará legalmente habilitada a conduzir sessões psicodramáticas com propósito terapêutico.

Também é possível que uma pessoa tenha formação em pedagogia, arte-educação, teatro e faça uma especialização ou formação em psicodrama. Nesses casos também estará habilitada a conduzir sessões de psicodrama, mas especificamente com propósito pedagógico. A diferença entre o propósito das sessões define a finalidade do trabalho realizado: terapêutico ou pedagógico. E para cada um deles é necessário que a profissional esteja devidamente preparada para conduzir o trabalho e lidar com suas especificidades e com temáticas emergentes, situações inesperadas e desafios que venham a surgir. De modo geral, são necessários alguns anos de estudo para que a profissional possa atuar na área. A partir dessa perspectiva, levanto as seguintes perguntas:

- Qual é a preparação necessária para que uma artista teatral possa conduzir grupos e indivíduos?
- Qual a formação necessária para uma professora, diretora ou preparadora de atrizes?
- Qual a preparação necessária para que se esteja habilitada a conduzir práticas artísticas que lidam com a exposição de elementos autobiográficos, evocando memórias e sentimentos diversos?

Algumas práticas teatrais com frequência podem transitar por um limiar tênue entre a personalidade e a ficção. Esbarrar, encostar, abrir portas para, abordar e, muitas vezes, exumar questões de cunho pessoal (como memórias de experiências passadas, dores, traumas, medos, dificuldades, dúvidas, desejos ocultos etc.). São práticas que, para além de possibilitarem a criação de uma cena, serem usadas como ferramenta técnica para essa ou aquela finalidade no contexto ficcional, possuem o potencial de desestabilizar a pessoa caso as profissionais envolvidas (atrizes e condutoras) não estejam minimamente preparadas para lidar com as possíveis consequências do exercício.

Será que essa pessoa tem condições de lidar com as questões que foram evocadas ao longo da prática? Como nos preparamos para conduzir um *Yo Afectado*?

Olhando especificamente para a condução do *Yo Afectado*, a partir da prática do exercício e do processo de reflexão e pesquisa, proponho que pensemos em três pilares para essa questão: a **formação**, a **experiência** e a **escuta**. Essas três questões me parecem pertinentes na condução do exercício, assim como operar num processo de colaboração e cooperação entre si. As três são indispensáveis para a condução, mas, na medida em que uma delas se encontra mais fragilizada, em processo de construção ou prejudicada por algum outro motivo, a intensificação das outras duas podem funcionar como um alicerce para o trabalho.

Com o termo **formação** me refiro a todo conhecimento teórico e prático que podemos adquirir sobre determinada área do conhecimento e sobre determinada função dentro dessa área antes de exercê-la. Esse processo de construção de conhecimento específico geralmente ocorre dentro de uma instituição regulamentada para tal, que o organiza de acordo com parâmetros pré-definidos. É importante sublinhar que existem diversas linhas de pensamento pedagógico que podem orientar uma formação, e que essas questões não serão discutidas aqui. É possível e até desejável que uma profissional siga em processo de formação após começar a exercer a profissão; nesses casos, podemos vê-lo enquanto um processo contínuo ao longo da vida profissional. Estamos em formação quando nos colocamos disponíveis para aprender, e isso pressupõe assumir que sempre existe algo que não sabemos.

⇒ Qual seria a formação necessária para conduzir práticas como o *Yo Afectado*?

Acredito que um dos aspectos importantes para uma condução ética, responsável e sensível do *Yo Afectado* seja uma formação na área artística teatral. Essa formação pode ser acadêmica ou técnica. No campo da arte, muitas profissionais conhecidas se formaram por meio da prática artística. Isso é reflexo de uma época na qual os cursos de formação no Brasil ainda não existiam ou eram inacessíveis, incipientes ou escassos.

O desenvolvimento de um pensamento pedagógico direcionado especificamente para essas disciplinas (teatro e dança) é transformado ao longo do século XX, tendo seu auge a partir da segunda metade do século, com as especializações das linguagens artísticas como campos do conhecimento. É nesse período que surgem no Brasil os cursos superiores direcionados ao estudo e a pesquisa das áreas de teatro e dança de modo formal. No ano 1956, a Universidade Federal da Bahia inaugura a Escola de Dança e a Escola de Teatro da UFBA, os primeiros cursos superiores do país dedicados especificamente à essas áreas. Apenas uma década depois seria fundada a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1966, na qual seria implementado o curso de arte dramática. A criação de um



departamento próprio para o curso de teatro se deu apenas na década de 1980. (MELITELLO; NUNES, 2021, p. 111).

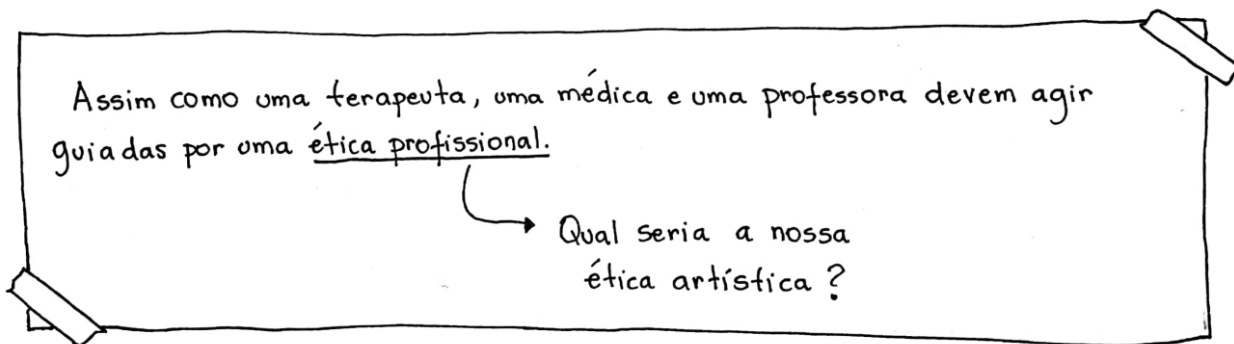
Hoje a oferta de cursos é muito maior e a acessibilidade a eles é diferente, de modo que se tornou cada vez menos frequente encontrar profissionais do teatro que não tenham passado por um curso de formação. Não se trata de afirmar que uma artista que se formou por meio da prática teatral seja menos competente ou habilidosa do que alguém que frequentou um curso forma; no entanto, sublinhar o fato de que uma formação regular muito possivelmente irá contribuir positivamente para o processo formativo.

⇒ Será que os cursos de teatro nos preparam para conduzir práticas com as características do *Yo Afectado*?  
(Qual seria a preparação necessária para conduzir um *Yo Afectado*?)

Augusto Fernandes vivenciou uma intensa trajetória artística e pessoal e, ao meu parecer, era um homem curioso que estava em constante aprendizagem e demonstrava interesse pelo estudo de assuntos de outras áreas do conhecimento, como psicologia, filosofia, sociologia, etc. Como abordei na introdução, Estrela Straus possui uma trajetória profissional extensa que envolve sua formação técnica no Brasil, na Argentina e Estados Unidos, assim como estudos na área do cinema, psicologia, dentre outros. Para além disso, a artista faz análise desde os 11 anos, fato que, no caso da condução *Yo Afectado*, torna-se relevante. No entanto, é importante nos questionarmos sobre possíveis lacunas nos processos formativos para artistas do teatro no Brasil. Nos casos de Augusto Fernandes e Estrela Straus, cada profissional tem a sua trajetória ímpar que envolve a combinação de conhecimentos e experiências de diferentes áreas para além do teatro (psicologia, educação, filosofia, etc.). Essa combinação parece ajudá-las a terem uma visão mais ampla sobre o exercício e uma maior sensibilidade na condução da prática. No entanto, acredito que essa questão não deva ficar a critério de cada pessoa. Ou seja, a condução responsável de uma prática teatral delicada não deveria depender da boa vontade, ou do “bom senso” de quem conduz.

⇒ O conhecimento sobre **GRUPOS** não deveria fazer parte da formação em artes cênicas?

O campo da arte é pretensamente liberal e não tradicional. Contudo, essa visão pode se tornar perigosa na medida em que é usada como argumento para não zelar pelo bem-estar físico e emocional das pessoas ou para justificar falta de formação, falta de experiência, falta de embasamento ou levar a experiências antiéticas e perigosas com as pessoas.



Já a **experiência** está ligada à ação de exercer a função em si. Por experiência me refiro às experiências vivenciadas e ao conhecimento adquirido no exercício da função, mas também à familiaridade com o ambiente profissional, ainda que a partir de outra função. Estrela Straus costuma utilizar uma expressão que pode fazer sentido nesse contexto: “horas de voo”. A artista evoca a imagem de um piloto de avião no exercício da profissão, que adquire mais conhecimento prático na medida em que possui “mais horas de voo” em seu currículo. Aqui acredito na importância não somente do tempo de profissão ou da quantidade de situações vivenciadas, mas também da qualidade dessas experiências, ou seja, o potencial que elas possuem para a construção e sedimentação de conhecimento prático.

[ Para conduzir um Yo Afectado é preciso já ter feito o exercício?  
Para conduzir um Yo Afectado é necessário ter experiência como atriz? ]

Acredito que a experiência com o *Yo Afectado* seja um fator importante quando pensamos na condução do exercício. E, nesse sentido, quanto mais experiência a pessoa tiver, mais bem preparada estará para conduzir. Uma única experiência com o *Yo Afectado* não habilita uma atriz a conduzi-lo. Aqui me refiro à experiência como atriz, como condutora e também como integrante da roda, do grupo, acompanhando e participando do exercício das demais atrizes. Observar e refletir sobre o exercício, participar das conversas iniciais e finais da prática faz parte desse processo de construção. A experiência deve se estender também a outras práticas criativas e formativas do campo da interpretação teatral, assim como a familiaridade com a linguagem do teatro de maneira geral.

Por meio da experiência prática começamos a compreender mais profundamente a lógica do exercício. E a repetição permite a compreensão das diversas camadas que o exercício pode ter. Estrela Straus compara o exercício a uma cebola: ele é repleto de camadas que podem ser exploradas na medida em que você vai experimentando. A prática constante

seria como descascar a cebola: pouco a pouco você vai descobrindo novas camadas de

Compreender a escolha do réu e do crime, o funcionamento das etapas, as possibilidades (infinitas) para a morte. Experimentar uma forma de usar o seu material autobiográfico como disparador para uma pesquisa de estados extracotidianos, entender a camada ficcional da prática, desenvolver a habilidade de "entrar e sair" do estado afetado, refletir sobre caminhos para expandir sua gama expressiva, buscar se desafiar no exercício, experimentar outros estados, materiais diferentes, assumir "papéis" diferentes, tentar "pintar com outras cores". Compreender a dimensão técnica do exercício. Subverter as regras do *Yo Afectado*, "fazer *Yo Afectado* com qualquer coisa", etc.

aprendizagem que ele pode estimular.

Ter vivenciado o exercício na posição de atriz muitas vezes é, de acordo com meu ponto de vista, um fator muito importante para o desenvolvimento de sensibilidade para a condução. Como já mencionei anteriormente, existe uma dimensão da experiência prática do exercício que só é possível compreender na medida em que se permite participar de um *Yo Afectado*. Trata-se de compreender o exercício não só por meio da razão e da observação, mas também através da experiência física. Compreender através do corpo, por meio do jogo e do contato com o grupo. É colocando-se na situação do exercício que é possível experimentar potenciais desafios que ele pode apresentar a si e vivenciar prazeres e dificuldades de realizá-lo.

A preparadora (Estrela Straus) tem como ética de trabalho nunca aplicar num ator um exercício ou dinâmica que ela mesma não tenha vivenciado como atriz muitas vezes. Por isso ela acredita que quem dirige ou prepara atores tem que ter se colocado nessa posição, ainda que de forma amadora, pelo menos uma vez na vida. (SANTOS, 2021, p. 168).

Vivenciar os desafios que a cena nos apresenta, experimentar o *Yo Afectado* em seu próprio corpo facilita, posteriormente, o desenvolvimento da empatia no exercício da condução. A empatia, entendida aqui como a capacidade de se colocar no lugar de outra pessoa e, de certo modo, desenvolver sensibilidade quanto a seus sentimentos, experiências e necessidades. A empatia no processo de condução permite que tenhamos, enquanto condutoras, novas camadas de percepção sobre o trabalho da atriz em cena e do grupo de maneira geral. E isso permite que nos relacionemos com cada pessoa e com o coletivo a partir de um olhar mais cuidadoso, respeitoso, generoso, compreensivo, humilde. Trata-se de olhar para a outra pessoa mais profundamente.

Trata-se de **ESCUTAR**

Ensaiai não é forçar as coisas a acontecerem; ensaiar é ouvir. O diretor ouve os atores. Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta. Não encobre momentos como se eles estivessem subentendidos. Nada está subentendido. Você presta atenção na situação na medida em que ela evolui. (BOGART, 2011, p. 126).

A **escuta** está associada à atenção (voltada para a realização de uma ação específica), à observação do outro, de si e do coletivo, à percepção daquilo que acontece ao entorno, à sensibilidade para perceber situações, informações verbais e não-verbais. À porosidade para deixar-se atravessar por novas informações, ou situações inesperadas. À disponibilidade para apreender novas coisas e à maleabilidade para permitir-se mudar de rota ou de planos de acordo com o que acontece. A escuta pode ser entendida aqui como uma antena apontada para o alto, capaz de captar as informações do ambiente. É um estado sempre alerta, de doação de si para a outra pessoa, para o grupo de pessoas e para o momento presente. Uma antena que não só capta as informações, mas mantém um estado de receptividade e humildade para desapegar de suas ideias preconcebidas, crenças e verdades.

A escuta está profundamente imbricada à capacidade de estar onde se está, no momento em que se está. Ou seja, de dedicar-se completamente àquilo que realiza no momento presente. Isso significa fazer um esforço consciente para não dividir a atenção daquela ação com outras tarefas e pensamentos. Trata-se de uma escolha ativa de manter-se atenta ao que acontece no momento presente, perceber os detalhes do agora e as informações que nos são comunicadas no agora. Ter habilidade para manter a escuta aguçada é fundamental para a condução do *Yo Afectado*, pois a condutora trabalha com as informações trazidas pela atriz no centro de roda e pelo grupo ao entorno. É por meio dos elementos trazidos por cada atriz que a condução vai propor caminhos e provocações para cada exercício.

Trata-se de um jogo de escuta mútua, no qual a condução escuta a atriz e o grupo, e a partir disso lança uma provocação. A atriz escuta a provocação e age em direção a esse caminho em contato com o grupo. O jogo que se estabelece entre condução-atriz-grupo necessita de uma escuta ativa de todos os lados. É por meio da escuta do jogo e de cada pessoa que a condução deve compreender até onde ir em sua provocação, ou seja, qual o limite de sua intervenção.

\* Qual o limite das intervenções da condução ?

De acordo com o jargão teatral, “cada dia é um dia” ou “cada apresentação é uma apresentação”. A frase nos remete à compreensão do momento presente enquanto único e “inédito”, ou seja, diferente de qualquer outro que já vivemos. Cada apresentação da mesma peça é diferente das demais por estar sujeita a uma série de fatores mutáveis, como a presença e constituição da plateia, o espaço da apresentação, o clima meteorológico, os acontecimentos do dia, o estado emocional de cada atriz, etc. Por essas e outras questões, é muito importante que a pessoa que conduz um *Yo Afectado* aguce a sua capacidade de estar no momento presente todos os dias em que exerce a condução, por mais que se tenha uma formação sólida e bastante experiência com a prática.

Quais seriam os aspectos que necessitam de atenção ao conduzir um *Yo Afectado* ?

### 3.2.2. As quatro dimensões do trabalho

( Caminhos para uma condução sensível )

No contexto de uma roda de *Yo Afectado*, o objetivo central da condução é orientar o grupo ao longo do exercício de modo que cada atriz individualmente e o grupo coletivamente possa experimentar o estado afetado. Artisticamente, é função da condução realizar intervenções que provoquem as atrizes a se desafiar e as auxiliem a sair de suas zonas de conforto. No entanto,

Como podemos pensar uma condução regida por parâmetros éticos, que seja sensível, respeitosa e compreensiva, mas que também seja exigente, criteriosa e que possa estimular cada atriz a desafiar-se? Como encontrar a linha divisória que demarca o limite entre ESTÍMULO e COAÇÃO, PROVOCAÇÃO e VIOLÊNCIA, entre INTERVENÇÃO e INVASÃO ?

Como já disse anteriormente, é difícil chegar a uma resposta para essas questões. Contudo podemos pensar nas ideias de escuta e cuidado para refletir sobre os possíveis caminhos para essa reflexão.

☞ Quais seriam as questões às quais a condutora deveria prestar atenção?  
Para conduzir um *Yo Afectado*, do que precisamos cuidar?

Proponho que pensemos a atenção e o cuidado em quatro dimensões do trabalho teatral: a **pessoa**, o **grupo**, o **trabalho artístico-pedagógico** e **si mesma**.

Acredito que a primeira dimensão do trabalho que deva ser cuidada é a **pessoa**. Por pessoa me refiro à individualidade de cada integrante do grupo de *Yo Afectado*. Dentro de um coletivo, cada pessoa possui suas experiências de vida, subjetividades, expectativas, dificuldades, facilidades, etc. É importante que as necessidades e peculiaridades de cada pessoa que compõe o coletivo sejam olhadas e respeitadas, assim como é importante que a condução zele pela sua integridade física, mental e emocional. Acredito que o respeito à saúde física e emocional de cada atriz deveria ser a preocupação central de qualquer condutora. No entanto, como já mencionei, muitas vezes os aspectos artísticos, estéticos e o desejo de se atingir determinados resultados se sobrepõe a essa questão.

Cada atriz tem características diferentes e percorrerá trajetórias diferentes em seu processo de desenvolvimento. Assim como em uma roda de *Yo Afectado* cada pessoa se encontrará em uma etapa desse processo. Cada *Yo Afectado* tem a sua particularidade, o que diferencia todos os exercícios entre si. Nenhum exercício é igual ao outro, ainda que a mesma atriz escolha o mesmo crime e o mesmo réu em duas rodadas diferentes. O caminho, a duração e o desenvolvimento de cada improvisação são diferentes e a condução deve estar atenta para observar a necessidade de cada pessoa.

☞ O que essa pessoa precisa hoje?  
Onde posso intervir nessa proposta?  
Quais elementos daquilo que ela traz devo selecionar para estimulá-la?  
Por qual caminho devo conduzi-la?

Grande parte do trabalho de condução é dedicar-se a escutar a pessoa e perceber por quais caminhos pode-se auxiliá-la a realizar o exercício mais produtivo possível para ela naquele momento. Digo “mais produtivo possível” porque essa escolha não deve ser feita com base em critérios apenas artísticos. É importante entender os limites físicos e emocionais de cada pessoa e ajudá-la a se desafiar dentro de suas possibilidades para aquele momento. Estrela Straus costuma utilizar a frase “Eu prefiro ver vocês nadando de braçada no raso do que se afogando no fundo”. A imagem evocada nos provoca a reflexão sobre o respeito aos limites.

- Como entender quais são os nossos limites?
- Como perceber quais são os limites da outra pessoa?

Seria preferível realizar o exercício com calma, aproveitando cada etapa e dando “um passo de cada vez”. Habitar terrenos com os quais se consegue lidar nesse momento, do que tentar “dar um passo maior do que as pernas” e acabar sofrendo danos físicos e emocionais em decorrência disso. Estrela costuma dizer que, no caso do *Yo Afectado*, é preferível “errar para menos do que para mais”. Ou seja, é preferível sair do exercício com a sensação de que poderia ter sido mais aprofundado (tendo aprendido que, na próxima oportunidade, é possível ir mais além), do que sair com a sensação de ter ido longe demais.

Contudo, reconhecer os limites da outra pessoa não é uma tarefa simples. Nesse sentido, a escuta parece apontar um caminho para lidar com essa questão. No caso da condução de Estrela Straus, a artista parece se balizar a partir dos elementos trazidos pelas pessoas ao longo da improvisação. De acordo com ela, ainda que consiga vislumbrar caminhos pelos quais a atriz em cena possa ir, ela opta por limitar-se às questões apontadas pela própria pessoa. A artista afirma que condução não deve “te empurrar para nenhum lugar que você não queira ir”. Ainda que acredite que outros caminhos possam resultar em um exercício mais potente, é importante respeitar os limites daquilo que foi exposto em cena (informação verbal)<sup>154</sup>.

Muitas vezes a atriz aponta direções para as quais deseja caminhar, mas ao começar essa caminhada acaba se bloqueando ao longo do exercício. Um exemplo dessa situação é o exercício de um jovem ator que, durante o *Yo Afectado*, ao falar com seu réu, expressou-se da seguinte maneira: “Eu tinha vergonha de falar para as outras pessoas o que você me fez, eu não contei para ninguém. Eu não contei nem para a minha terapeuta. Eu precisei de um exercício de teatro para conseguir falar sobre isso. Eu vou contar hoje para todo mundo aqui o que você fez comigo!”. Mas após falar isso ao réu, o rapaz interrompeu a fala e parecia perdido quanto à continuidade da improvisação. Nesse caso, de acordo com Estrela, o ator expressou abertamente o desejo de expor a questão. E, para ela, isso seria um sinal verde para que ela tentasse uma intervenção sutil nessa direção.

Estrela contrapõe a imagem de “empurrar” uma atriz em cena à ideia de “jogar uma corda”: suas intervenções seriam como oferecer uma corda para a pessoa no centro da roda. No entanto, essa pessoa deve ter sempre a opção de pegar ou não a corda e escalar na direção que a condução apontou. A intervenção seria como um convite a percorrer determinados caminhos, uma espécie de aviso: “Existe um caminho aqui. E se você tentasse vir por aqui?”.

---

<sup>154</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

Eu falo, quando eu explico o *Yo Afectado*, eu falo que peguem as cordas que eu jogar. Agora se eu conduzo, jogo uma corda e vejo que o aluno não pega, eu não vou forçar ele a pegar. Isso depois na roda de conversa eu vou falar: olha, joguei uma corda que você não pegou. (informação verbal)<sup>155</sup>.

Esse processo de intervenção é também um jogo entre atriz e condutora, que podem experimentar alguns caminhos até começar a experimentar o estado de *Yo Afectado*. Nem sempre a condução tem certeza sobre o caminho a percorrer, de modo que a condutora está a todo momento suscetível ao erro. No entanto, é importante que se priorize errar no campo estético e artístico para que esse erro não aconteça no campo ético.

Ou seja, é preferível que a atriz não caminhe muito em direção ao estado afetado, ou termine o exercício com poucos avanços, mas com sua integridade física e emocional preservadas, do que forçar algum desenvolvimento e (ainda que isso resulte em avanços expressivos) a pessoa acabe se machucando nesse processo. Por isso as intervenções devem ser sutis e geralmente aparecem como perguntas ou convites: Como você se sente? E o que você faria? Mostra para a gente no seu corpo. Como é que ele fala com você? No entanto, a partir do momento em que a atriz demonstra resistência em relação a determinada intervenção e orientação, a condução deve dar um passo para trás e permitir que a pessoa caminhe apenas até onde consegue.

Contudo, nem sempre as pessoas são capazes de estabelecer os próprios limites. Ou nem sempre consegue comunica-los à condução ou ao grupo. Às vezes não é a pessoa em posição de poder (professora, diretora, preparadora, etc.) que empurra a atriz a extrapolar seus limites, mas a própria atriz se coloca nessa situação. São inúmeros os motivos que podem levar alguém a fazer essa escolha. Questões relativas a lacunas e distorções de auto percepção e autoconhecimento, a falta de orientação acerca dos riscos aos quais está se submetendo, a ausência de um instinto de autopreservação, o desejo intenso de se desafiar, romper barreiras, provar seu talento ou capacidade, impressionar um grupo ou uma pessoa específica (diretora, professora, preparadora), medo do julgamento de outra pessoa ou grupo, desejo de sentir-se aceita ou integrada ao grupo, etc.

Aqui entra também a crença de que uma boa atriz não deveria ter limites. Estrela Straus comenta que, em alguns círculos teatrais e do audiovisual, era comum a fetichização de uma “artista perturbada”. A ideia de que uma pessoa em sofrimento, em desequilíbrio, que coloca a arte acima de qualquer coisa seria uma atriz mais potente em cena. De que seria necessário sofrer para criar com autenticidade, criação que se dava por meio da dor. Estrela associa isso a

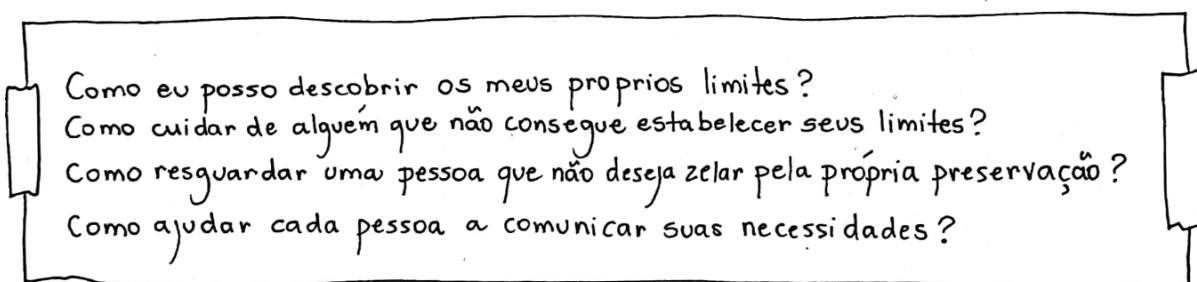
---

<sup>155</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.



uma geração que, de acordo com ela, ficou no passado. No entanto, ainda convivemos com resquícios e heranças desse pensamento. O *Yo Afectado*, pelo contrário, propõe que esse trabalho seja feito pela via do prazer, pois em última instância se trata de uma brincadeira.

Aqui vale a pena mencionar que o cuidado com a pessoa deve se estender para todas as pessoas que compõem o grupo durante toda a prática. Esse cuidado não se refere somente ao momento em que cada pessoa se encontra no centro da roda. Acompanhar um *Yo Afectado* específico pode gerar um gatilho em alguém da roda e acabar afetando negativamente a quem assiste. Por conta disso, é importante que cada pessoa do grupo tenha espaço ao longo do trabalho para se expressar e compartilhar como o exercício a afetou, ainda que não tenha entrado em cena naquele encontro específico.



E para mim a grande coisa, como tudo na vida, é consentimento, eu acho que as pessoas precisam ir por escolha própria nos lugares (...) O condutor precisa não empurrar o conduzido a um lugar onde o conduzido não está pronto para ir. E (...) aí você vai falar “E a barreira do som?” Porque é isso, a barreira do som a pessoa já se colocou ali. O livre arbítrio dela já escolheu ir até aí, então é minha função como condutora, ajudá-la atravessar o que ela decidiu atravessar. Mas eu não posso, como condutora, empurrar uma pessoa em direção a um lugar que uma pessoa não quer ir por x razões, e eu acho que a ética está, mora, nesse lugar. (informação verbal)<sup>156</sup>.

No trecho acima Estrela Straus faz referência a uma metáfora que utiliza em suas aulas: *o avião ultrassônico e a barreira do som*. De acordo com ela, apesar de ter descoberto que a narrativa não tem embasamento científico e não representa a realidade, segue utilizando a metáfora como uma imagem ficcional que nos ajuda a compreender a questão. O avião ultrassônico levanta voo e começa a acelerar; para seguir viagem ele precisa voar em uma velocidade superior à velocidade do som. Para tal, seria necessário “ultrapassar a barreira do som”. Quando a pessoa que pilota o avião vê se aproximar a barreira do som, é importante que ela acelere para conseguir atravessá-la. Se a pessoa fica com medo e desacelera, o avião acaba por colidir na barreira do som e se espatifar.

<sup>156</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

Estrela faz uso dessa história para se referir ao momento em que a atriz está em cena e sente a aproximação, de acordo com ela, da “grande emoção”. Ou seja, começa a perceber que o material escolhido lhe provoca a ebulição de emoções intensas. Para a artista, seria importante nesse momento acelerar nessa direção ao invés de deixar-se dominar pelo medo de perder o controle e interromper o exercício. De acordo com ela, trata-se de permitir-se sentir certas emoções diante das pessoas e dar expressão a esses sentimentos por meio do corpo. Essa é uma questão delicada e o limiar entre a ação de “permitir-se” e “forçar-se” pode acabar enevoadado. É preciso conseguir discernir o medo de perder o controle da cena ou da reação das pessoas, por exemplo, da constatação de que a pessoa está caminhando para além daquilo que consegue desenvolver naquele momento.

Estrela enfatiza a importância de não interromper o exercício e colocar-se em repouso. Ao entrar em contato com memórias e emoções, é importante desenvolver habilidade para **entrar** e **sair** desse contato, ou do estado afetado que esse contato lhe provocou. Como sair do estado afetado? É uma das grandes preocupações que precisamos ter ao realizar o exercício. Na visão de Estrela, seria necessário fazer algo com a energia que foi criada e com as questões que foram evocadas. Muitas vezes esse encerramento se dá ao longo do exercício, como no caso da morte no *Yo Afectado* e os enfrentamentos e a ficção criada na *Ronda*. Essas interações cênicas ajudam a pessoa a “gastar” e/ou “transformar” aquilo que foi evocado.

No caso de isso não ter acontecido na cena, Estrela acredita que o movimento do corpo e a vocalização de sons – ainda que não formem palavras – pode ser um caminho para extravasar a emoção.

Além disso, ela (Estrela Straus) acredita que, ao trabalhar com lugares emocionais dos atores, é preciso estar disponível para dar acolhimento depois. “Você não pode abrir lugares e falar ‘se vira’”. Em ocasiões raras em que percebeu que o ator tinha se deparado com algo que poderia feri-lo, Straus já chegou a entrar na roda para atravessar o momento literalmente de mãos dadas com o aluno, apenas ajudando-o a concluir o exercício da maneira que ele desejasse. (SANTOS, 2021, p. 169).

- O que fazer com a "energia" gerada ao longo do exercício?
- Como lidar com as questões evocadas pela prática?
- Como "sair" do estado de *Yo Afectado*?
- Como ajudar alguém a se desconectar do estado de *Yo Afectado*?
- Como aprender a "entrar e sair" de estados psicofísicos extracotidianos sem se ferir no processo?

A segunda dimensão à qual devemos cuidar ao conduzir um *Yo Afectado* é o **grupo**. A importância da dimensão coletiva para o exercício já foi reafirmada diversas vezes nesse trabalho e é justamente por conta dessa relevância que o cuidado com a constituição do grupo e com a manutenção de suas relações é de extrema importância para o *Yo Afectado*. Ainda que o grupo se reúna apenas uma única vez, é função da condução zelar pelo estabelecimento e pela sustentação de relações respeitadas e éticas do início ao fim do trabalho. Relações respeitadas auxiliam na criação de um espaço de confiança mútua, no qual todas as pessoas possam se sentir livres para se expressar.

O estabelecimento de relações saudáveis e respeitadas é obrigação de todas as pessoas que compõem o grupo; no entanto, a condução carrega uma parcela importante de responsabilidade sobre como e se isso se dará. A forma como o contato inicial com o grupo se dá, o estabelecimento ou não de pactos coletivos, a maneira como conduz as práticas, o tipo de linguagem utilizada, a forma como se comunica com as pessoas individualmente e com o grupo coletivamente, a mediação de conflitos, a forma como reage a situações inesperadas, como age ou não diante de circunstâncias específicas. Todas essas questões influenciam o funcionamento do grupo e a forma como se construirão as relações entre as pessoas.

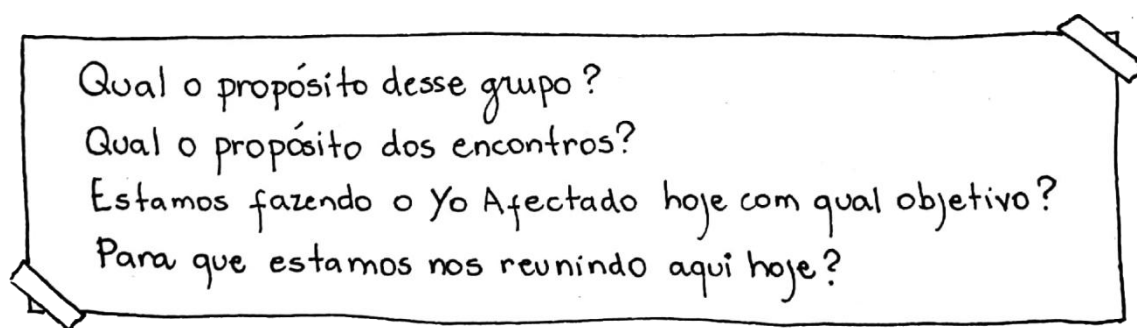
- Como determinar o que não pode acontecer dentro de um coletivo?
- Quais atitudes são ou não aceitáveis?
- Como a condução pode estar atenta à rede de relações que se estabelece em um grupo?
- Qual a hora de intervir no campo das relações?

É importante, ainda que as pessoas tenham muitas características em comum, que o coletivo não seja visto enquanto uma agrupação homogênea. O desejo de garantir com que todas as pessoas de um grupo tenham os mesmos direitos pode acabar "pasteurizando" o coletivo, ou seja, tratando todos como se fossem iguais. Dentro de um grupo, as pessoas

devem ter direitos, deveres e acessos iguais, mas são pessoas diferentes e as suas diferenças devem encontrar espaço para existir e se expressar. Trago aqui a visão de um coletivo heterogêneo, enquanto conjunto de diferenças. Diferenças essas que devem ser acolhidas pelo grupo, de modo com que todas as pessoas integrantes possam se sentir ouvidas, consideradas e respeitadas.

De maneira geral, ao conduzir o grupo desde o primeiro encontro, a condução vai ajudar a estabelecer a base comum para que as dinâmicas entre as pessoas possam acontecer. Ou seja, a condução é fundamental para o estabelecimento dos parâmetros sobre os quais serão construídas as relações. É como se, a partir de suas propostas e ações efetivas para com o grupo, a condução começasse a construir a fundação de um prédio que será erguido coletivamente. Se a fundação não for competentemente pensada e construída, o prédio correrá sérios riscos de cair.

Já abordei aqui também a importância do estabelecimento de acordos coletivos, tanto para o funcionamento do *Yo Afectado* em si, quanto para o estabelecimento de um espaço de trabalho saudável. Parte da construção dessa “fundação” reside no estabelecimento desses acordos, assim como nas ações realizadas para que os acordos estabelecidos sejam respeitados por todas as pessoas que compõem o grupo. Aqui é importante lembrar que boa parte desses acordos abordam o respeito ao limite de cada um e o pacto de comentar os outros exercícios, seja para criticar, aconselhar, etc. assim como a experiência de uma condução de empatia e respeito. Dentro desse conjunto de acordos coletivos, é importante que se discuta, afirme e reafirme de modo objetivo os propósitos daquele grupo, daquela (ou aquelas reuniões) no espaço e período de tempo determinados.



Na medida em que todas as pessoas presentes estão cientes dos propósitos artísticos (não terapêuticos) do grupo e dos objetivos específicos das reuniões – seja o desenvolvimento artístico, o aprendizado e aprimoramento de novas técnicas, a criação de personagens, etc. – as relações encontram parâmetros para se estabelecer. Estamos aqui com esse propósito. Hoje

realizamos o *Yo Afectado* com esse objetivo. É importante que se discuta o tipo de relação que será estabelecido entre as pessoas dentro do espaço do trabalho e no período das reuniões. Fora do espaço e período das reuniões, cada pessoa decide se deseja manter outros tipos de relação ou não com as demais integrantes do grupo, como se darão as reuniões, como cada pessoa exercerá sua função, em que momento cada pessoa participará de cada atividade ou não. No contexto do *Yo Afectado*, pequenos acertos ganham grande importância para a dinâmica da prática.

Questões como: quando e como cada pessoa se retirará da sala caso precise ir ao banheiro, o uso ou não de celulares durante os encontros, quando é adequado falar e quando é importante respeitar o silêncio do exercício, quando pegar cadernos para anotar e quando buscar concentrar-se totalmente na outra pessoa e no exercício, quando e como devo me colocar quando eu tenho alguma questão ou objeção em relação a algo, etc. Apesar de muitas vezes parecerem menores ou até dispensável, a conversa sobre essas questões (dentre outras) ajuda a compor uma rede de acordos que busca permitir que o exercício aconteça da melhor maneira possível e que a condução e o grupo possam se sentir confortáveis nesse processo.

Outro aspecto que se mostra muito importante durante a prática do *Yo Afectado* é o estabelecimento de acordos acerca da separação dos contextos no momento da reunião. Devido ao caráter do exercício, sobretudo quando falamos sobre a *Ronda*, é importante que fique evidente para o grupo o momento em que entramos no contexto da ficção teatral, ou seja, o momento em que o *Yo Afectado* é iniciado, e o momento em que encerramos o exercício e retornamos para o contexto da realidade (emprestando novamente o termo do psicodrama, a “realidade com consequências”).

O *Yo Afectado* propõe que as atrizes se comuniquem e se expressem de modo extracotidiano e, muitas vezes, digam coisas e ajam de maneiras que não seriam aceitáveis na realidade cotidiana (“com consequências”). Por esse motivo, é importante que se estabeleça de maneira objetiva o início e o fim do exercício, ou seja, o ponto da reunião a partir do qual certos comportamentos e falas são aceitáveis (porque estamos no contexto da ficção teatral) e o ponto a partir do qual não são mais aceitáveis (porque saímos desse contexto). O não estabelecimento dessas fronteiras pode ser muito perigoso na medida em que as pessoas podem se sentir autorizadas a trazer comportamentos do *Yo Afectado* para a conversa final, por exemplo, expressando-se de certa maneira que pode ofender ou ferir alguém do grupo.

A confusão entre o momento de liberdade ficcional e o momento de “realidade” pode ser muito nociva para o grupo e para a saúde emocional das pessoas. Não saber se uma pessoa

está dizendo algo porque acredita naquilo, deseja comunicar-se daquela maneira ou está “em um personagem” ou “afetada pela prática” pode ser uma situação muito tóxica para as atrizes, para a condução e para o coletivo. Essa confusão pode criar um clima de instabilidade e insegurança, além de estimular que as pessoas se coloquem em estado de alerta permanentemente. Por essas e outras razões, é importante que se estabeleça objetivamente o início e o fim da prática.

Dentro do processo terapêutico, cuida-se especialmente da separação entre os contextos, com o fim de fornecer ao paciente um ambiente especial no qual se sinta suficientemente seguro e protegido para poder expressar, por meio dos papéis desempenhados, seus mais ocultos sentimentos e realizar seus mais temidos atos. (ROJAS-BERMÚDEZ, 2016, p. 22).

Depois de um tempo conduzindo a prática, Estrela Straus decidiu trazer uma oração para ser lida antes e depois do *Yo Afectado*. De acordo com ela, o texto escolhido é oriundo de uma celebração ecumênica e não se relaciona com nenhuma crença religiosa específica. Antes de iniciar o trabalho ela pede licença às integrantes da roda para ler a oração em voz alta e convida o grupo a ouvir ou repetir as palavras lidas, caso aquilo faça sentido para cada pessoa. Estrela conta que a ideia da oração surgiu a partir da preocupação de algumas atrizes em relação à evocação de uma “energia” de violência durante o exercício. Algumas pessoas temiam que, por externalizar fantasias violentas durante o *Yo Afectado*, poderiam, de algum modo, contribuir para a materialização daquele acontecimento.

A realização da oração apazigua as preocupações espirituais e crenças religiosas das integrantes do grupo e permite uma leveza maior na realização do exercício. No entanto, sua prática constante evidencia, sobretudo, a criação de um ritual no qual o pacto de separação dos contextos é reafirmado. A leitura da oração no início da prática estabelece a abertura de uma espécie de “espaço alternativo”, no qual o *Yo Afectado* será realizado, e sua leitura ao final do exercício estabelece o fechamento desse espaço. As palavras da oração selecionada por Estrela remetem aos pactos éticos coletivos firmados para o *Yo Afectado*. De maneira indireta, acaba por selar o acordo acerca de seu propósito artístico, de seu campo ficcional e reafirma que nenhuma das pessoas presentes, ou o grupo como um todo, deseja que a ficção se torne realidade.

Em uma das reuniões do CEPECA realizada na USP no mês de outubro de 2022, fizemos uma experiência prática com o *Yo Afectado*. Na ocasião, escrevi um pequeno texto para ser lido antes da prática:

## Palavras às Yos Afectadas

Tudo o que faremos aqui é ficção.

Por mais que estejamos expondo fatos da nossa vida real, tudo aquilo que é dito e feito nessa roda não corresponde à realidade. As nossas Yos Afectadas não representam a totalidade daquilo que nós somos.

Pedimos licença a esse espaço, a esse grupo de pessoas, ao Universo e/ou à entidades superiores, de acordo com as nossas Crenças ou a ausência delas, para brincarmos com as nossas histórias pessoais com o propósito de realizar uma experimentação artística teatral.

Desejamos que todas as pessoas mencionadas aqui gozem de Saúde e sigam suas vidas.

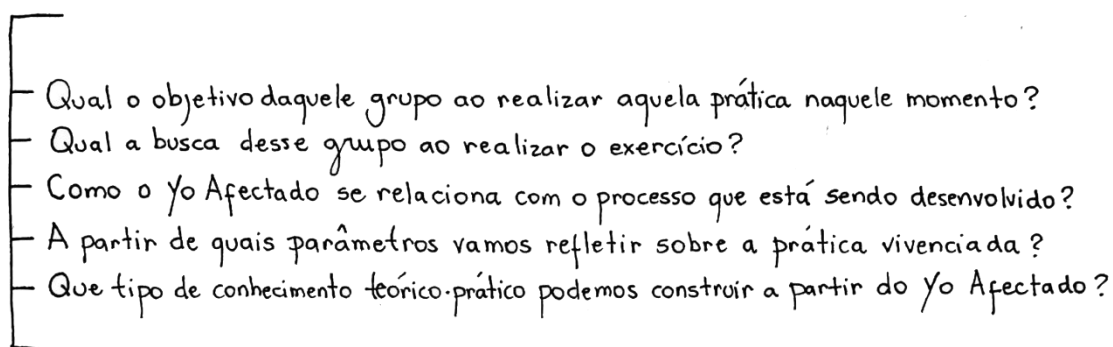
Que as energias evocadas aqui se dissipem e construam coisas positivas em nossas vidas.

Aqui vale mencionar que a separação dos contextos e a reafirmação dos pactos coletivos se faz ainda mais importante no caso da *Ronda*. Como a *Ronda* pressupõe a interação entre os *Yos Afectados*, é importante que todas as pessoas do grupo estejam familiarizadas com o exercício e que o início e o fim de cada etapa e da *Ronda* como um todo estejam muito bem delimitados. É preciso zelar pelo respeito às regras do jogo e garantir que as relações estabelecidas na improvisação não sejam levadas para a realidade e vice-versa. O confronto desenvolvido na primeira *Ronda* e a ficção criada na segunda só devem trazer à cena informações compartilhadas pelas atrizes no contexto desta, ou seja, uma atriz não deverá jamais confrontar uma colega utilizando informações trazidas de outros contextos, de outro *Yo Afectado* ou de sua vida privada.

É função da condução, portanto, garantir que o grupo todo esteja ciente das regras, que o exercício tenha um início e fim bem delimitados e intervir caso as integrantes, o grupo, ou a improvisação coletiva se distancie dos acordos estabelecidos ou caminhe em uma direção que possa apresentar algum risco à integridade física ou emocional de alguma das integrantes ou do grupo como um todo.

A terceira dimensão do trabalho à qual a condução deve dedicar-se é o cuidado com o **trabalho artístico-pedagógico**. Não pretendo desenvolver uma reflexão muito detalhada sobre essa questão, pois, de acordo com meu ponto de vista, trata-se da dimensão frequentemente mais cuidada e sobre a qual as pessoas geralmente têm uma maior preocupação ao conduzir um trabalho. O trabalho artístico-pedagógico, no caso do *Yo Afectado*, é a motivação central pela qual as pessoas se agregam. Está relacionada ao contexto da reunião e seu propósito. O exercício aplicado em uma sala no contexto de um curso de teatro livre, com atrizes amadoras ou pessoas que desejam conhecer um pouco mais da linguagem teatral terá determinadas características. O *Yo Afectado* aplicado no contexto de um curso técnico profissionalizante de atuação ou em um curso universitário de artes cênicas terão outras características. Assim como, o exercício realizado por um coletivo teatral em processo de treinamento ou criação de um espetáculo teatral também terão características diferentes.

É função da condução refletir sobre o lugar e sentido que a prática do *Yo Afectado* possui dentro do processo pedagógico e/ou artístico que o grupo está desenvolvendo.

- 
- Qual o objetivo daquele grupo ao realizar aquela prática naquele momento?
  - Qual a busca desse grupo ao realizar o exercício?
  - Como o *Yo Afectado* se relaciona com o processo que está sendo desenvolvido?
  - A partir de quais parâmetros vamos refletir sobre a prática vivenciada?
  - Que tipo de conhecimento teórico-prático podemos construir a partir do *Yo Afectado*?

Trata-se de estabelecer uma coerência da escolha da prática em consonância com os objetivos daquele coletivo e pensar intervenções e procedimentos práticos que auxiliem o grupo e cada uma das pessoas a caminharem na direção dos objetivos estabelecidos. Nesse contexto, cabe à condução estimular o desenvolvimento artístico, técnico e/ou pedagógico de cada pessoa e do coletivo que ali se encontra. E zelar pela qualidade do trabalho desenvolvido coletivamente.

O **cuidado de si** é a quarta dimensão do trabalho à qual a condução deveria prestar atenção. Em primeiro lugar, vale a pena mencionar que assim como as histórias narradas no *Yo Afectado* podem afetar as pessoas da roda também podem afetar a condução. A condução precisa estar ciente de que os materiais trazidos pelas atrizes, seus réus, crimes, narrativas, memórias, serão diversos. Muitas vezes, em uma roda de *Yo Afectado*, as pessoas



compartilharão situações de abusos, estupros, acidentes e violências de diferentes naturezas. Não há como prever aquilo que vai aparecer ao longo do exercício e a condução precisa estar preparada não somente para acolher o material da pessoa e do grupo, mas também para lidar internamente com o possível impacto pessoal que essas narrativas podem causar.

Sobre a questão, Estrela Straus conta que eventualmente é interpelada por alunas que questionam como ela consegue não se emocionar com determinados *Yos Afectados*. A artista afirma que precisa fazer um trabalho interno para manter-se emocionalmente distanciada daquilo que é narrado. Sua atenção e concentração são conscientemente direcionadas para a pessoa no centro da roda e em como orientá-la a desenvolver seu exercício. Estrela relata que, em alguns momentos, dependendo do contexto e das similaridades que a história trazida à roda pode ter com situações que ela passa em sua vida pessoal, esse trabalho se torna mais difícil. Nesses casos, o esforço para se distanciar do que acontece no exercício precisa de atenção especial. É importante lembrar que Estrela Straus, além de vasta experiência com o *Yo Afectado* e formação artística – como já mencionei anteriormente – faz terapia e análise desde os onze anos de idade, o que lhe permitiu desenvolver um grau elevado de consciência das suas emoções e ferramentas para lidar com elas.

No entanto, as experiências, vivências e oportunidades de cada artista são diferentes entre si. Desse modo, vale questionar:

- ☞ Como distanciar-se daquilo que acontece na roda?
- ☞ Como manter sua integridade física e mental ao conduzir um *Yo Afectado*?

O relato de Estrela Straus enfatiza a importância do cuidado de si quando se ocupa a função de condutora. Nesse sentido, é importante compreender que o mesmo cuidado que a condução dedica à integridade física e emocional das integrantes do grupo, precisa dedicar a si mesma. A pessoa que deseja conduzir o *Yo Afectado* precisa refletir a cada nova condução se naquele dia, naquela situação está em condições de doar-se para o exercício. Isso exige um elevado grau de autoconhecimento e percepção de si. A condutora precisa conhecer os seus limites pessoais e propor-se a não os ultrapassar em nome “da arte”, “da continuidade do processo” ou “de um bom resultado do trabalho”.

Como já mencionei anteriormente, existem muitos caminhos pedagógicos e artísticos que podem nos auxiliar a experimentar estados extracotidianos; eles podem envolver outras práticas e exercícios que pressupõem diferentes dispositivos daqueles do *Yo Afectado*. Desse modo, se a condução ou o grupo não estão prontos para o *Yo Afectado* naquela circunstância

específica, para quê realizá-lo? Por mais que possa parecer um ato de abnegação priorizar a continuidade do trabalho coletivo ou o resultado artístico acima do próprio bem-estar, conduzir um *Yo Afectado* sem estar em condições para tal pode ser perigoso e prejudicial para o grupo todo. Ou seja, propor-se a conduzir um *Yo Afectado* nessas condições pode ser considerado um ato de irresponsabilidade, na medida em que não se tem condições de dedicar a atenção e o cuidado necessários para o exercício e, por conta disso, corre-se um risco maior de que alguma pessoa ou o grupo, de modo geral, seja exposto a situações de risco físico ou emocional.

Como eu estou hoje?  
Estou em condições de me doar para as outras pessoas nesse momento?  
O *Yo Afectado* é a ferramenta adequada para o dia de hoje?

O cuidado de si pode ser pensado também a partir de outra perspectiva. Essa dimensão do trabalho pode englobar o cuidado com suas ações e reações ao longo da prática e em contato com o grupo. A função de condutora pressupõe tarefas e direitos que podem ser compreendidas como benefícios de uma posição hierarquicamente superior. Estar nessa posição pode significar, frequentemente, concentrar determinado grau de poder em relação às demais integrantes do grupo. E esse poder significa possuir um grau de liberdade de ação e autonomia de escolha maiores, mas também apresenta uma maior responsabilidade sobre o desenvolvimento do trabalho e sobre o grupo.

Eu vejo umas coisas que para mim são óbvias. Não está todo mundo vendo? Não, não está todo mundo vendo. Mas a coisa é como você usa isso. E eu acho que tem pessoas que têm prazer em ser a pessoa que revela sua ferida. (...). É uma vaidade. E para mim só vale apontar a ferida se eu posso ajudar a pessoa a curar aquilo. (...) nas minhas aulas ninguém comenta o trabalho do colega. Eu não quero que entre em umas de focar querendo propor. (...) eu não vou jogar suas feridas na sua cara para você. (informação verbal)<sup>157</sup>.

A vaidade e o ego inflado são questões com as quais quase toda artista e professora pode precisar lidar em algum momento – ou a todo o momento – ao longo de sua carreira profissional. O reconhecimento de suas qualidades profissionais, as qualidades das obras realizadas, os elogios e agradecimentos da plateia, de atrizes e alunas, tudo isso pode vir junto com o exercício da profissão e ser uma grande fonte de prazer para a pessoa. No entanto, apesar da importância de ter o seu trabalho reconhecido, em certas circunstâncias esse deleite

<sup>157</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

pode ultrapassar um limite saudável e conduzir a pessoa a acreditar que suas qualidades artísticas são tão numerosas que a fazem superior às demais pessoas. Que a torna melhor que as outras artistas.

Essa pode ser a porta de entrada para um campo perigoso. Na medida em que alguém se sente superior às demais pessoas, eventualmente passa a acreditar que pode fazer aquilo que deseja, pois, ainda que hajam críticas e reservas do grupo, as outras pessoas não teriam condições de avaliar suas ações. Elas não acompanham a “genialidade” de suas escolhas, pois não estão no mesmo nível de competência artística. É como se a sua competência e habilidade a autorizassem a submeter as pessoas a todo e qualquer procedimento, muitas vezes sem o consentimento dessas pessoas. Acontece ainda de as pessoas darem consentimento sem compreender bem do que se trata e se arrependem ao longo do trabalho, mas se sentirem acuadas de interromper o processo.

Muitas vezes a fama e o reconhecimento criam uma espécie de “aura mística” ao entorno da profissional, que passa a ser tratada quase como uma entidade divina. Isso geralmente aumenta a procura de pessoas interessadas na área por essas profissionais. São muitas as problemáticas que podem estar envolvidas nessa questão que vão desde a alta competitividade por espaço no mercado de trabalho na área de teatro e audiovisual, até o desejo de serem reconhecidas por alguém que já tem reconhecimento na área<sup>158</sup>. No entanto, isso contribui para que a profissional “famosa” se torne cada vez mais inacessível, mistificada, endeusada e distante das demais pessoas. Nem sempre isso é reafirmado pela profissional, mas ainda assim pode acontecer.

Quanto mais esse processo caminha, mais complexa se torna a relação entre condução e atriz, entre condução e grupo, ou ainda, dificulta a percepção da condução como parte integrante do grupo, no exercício da liderança. Nesse campo, uma série de motivações podem levar a condução a forçar os limites das atrizes para além daquilo que elas estão prontas, dispostas ou são capazes de lidar no momento do trabalho. E por diversas razões as atrizes podem não se sentir confortáveis para comunicar seus limites ou interromper o exercício<sup>159</sup>.

A gente tinha parado na ética eu acho que são importantes três pontos. Um: horai e vigiai... quem guia. Tenha consciência do poder que você tem na mão. Não seja sádico, não seja cuzão. E para mim o passo fundamental que eu fui afinando com os anos, que eu acho que sempre fiz isso meio naturalmente, mas eu acho que talvez eu possa ter errado mais no começo e agora eu tenho cada vez mais consciência. É ir no

---

<sup>158</sup> Os motivos pelos quais as atrizes passam a buscar essas profissionais.

<sup>159</sup> Como mencionei no trecho no qual abordo o cuidado com a pessoa.

limite da pessoa. Se o limite dela é baixo, deixa ela ir no limite baixo dela. Não esgarce o limite. (informação verbal)<sup>160</sup>.

O cuidado de si abrange também a “vigília” das próprias ações de modo com que os princípios éticos e a escuta da outra pessoa e do grupo as sigam norteando. Independentemente do quão “famosa” ou reconhecida é a profissional que conduz, é importante que as relações sejam estabelecidas de modo que as pessoas do grupo tenham algum canal de diálogo aberto sobre a prática realizada. E sintam que podem se expressar de acordo com as suas necessidades.

Saber que conduzir de forma responsável, consciente, bem-intencionada, não significa conduzir de forma perfeita. Não existe a forma perfeita de conduzir. Não existe uma forma a prova de balas. (...) E um espaço onde todos nós admitimos a possibilidade de erro eu considero um espaço mais seguro do que um espaço considerado perfeito. Porque um espaço onde eu posso errar e quem eu conduzo pode errar, os erros podem apontados, sem serem ofensas. Lugares onde as pessoas acham que não são passíveis de erro, apontar um erro é um pecado. (informação verbal)<sup>161</sup>.

A compreensão de que todas nós somos humanas e somos passíveis de erro permite que a prática possa se desenvolver com base em uma dinâmica de relações construídas com diálogo e respeito mútuo. Como diz Estrela, o erro eventualmente vai acontecer em um momento ou em outro, mas, na medida em que existe espaço para olhar para os erros, dialogar e aprender com eles, cria-se um espaço de trabalho mais democrático e de crescimento coletivo. Em oposição a isso, podemos dizer que ser uma “Deusa” é também aprisionador na medida em que “deusas não erram”.

Quando um objetivo aparece fácil e naturalmente e vem de um crescimento e não de uma força compulsiva o resultado final, seja ele um espetáculo ou o que quer que seja, não será diferente do processo que levou a esse resultado. Se somos treinados somente para o sucesso, devemos usar tudo e todas as pessoas para esse fim, podemos então trapacear, mentir, trair e abandonar toda vida social para alcançar sucesso. O conhecimento teria uma exatidão maior se viesse da estimulação do próprio aprendizado. Se procurarmos somente o sucesso, quantos valores humanos não serão perdidos? E quanto não estaremos privando a nossa forma de arte? (SPOLIN, 2005, p.10-11).

---

<sup>160</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

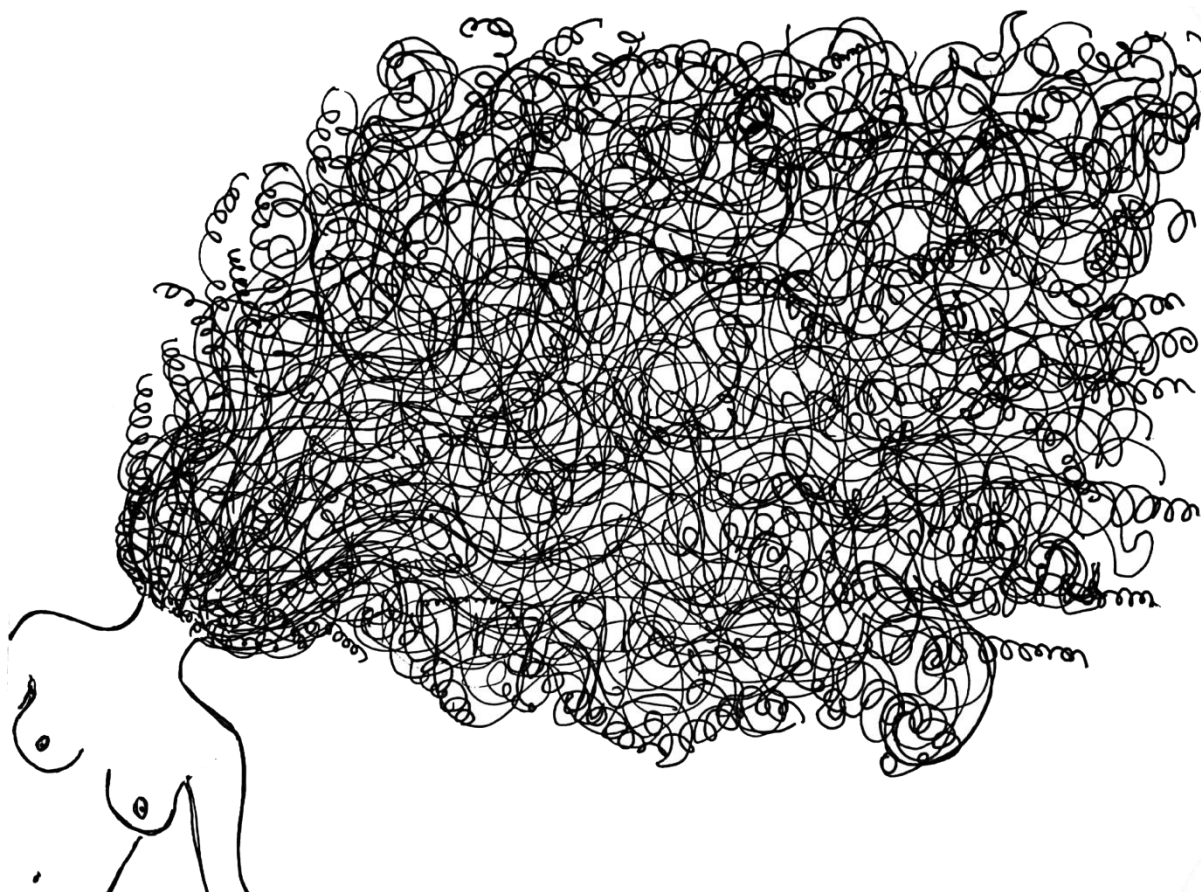
<sup>161</sup> Conversa realizada com Estrela Straus e disponibilizada nos apêndices dessa dissertação.

### 3.3. *Nossotras Afectadas*

"Todas contra todas"

ou

Todas a favor de todas ♥



Dedico essa parte do texto à disponibilização da transcrição de relatos de experiência e trechos de conversas com artistas, atrizes, amigas e colegas de *Yo Afectado*. Boa parte dos relatos foi cedida entre os meses de outubro de 2022 e janeiro de 2023. Muitas das reflexões aqui presentes fazem menção aos cursos de *Yo Afectado* e *Ronda*, ministrados por Estrela Straus nesse período. Estão aqui transcritas as palavras de Julia Lobo, Mell Mariah, June Dantas, Carolina Victor, Ana Hartmann, Claudia Job Pula, além de atriz argentina Marina Artigas e de um desenho concedido por Bia Ferro.

Esse material inicialmente integraria os apêndices da dissertação, no entanto, optei por adicioná-lo ao corpo do texto com o intuito de enfatizar a importância desses e outros tantos diálogos, trocas e práticas que compuseram esse trabalho, assim como sublinhar o aspecto

coletivo do *Yo Afectado* também a partir da junção de outras vozes oriundas da prática do exercício. Ainda sobre essa questão, se retomarmos a analogia com a estrutura da *Ronda*, que guiou a organização estrutural dessa dissertação, a terceira parte é aquela na qual todas as *Yos Afectadas* se confrontam na roda, ou melhor, se unem com o intuito de jogar juntas.

Os relatos aqui disponibilizados jogam junto com as minhas reflexões e com os materiais levantados a fim de construir novas percepções sobre o *Yo Afectado* e sobre processos de formação, desenvolvimento e treinamento no campo da atuação. As conversas com Estrela Straus foram disponibilizadas nos apêndices, ao fim do trabalho, devido à sua extensão e também porque vários de seus trechos estão presentes ao longo do texto.

## MELL MARIAH

O primeiro contato que eu tive com o exercício do *Yo Afectado* foi impactante. principalmente porque foi uma roda onde eu tinha entendido, nas regras do exercício, que não podia fazer com pai e mãe - na verdade, não é que não podia, não era recomendado, porque era a primeira vez de todo mundo na roda fazendo o exercício. E aí o primeiro (da roda) fez com o pai, o segundo com o pai, o terceiro com a mãe e eu falei: **“eita, eita, eita, não entendi nada do exercício!” e isso acabou me travando.** E pulou a minha vez, inclusive, eu fui depois, em outro dia, porque não foram todos em um dia só. Depois que eu fiz esse *Yo Afectado* - esse primeiro mesmo eu só lembro disso, porque é isso, ele não foi tão relevante quanto exercício. **Eu fui entendendo o *Yo Afectado* fazendo,** mas para conquistar, **para chegar no lugar dessa liberdade que o *Yo Afectado* propõe, desse despego com o filtro moral, com o filtro social, etc, foi um treinamento. Foi um tempo treinando para poder habitar esse lugar de liberdade, de ficção e de brincadeira até.**

A partir do meu segundo eu já lembro bem e aí eu comecei a sentir o efeito do exercício na minha pessoa, ainda não tinha ligado com a atuação diretamente. Então **eu comecei a sentir em mim que eu estava mais “alongada”,** sabe? E que era gostoso, tinha um efeito... acho que até terapêutico mesmo. Um alívio de poder falar. Mesmo amarrada ainda com as questões de filtro moral. É como se eu quisesse que as pessoas falassem “nossa, você tem toda a razão! Sabe?”. **Só que tem uma hora que você entende a lógica do exercício. E aí uma vez que você entende a lógica, você faz com qualquer coisa mesmo.**

Eu acho que na vida a gente opera de uma maneira. Eu me conheço um pouco, as pessoas me conhecem, e eu costumo operar de uma maneira. De uma maneira X, Y, tanto faz... e **o *Yo Afectado* me dá expansão dessas maneiras de operar na vida.** Porque é isso, se

eu só opero de uma maneira X na vida e não tenho acesso a outras maneiras, a outras lógicas e tal, a minha gama de personagens acaba ficando muito pequena. Vou dar um exemplo: Eu fiz uma peça como atriz em 2019 eu acho - ou 2018, agora não me lembro mais, preciso confirmar essa data - que a minha personagem humilhava muito. Era uma grande DR<sup>162</sup> a peça, e a minha personagem humilhava valendo o outro personagem. Eu, na vida, não opero assim. **Eu, na vida, não costumo bater em quem já está no chão.** Eu, na vida, tenho muita dificuldade de humilhar uma pessoa, muita dificuldade, mesmo tendo a razão. Mesmo estando “no meu direito”, eu tenho muita dificuldade. Não é uma coisa que eu faço.

**No *Yo Afectado*, com a liberdade do *Yo Afectado*, eu entendi que a vontade, a sementinha disso tem em mim.** Apesar de eu não usá-la, apesar de eu não operá-la, apesar de eu não regá-la na vida, essa semente está em mim. **E o lugar que eu vejo essa semente crescer, se desenvolver e dar frutos é nesse exercício.** E aí, **quando eu habito esse lugar no exercício, eu consigo transportar para a peça.** Habitei, entendi como isso funciona em mim, entendi como isso funciona no meu corpo, no meu instrumento e transporte para a minha personagem que precisa operar dessa maneira. E isso me ajudou muito nessa peça, o *Yo Afectado* transformou a atriz que eu sou nessa peça. Sem o *Yo Afectado* eu acho que eu não chegaria a lugares tão interessantes como eu cheguei. Tão interessantes e verdadeiros como eu cheguei.

ANA HARTMANN

Eu não sei se foi em 2017 ou 2018 a primeira vez que eu fiz o *Yo Afectado*, mas, eu venho fazendo e cada ano é uma nova descoberta. Eu lembro das minhas primeiras lembranças de ser **um estado onde você é uma criança até uns seis anos de idade, que é quando as memórias e as impressões do mundo geram na gente um sistema de valores.** Eu acho que essa explicação exatamente quem deu foi o Augusto. Eu fiz aula com o Augusto Fernandes em 2018. É verdade, então acho que em 2017 eu fiz com a Estrela e em 2018 eu fiz com o Augusto já. E depois que eu fiz com a Estrela, porque (nessa época) ele chegou a falecer. Foi logo depois. Enfim, antes de ter esse sistema de valores criado nessa época.

Eu gosto muito desse exercício, porque cada vez que eu faço, eu abro uma gama expressiva nova. Não necessariamente no sentido emocional da coisa porque eu já nem sei mais o que é emoção e o que não é, mas eu digo de conhecer e iluminar, talvez, partes de mim que antes eu não via ou não queria ver. Se a gente parar para pensar, a gente passa.... **Eu, pelo**

---

<sup>162</sup> Expressão para uma “discussão sobre um relacionamento” ou “discutir a relação”.

**menos, passo o dia inteiro querendo matar muitas pessoas, sabe? E não é que eu queira matar de verdade porque eu não vou fazer isso. Porque eu sou um ser social.** Mas é como o Augusto Fernandes falava: Você está em um restaurante, o garçom vem te atender e diz que – você está comendo uma massa – que não tem queijo ralado. “Ah, desculpe senhor, não temos...”, “como assim você não tem queijo ralado?! Estou sentado aqui nesse restaurante para comer um molho à bolonhesa e você me diz que não tem queijo ralado?!” Então assim, isso foi o que o Augusto Fernandes falou, mais ou menos uma coisa assim, que aconteceu com ele quando ele se deu conta do exercício, se eu não me engano. **E na hora que o garçom falou isso para ele, ele sentiu vontade de jogar, de ejetar esse garçom em direção ao espaço sideral.** Uma imagem que foi muito mais rica, quando ele passou para a gente, muito mais cheia de detalhes, mais interessante do que o jeito que eu falei, mas quando eu ouvi aquilo eu falei “uau, é isso!”

A gente... No nosso “idzinho”, **a gente sente vontade de fazer coisas tão tórridas com os outros.** Pessoas que a gente inclusive ama muito, pessoas desconhecidas tem a capacidade de nos afetar, porque de alguma forma afeta o nosso sistema de valores, de alguma forma a gente se sentiu injustiçado pelo mundo. Eu penso muito que o *Yo Afectado* é uma questão de justiça, sabe? Justiça é a palavra, porque como no direito, como no sistema legal, né? De vigiar e punir. Quando se fere um direito, quando se comete uma injustiça, mesmo que ela venha a ser reparada de alguma forma pelo sistema. **Eu sinto que o *Yo Afectado* é um pouco sobre injustiça, sobre o sentimento de sentir-se injustiçado perante o mundo.** Porque simplesmente a gente vem para o mundo, mas quer que as coisas sejam do jeito que a gente quer que elas sejam. E elas não vão ser, na maioria das vezes. Então cada vez que a gente recebe um “não”, “não é bem assim”, “vai ser de outro jeito”, a gente quer matar algumas pessoas. Não fazemos porque temos um ego, temos um superego, enfim, a gente... de Freud eu não gosto muito, mas acho que fica claro de entender, que a gente é muito... mesmo... poderíamos ser animais.

Eu estava refletindo sobre como isso é útil em cena. **Eu acho que a gama expressiva se abre quando a gente para de querer reprimir esses lugares obscuros que existem dentro da gente.** Eu, por exemplo, sou uma pessoa “super” travada, fui sempre muito travada em cena. Eu fui abrindo lugares com o estudo de mim mesma. Com a Estrela, com a Yoga, com a vida, com tudo. Tudo na minha vida eu uso para abrir lugares em cena. **Então eu sinto que o *Yo Afectado* vai (nos) destravando, porque a gente olha para esses lugares e pensa: “é, realmente ele existe. E ele existe porque eu sou um sistema. Eu sou um sistema que se**



**defende.** Um sistema de sobrevivência que se defende. E uma das formas de defesa é a violência mesmo, né? É realmente eliminar obstáculos. **Então eu sinto que tanto na vida quanto na cena a gente está sempre se reprimindo e o *Yo Afectado* é o oposto da repressão, ele leva às últimas consequências.** Ah... Que exercício maravilhoso. Meu Deus... Eu vim pensando: recebi um “não” de um teste que eu achei que tinha sido ótimo. Quis matar a indústria audiovisual brasileira, quis matar os diretores, quis matar todo mundo...

Eu estou aqui na mostra de cinema em Tiradentes e vi um filme chamado “A invenção do outro” do Bruno Jorge. Ele acompanha uma expedição na Amazônia, de um grupo de indígenas que ia encontrar com um outro grupo de indígenas que eram seus familiares e que não tinham tido contato com homens brancos ainda. Um filme muito maravilhoso e, em determinado momento do filme, quando eles se encontram, é a coisa mais linda do mundo. Porque eles têm um ritual no qual eles cantam, fazem sons guturais e se olham profundamente, como se estivessem apaixonados uns pelos outros, numa espécie de transe. Ao mesmo tempo, quando eles se encontram, eles ficam... o tempo de tela que tem esse encontro é muito longo, porque eles ficam muitos minutos, muito tempo. Devem ter sido horas na vida real, no filme entrou menos, mas eles repetem as mesmas frases: “que bom te ver vivo”, “você é meu irmão”. E chorando, cantando, gritando e sentindo, se permitindo sentir essa emoção de rever um irmão vivo. De uma forma que, para a gente, é ritualístico.

Eu, branca, nós, ocidentais, ou ocidentalizados, a gente olha e pensa “olha que lindo esse ritual”, mas na verdade eles estão vivendo, né? Vivendo profundamente uma emoção e atravessando essa emoção juntos, permitindo que ela se expresse em toda a sua profundidade possível. Porque tem coisas que são tão profundas que a gente não consegue sequer expressar. E eu sinto que o *Yo Afectado* vai muito nesse sentido, **ele permite que a gente expresse coisas tão profundas, que não são nem expressáveis. E para isso a gente começa a confabular e a criar imagens, que pretendam dar conta da imensidão de uma emoção.** Porque se a gente se permitisse, enquanto ser humano, sentir tudo, talvez a gente tivesse que viver realmente, ritualisticamente, o tempo todo. Porque as coisas nos atravessariam e a gente conviveria com elas de forma a permitir a expressão delas no nosso corpo o tempo todo e isso se transformaria em um canto, um grito, uma contação de histórias. Esse filme me trouxe essa reflexão, de que **o *Yo Afectado* é o espaço onde a gente pode exercitar essa expressão que nos foi negada** na nossa vida toda enquanto ocidentais. E justamente o lugar dessa emoção é relegado ao campo da arte, porque a gente, ocidental, separa a arte da vida. Aqui é o lugar da loucura, da dissociação, do delírio e muitas vezes por isso a gente até considera a arte tão

próxima, irmã da loucura. Eu fiz essa reflexão agora... **E se fosse permitido para a gente sentir tudo profundamente e expressar isso, como seria a nossa vida?**

E para finalizar esse assunto, eu vi esse filme junto com a minha mãe, que eu não via a muito tempo. E quando eu encontrei ela, eu não consegui expressar toda a felicidade que eu sentia de encontrá-la. Ao mesmo tempo, uma convivência tão difícil. **Eu poderia ter feito um *Yo Afectado* positivo para o momento de encontrá-la e um negativo para alguns momentos da nossa convivência...** Depois que acabou o filme, minha mãe veio falar comigo e disse: “nossa que lindo poder expressar tão profundamente a alegria de ver alguém que não se vê a tanto tempo”. E eu falei “é”. E a gente riu, porque mesmo tendo visto aquilo a gente continuou seguindo as nossas vidas. Não na superficialidade, porque nada é superficial, a gente só mascara com trivialidades, com mudanças de assunto, de foco, da imensidão das coisas. Eu sinto que o drama moderno vem muito desse lugar, da impossibilidade de falar as coisas e de sentir as coisas. De ficar no silêncio. O que eu vivi com a minha mãe, da gente rindo de não poder se encontrar, mas sem ter falado isso, mas só através de um comentário sobre um filme que a gente viu juntas. Isso seria uma cena de um filme, sabe? Eu acho que a inserção de cenas mais descolinizadas é o caminho da arte nesse momento. Para que a gente consiga se descolonizar mesmo, isso é necessário, porque a gente adocece com tanta repressão.

JUNE DANTAS

Acho que, para mim, o mais incrível do *Yo Afectado* é a sensação que eu posso descrever como... **A metáfora que mais faz sentido na minha cabeça é como se tivessem várias portas fechadas, trancadas dentro de mim. E quando eu faço o *Yo Afectado* é como essas portas se abrissem.** Geralmente, quando você atravessa a barreira do som, elas abrem de uma maneira muito violenta. É como se fosse uma rajada de vento ou uma força que até tira a porta. Sai a porta do trinco. Mas o que talvez seja mais importante é que depois é como se...tem essas portas e antes elas abriam desse jeito, mas agora é **como se eu tivesse desenvolvendo uma chave para essas portas. Agora eu posso acessar elas de uma forma que depois eu posso fechar.** É essa a imagem que vem para mim. É uma sensação de expansão dentro da própria gama de emoções.

Você sabe, em teoria, que você tem aquelas coisas e talvez durante a vida, em momentos muito emocionados, em momentos muito extremos, você acessa essas emoções, mas de uma maneira muito descontrolada, sem nada te guiando. Por isso que é tão importante, ainda bem que a gente fez tudo isso com a Estrela, que é muito cuidadosa, porque eu imagino esse exercício na mão de alguém que vai... (guiar) com descontrole também. Eu tenho muito

respeito pela Estrela por ela ter esperado todo esse tempo e ter toda essa experiência para fazer a *Ronda*. Porque pode ser muito perigoso, né? **Você, de repente, está abrindo esses lugares e se você abre de uma maneira muito descuidada pode acontecer daquela porta ficar lá batendo para sempre, sabe?** Mas para mim é uma sensação de expansão, só que uma expansão que depois eu tenho como voltar e fechar.

O exercício, por mais que ele seja de atuação, por mais que ele seja para atores, por mais que seja um exercício de ficção, **o que pega para a gente no começo, principalmente, o que pegou para mim, é o aspecto da catarse.** Tanto que o exercício, quando você faz pela primeira vez, ou quando eu fiz pela primeira vez, e observando muitas rodas de *Yo Afectado*, **o primeiro réu das pessoas, os primeiros réus meus, são sempre pessoas de histórias nas quais você tem razão.** Você conta a história no primeiro *Yo Afectado* e você mostra para todo mundo que está lá assistindo - eu mostrei - que você tem razão. Eu estava com razão de estar brava com essas pessoas. Meus primeiros réus foram os alunos da escola que fizeram *bullying* comigo, eu tinha razão de estar muito brava com aquelas pessoas.

E isso aparece muito. As pessoas trazendo gente que causa essa sensação: “nossa, essa pessoa foi muito escrota comigo”. **Demora um tempo para você entender que é ficção, que é faz de conta, que você está isolando um aspecto só da realidade para trabalhar esse aspecto.** E que depois ele pode ser aproveitado - bem depois, quando você já estiver mais experiente no *Yo Afectado* - para um personagem. Por exemplo, um personagem que você precisa “defender”. **Porque a gente faz personagens na ficção - pelo menos eu quero fazer - que não são “bonzinhos”, que fazem muita merda. E você tem que dar um jeito de “defender” esses personagens. Para isso que serve o *Yo Afectado*. Mas demora para você entender essa lógica, demora bastante. Eu demorei anos para entender.** Acho que foi só no meu sexto ou sétimo *Yo Afectado* que eu finalmente entendi “ah, não... pera. Isso aqui é ficção”, “É ficção, não é real”. E demora...

Acho que é por isso que precisa ter tanto cuidado na hora da condução. E isso é muito bom que a Estrela faça com tanto cuidado. Porque sim, é um exercício de atuação, tudo isso, mas tem o aspecto da catarse também. **E aí tem que ter a sensibilidade para entender em que ponto da trajetória a pessoa está. A pessoa já entendeu que aquilo ali é ficção? Ela já consegue ir para réus mais “egoístas”, digamos assim? Ou ela está ainda no início? Aquilo ali é um *Yo Afectado* de uma coisa que está doendo nela e que ela está colocando para fora e que está mais próximo da catarse?** Porque todas as vezes em que eu estava nesse lugar da catarse, a Estrela teve esse cuidado de não exigir, de não me puxar para aquela

coisa de “ah não, isso aqui é um exercício de atuação”, etc. Eu não sei se eu consegui explicar isso direito, mas ela teve o cuidado de me deixar fazer a catarse. De me deixar expor. Porque demora para você entender que é ficção.

Quando eu fiquei mais experiente, eu consegui ir para outros lugares, mais egoístas, mais de “menina mimada”, mais “problemáticos”, digamos assim. E mais absurdos. Mas aqueles primeiros eram muito sobre catarse, muito sobre eu estar certa de estar brava, estar certa de estar com raiva. E que é válido também. É ótimo para o ator conseguir exprimir raiva, exprimir tristeza, exprimir dor, etc. Expressar essa vulnerabilidade inteira. É ótimo também. Mas depois, quanto mais você faz o *Yo Afectado*, é interessante você ir para esses outros lugares mais “malvadinhos”.

**Eu acho que isso é demonstrado pela Estrela, esse modo de condução, esse cuidado que ela toma com a condução. Fica evidente pela diferença de como ela guia uma pessoa que acabou de começar o *Yo Afectado*, está no primeiro, segundo, terceiro. E uma pessoa que está no décimo segundo.** Uma pessoa que já tem a experiência e já sabe o caminho. Em um primeiro *Yo Afectado* de uma pessoa, a Estrela é muito gentil, eu acho. Primeiro porque ela dá mais comandos, ela joga mais “iscas”, ela fala mais com a pessoa, indica mais o que a pessoa tem que fazer, que caminho ela tem que seguir. Os outros já não tanto. Tanto que, quanto mais você vai indo para os seus *Yos Afectados* mais avançados, menos a Estrela tem que falar para você o que fazer porque você já sabe mais ou menos. Você já está em um lugar mais confortável, talvez confortável não seja a palavra certa, mas você já conhece o trajeto mais ou menos, entende? E para mim isso fica muito claro.

E também a Estrela pega muito o dia em que a pessoa está precisando fazer aquele *Yo Afectado* de “extravasar”. Não é tanto um *Yo Afectado* sobre técnica de atuação, do tipo “olha só como essa pessoa consegue se expressar” e mais sobre “nossa, eu estou precisando extravasar, tirar esse sentimento de mim e exorcizar o que eu preciso exorcizar”. Ela tem muita sensibilidade para conduzir. Mesmo com atores experientes no *Yo Afectado*, com pessoas que têm experiência, tem um dia em que a pessoa está lá e ela já pode ter feito vinte *Yos Afectados*, mas ela está lá porque (precisa extravasar). É aquilo, “o *Yo Afectado* do dia”, aquele que ela precisa extravasar. E a Estrela tem muito essa sensibilidade de captar quando a necessidade é essa e nem tanto sobre a técnica.

Tanto que, por exemplo, tem umas coisas que... quando ela percebe que a pessoa não vai conseguir dar aquele salto ainda. Que ela não vai conseguir dar o salto de, por exemplo, falar “como aquilo me fez sentir”, “como aquilo me machucou”, a pessoa está mais focada no

geral, sabe? “O meu réu machuca muita gente... meu réu machucou muita gente fazendo isso, meu réu machucou minha mãe, machucou não sei quem...” Ela não fica insistindo muito na primeira vez para a pessoa ir para o pessoal, sabe? “O que o réu fez para te machucar, para machucar ocê, pessoalmente, o que ela te machucou? ”. **Ela até puxa, mas não ultrapassa o limite que a pessoa não está pronta para ultrapassar ainda. Ela não vai até além do limite. Ela não passa aquela linha que, se ela passasse, a pessoa iria sair de lá machucada. Ela vai acompanhando o tempo da pessoa**, o que eu acho muito importante. Ela não faz, tipo: “Ah eu vou te traumatizar para você poder ter um bom exercício, para você fazer o exercício da forma ideal”.

Ela não faz isso e eu acho ótimo, porque a gente tem muito essa cultura, não só de ator, mas de artistas em geral, de que você tem que se machucar para fazer arte. Para você poder produzir arte você tem que se machucar, você tem que se ferir, você tem que se foder psicologicamente. E eu acho isso muito bom, não só no *Yo Afectado*, mas em muitas coisas que a Estrela traz, a Carol e a Mell também, que não, que você não tem que fazer essas coisas, **você não tem que se foder psicologicamente, não tem que se machucar, se ferir, sair de lá todo cagado para você fazer arte, uma boa arte, sabe? Você pode seguir o seu ritmo e o seu tempo e está tudo bem.**

## JÚLIA LOBO

O primeiro *Yo Afectado* que eu fiz foi em 2015, quando eu estava em um processo no Célia Helena com a Estrela e a gente estava fazendo uma peça chamada Norma Rae. Foi um processo muito maravilhoso. Foi o primeiro contato que eu tive com o Método<sup>163</sup> e com a Estrela. A partir daí eu estudei um pouco mais profundamente nessa época e depois fiquei um tempo sem fazer. Esse primeiro *Yo Afectado* foi sobre um “boy lixo” dos meus quinze anos, que eu achei que eu não ia conseguir fazer, eu me lembro disso. E eu consegui fazer mais do que eu imaginava, mas foi difícil, porque material autobiográfico, para mim, na frente dos outros, é uma (tarefa) que pega bastante.

Então em 2016 eu fiz um (curso) intensivo no B\_arco, que foi um divisor de águas para mim, como atriz. E ela (Estrela Straus) falou isso para mim também. Eu fiz um *Bloco de Texto* com um texto da Rupi Kaur, que já meio que abriu também, no sentido da turma. Era uma turma de pessoas novas e eu, como era mais experiente, ela falou muito que era legal que

---

<sup>163</sup> Aqui Júlia faz menção ao trabalho de Lee Strasberg.

eu pudesse fazer primeiro para ir mostrando para a galera como era. E eu fiquei meio que “Ai Meu Deus, vou ser exemplo...” E rolou “super”, eu fui atravessada “super”. O texto do *Bloco de Texto* era um texto que era muito parecido com o que eu realmente queria falar com meu pai e tudo aquilo já abriu uma porta para eu fazer um *Yo Afectado* de uma história de abuso. Todo esse processo intensivo foi muito forte. Nesse sentido, **eu reitero a importância de ter um apoio terapêutico. De ter um fechamento, uma entrada, justamente para a gente conseguir cuidar do que é aberto lá.** Para mim funciona escrever. Eu preciso desse tempo para escrever.

Nesse curso também teve um “quarto de infância”<sup>164</sup> e tudo isso estava movimentando várias coisas, eu estava ouvindo várias histórias de abuso sexual e estava muito mexida com isso. Pensando em como a gente previne, como a gente cuida e então foi muito muito intenso e muito terapêutico nesse sentido. Segundo a Estrela, eu abri também uma nova gama, comigo como atriz, nesse sentido da entrega que eu tive e outras coisas que ela falou que eu não vou lembrar agora.

Teve o processo da iMBOx (cultural), que trabalhou com outras metodologias, mas **o meu monólogo para a minha avó em muitos sentidos foi uma espécie de *Yo Afectado* positivo.** Com dispositivos diferentes, até por ser via câmera, online, mas eu sinto que me abriu para eu conseguir fazer (o *Yo Afectado*) de ontem, por exemplo. Tanto que ontem foi o primeiro (*Yo Afectado*) positivo que eu fiz, eu nunca tinha feito o positivo. E ele permitiu o acesso pela ternura. Às imagens, pela conexão, à verdade da cena. Porque, as vezes as pessoas acham que o *Yo Afectado* é um exercício de “ator tomado”, de “ensimesmamento” e não é. Porque quando você tem um réu, quando você tem um tribunal, você tem todas essas delimitações. E, de novo, lembrando que é teatro. Estou tendo várias compreensões agora que eu nunca tinha pensado. O exercício te ajuda também a lembrar dessas coisas todas que te dão um norte, te fornecem amparos em cena. Eu acho muito importante essas orientações do tipo: “não pode se bater”, “não pode se machucar”, por exemplo.

No meu caso, criar sensorialmente a minha avó é um princípio que eu trago do Método. Eu até pensei em fazer uma memória sensorial<sup>165</sup> antes de fazer o *Yo Afectado*. Tentar uma forma de aquecimento, de estar concentrada. Ele me abriu um canal de abertura de imagem. Para criar as imagens em cena. Eu acho também, que o meu processo de atriz tem a ver com isso, com estar mais presente. Eu estava em Jerusalém muito emocionada. Pensando na minha avó e em várias coisas, tentando não me contaminar com toda aquela

---

<sup>164</sup> Exercício de Lee Strasberg.

<sup>165</sup> Exercício de Lee Strasberg

coisa turística e tal, e isso tornou a imagem mais presente. É uma coisa que a Estrela fala né? Você vai treinado esse aspecto sensorial.

O meu primeiro (*Yo Afectado* do curso), que foi o de segunda, era um que eu achava que não ia conseguir fazer. Por isso, eu estava muito tempo destreinada, estava no meio de pessoas que eu não conheço. Mas também acho que esse é um treinamento importante de atriz, de se permitir, ou conseguir estar vulnerável em cena, numa plateia, que nem sempre vai estar disponível, aberta, nem sempre vai ser acolhedora. Para mim isso é um exercício importante. E um acesso maior à vulnerabilidade, como eu falei, o registro da raiva é um que eu acesso fácil. O meu (*Yo Afectado*) do B\_arco foi nesse registro e era um réu muito “claramente” um réu. Um homem adulto que comete um ato de abuso é alguém muito moralmente (condenável), facilmente para o meu “eu” e todos os meus “superegos” ou, chame do que quiser, colocar como um réu. Então eu consegui acessar um lugar que foi potente. Hoje eu acho que se eu fizesse de novo eu conseguiria acessar outras coisas também.

Então, e eu já falei disso, reitero a importância tanto das delimitações, quanto do formato, como do ritual. De entender as limitações dos processos. São cuidados importantes. O *Yo Afectado* é terapêutico e acaba sendo catártico, mas é um instrumento para a gente como ator, para abrir essas possibilidades de existência. É como a Estrela fala, dessa metáfora dos lápis de cor. Para mim, eu vejo muito como camadas e possibilidades, tanto da gente (na vida), como da gente em cena. Então agora, como eu estou um pouco mais experiente nele, eu estou querendo explorar fazer *Yos Afectados* com réus não tão “claramente réus”. Aquela coisa de escolher a “moça da padaria”, sabe? E aí saturar essa tinta da irritação, saturar essa tinta do “me atrapalhou” e dar espaço para esse lado em mim. Eu tenho um na cabeça agora. E que bom que a gente pode fazer várias vezes e ir pensando.

Eu acho que essa delimitação de uma entrada e uma saída, um aquecimento e uma volta à calma são bem importantes. E como eu tinha falado em algum outro relato, é uma coisa que meu professor de educação física me ensinou, a importância de um exercício físico. Você ter um aquecimento e você ter um relaxamento no final. Então eu acho que, se a gente pensar essa coisa dos estados psicofísicos alterados, tem uma importância aí, tanto de um aquecimento físico, tanto de um aquecimento emocional. De um momento para: “eu estou entrando em uma roda”, “eu estou entrando nessa atividade”, “essa atividade tem essas, essas e essas regras. Dentro dessas regras eu posso agir de tal e tal forma”. E, logo: “acabou a atividade, acabou a roda, acabou esse ‘registro’”, digamos assim. Então, como terapeuta eu gosto bastante disso.

Como atriz, (o *Yo Afectado*) traz uns desafios grandes para mim. Eu tento lembrar que é uma ficção, que a gente está “saturando uma cor”, como diz a Estrela, justamente para proteger o meu material autobiográfico, para não ser uma exposição das pessoas. Então a gente está pegando as coisas de um viés, de um lugar. Eu acho que eu fico mais à vontade conforme eu vou conhecendo as pessoas, então essa experiência de fazer *Yo Afectado* mais de uma vez - porque geralmente fazíamos no curso intensivo, né, uma vez só - é interessante por isso também. Você vai ganhando uma aprendizagem do processo a cada dia. E do processo, não só de como o exercício funciona porque, por exemplo, teve algumas fichas do humor que me caíram mais forte dessa vez.

Eu nunca tinha feito um positivo, então entender como a ternura pela pessoa (sobre a qual) eu estava falando me ajudou a imaginar aquele local e fiz várias reflexões sobre isso, como as imagens foram ficando potentes para mim. **Eu acho que, como atriz, essas regras e limitações delimitam e são importantes para eu me sentir segura**, saber que uma pessoa que conduz bem e eu como atriz me sinto explorando novos lados meus mesmo, me sinto experimentado. **Eu acho que gosto muito do *Yo Afectado* como exercício de improviso**. Essa coisa de você ir procurando experimentar e outra coisa que é um aprendizado para mim, tanto em exercício físico como em trabalho como atriz é: errou? Fez cagada? Não ficar centrada nisso, partir para frente. Vou dar um exemplo que pode ser útil para você: No boxe, no começo, quando eu errava um soco, eu percebia que eu me desconectava, me distraía e não conseguia render. Agora eu tento pensar “errou, passou, continua”.

Eu acho que também esse exercício de presença o *Yo Afectado* dá bastante. A roda, eu acho que tem a coisa do círculo, como esse espaço de ritual, ajuda bastante. **Eu acho que, particularmente, me ajuda muito que todo mundo faz**. Uma coisa que eu até falei no primeiro exercício: uma das nossas colegas fez um exercício que eu achei super corajoso, e a coragem dela de falar aquilo me abriu. Quando ela estava falando de relacionamentos, eu me abri para falar usando um exemplo meu de relacionamentos. **Então, você ir percebendo que as outras pessoas vão abrindo a sua vulnerabilidade, faz com que você vá se sentindo mais à vontade para compartilhar**. O que é também um princípio terapêutico, tem algumas linhas terapêuticas que colocam isso como uma coisa importante.

O processo da iMBOx foi uma peça que a gente falou sobre família, em um sentido bem ampliado. Parentesco, na verdade, eu prefiro esse termo. Foi um processo online com várias pessoas de vários lugares e a gente tinha as aulas pelo zoom. A gente foi colhendo muito material para entender sobre o que se queria falar. Falou-se muito sobre maternidade e



eu trouxe algumas coisas de vivências que eu tinha, fiz entrevistas também. Foi um processo meio difícil para mim porque eu queria falar da perspectiva de mulheres que não querem ter filhos e nem sempre eu consegui achar pessoas dispostas a falar sobre isso. Por várias questões: maternidade compulsória, machismos, etc.

Um dos momentos de vulnerabilidade no meu trabalho foi um texto que eu fiz com base em um relato meu. A minha avó nasceu no interior da Bahia e quando eu estava indo visitar uma amiga em Sergipe, eu passei pela cidade que ela nasceu e isso me fez tentar entender muito sobre a infância dela. Minha avó perdeu a mãe com cinco anos de idade e antes de ser maior de idade já estava trabalhando em casa de família. Então, essas coisas sempre foram coisas que eu ficava tentando entender, como foi para ela crescer. E essa carta que eu escrevi era uma carta para a minha avó. E aí eu dramatizei essa carta. É um *Yo Afectado* positivo porque é uma carta de amor, é um agradecimento por tudo o que ela fez por mim. Ela estava viva ainda nessa época, então foi uma homenagem a ela. Eu pedi autorização dela para usar o meu texto, apesar de eu não a expor, não falar o nome dela, nem coisas que eu acredito que eram íntimas. Eu tentei ter esse cuidado, mas era baseado nela. Então eu acho que tem muitas coisas em comum.

Uma coisa que eu penso também do *Yo Afectado* e é algo que eu tive nas minhas primeiras aulas de psicologia. A minha professora falava dessa coisa que as pessoas dizem que a psicanálise fala muito mal da mãe. Eu discordo da posição dela, mas o argumento que ela usa é que os terapeutas entendiam que a mãe que era falada em terapia era uma mãe subjetivada. Então eu acho que um ponto importante para entender que o *Yo Afectado* é um exercício de ficção é entender justamente que é uma ficção porque você está pegando a coisa por um prisma e abrindo. Isso foi um exercício que eu aprendi com o *Yo Afectado*: entender que eu estou indo por um prisma. Para mim (o solo) foi um *Yo Afectado* positivo por isso: o material de base era um material autobiográfico, o sentimento era absolutamente verdadeiro, de gratidão e de dor também, por ela ter passado por todas as coisas que ela passou, que eu nem consigo imaginar como foi crescer e ter que amadurecer em um ambiente tão hostil. Então, eu abri um espaço de vulnerabilidade bem grande. **E enfrentado o meu maior medo quando eu uso o material que tem base autobiográfica, que é, de algum modo, expor as pessoas. Então, os cuidados necessários para não expor as pessoas é algo que está sempre na minha cabeça.**

Tem muitas coisas sobre o prazer (de fazer um *Yo Afectado*). Primeiro tem o fato de que **fazer coisas que são gostosas faz com que a gente queira fazer elas de novo.** Eu acho

que essa é uma dimensão as vezes que não é levada tão a sério quanto eu gostaria em muitas atividades. **Eu acho o *Yo Afectado* extremamente prazeroso porque é extremamente catártico, é extremamente libertador.** Essa coisa de “sair do personagem social” é bem bacana, e também porque quando você sente dor, você se sente ameaçado, você se sente travado, você não consegue abrir a vulnerabilidade que você precisa para curar as coisas que você precisa curar. E também, como ator, você não consegue acessar o seu instrumento na “potência máxima” porque você está todo travado. Então **eu acho bem importante, acho que habilita muita coisa, sou muito fã, gosto como psicóloga e gosto como atriz.**

MARINA ARTIGAS

**Me lembro muito das sensações de fracasso, de não entender nada.** Não entender por onde ia o exercício. E de tentar, tentar, tentar... e procurar tentar com todas as minhas forças. Até que eu vi uma luz, eu diria. Vi uma luz e comecei a conseguir ir iluminando um pouco aquela massa. E entender um pouco qual era a busca e por onde era o caminho. E que nada tinha sido alcançado. A cada vez que se entra, deve ser fazer esse caminho novamente.

Acredito que o impacto principal que (o *Yo Afectado*) teve no meu trabalho foi o de **entender as personagens a partir de outro lugar, sobretudo as personagens clássicas do teatro, que são todas uns “tremendos *Yos Afectados*”.** As personagens trágicas. Acredito que me deu uma dimensão mais aprofundada para entender **como pode chega a ser a natureza de alguém que está tão no limite de si mesmo. E de suas circunstâncias.** Acredito que pude vê-los a partir de um olhar mais sensorial (sensível) e humano. **E experimentar estar nesse estado através do jogo.** Essa é uma primeira instância. E também em meu instrumento como atriz, acredito que **(o *Yo Afectado*) me mostrou minhas próprias limitações expressivas** e também me mostrou o quão mais amplo poderia ser esse leque, o leque expressivo do meu instrumento. E como eu estava me atendo a determinados níveis. E transitava mais ou menos por aí. **Que outras cores eu poderia conquistar?**

Eu tive dois *Yos Afectado* icônicos em todos os anos que estudei com Augusto. Um foi um positivo e outro foi um negativo. **E acredito que tem gente que ainda se lembra do positivo, porque fiz sobre uns patos. Um grupo de patinhos que eu tinha visto na internet subindo uma escada e como a “mamãe” pata subia os degraus e simplesmente esperava seus patinhos sem ajudá-los e sem abandoná-los.** Eu via a confiança absoluta dessa mãe pata de que seus patinhos iriam conseguir. **E o que o Augusto me disse naquele momento é que o (aspecto) mais potente do meu exercício era que todos tinham visto**

esses patinhos dos quais eu estava falando. E eu acredito que é disso que se trata. **É preciso construir a imagem daquilo que se está contando nas cabeças e nos aparatos sensoriais das pessoas que estão vendo.** E realmente poder recriar o objeto, a pessoa - ou o que quer que seja - na frente das pessoas. Que elas possam ver, possam sentir, possam perceber. E conquistei isso também em um *yo Afectado* negativo, no qual pude entender o que tinha acontecido comigo em uma situação vivida e acredito que todos puderam também entender a dor que eu tinha passado. Isso de compartilhar essa dor com a comunidade que está te escutando. Acredito que isso é teatro.

(O *Yo Afectado*) é um exercício expressivo, de expressão. De poder ampliar o leque expressivo do instrumento de cada pessoa. Para isso, **o que o exercício busca é identificar as impressões que são disparadoras, suficientemente potentes para trazer toda essa experiência ao momento presente.** E o passado e o presente são trazidos pela sensorialidade. Por meio das sensações, das cores, dores, de tudo que uma pessoa possa recriar para que o grupo que a escuta possa estar nesse lugar e nesse momento junto com essa pessoa. E também tem um aspecto fundamental que é encontrar a carga que essa impressão tem para cada um. Como essa memória ou essa vivência se organiza dentro da escala de valores que cada um. É dar uma forma expressiva a algo que aconteceu e, dentro disso, encontrar qual é a carga que essa experiência tem para cada um. Que, obviamente, não será sempre a mesma. O peso, o peso expressivo. O valor que teve como impressão.

Isso é uma busca que Augusto sempre mencionava. **A busca por entender a cabeça da personagem que teve essa vivência. E não necessariamente essa cabeça pensa como nós pensamos** ou como pensaria alguém “adulto” e “socializado”. **Trata-se de encontrar uma lógica interna, um pensamento interno que justifique e que explique o que se quer fundamentar.** Mas, sobretudo é um exercício de expressão. De ampliar as possibilidades expressivas e a gama de cores expressivas, as ferramentas. E é nesse caminho que a pessoa descobre como realmente viveu as coisas e como as contou.

**No entanto, não é um exercício para que as pessoas descubram coisas sobre si em um nível psicológico ou emocional.** É mais como se fôssemos abrir a nossa caixa de ferramentas e observar o que realmente temos, em comparação àquilo que pensávamos que tínhamos. E, em relação a isso que temos, pensar em como podemos usar e para que isso nos servirá na hora de compor uma personagem, de entender uma situação, de pensar em como se transmite uma dor, uma alegria, as vivências. **Eu acredito que é um exercício de pesquisa profissional, não pessoal.** De suas possibilidades expressivas e como você as pode ampliar e

buscar ser mais profundo sempre. Mais concreto, mais detalhista, para deixar de atuar a partir da generalização e atuar a partir do específico. **Não é um exercício para transferir diretamente para a cena. Não, é mais um exercício instrumental, um exercício de treinamento e de pesquisa de seu próprio leque expressivo**, da paleta - se queremos usar termos da pintura - da sua paleta de cores, para que essa paleta seja cada vez mais ampla, dentro daquilo que está enraizado em nós mesmos.

Eu gostaria de acrescentar que - e essa é minha opinião, mas eu escutei muito o Augusto e isso é o que eu pude ir entendendo (a partir de suas falas). É um exercício de expressão própria. De ampliar o leque expressivo e de entender e encontrar as cargas das coisas. E isso é algo muito pessoal, mas **a raiz do exercício está nas pessoas que nos escutam. O objetivo é que as pessoas que estão nos escutando, nos vendo, estejam junto conosco**. Então não é um mergulho individual em suas memórias pessoais, buscando um processo de psicodramatização e/ou que esteja sobretudo focado no campo da dor. Não, **o objetivo é que os outros possam ver a pessoa que é descrita, que entendam em sua própria carne o que aconteceu com você e que estejam ao seu lado**. Então sempre a bússola, o salva-vidas, o farol são os outros. É aquele para quem estamos comunicando, porque **é um exercício de comunicação**. Não é, de maneira nenhuma, um exercício de introspecção. No meu ponto de vista.

#### CLAUDIA JOB PULA

A primeira vez que fiz o *Yo Afectado*, matei uma pessoa que até hoje sinto que tenho uma certa mágoa. **Foi meio frustrante**, porque não cruzei a “barreira do som” e **fiquei me perguntando se talvez aquilo não me abalasse o suficiente**. Depois fiz com a minha mãe, que faleceu em 2012 e também senti que não cruzei a tal barreira. De novo, muito frustrante, porque eu sinto que me expus tanto para “nada”. **Eu queria sentir a tal liberdade de um *Yo Afectado* “bem feito”**. Quando comecei o curso<sup>166</sup>, não fazia o exercício há muito tempo. Fui sem expectativas e foi tudo muito mais leve e gostoso. Fui mesmo sem julgamentos e expectativas e finalmente senti a tal liberdade.

**É muito útil não só entender, mas colocar em prática que “o que acontece em cena, fica em cena” e realmente conseguir se expor e se libertar, sem ficar se martirizando depois**. Finalmente consegui “matar” pessoas importantes na minha vida, sem culpa. Ainda tenho muita dificuldade de explicar o exercício para pessoas de fora, mas

---

<sup>166</sup> Aqui Claudia faz menção ao curso de *Yo Afectado* e *Ronda* ministrado por Estrela Straus entre outubro e dezembro de 2022.

normalmente digo que **mato “de brincadeira” alguém que, na maioria das vezes, eu amo** por atitudes que o meu ego acredita serem crimes.

CAROLINA VICTOR

Esse curso de *Yo Afectado* firmou muito algo que, como professora, eu já tinha muito claro, porque eu enxergo o processo dos alunos. Mas fazendo esse curso (como atriz), foi didático. Que é **o quanto o “fazer” é importante. Fazer *Yo Afectado* é uma delícia, é “super” terapêutico... É isso né: “não é terapia, mas é terapêutico”**. E estoura barragens e a gente atravessa barreiras, **mas a técnica do exercício ficou muito clara para mim dentro dessa possibilidade de fazer o exercício uma vez por semana e de poder expandir o meu lápis de cor de forma consciente**.

Porque quando a gente faz, tipo ah, faz um no intensivo, faz um no extensivo<sup>167</sup>, tem um *Yo Afectado* que está sempre gritando dentro da gente, sabe? “Meu Deus, eu preciso! É preciso ser feito! É preciso ser feito”. Alguma coisa da vida que pede muito para ser colocada, é quase como se essa coisa se apresentasse antes até de qualquer outro pensamento consciente, porque aquilo precisa sair, fluir, nesse desaguar do *Yo Afectado*. **Mas como a gente teve chance de fazer vários, tive essa possibilidade de expandir meu lápis de cor e pensar mesmo: “Ah, hoje eu vou usar o azul”, “hoje eu vou usar o amarelo”, “hoje eu vou usar o vermelho”**. E a forma também como a Estrela organizou que eu achei muito genial, de colocar os temas para ir apontando para a Ronda, sabe? Eu acho que foi muito inteligente e permitiu que a gente explorasse esses lugares.

Eu acho que eu me identifico muito com você nesse ponto. **Esses lugares que são realmente mais difíceis e que são completamente opostos aos nossos personagens sociais, né? Que trazem esse incômodo no corpo, sabe? Que a gente fala: “Meu Deus, que vergonha, eu preciso avisar, eu preciso dar esse *disclaimer*<sup>168</sup> para as pessoas de que eu não sou assim”**. Mas que habilitam um lugar muito necessário em cena, que às vezes a gente não tem noção, porque a gente entra em cena simplesmente para executar a cena e a gente esquece que quando a gente está em cena, a gente tem que fazer isso de verdade. **Eu acho que o *Yo Afectado* desbloqueia esse lugar**. E eu senti muito essa possibilidade fazendo o curso. Poder explorar muito conscientemente o processo, sabe? Que nem a Estrela pergunta na aula: “O que é que você vai treinar hoje?” **Então essa possibilidade de pensar “O que eu vou**

---

<sup>167</sup> Aqui Carol se refere aos cursos intensivos e extensivos sobre o Método Lee Strasberg ministrados junto com Estrela Straus e Mell Mariah.

<sup>168</sup> O uso que Carol faz do termo em inglês *disclaimer*, diz respeito à ideia de um “aviso oficial”, de uma explicação de algo que irá acontecer.

treinar hoje? Qual vai ser a minha expansão hoje?” “Hoje eu vou estourar uma barreira por vulnerabilidade?”, “Hoje eu vou estourar uma barreira por desconforto?”.

Então isso foi muito importante para mim. E quando a gente começou a trabalhar a Ronda, esse lugar de aceitar e ficar tranquila, que **o início é bagunçado, que o início é esquisito no corpo, porque é uma coisa nova**. E não tem como você pensar “ah, eu vou arrasar nessa coisa que eu estou fazendo hoje pela primeira vez”. Essa tranquilidade de andar e caminhar o processo, pelo ambiente que é criado e pela possibilidade de fazer a *Ronda* várias vezes. E aí é isso: Habitar o exercício no primeiro dia e **habitar o desconforto do não saber o que está acontecendo**. Na segunda vez que eu fiz, entender como encaixar a minha primeira rodada com uma segunda rodada com outro *Yo Afectado* de um colega. Se a minha escuta deu esse salto de um dia para o outro e eu consegui de fato encaixar isso melhor e aí ontem habitar esse lugar desse “valor puro”, que me ajudou a fazer tanto o meu encaixe com o de um colega, quanto servir ao conflito de quem me chamou e me trouxe uma base muito firme na terceira rodada. Então esses foram os meus maiores insights desse processo.

## BIA FERRO

Imagem 13 - Desenho produzido pela atriz Bia Ferro no dia seguinte a sua primeira experiência com a ronda. De acordo com ela o desenho foi feito “para processar o caos”.



Fonte: acervo pessoal de Bia Ferro.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação busquei relatar as etapas de um “mergulho” no exercício teatral *Yo Afectado*, realizado no decorrer da pesquisa que foi iniciada informalmente no ano de 2016 e desenvolvida na Universidade de São Paulo entre os anos de 2020 e 2023. Cada uma das partes – ou rodadas – desse texto é reflexo dos lugares pelos quais transitei e dos encontros e trocas que puderam ser estabelecidas nesse período. Sendo assim, encerro esse processo relatando em primeiro lugar meu aprendizado sobre o próprio ato de pesquisar. A pesquisa, como mencionei anteriormente, se constrói em um tempo e espaço delimitados e está suscetível a mudanças de rota, “acidentes” de percurso, limitações de recursos, acesso etc. O processo, que foi ao mesmo tempo tortuoso e prazeroso, foi sendo construído por uma trilha cheia de subidas e descidas, escadas, pedras, portas fechadas e janelas abertas. Antes de mais nada, essa dissertação traz um registro do processo de pesquisa que também foi um processo de aprendizagem sobre pesquisa. É um diário de bordo reflexivo de uma pesquisadora aprendendo a pesquisar.

O foco central desse processo foi o exercício *Yo Afectado*, a partir do qual se apresentam todas as outras questões aqui abordadas. Por esse motivo procurei construir uma descrição detalhada do exercício, abordando seu funcionamento, estrutura e especificidades, com o intuito de estabelecer uma fundação sobre a qual as reflexões seriam construídas. Procurei abordar o contexto de criação do *Yo Afectado*, assim como a trajetória artística e profissional de seu criador, Augusto Fernandes. A ligação do artista com o teatro independente argentino, aspectos desse movimento teatral, incluindo o seu surgimento a partir da criação do grupo *Teatro del Pueblo* tomaram espaço nesse trabalho devido ao grau de importância que tiveram na construção dos caminhos profissionais de Augusto Fernandes, assim como para a história do teatro argentino e da América Latina, de maneira geral.

Considerei parte dessa contextualização a menção à admiração de Augusto Fernandes pelo trabalho de Konstantín Stanislávski, que influenciou profundamente sua trajetória artística, assim como o seu contato com a artista Hedy Crilla e o diretor norte-americano Lee Strasberg. Algumas dessas temáticas foram desenvolvidas de forma panorâmica ou apenas mencionadas brevemente, devido à impossibilidade de desenvolvê-las com profundidade nessa dissertação. No entanto busquei afirmar a sua importância enquanto relevantes referências artísticas no trabalho de Augusto Fernandes, que foram também norteadoras de



suas escolhas estéticas, técnicas e fomentaram seu interesse específico pelo desenvolvimento de um trabalho consistente no campo da atuação.

Abordei também, de maneira introdutória, o exercício conhecido como *Ronda*. A *Ronda* foi inserida nesse trabalho com intuito de fomentar a reflexão do *Yo Afectado* enquanto prática contínua, numa perspectiva de aperfeiçoamento técnico (ou treinamento). Como mencionei anteriormente, a *Ronda* era para Augusto Fernandes o próximo passo ou a sequência natural do *Yo Afectado* e possui tantas ou mais especificidades que o seu exercício inicial. Em relação à *Ronda*, muitas questões se fizeram evidentes ao longo do processo de escrita; no entanto não houve tempo nem espaço para que fossem abordadas. Nesse sentido, uma outra pesquisa especificamente sobre a *Ronda* seria necessária para que determinados aspectos do exercício fossem desenvolvidos.

Desse modo, procurei construir uma rede de referências imbricadas ao *Yo Afectado*, com o intuito de compreender o contexto no qual se desenvolve um pensamento teatral que fundamenta a idealização do exercício. Em seguida busquei desenvolver algumas reflexões a partir de questões emergidas de um olhar acurado sobre o exercício *Yo Afectado*. A maior parte desse “mergulho acadêmico” foi desenvolvido remotamente, a partir da memória da vivência prática, anotações, relatos e conversas. Já no momento final da escrita tive a oportunidade de visitar a experimentação prática do *Yo Afectado*, o que me permitiu redimensionar algumas reflexões e complementar o texto com novos questionamentos. Esse olhar para o exercício, como sublinhei diversas vezes ao longo da dissertação, se construiu a partir do meu ponto de vista pessoal enquanto artista, mulher negra e brasileira. Um olhar que não se pretende imparcial e que nasce de um encantamento com a vivência prática do *Yo Afectado*.

Ao longo do processo de escrita me dediquei à tentativa de tratar as questões discutidas de maneira concreta, buscando o uso de linguagem objetiva e acessível. Duas questões me incentivam a trilhar esse caminho: a preocupação com a democratização do conhecimento construído, de forma que esse trabalho possa ser compartilhado, lido, discutido e, de algum modo, colaborar com novos processos de construção de conhecimento artístico, pedagógico e acadêmico; e o desejo de contribuir com o processo de desmistificação da formação, aperfeiçoamento e criação artística no campo da atuação. Nesse sentido, acredito que o domínio de práticas e técnicas teatrais, assim como a reflexão mais profunda acerca das dinâmicas que influenciam nosso ofício nos auxiliam a desenvolver autonomia criativa.

Mencionei a questão da autonomia criativa no campo da interpretação teatral do ponto de vista artístico e pedagógico, ou seja, a partir de meu lugar de atriz e de professora. Dessa maneira se deu o meu mergulho no exercício *Yo Afectado*, que a todo momento suscitava concomitantemente questionamentos oriundos do fazer artístico e do campo pedagógico que, como disse anteriormente, se complementam. Dentre as questões que emergiram nesse processo, uma delas acabou por ganhar destaque especial devido a uma série de razões que me influenciaram a considerá-la um dos aspectos mais relevantes abordados por essa dissertação: a questão de condução no *Yo Afectado*.

Ao contrário do meu planejamento inicial, no qual essa questão era considerada mais um dos tópicos importantes ao descrever o exercício, a reflexão sobre a função da condutora no *Yo Afectado* acabou por ganhar um Rodada inteira dessa dissertação. Na medida em que eu me aprofundava nessa questão, mais e mais portas se abriam, revelando novos espaços de reflexão. A questão da condução se revelou muito maior do que parecia inicialmente e, inclusive, muito maior do que o exercício *Yo Afectado*. Em determinados momentos desse processo me senti perdida em relação aos caminhos da pesquisa e, por reconhecer a dimensão e a importância da discussão sobre a condução, tive medo que ela acabasse por suprimir o próprio exercício *Yo Afectado* da dissertação.

Nesse sentido a orientação do professor Eduardo Tessari Coutinho foi fundamental para que a pesquisa não se perdesse em suas próprias extensões. Trata-se de um processo de expandir e delimitar ao mesmo tempo. Conforme a pesquisa caminha, novos caminhos se abrem. À medida em que esses caminhos se abrem, escolhas precisam ser feitas e o recorte específico reafirmado ou delimitado novamente. Desse modo, o *Yo Afectado* permaneceu enquanto objeto central dessa pesquisa, assim como a constatação de que é urgente que a discussão acerca da condução de exercícios e práticas teatrais e, sobretudo, a partir da perspectiva da ética nas relações pedagógicas e trabalhistas seja fomentada. Revelou-se a importância da construção de mais pesquisas e trabalhos acadêmicos que façam essa reflexão dentro do campo das artes cênicas.

No caso dessa dissertação, busquei refletir sobre alguns aspectos aos quais considero importante que observemos quando nos referimos à condução do *Yo Afectado*. Aqui procurei apontar para uma reflexão mais ampla, abarcando a possibilidade dessas questões abrangerem outros exercícios teatrais com características similares ao *Yo Afectado*. Abordei nessa Rodada aquilo que considerei três elementos importantes para a função da condutora: a preparação, a experiência e a escuta. Assim como aquilo que chamei de “quatro dimensões do trabalho”: a

pessoa, o grupo, o trabalho artístico-pedagógico e a si mesma. Essas questões foram abordadas por meio do levantamento de perguntas que, na medida em que a pesquisa se desenvolvia, tornavam-se cada vez mais numerosas. Aqui gostaria de deixar sublinhado um possível caminho de continuidade para essa pesquisa, apontado pela reunião de perguntas na Terceira Rodada dessa dissertação. Algumas das perguntas foram abordadas, enquanto outras levantam a possibilidade de construção de uma reflexão futura.

Retomando a Segunda Rodada, na qual me propus a refletir sobre as questões emergentes do exercício, busquei estudar princípios do Psicodrama que poderiam dialogar com aspectos do *Yo Afectado*. Esses estudos, apesar de assíduos e determinados, foram o meu primeiro contato com o Psicodrama, que foi responsável por abrir mais uma porta na qual se apresentaram inúmeros caminhos. Nesse sentido, acredito que mais estudos sejam necessários, contanto tornou-se evidente ao longo do processo que o contato com o princípios, reflexões e proposições práticas do Psicodrama podem contribuir positivamente com o trabalho de artistas e educadores do meio artístico teatral.

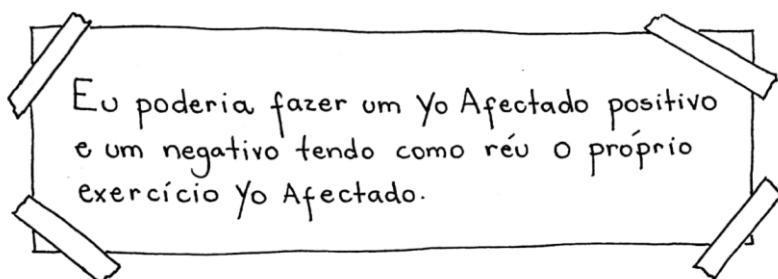
Contanto que sejam respeitadas as distâncias existentes entre o teatro “artístico” e o psicodrama, sobretudo no que concerne seus propósitos e contextos artístico, pedagógico ou terapêutico, acredito que o intercâmbio entre teatro e psicodrama pode contribuir muito positivamente, mais ainda no que diz respeito à discussão sobre a condução ética de exercícios e práticas teatrais, processos artístico-pedagógicos, a elaboração de ensaios, a compreensão das dinâmicas existentes nas relações de grupos e coletivos teatrais, a compreensão de técnicas de intervenção grupal, etc.

O *Yo Afectado* possui muitas similaridades com o Psicodrama e, conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, a minha impressão de que as proposições práticas do Psicodrama foram uma forte referência para a idealização do *Yo Afectado* foram se solidificando. A Argentina, em especial a cidade de Buenos Aires, é conhecidamente um forte polo do Psicodrama, de onde saíram grandes profissionais da área, responsáveis inclusive pela sua divulgação na América Latina. Algumas pessoas com as quais conversei acreditam ser grande a possibilidade de Augusto Fernandes ter tido contato com o Psicodrama ao longo de sua carreira. Desse modo, é muito pouco provável que o artista não tenha tido contato com o Psicodrama. No entanto, diante das condições da pesquisa, optei por não engendrar uma busca pela confirmação dessa informação. Nessa dissertação, considerei mais importante buscar desenvolver reflexões a partir do *Yo Afectado*.

Como mencionei na introdução, infelizmente Augusto Fernandes faleceu antes do início dessa pesquisa. Esse fato determinou a impossibilidade de uma conversa direta com o artista sobre a sua prática e, sendo assim, foi preciso estabelecer outros parâmetros para o trabalho. Uma das minhas grandes preocupações na escrita dessa dissertação era não tentar “falar em nome” de Augusto Fernandes ou até mesmo de Estrela Straus. Cada uma dessas artistas fala por si através de suas próprias práticas, produções artísticas e legados. Compreendo aqui que, no meu caso, a forma mais interessante de “honrar” o seu legado seja “brincar” com o *Yo Afectado* de maneira propositiva, fazendo inclusive adaptações, invenções, buscando meios éticos de lidar com ele e seguir produzindo e refletindo sobre o teatro e sobre a docência a partir desse processo.

A idealização do *Yo Afectado* é de autoria de Augusto Fernandes, a minha experiência com o exercício foi conduzida pelo olhar de Estrela Straus; no entanto, essa reflexão transmite a minha forma de olhar e refletir sobre o exercício. Posso dizer que se trata de uma rede de “afetações”: As colegas do teatro independente argentino, o trabalho de Konstantín Stanislávski, Hedy Crilla, Lee Strasberg, dentre outras artistas e experiências de vida afetaram Augusto Fernandes. Augusto Fernandes juntamente com Augustín Alezzo, Nora Moseinco, Robert Ellermann, dentre outras artistas e experiências afetaram Estrela Straus. E Estrela Straus me afetou, juntamente com todas as artistas com as quais trabalhei, as professoras que compartilharam e construíram o seu conhecimento junto comigo, além das minhas experiências de vida.

Nessa rede de afetações mútuas, pode ser que você se afete por aquilo que leu e pelo exercício *Yo Afectado* e parta por aí a viver e construir suas redes de reflexão, práticas artísticas, pedagógicas e relacionais. Contudo, é preciso que todas nós observemos a “maravilha” e o “crime” que o *Yo Afectado* pode ter. Os riscos e o potencial que pode ter. E respeitemos os limites de todas e cada uma de nós.



Nessa dissertação optei também por não abordar o potencial terapêutico do *Yo Afectado*. Em algumas situações nas quais realizei o exercício, compunham o grupo uma ou

outra pessoa que não era atriz ou artista e tinha curiosidade de fazer o exercício buscando também uma vivência com efeito terapêutico. Aqui vale enfatizar que existe uma grande diferença entre a psicoterapia e uma prática com potencial terapêutico. A psicoterapia, que tem por objetivo um processo continuado com foco no desenvolvimento psicológico de uma pessoa, só pode ser conduzida por profissionais especializadas na área, com conhecimento adequado para tratar suas pacientes. Contudo, quando me refiro a um “potencial terapêutico”, este pode estar presente em diferentes atividades que fazemos em nosso cotidiano, como acontece como lemos um livro ou assistimos a um filme, ou mesmo em um papo entre amigos. Essas atividades podem ter efeito terapêutico, mas não são psicoterapia.

Em meu ponto de vista, o *Yo Afectado* é uma prática que pode ter forte apelo terapêutico (e aí reside um risco), no entanto não pode e não deve ser encarado com essa finalidade, a não ser que seja conduzido com a participação ou orientação de uma profissional especializada. Muda-se então o contexto e muda-se então o propósito. Opto por encarar a possibilidade de um efeito terapêutico (que pode acontecer ou não) como um benefício secundário, ou seja, algo que pode acontecer em decorrência da realização do *Yo Afectado*, mas que não é o seu objetivo. O mesmo pode ocorrer com outras práticas do nosso cotidiano como realizar exercícios físicos, cantar, pintar, dançar, assistir filmes, ler livros, acariciar um gato etc. Minha opção por não abordar essa questão é também uma maneira de delimitar o recorte específico da pesquisa, ou o lugar a partir do qual decidi olhar para o *Yo Afectado*.

Outro aspecto que eu gostaria de sublinhar novamente é o caráter lúdico do exercício, ou o seu potencial “brincadeira”. Ao longo da pesquisa percebi que as pessoas para as quais eu explicava o *Yo Afectado* e que nunca tinham presenciado a prática, tendiam a construir uma visão “carrancuda” do exercício. Essas pessoas compreendiam o *Yo Afectado* enquanto um exercício radicalmente realista, na qual imperava “um clima de seriedade” devido aos temas abordados. No entanto, como já mencionei anteriormente, o *Yo Afectado* não está associado a nenhuma linguagem estética teatral e pode ser extremamente leve, cômico e lúdico. Trata-se de uma grande brincadeira. Uma brincadeira paradoxal, que pode parecer contraproducente: brincar, muitas vezes a partir da própria dor.

Nesse sentido, acredito que o *Yo Afectado* tem o potencial de resgatar um aspecto do teatro que muitas vezes nos esquecemos, sobretudo quando trabalhamos com temáticas densas, discussões complexas, temas políticos sérios, ou linguagens associadas ao realismo: O potencial lúdico do teatro. O fato de que somos adultos brincando de criar uma outra realidade. Imaginando novos mundos. Brincando de habitar uma realidade diferente da nossa

e de sermos pessoas diferentes daquelas que somos no nosso cotidiano. O *Yo Afectado* nos ensina a rir da nossa própria tragicidade. E, sobretudo, tomar as nossas sabedorias, as nossas experiências nas mãos e nos apropriarmos dela. O nosso material pessoal nos pertence. E podemos inclusive brincar com ele.

Acredito que a prática do *Yo Afectado* constrói estradas. Imaginemos uma região de mata densa e fechada, na qual somente algumas poucas estradas foram abertas e pavimentadas: Alguns lugares são mais fáceis de acessar porque as estradas até lá já foram pavimentadas. Contudo, outros, para os quais não foram construídas estradas, são muito difíceis de chegar e permanecem completamente desabitados. O *Yo Afectado* nos ajuda a construir trilhas para os lugares desabitados. E por um curto período de tempo conseguimos habitar esses lugares. Na medida em que aprendemos a chegar nesse lugar, mais fácil será voltar para ele, porque meu corpo aprendeu o caminho. Tornamos-nos mais conscientes da complexidade de quem somos, sem precisar experimentar no mundo com consequências.

Acredito também que o *Yo Afectado* traz consigo uma visão sobre o teatro e, em certa medida, sobre o mundo. Uma visão que evidencia o foco no cuidado minucioso do trabalho da atriz em cena. Visão essa que caminha na direção oposta de uma pretensa neutralidade dos corpos e experiências das atrizes no palco e subentende que a atriz está em cena acompanhada de toda a sua subjetividade. Ela carrega consigo todo um universo para dentro da cena. O *Yo Afectado* compreende o ofício da atuação como algo que se constrói coletivamente. E se opõe à ideia de talento ou aptidão individual como fatores determinantes ou imutáveis na carreira de uma artista. O *Yo Afectado* nos ensina a caminhar passo a passo, degrau por degrau, com paciência, persistência, respeito e autocuidado.

O *Yo Afectado* valoriza e respeita a individualidade de cada pessoa, ao mesmo tempo que celebra a coletividade do teatro. Exalta ofício da atuação enquanto um campo de estabelecimento de relações, de cooperação e construção conjunta. Observa a pessoa humana enquanto ser plural, na qual habitam a luz e a sombra. No *Yo Afectado* não existe pessoa que seja só sombra ou pessoa que seja só luz, assim como não existe luz sem sombra nem sombra sem luz. Todas nós somos compostas de uma infinidade de contradições e nesse aspecto pode haver beleza. Depende da como escolhemos olhar.

Aqui se encerra o trajeto dessa reflexão. Eu e ela pudemos caminhar até aqui. Mil e um caminhos ficam com as portas abertas aguardando uma nova caminhada. Aqui se encerra também a minha "estreia" no palco da pesquisa acadêmica. Espero que voce tenha compartilhado comigo dessa experiência.

Amanhã talvez comecemos tudo de novo.

Imagem 14 - Posse de Luiz Inácio Lula da Silva em janeiro de 2023

01 de Janeiro de 2023

Enquanto finalizo a escrita desse trabalho, Luiz Inácio Lula da Silva sobe a rampa do Palácio do Planalto para receber a faixa presidencial ao lado de Aline Sousa, mulher, negra, catadora de materiais recicláveis; Cacique Raoni, líder e representante dos povos originários e da luta pela preservação da floresta Amazônica; Wesley Viesba, metafísico; Francisco, um menino preto de dez anos de idade; Murilo de Quadros Jesus, professor; Jucimara Fausto dos Santos, cozinheira; Ivan Baron, ativista anticapacitista; Flávio Pereira, artesão e ativista; sua esposa Uanja Lula da Silva e a cadela Resistência.

Cresce a esperança.



Fonte: G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/01/07/voce-viu-posse-de-lula-e-novos-ministros-mudancas-no-pix-e-despedidas-do-papa-bento-xvi-e-do-rei-pele.ghtml>. Acesso em: 30 jan. 2023.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AFECTADO. In: *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, c2023. Disponível em: <https://dle.rae.es/afectado>. Acesso em: 08 jan. 2023.

AFECTAR. In: *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, c2023. Disponível em: <https://dle.rae.es/afectar>. Acesso em: 08 jan. 2023.

AFETAÇÃO. In: **Michaelis**: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, c2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/afeta%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 18 jul. 2021.

ALMEIDA, Wilson Castello. Apresentação. In: CESARINO, A. C.; MEZHER, A.; Gonçalves, C. S.; DINIZ, D.; MARINO, M. J.; BRITO, V.; ALMEIDA, W. C. de. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002. p. 9-14.

ARAUJO, Carlos. La Pandilla Marilyn. In: Monografias.com. **Blog El Buenos Aires que se fue**. [S.l.], [2012]. Disponível em: <http://blogs.monografias.com/el-buenos-aires-que-se-fue/2012/06/15/lapandillamarilyn/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

AUDIOVIDEOTECA DE BUENOS AIRES. **Augusto Fernandes**: Biografia. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20110902225042/http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/teatro/fernandes\\_bio2\\_es.php](https://web.archive.org/web/20110902225042/http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/fernandes_bio2_es.php). Acesso em: 7 set. 2018.

BARLETTA, Leónidas. Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo. **Metrópolis**, Buenos Aires, n. 1, mayo 1931. Disponível em: <https://ahira.com.ar/revistas/metropolis/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

BATTEZZATI, Santiago. **Histriónicos y emocionales**: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires. 2017. 236 f. Dissertação (Mestrado em Antropología Social) – Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2017. Disponível em: [https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig\\_df4346a6acfb49435c177ac7b59cb94f](https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/CONICETDig_df4346a6acfb49435c177ac7b59cb94f). Acesso em: 25 jan. 2023.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BONDÍA, Jorge L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, jan.-abr. 2002, p. 20-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023.

BRANDÃO, Nice Pereira. Mulheres vítimas de violência emocional – afeto, humor e respeito na psicoterapia. In: BAPTISTA, Maria Cecília Veluk Dias (org.). **O palco da espontaneidade - psicodrama contemporâneo**. São Paulo: Roca, 2012. cap. 10, p. 155-164.



BUENOS AIRES (Argentina). Instituto Vocacional de Arte "**Manuel José de Labardén**": más de 100 años en la Educación y el Arte. Buenos Aires: Ciudad de Buenos Aires, [s.d.]. Disponível em: <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanza-artistica/instituto-vocacional-labarden>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BUFFAY, Alma. **El "Yo Afectado"**. Buenos Aires, 16 abr. 2016. Facebook: Alma Buffay - @almabuffay. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/100028486736793/search/?q=yo%20afectado>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CANTON, Luciana Giannini. **A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano**. 2019. Orientadora: Maria Thais Lima Santos. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-31072019-103026/pt-br.php>. Acesso em: 10 jan. 2023.

CESARINO, Antônio Carlos. A questão do sigilo nos grupos psicodramáticos. *In*: CESARINO, A. C.; MEZHER, A.; Gonçalves, C. S.; DINIZ, D.; MARINO, M. J.; BRITO, V.; ALMEIDA, W. C. de. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002. cap. 5, p. 79-94.

COMMISO, Sandra. Adiós a un grande: murió el director y docente de teatro Augusto Fernandes. **Clarín**, Buenos Aires, 19 dez. 2018. Disponível em: [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/murio-director-docente-teatro-augusto-fernandes\\_0\\_1ufWYa9Bg.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/murio-director-docente-teatro-augusto-fernandes_0_1ufWYa9Bg.html). Acesso em: 24 mar. 2021.

CONSENTIMENTO. *In*: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online]**. [S.l.]: Priberam Informática S.A, c2023. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/consentimento>. Acesso em: 27 jan. 2023

CRILLA, Hedy; ROCA, Cora. **La palabra en acción**. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.

CRUZ, Lito. La llamada "locura" y el actor: algunas reflexiones sobre el arte del actor. **Perspectivas Sistémicas**, [s.l.], 2003. Disponível em: <https://www.redsistemica.ar/2022/07/07/la-llamada-locura-y-el-actor-algunas-reflexiones-sobre-el-arte-del-actor/>. Acesso em: 28 ago. 2018.

DE PAULA, Eduardo de. **O ator no olho do furacão**: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DENZIN, Norman K. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DUBATTI, Jorge. **Cien años de teatro argentino**: desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.

FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE PSICODRAMA (FEBRAP). **O que é? O que é Psicodrama?** São Paulo: FEBRAP, c2023. Disponível em: <https://febrap.org.br/o-que-e/>. Acesso em: 09 jul. 2021.

FERNANDES, Augusto. **Entrevista a Augusto Fernandes. Biblioteca del Congreso de la Nación. Octubre 2017.** [S. l.: s. n.], 17 de abr. de 2018. 1 vídeo (01:31:40 min). Publicado pelo canal Biblioteca del Congreso de la Nación. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W8\\_eMHVaT8M](https://www.youtube.com/watch?v=W8_eMHVaT8M). Acesso em: 12 mar. 2021.

FERNANDES, Camila; RANGEL, Everton; DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; ZAMPIROLI, Oswaldo. As porosidades do *consentimento*: pensando afetos e relações de intimidade. **Salud Soc.**, Rio de Janeiro, n. 35, maio-ago. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2020.35.09.a>. Acesso em: 26 jan. 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa.** 53. ed. Paz e Terra: Rio de Janeiro e São Paulo, 2016.

FUKELMAN, María. El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente. **AdVersus**, Buenos Aires, v. 12, p. 134-155, 2015. Disponível em: <http://www.adversus.org/indice/nro-29/articulos/XII2907.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2023.

FUKELMAN, María. Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires. **Revista Panambí**, Valparaíso, v. 2, p. 47-62, jun. 2016. Disponível em: <https://simularevistas2.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/534>. Acesso em: 25 jan. 2023.

FUKELMAN, María. La Máscara en el movimiento de teatros independientes. In: JORNADAS DE INVESTIGACIÓN DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO, 2, Buenos Aires, marzo 2018. **Actas** [...]. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2018. Disponível em: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2018/paper/viewFile/3240/2623>. Acesso em: 25 jan. 2023.

GUENÓUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro.** Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

IUNES, Ana Luísa Silva; CONCEIÇÃO, Maria Inês Gandolfo. Intervenção psicodramática em ato: ampliando as possibilidades. **Rev. bras. psicodrama**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 19-27, dez. 2017. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-53932017000200003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-53932017000200003&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 28 dez. 2022.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski.** São Paulo: Editora 34, 2016.

KNOBEL, Anna Maria. **Moreno em ato: a construção do psicodrama a partir das práticas.** São Paulo: Ágora, 2004.

LAROCCA, Marcela; CHASTINET, Tony. Estupros acontecem dentro de casa em 78% dos casos em São Paulo. **Portal R7**, São Paulo, 15 jun. 2020. Disponível em:

<https://noticias.r7.com/sao-paulo/estupros-acontecem-dentro-de-casa-em-78-dos-casos-em-sao-paulo-15062020>. Acesso em: 23 nov. 2022.

LIMA, Perla Zayas de Lima. **Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino**. Buenos Aires: Galerna, 1990.

MARINEAU, René F. **Jacob Levy Moreno, 1889-1974**: pai do psicodrama, da sociometria e da psicoterapia de grupo. São Paulo: Ágora, 1992.

MARQUES, Raquel. **Os limites do trabalho infantil artístico**. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 16 mar. 2017. Disponível em: <https://www.chegadetrabalho infantil.org.br/noticias/materias/os-limites-trabalho-infantil-artistico>. Acesso em: 23 nov. 2022.

MAURO, Karina. **El método de Lee Strasberg, Stanislávski y después**. [S.l.]: Portal Alternativa Teatral, 2008. Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/nota298-informe-ii-el-metodo-deleestrasberg-stanislavski-y-despues>. Acesso em: 08 jun. 2021.

MELITELLO, Tatiana; NUNES, Juliana R. Valente S. Algumas considerações sobre o ensino artístico em dança e teatro. In: COUTINHO, Eduardo Tessari (Org.). **CEPECA: Uma oficina de pesquisATRIZES e pesquisATORES**. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/648/577/2235>. Acesso em: 18 jan. 2023.

MIRANDA DO DOURO. (Portugal). Câmara Municipal. **Miranda do Douro: viver**. Miranda do Douro, 2016. Disponível em: [https://www.cm-mdouro.pt/pages/130?news\\_id=336](https://www.cm-mdouro.pt/pages/130?news_id=336). Acesso em: 31 jan. 2023.

MOGLIANI, Laura. Las puestas que estilizan el canon realista: Las escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes. **Teatro**: revista de estudios culturales, [s.l.], n. 16 (*El Teatro argentino del 200*), p. 139-165, 2002. Disponível em: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1177&context=teatro>. Acesso em: 25 jan, 2023.

MORENO, Jacob Levy. **Psicodrama**. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

MORENO, Jacob Levy. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Ágora; Summus, c1973. E-book. Disponível em: <https://www.gruposummus.com.br/wp-content/uploads/primeiras-paginas/20099.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2023.

MORENO, Jacob Levy. **Autobiografia**: J. L. Moreno. São Paulo: Ágora, 2014.

MUGUERCIA, Magaly. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. Tradução de Camila Scudeler. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 224-235, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/5242>. Acesso em: 23 jan. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POR QUE ‘não’ significa ‘não’, explicado com uma xícara de chá: um vídeo viral chama a atenção para o abuso usando desenhos animados. **El País**, VERNE, 28 maio 2015. Disponível em:

[https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/28/internacional/1432810769\\_699622.html?rel=mas](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/28/internacional/1432810769_699622.html?rel=mas).

Acesso em: 26 jan, 2023.

RODRIGUES, Rosane A. Jogo em espaço aberto. *In*: MOTTA, Júlia (org.). **O jogo no psicodrama**. 2. ed. São Paulo: Editora Ágora, 1995.

RODRIGUES, Rosane Avani. **O teatro de reprise**: conceituação e sistematização de uma prática brasileira de sociopsicodrama. 2013. Orientador: Flavio Augusto Desgranges de Carvalho. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-22082013-094012/pt-br.php>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ROJAS-BERMÚDEZ, Jaime G. **Introdução ao Psicodrama**. São Paulo: Ágora, 2016.

RUBINI, Carlos. Papel, Identidade e Psicodrama. *In*: BAPTISTA, Maria Cecilia Veluk Dias (org.). **O palco da espontaneidade - psicodrama contemporâneo**. São Paulo: Roca, 2012. cap. 3, p. 33-54.

SALLES, Cecília. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Giovanna Siqueira Leite dos. **A preparação de elenco no Brasil**: a influência da tradição stanislavskiana no audiovisual brasileiro contemporâneo. 2021. Orientação: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: [https://www.academia.edu/78633940/A\\_prepara%C3%A7%C3%A3o\\_deelenco\\_noBrasil\\_A\\_influ%C3%Aancia\\_da\\_tradi%C3%A7%C3%A3o\\_stanislavskiana\\_no\\_audiovisual\\_brasileiro\\_contempor%C3%A2neo](https://www.academia.edu/78633940/A_prepara%C3%A7%C3%A3o_deelenco_noBrasil_A_influ%C3%Aancia_da_tradi%C3%A7%C3%A3o_stanislavskiana_no_audiovisual_brasileiro_contempor%C3%A2neo). Acesso em: 10 jan. 2023.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislávski**: vida, obra e Sistema. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

VELARDI, Marília. O futuro está as nossas costas: uma brevíssima reflexão sobre projetos de pesquisa num presente-passado-(sem)-futuro. *In*: PEREIRA, Diamantino (org.). **Estudos transdisciplinares em tempos de Terra em Transe**: ambiente, sociedade e pandemia. São Paulo: Annablume, 2020.

WEIL, Pierre. Prefácio. *In*: CESARINO, A. C.; MEZHER, A.; Gonçalves, C. S.; DINIZ, D.; MARINO, M. J.; BRITO, V.; ALMEIDA, W. C. de. **A ética nos grupos**: contribuição do psicodrama. São Paulo: Ágora, 2002. p. 7-8

WEXLER, Eleanora. Entrevistamos a la actriz Eleonora Wexler en una charla sobre sus comienzos en la actuación, el papel de la televisión y su opinión sobre la mujer. [Entrevista cedida a] Alejandra Santoro. **El Gran Otro**, [s.l.], 4 jul. 2012. Disponível em:

<http://elgranotro.com/ELEONORA-WEXLER-HAY-UN-LUGAR-DONDE-TODAS-SOMOS-DESCENTRADAS>. Acesso em: 16 jul. 2021.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

AHIRA. **Archivo histórico de revistas argentinas**. Disponível em: <<https://ahira.com.ar/>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

ARAUJO, Carlos. **La Pandilla Marilyn: un semillero de estrellas**. Buenos Aires, Ser Argentino.com, 2018. Disponível em: <https://www.serargentino.com/gente/nostalgicos/lapandillamarilyn-un-semillero-de-estrellas>. Acesso em: 14 abr. 2021.

ARGENTORES. **Murió El actor, director y docente Augusto Fernandes**. Disponível em: <https://argentores.org.ar/murio-el-actor-director-y-docente-augusto-fernandes/>. Acesso em: 03 jul. 2021.

BAPTISTA, Maria Cecilia V. D. (Org.). **O palco da espontaneidade: Psicodrama contemporâneo**. São Paulo: Roca, 2012.

BELLOCCHIO, Pablo. **Carlos Augusto Fernandes**. Buenos Aires: Desde Boedo, 2018. Disponível em: <https://www.periodicodesdeboedo.com.ar/carlos-augusto-fernandes/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

CEAE. **Sobre el Trabajo Actoral**. Texto do Centro de Experimentación de Artes Escénicas. Disponível em: <https://ceaevalencia.com/sobre-el-trabajo-actoral/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

CELCIT TV. **Augusto Fernandes**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDS1sDf3A9k>. Acesso em: 09 set. 2018.

CHASTINET, Tony; LAROCCA, Marcela. Estupros acontecem dentro de casa em 78% dos casos em São Paulo. **Portal R7**, 15 jun. 2020. Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/estupros-acontecem-dentro-de-casa-em-78-dos-casos-em-sao-paulo-15062020>. Acesso em: 23 nov. 2022.

FERNANDES, Augusto. Augusto Fernandes: rellar a lós grandes autores. Entrevistador: Patrícia Espinosa. **Picadeiro – Revista del Instituto Nacional del Teatro**, Buenos Aires, v. 12, PP. 3-5, 2004.

FERNANDES, Augusto. **Documentales de Bolsillo: Augusto Fernandes**. [27 nov. 2017]. Entrevistador: não informado. 30 min 45 s. Youtube, CELTIC TV, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tDS1sDf3A9k>. Acesso em: 13 mar. 2021.

FERNANDES, Augusto. **Hugo Arana y Augusto Fernandes em Monstruos**. [05 out. 2016]. Entrevistador: Hugo Arana. 27 min 17 s. Youtube, Enfoco TV, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UAeW63RjejE>. Acesso em: 28 abr. 2021.

FERNANDES, Augusto. **Augusto Fernandes entrevistado em Argentores**. [19 dez. 2018]. Entrevistador: não informado. 1 h 44 min 01 s. Youtube, Argentores, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=v6hNrBA\\_eVw&t=144s](https://www.youtube.com/watch?v=v6hNrBA_eVw&t=144s). Acesso em: 05 mar. 2021.

FESTIVAL SHAKESPEARE. **Augusto Fernandes - Shakespeare y la astrología**. Anuncio de palestra ministrada por Augusto Fernandes na programação do Festival Shakespeare. Disponível em: <https://festivalshakespeare.com.ar/project/augusto-fernandes/>. Acesso em: 04 jul. 2021.

FUKELMAN, María. Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo. **Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México**, v. 4, PP. 1-28, 2018.

IMDB. **Augusto Fernandes**. Disponível em: [https://www.imdb.com/name/nm1359500/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm1359500/bio?ref=nm_ov_bio_sm) Acesso em: 04 set. 2018.

INFOBAE. **Murió El director teatral Augusto Fernandes**. Disponível em: <https://www.infobae.com/teleshows/infoshow/2018/12/19/murio-el-director-teatral-augusto-fernandes/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

LA NACIÓN. Murió Augusto Fernandes, un amante del teatro y un destacado director. **La Nación**, Buenos Aires, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/murio-augusto-fernandes-amante-del-teatrodestacado-nid2203861/>. Acesso em: 06 jun. 2021.

MARQUES, George. Abusadores dentro de casa: maioria dos estupros de vulneráveis são causados por familiares ou conhecidos da família. **Revista Fórum**, São Paulo, 08 mar. 2019. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2019/3/8/abusadores-dentro-de-casa-maioria-dos-estupros-de-vulneraveis-so-causados-por-familiares-ou-conhecidos-da-familia-53637.html>. Acesso em: 04 dez. 2022.

MINISTÉRIO DE CULTURA ARGENTINA. **Breve historia do teatro em la Argentina**. Disponível em: [https://www.cultura.gob.ar/el-pais-teatral\\_7958/](https://www.cultura.gob.ar/el-pais-teatral_7958/). Acesso em: 21 mar. 2021.

MORENO, Jacob Levy. **Fundamentos do psicodrama**. Tradução Luiz Cuschnir; revisão técnica Mariana Kawazoe. 1ª ed. São Paulo: Summus, 2014.

MOTTA, Júlia M. C. **O Jogo no psicodrama**. São Paulo: Ágora, 1995.

STANISLÁVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator**: diário de um aluno. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

YACCAR, María Daniela. Una vida dedicada a la escena: a los 79 años murió el actor, docente y director Augusto Fernandes. **Página 12**, Buenos Aires, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/163323-una-vida-dedicada-a-la-escena>. Acesso em: 06 jun. 2021.



## APÊNDICES

### A. Conversa com Estrela Straus realizada em 28 de abril de 2021

Essa é a transcrição de uma conversa realizada com a atriz, professora e preparadora Estrela Straus, realizada em maio de 2021, remotamente, via plataforma *Zoom*. Pretendemos realizar outras conversas com a artista, assim como com outras pessoas que conhecem o exercício *Yo Afectado*.

**JULIANA:** Estrela, você conseguiria retomar na memória as primeiras impressões que teve com o exercício como atriz? Contar um pouco sobre quando você conheceu o exercício e o fez pela primeira vez.

**ESTRELA:** Eu acho que eu consigo. Bem, primeiro eu acho importante contar com eu cheguei no Augusto. É isso... De forma resumida eu estudo teatro desde que eu tinha onze anos. Eu comecei a estudar teatro pouco tempo depois que a minha mãe morreu. E isso não é um dado menor, falando de *Yo Afectado*, que eu comecei a estudar pouco tempo depois que minha mãe morreu, porque foi só no *Yo Afectado* e foi o Augusto que me fez ver o tamanho que a morte da minha mãe tinha na atriz assim que eu sou. Eu já queria estudar teatro antes da minha mãe morrer mas acabou que eu só comecei a estudar seis meses depois que ela morreu. Aí depois eu entrei no *Célia Helena*. Minha mãe morreu quando eu tinha onze, depois eu entrei no *Célia Helena*, na *Casa do Teatro*. Eu entrei no *Célia Helena* com quatorze, aí eu peguei meu primeiro trabalho profissional como atriz que foi uma série na *TV Cultura*. Que eu fiz dezesseis anos durante as gravações, daí eu saí do *Célia Helena*, me formei no colégio e tentei passar na ECA mas não passei por causa da prova específica. E aí depois eu voltei para o *Célia Helena*, me formei, fiz um pouco de faculdade de cinema e já estava trabalhando aqui no Brasil como atriz. E aqui no Brasil a gente tem isso do DRT, na Argentina não tem isso... então, tipo, a coisa: se eu tenho DRT, eu já sou atriz e já posso sair trabalhando.

E aí eu fui morar na Argentina em 2007 para fazer faculdade de cinema e eu passei o primeiro ano da faculdade sem atuar, e eu estava querendo voltar a atuar, e aí eu estava querendo produzir uma peça lá. Eu tinha traduzido inclusive a *Valsa nº6* do Nelson Rodrigues para fazer lá e, na época, meu namorado disse: “Por que você não volta a estudar?” e eu fiquei ofendidíssima, porque na mentalidade brasileira, se você chegou, você tem DRT: “Porque caralho eu preciso estudar?” e eu fiquei seriamente ofendida e eu acho que a minha ofensa foi muito reflexo da maneira de como a gente aqui no Brasil lida com a nossa profissão... E aí



então falei: “tá...vou voltar a estudar” e aí então, ai meio que eu comecei a perguntar tipo ao redor assim... eu tinha feito um curso com uma diretora lá q eu gosto bastante, a Mariela Asensio, e ai eu comecei a perguntar, e ai eu não lembro nem quem foi... e ai me falaram dos dois grandes professores e, no fim, eu estudei com os dois que é o Agustín Alezzo e o Augusto Fernandes. Mas eu estudei muito mais com o Augusto, com o Alezzo eu estudei um ano. E aí eu liguei na escola do Alezzo, que é o *El Duende*, e a escola do Alezzo era mais estruturada, então você só podia fazer o teste em fevereiro para entrar em abril e passar o ano estudando. E aí eu liguei na escola do Augusto. Nessa época o Augusto tinha um estúdio, não sei quanto tempo ele teve esse estúdio, ficava na 9 de julho (Buenos Aires), uma casa antiga. E aí eu liguei no estúdio do Augusto e, por acaso do destino, era o último dia para as inscrições para o teste. Ele tinha uma coisa que chamava *Seminario Puerta*. O *Seminario Puerta* era um seminário para atores já profissionais, então se você ainda não é profissional, você entrava na escola estudando com outros professores e aí você chegava no último nível a estudar com o Augusto. Mas tinha esse seminário que ele dava uma vez por ano que era o *Seminario Puerta*, que era para você entrar na maneira dele trabalhar, mas você já vinha de uma formação. E aí quando eu liguei, por acaso do destino, aquele era o último dia de inscrição e o dia seguinte era o último dia de teste. E aí eu falei “tá”. Só que eu ia retirar o (dente do) siso, eu ia tirar dois (dentes do) siso no dia seguinte, na manhã do dia de teste, só que era o último dia de teste... e assim foi eu tirei dois sisos de manhã e de tarde eu fiz o teste, eu fiz o teste, fiz o teste com a boca assim (faz uma careta). Eu fiz o teste com o texto da Nina, da *Gaivota*, esse que no fim eu tenho tatuado em inglês aqui (mostra a tatuagem). Eu fiz o teste com o então assistente dele, o Diego (Fernandez Ribas). E ai eu fiz o teste com o Diego e eu mal sabia que eles tinham feito a *Gaivota* fazia pouco tempo, com o Augusto dirigindo e o Diego tinha sido o Trepliov mas eu lembro que já no teste eu aprendi uma coisa importante sobre atuação, porque eu tinha decorado em espanhol, eu tinha decorado em espanhol e estudado em espanhol, ai eu fiz a primeira passada em espanhol e o Diego falou: “faz em português” “mas eu decorei em espanhol eu...” ele falou “tenta!” e ai saiu tudo em português e aí eu lembro que já no teste eu falei: “Caralho... é isso! Quando a gente decora de fato, direito, a gente está decorando o que a gente está expressando e não a sequência de palavras” eu lembro que já foi... Enfim, eu passei e aí era isso, era uma turma de atores profissionais e eu acho que eu era a mais nova. A mais nova de longe. É, não, tinha algumas amigas que são minha amigas até hoje elas são tipo, sei lá... dois, três anos mais velhas que eu ... mas a gente q era a leva mais nova, eu estava com uns...vinte e três, vinte e quatro... Isso

deve ser abril de 2008, março ou abril de 2008, eu estava com vinte e quatro. Vinte e três para vinte e quatro, e isso eu fiz vinte e quatro no meio do ano. E aí eram aulas de uma vez por semana com o Augusto. As primeiras aulas eram *blocos de textos*. E aí já no bloco de texto... e aí o Augusto foi a grande novidade porquê... é isso... comecei a estudar com o Augusto antes de ir para o Strasberg. E o contato que eu tinha tido com o método (Strasberg) antes disso - lembrando que eu considero método e sistema como a mesma coisa e tem gente que não considera, mas eu considero assim. E para mim qualquer contato com o sistema Stanislávski já é um contato com o método. É... eu tinha tido aula em 2002 com o Valentin Teplyakov, que era o decano, que deu aula lá no *Celia Helena*, do filme *Vermelho Russo*. É ele que morreu o ano passado de covid. E isso tinha sido todo o meu contato com essa lógica do sistema - método de se usar pessoalmente para a cena. É... mas a minha formação como a maioria da formação brasileira não passava pelo lugar de se enxergar, enxergar o material pessoal como algo a ser trabalhado para a cena. O mais próximo que eu tinha chegado disso tinha sido essa época com o Valentin e que também o meu professor no *Célia Helena* na época era o Ruy Cortez e aí, ainda mais influenciado pelo Valentin, tinha sido o único momento que eu tinha conscientemente usado coisas da minha vida, mas sem querer eu já tinha tentado várias vezes sem querer... tipo... eu acho que qualquer ator. Essa também é a grande coisa que eu tenho dito desde o ano passado, Stanislávski parou para entender coisas que todos nós, se dedicássemos o tempo que ele dedicou, a gente entenderia as mesmas coisas. Que ninguém inventou nada, todo mundo parou para perceber. Como o meu professor de Nova York, Robert Castle fala, ele compara Stanislávski com Darwin, de que Darwin não inventou a evolução e Stanislávski também não inventou a atuação, então... Todo esse preâmbulo para dizer: qualquer ator em algum momento mesmo sem ter estudado, tropeça na necessidade de se usar. E eu, tendo uma tragédia tão grande na minha vida como a morte da minha mãe, mesmo antes de chegar no Augusto, já tinha tentado usar sem saber o que era a memória emotiva e já tinha feito tudo cagado, mas de um jeito ali né, que não tinha dado certo, mas enfim... Então, quando eu comecei a estudar com o Augusto e o bloco de texto, que é a coisa que você decide uma coisa que você quer falar para alguém na vida né... encontra o texto, adapta esse texto, decora e primeiro você fala aquele absolutamente neutro e o Augusto era super severo com esse neutro, esse neutro você... eu sou... eu não sou nada severa com essa parte neutra como o Augusto era. O Augusto tentava fazer com que a gente respirasse no meio das palavras de tanto que ele queria quebrar a coisa de você decorar uma maneira de falar.

**JULIANA:** essa coisa de decorar em branco é dele? Ele que trazia essa questão...

**ESTRELA:** Sim, tinha que decorar super neutro e aí era assim: você, logo no texto, a primeira passada era absolutamente neutro. E alguém com o texto. Eu aplico o exercício absolutamente igual a ele: Alguém fica com um texto na mão na plateia, para acaso você esqueça, você fala: “texto!”, a pessoa te dá o texto. E aí, a primeira passada você falava neutro e, para garantir que você não começava a ter ideia, que você não começava a organizar as palavras de acordo com as ideias, ele pedia pra você começar com o seu nome, então é... então, agora é muito loco, porque até hoje o único texto que eu tenho decorado na manga é o tal texto da *Gaivota*, da Nina. Mas hoje em dia eu tento mais fácil em inglês, com ele, sempre que vou dar exemplo eu cito sempre ele, então a maneira neutra seria, e aí começando com meu nome. (Fala o texto em inglês). E isso e você vai tipo... (faz um gesto de continuidade) e aí se eu respirasse no fim do “I’m a” ele, ele... (estapeia o ar) é melhor você respirar no “I’m atriz”, justamente porque ele queria quebrar essa “metriquinha” que quando a gente decora com ela, você não consegue tingir as palavras do que está acontecendo com você, porque você está organizando a entrega das palavras... Então era isso, essa era a primeira. A segunda você falava decorado, mas já falando para pessoa e aí ele falava “vai com as suas palavras”... e eu vejo que isso é uma coisa que eu tenho que explicar muito forte porquê... (Levanta para fechar uma janela). É uma coisa que eu tenho que reforçar muito na hora que eu explico para os alunos, porque vai com as suas palavras não é paralelizar o texto, é falar simplesmente o que você precisa falar. Hoje em dia eu já entendo isso muito bem e explico, mas eu não lembro se eu me espantei com essa explicação, mas eu vejo meus alunos se espantando sempre... porque é uma coisa assim... Você não tá tentando paralelizar o texto para entender... Foda-se. O texto carrega esse entendimento, não é sobre entender, é sobre se colocar na experiência, as tais das experiências análogas do sistema Stanislávski. E esse se colocar na experiência, você tem que se permitir um lugar caótico que não está tentando organizar o que acontece, e o bloco de texto é um exercício mágico, não é à toa que eu sempre dou ele no meu (curso) intensivo, porque eu acho que ele fala por si só. E ele explica o método-sistema como um todo, porque você vê acontecendo, tipo, na hora que a pessoa encaixa como uma experiência falando com as próprias palavras é a hora que quem conduz grita: “texto!” E muda da água para o vinho, e gente que nunca estudou, é muito rápido.

**JULIANA:** É didático, né?

**ESTRELA:** Ele é didático, e ele é isso: ele é didático através da experiência, não é didático através da compreensão racional. Meu professor (Robert) Ellermann, que eu estou estudando com ele ao longo da pandemia, ele tem falado muito isso, sobre quanto o método e o sistema são treinamento da experiência, é isso, tem essa palavra em russo, que é o *Pereživânie* que significa “re-experienciar”. Então, eu sempre foquei muito na parte do “re” dessa palavra, é isso, mas é isso... o experienciar... e é isso. E o Augusto não explicava muito porque ele fazia as coisas. Mas, tipo, ele botava você na experiência numa forma muito efetiva e hoje em dia eu percebo que é a maneira mais rápida de botar o ator na experiência, é botar o ator na própria experiência enquanto pessoa, e é isso, o bloco de texto faz isso e o *Yo Afectado* também faz isso. E o Augusto tinha isso, e eu também explico isso nas aulas, que tem o treinamento do instrumento e o treinamento do ofício. Então tem os exercícios de instrumento e os exercícios de ofício...o *Bloco de Texto* e o *Yo Afectado* são exercícios de instrumento. É, porque isso é habilitar o instrumento do ator para depois estocar o que o ofício vai pedir, então o que é que você mexe nos exercícios de instrumento? Na pessoa que cada ator é, e eu gosto muito disso de que as traduções dos livros do Stanislávski. Enfim, agora está tendo novas traduções, mas por muito tempo se disse que as melhores traduções eram as traduções argentinas, porque elas eram diretas do russo e não tinham passado pela tradução americana etc, etc. E a tradução da preparação do ator na Argentina é *O trabalho do ator sobre si mesmo*, é esse o título, ao invés de *A preparação do ator* é *O trabalho do ator sobre si mesmo*, então, tanto o *Bloco de Texto* quanto o *Yo Afectado* são claramente exercícios do ator sobre si mesmo, e é só depois de habilitar esse lugar q você vai para um ofício... Enfim, voltando para a minha experiência, e aí eu lembro que a gente passou... é isso, passou um tempo no *Bloco de Texto*, aí depois passou um tempo fazendo um outro exercício que era o exercício A-B, A-B, A-B, que tinha umas cenas e aí era mais um instrumento de ofício, um exercício de ofício, tanto que esses exercícios outros eu não dou, eu dou o *Bloco de Texto* e *Yo Afectado* que foram com os quais eu mais me identifiquei e os quais eu mais treinei, mas é importante ressaltar que o trabalho do Augusto não se reduzia a isso, tinha toda uma outra parte de análise de texto que eu não ensino porque não foi o que eu estudei mais com ele. Dependendo da época que você estudava com ele, ele estava dando mais ênfase numa coisa que outra.

**JULIANA:** Numa prática...

**ESTRELA:** É... e aí teve esse trabalho de cenas e eu acho que foi no segundo semestre que começou o *Yo Afectado*. Aí era assim: Se eu me lembro bem - que até tô lembrando sensorialmente... isso, lembrando no teatro do estúdio dele, lá não fazia em roda ainda, o que ia pra roda era o próximo exercício que era a *Ronda*, mas eu... É, e eu acho que as primeiras vezes que eu dei como professora o *Yo Afectado* eu também não fazia em roda, mas eu acho que em roda ele funciona muito melhor, mas eu acho que essas primeiras passadas de *Yo Afectado* a gente ficava na plateia e quem ia fazer o *Yo Afectado* ia para o palco... E agora tô lembrando que nas primeiras vezes que eu conduzi também eu fiz assim, mas hoje em dia eu defendo que em roda funciona muito melhor e em quantidade de gente, porque eu percebo que em preparação, quando eu faço com menos gente, quando a roda é menor não tem a mesma potência, tem algo animalesco na roda que faz a coisa funcionar melhor.

**JULIANA:** Então tá.

**ESTRELA:** Então os primeiros *Yos Afectados* eram individuais e aí essa sequência... que tem o negativo e o positivo, mas o negativo é mais fácil, não lembro para quem foi o meu primeiro *Yo Afectado*... não lembro... não lembro mesmo. É que na época eu achava que eu estava sendo traída, e eu estava de fato, mas naquela época eu só achava... eu confirmei depois eu acho que todos os meus *Yos Afectados* passavam por esse lugar. Eu lembro bem da primeira *Ronda*... porque então é isso, a gente passava por um tempo fazendo os *Yos Afectados* individuais que era como eu faço.

**JULIANA:** Que é a primeira parte do trabalho.

**ESTRELA:** Apresento o réu, apresento o crime, dá a sentença e mata... eu lembro de um dos primeiros que eu vi. É, realmente... eu não lembro. Posso perguntar para as minhas amigas, é capaz delas lembrarem do meu. Eu lembro de eu vendo uma amiga minha e eu acho que foi um dos que me fez entender o *Yo Afectado*. Ela matou o agente dela, e eu lembro que na descrição, na apresentação do réu, eu lembro dela falar das espinhas na cara e eu lembro do Augusto fazendo ela exagerar e que as espinhas eram crateras e aí ela foi pegando fogo e eu lembro muito da hora dela matando, que ela matou passando com um trator por cima da cara cheia de espinhas do agente dela e que as espinhas iam explodindo e o Augusto, né, incentivando ela a fazer o “brrrr” (imita o som do trator). Eu acho que ali eu entendi essa coisa, que em espanhol eu diria “o voo que o exercício tem”, porque eu acho muito legal e nisso ele vai além do *Bloco de Texto* que o *Yo Afectado* tem essa coisa, ele é lúdico, ele não é

um exercício realista. Então também ele já começa a quebrar esse lugar de você achar que você usar material pessoal é sinônimo de realismo. Então ele tem uma coisa assim, só que é isso, o Augusto falava muito disso, dos problemas expressivos do ator. O *Yo Afectado* é um exercício de expressão, tanto o *Bloco de Texto* quanto o *Yo Afectado* têm muitas etapas, muitas camadas...

**JULIANA:** Sim.

**ESTRELA:** E a pessoa que nunca usou material pessoal para trabalhar, essa é a primeira camada, esse é o primeiro “uau”. E você parte de si, as coisas tem grande poder. E aí você passa um tempo aí, mas os exercícios não se resumem a isso. É essa camada expressiva que foi uma camada que eu só fui entender quando eu voltei a estudar com o Augusto, eu comecei a estudar com o Augusto em 2008 e estudei 2008 inteiro. 2009 eu fui para o Strasberg. Tenho essa troca de e-mails, isso eu posso te dar, passar esses e-mails. E aí decidi ficar em Nova York, mas eu passei alguns meses em Buenos Aires de novo e em algumas aulas... e aí depois eu fui para o Strasberg. E toda a vez que eu voltava a Argentina, eu visitava as aulas do Augusto, mas eu voltei a estudar de fato com Augusto em 2014. E aí me formei no Strasberg em 2011, dirigi *Vanities* em Nova York e em Berlim e voltei para o Brasil. E comecei a dar aulas, e voltei a morar na Argentina em 2014. E foi aí que eu voltei a estudar com o Augusto e quando eu voltei a estudar com o Augusto eu já estava formada no Strasberg e já estava dando aula. E já tinha ficado com uma peça em cartaz depois de me formar no Strasberg, que tinha sido o *Nossa Classe*. Então, quando eu voltei para o Augusto, eu já voltei mais treinada nessas coisas e então a camada de usar o universo pessoal já era uma camada adquirida. E foi aí que eu comecei a entender as outras camadas e essa coisa da expressão. Então o exagero no exercício do *Yo Afectado* possibilita essa expressão e aí, uma coisa muito importante que o Augusto explicava e que eu também sempre explico, é a coisa do personagem social. Não tem como explicar o exercício do *Yo Afectado* sem falar do exercício. Não, não é o exercício... sem falar da máscara do personagem social, então entender que é isso, é essa expansão. Nossa, agora lembrando, é verdade... eu não conseguia matar no *Yo Afectado* quando eu comecei a fazer. A primeira vez que eu matei alguém no *Yo Afectado* foi em janeiro de 2015. Eu lembro.

**JULIANA:** E como ele (o Augusto Fernandes) conduzia... você não precisava chegar ao fim né?

**ESTRELA:** Eu acho... Ele dava ênfase, depende da época, lá em 2008 eu acho que ele fazia o todo, ele levava cada um na fase um, fase dois, fase três, fase quatro. É, sou eu que se a pessoa não consegue matar, eu ajudo a fazer outra coisa, isso não era o Augusto.

**JULIANA:** É...

**ESTRELA:** Mas quando eu voltei a fazer com ele tinha época que você fazia completo e tinha época que... O último que eu fiz com ele, em janeiro de 2018, ele dizia que você devia pegar uma fase. Assim, então você vai para o meio da roda e escolhe uma das quatro fases.

**JULIANA:** A descrição, o crime, e...

**ESTRELA:** É, o crime, a sentença e a morte.

**JULIANA:** E a morte. Você podia partir direto da morte, por exemplo?

**ESTRELA:** É, mas é quase impossível partir direto da morte...

**JULIANA:** É difícil né? As etapas vão conduzindo uma para a outra.

**ESTRELA:** Eu lembro, tanto que eu tenho, eu acho que já tenha te passado isso... ou posso te passar, eu tenho ele me conduzindo no *Yo Afectado* positivo das aulas.

**JULIANA:** É, você me passou, eu tenho esse áudio.

**ESTRELA:** E eu lembro que eu entrei para fazer a descrição e aí ele foi deixando eu ficando, e aí eu cheguei quase a quarta fase, que era um positivo, senão ia ser morte né? Mas eu fui no crime no positivo, fui para a sentença, e eu até lembro na hora que eu estava no chão assim, eu lembro até da ideia já aparecer na minha cabeça, que foi a hora que ele me tirou. Eu acho que eu ia plantar ela na terra, porque eu estava ajoelhada e eu estava com as mãos nos pés dela e eu ia plantar ela na terra. E é muito louco todas essas memórias, eu preciso chafurdar mais nas memórias de 2008, mas essa cena de 2015... Você percebe? Logo de eu falar, é como se eu estivesse descrevendo o que de fato aconteceu. Lembro eu me sentindo segurando os pés da Java (a ré) no chão... Eu lembro de eu voando no pescoço da minha ex amiga, que ela foi a primeira que eu matei... Tipo, lembro da sensação física de fazer isso, mas lá atrás em maio de 2008. Porque é isso, ele passava essa fase do *Yo Afectado* para você entender o estado de *Yo Afectado*, mais aí depois que você entendia o estado do *Yo Afectado*, você não precisava fazer os quatro passos para entrar no *Yo Afectado*. E aí passava para esse outro exercício, que

eu acho maravilhoso, que precisa a vida voltar a ser presencial, eu quero conduzir, que é a tal *Ronda dos Yos Afectados*, que é o exercício que ele parou de fazer porque era muito perigoso eticamente. E é essa conversa que eu tenho com ele naquele dia, que eu não sei se essa parte tinha gravado ou não, tomara que esteja, e foi por isso que eu fui fazer as aulas do Diego, porque eu soube que o Diego ainda fazia. Porque aí, a *Ronda de Yos Afectados... Ronda* nada mais é que roda. É assim, sim, parece o jeito que eu conduzo o *Yo Afectado*...aí era uma roda e fica um no meio. Mas aí, a *Ronda* tinha 3 rodadas: A primeira rodada ia cada um para o meio e fazia o seu *Yo Afectado* de hoje, a segunda rodada o teu *Yo Afectado* confrontava o *Yo Afectado* de outra pessoa, e na terceira rodada é... eram todos contra todos e tinha uma arma no meio da roda e essa arma podia ser usada.

**JULIANA:** Essa segunda etapa eu cheguei a fazer Estrela, com a Flor... uma cena.

**ESTRELA:** Com a Flor, tô lembrando sim ... sim... é sim a segunda, ela estava dando ... sim...

**JULIANA:** A terceira nunca né.

**ESTRELA:** É porque eu nunca conduzi uma *Ronda* de verdade. Eu comecei a usar elementos dessa segunda etapa para um trabalho de cena. Esses dias mesmo apareceu nas memórias do *facebook* uma foto, uma sala de ensaio, do *Me Chama de Bruna*. A terceira temporada, e era isso que eu ia fazer, então tá escrito: “ensaio delicado e com gritaria, favor não entrar” e era aí, porque essa segunda leva, ela é muito útil pra cena e eu acho que ela... o grande objetivo do *Yo Afectado* e o grande objetivo da *Ronda* é expandir a gama expressiva dos atores. Então, com essa coisa de você jogar diferentes papéis. E aí a gente fazia uma *Ronda* por semana por meses. Era tipo... Quinta feira, eu lembro era quinta feira. E era isso, qualquer coisa que acontecia na sua vida. “Quinta feira” Porque aí a primeira rodada do seu *Yo Afectado* de hoje era afetado com qualquer coisa, não precisa mais da etapa porquê... O que é o estado do *Yo Afectado*? Lembrando que *yo* é eu... É esse estado sem filtro, é esse estado que expressa sem juízo moral o que está sentindo. O Augusto sempre dava o exemplo das crianças, ele dizia que a gente precisava conquistar a liberdade emocional das crianças, porque é isso, tipo... a criança abaixa a cabeça na mesa e (imita uma criança rindo) olha um pirulito, “Ah! Um pirulito!” Então, era essa capacidade de se entregar... sem freio e sem rumo. Agora eu preciso processar... é isso tipo... você vai dar voz a um impulso interno e o *Yo Afectado* treina isso. E a *Ronda* também. E você se permitir jogar outros lugares para além da sua personagem



social... Por isso que é absolutamente sintomático que eu não conseguisse matar no começo, porque a minha personagem social da “menina boazinha” não mata. E aí o Augusto conduziu as primeiras *Rondas* e o Augusto sempre deu aula na Europa, ele dirigia uma companhia na Alemanha por muito tempo e passava um tempo na Espanha... Ele meio que passava o primeiro semestre na Argentina e o segundo semestre na Espanha. Então ele conduziu as primeiras *Rondas* e aí depois ele foi para a Espanha e aí a gente ficou com o Diego e com a Betiana Blum. A Betiana Blum é uma super atriz da Argentina, inclusive foi a Arkadina da montagem do Augusto, e aí eu lembro que essa... a mesma turma do *Seminario Puertas*, que eu tinha entrado no começo do ano, a gente tinha duas aulas por semana, uma aula com a Betiana, de cena, e uma aula de *Ronda*, com o Diego conduzindo. E é isso. Eu lembro que foi da Betiana que eu ouvi uma coisa, que a Sally Field, que é uma super atriz treinada pelo *Actors Studio*, que ela sempre fala que ela é “orgulhosamente uma *method actress*”. Que ela dizia que ela ficava em carne viva antes de entrar na cena, que era essa a preparação dela, e eu me lembro que a primeira pessoa que me falou isso foi a Betiana. Estou ressaltando isso para dizer o quanto estamos falando os nomes das mesmas coisas e na minha entrevista com o Augusto, isso o Augusto fala bastante, o quanto a geração dele era encantado com os atores do *Actors Studio*. E aí as *Rondas*... a primeira *Ronda* eu acho que foi o meu grande rito de passagem, porque a primeira *Ronda* com ele conduzindo... imagina, tipo, você fazer esse exercício sem entender exatamente...que a parte mais...é que você fez com cena, então você fez com a ficção organizando. Quando você faz a *Ronda* não tem muito, você tem que ter a inteligência de saber que você está jogando num território ficcional, que você está partindo de si. Só que você... e eu não entendi isso da primeira vez, eu me fodi e me machuquei, mais tipo... que é isso, o seu *Yo Afectado* de hoje vai confrontar o da outra pessoa. Eu lembro, era isso, eu achava que estava sendo traída e tinha uma pessoa na turma que estava traindo, então...

**JULIANA:** Nossa...

**ESTRELA:** Os meus *Yos Afectados* de pessoa traída iam muito, tipo, em contraste com essa pessoa que estava traindo. Mas a primeira *Ronda*... Uma amiga que é minha amiga até hoje e que é bem mais velha, e que na época tinha quarenta anos e eu com vinte e seis... E ela tem uma personalidade, que vários traços da personalidade dela lembra minha mãe, e eu falei isso para ela na *Ronda*, e aí ela me disse: “você está me dizendo que eu vou me matar?” Eu fiquei transtornada e eu não consegui jogar com isso no campo da ficção, eu fiquei transtornada e eu

passsei o resto da *Ronda* tentando me desculpar com ela, tipo... voltei cagada... fiquei toda cagada... E aí eu lembro que na aula seguinte eu perguntei para o Augusto, porque uma das regras da *Ronda* é “não colocar o dedo no calcanhar de Aquiles do colega” e aí eu tinha sentido que, ao falar isso, que ela tinha colocado no meu calcanhar. E eu lembro que na aula seguinte eu perguntei isso para o Augusto também... eu lembro sensorialmente... eu lembro onde ele estava na sala, e eu lembro onde ele estava no palco, e aí eu perguntei: “O quê que eu faço então? Eu não exponho meu calcanhar de Aquiles?” E aí ele me disse uma das coisas mais importantes na minha trajetória de atriz, ele falou... ele entendeu o que eu estava falando, ele entendeu que eu estava falando da minha mãe e aí ele falou: “O que você acha do calcanhar de Aquiles sobre essa coisa? Aí eu lembro depois até do Diego numa dessas conduções uma vez me dizer, eu falei para ele: “Eu não... Eu levo as coisas muito para o pessoal, eu tomo muito pessoalmente as coisas”, ele falou: “Isso não é o seu problema, isso é a sua força, porque é disso que se trata o *Yo Afectado*, você toma pessoalmente, mas sabendo que não é de verdade. É de verdade, mas não é... é de verdade mas não é.”.

**JULIANA:** A transição entre a ficção e a realidade e vai para a ficção e fica transitando nesse meio....

**ESTRELA:** Exatamente... isso é a grande coisa que o *Yo Afectado* tem. E no fim das contas é o que a gente faz em cena, você age de forma verdadeira, mas dentro da lógica da ficção. Os sentimentos são verdadeiros, mas o que você faz com ele é... Agora, com as coisas que eu estou entendendo agora, eu tô muito focada na ação agora, meu professor Hellermann me tem falado muito de que o personagem nada mais é do que a maneira que ele age. Então, essa coisa da *Ronda* é um pouco isso, você entende qual é o seu personagem na *Ronda*. Então, se eu na primeira rodada sou a traída, eu virei a personagem da traída, então naquela vez eu vou agir como a lógica da pessoa traída. Mas a escolha do que eu vou fazer é a partir daí, e na aula do meu professor dessa semana a gente estava fazendo improvisação... outra coisa... mas ele falou isso, ele falou que... Peraí... é.. ele falou sobre... (busca um caderno e lê) “você pode sentir o que você quiser sentir em cena, a coisa é o que você escolhe fazer com o que você está sentindo”. E é isso... escolher fazer, você escolhe sobre a lógica da ficção que está acontecendo. E, quando você está fazendo uma cena, sim, essa ficção já foi organizada pelo autor, só que na *Ronda* a ficção vai acontecendo durante... eu demorei um pouquinho para entender, mas depois que eu entendi foi um grande prazer. E essa terceira rodada acontecia coisas louquíssimas e é isso, aquela lógica de improvisação, você aceita, improvisação você

não nega, você diz sim para tudo. Então ó... só para ..já que eu peguei no caderno... (lê uma anotação em inglês e vai traduzindo) “Você pode sentir todo tipo de sentimento” como é que é *fuel* em português?

**JULIANA:** Combustível.

**ESTRELA:** Combustível! (Lê) “Usa como combustível criativo, o personagem vive nas ações que você escolhe, a partir dos seus sentimentos”. Então essa coisa da *Ronda* organizava isso muito rápido. Aí eu lembro de uma aula, de uma rodada, de uma *Ronda* que um dos colegas, enquanto falava, cuspiu muito. Aí a razão que não dá para fazer o *Yo Afectado* enquanto tiver corona vírus. E aí, a outra colega, que essa minha colega que é a gênica que matou o agente com o trator, que é a mesma que eu falei que parecia com a minha mãe, falou “A baba dele é contaminosa!” E aí então a ficção é isso, criou-se essa ficção naquela rodada, a baba ser contaminosa... Contaminada...contaminadora? Você entendeu... era um fato, entendeu? É isso, e o fato organiza uma lógica de comportamento, só que isso que é legal no *Yo Afectado*, a lógica de comportamento vai aparecendo a partir de uma permissão que você se dá, não porque você parou para organizar ela antes. É um puta exercício, eu acho assim, eu acho que não existe exercício assim tão potente e o *Yo Afectado*, ele treina muitas coisas, o *Yo Afectado* treina coragem... Às vezes eu escuto meu professor americano dizendo que tem algumas características que você não treina, ou o ator tem ou não tem, eu não discuto com ele, sou aluna, mas eu humildemente penso que ele precisa conhecer o *Yo Afectado*, porque o *Yo Afectado* treina alguns lugares. Ele treina essa disposição de se divertir a partir do seu material pessoal, ele treina uma coragem, a imagem da barreira do som que eu aprendi com o Augusto, é uma imagem que eu aprendi por causa do *Yo Afectado*. E isso eu lembro, essa experiência eu lembro e eu sempre conto, eu lembro da primeira vez que eu cruzei a barreira do som. Que foi... isso é...2008. Meu avô, pai do meu pai, estava com câncer aqui no Brasil, então eu até perdi muitas aulas do Augusto porque vinha pro Brasil por causa disso. E aí teve uma vez que a gente estava na *Ronda*, estava na *Ronda*, e a primeira leva da *Ronda* você faz o *Yo Afectado* com o que está hoje... e aí eu fui e comecei a falar do medo da morte, comecei a falar do medo da morte do meu pai, que até hoje é meu maior medo da minha existência... E quando você começa falar é isso, você começa a botar pra fora e você começa a ver o que estava dentro de você e ali eu lembro, também posso falar da memória sensorial desse momento: eu no centro do palco, eu pensando “fodeu, eu vou enlouquecer”. Isso aí eu conto e parece que eu estou fazendo piada, mas na hora eu juro por tudo que é mais sagrado que não foi, eu achei mesmo

que eu ia enlouquecer na frente daquelas pessoas. Tipo, eu visualizei a ambulância vindo me pegar na porta do estúdio do Augusto.

**JULIANA:** Que horror...

**ESTRELA:** Mas aí, só que aí é isso, por isso eu falo tanto no começo das minhas aulas também, porque eu lembrei que enquanto eu estava fazendo o exercício, eu lembrei do Augusto falando da imagem da barreira do som. E aí eu falei: “Coragem! Vamos!” e aí foi a primeira vez que eu atravesssei, e aí eu me debilhei, eu me joguei no chão de chorar a morte do meu pai. E é isso que é, não é mentira, é real, só que na vida eu falo isso... Eu não posso chorar... só que aí na hora que você está fazendo o *Yo Afectado*, você tipo... você dá expressão. E o que é dar expressão? Você dá forma, só que você não dá uma forma que você desenhou previamente, você deixa que o que está acontecendo venha de dentro de você, ganhe forma, tanto que uma coisa, não sei se você já reparou, enquanto eu estou conduzindo, que é empurrar a pessoa a deixar que ganhe o corpo...

**JULIANA:** Sim.

**ESTRELA:** Então... quais são alguns dispositivos para isso? Você exagera. (Imita) “E onde você sente essa dor?” “Então você sente aqui, não é?” “E como é?” (Risos). Esses exageros superlativos são uma grande ferramenta. Eu lembro que eu aprendi uma coisa muito útil que eu fiz com o Augusto, vendo uma colega, vendo uma colega que tinha aprendido o exercício com outra discípula do Augusto. E essa outra discípula reforçava muito isso de você, na hora da descrição, você usar a imagem. Então eu lembro dela falar, por exemplo, quando ela estava descrevendo o ex namorado, que era o réu dela, que ele tinha braços tão longos como se a gravidade tivesse puxando os braços dele de volta para terra... Não é aquela imagem bonita e poética, é porque quando você fala esse “como”, você traz forma, você traz corpo, você traz para a experiência. E aí você traz expressão. E aí é isso, eu lembro quando eu estava fazendo esse *Yo Afectado*, eu fui para o chão, e é isso, o “vai pro chão” eu aprendi com ele, e é por isso q eu falo: “vai para o chão!” (Risadas) E aí eu chorei, chorei, chorei, chorei e chorei e aí pronto. E aí na hora que ele falou “próximo!” “Muito obrigado, próximo!”, eu voltei para a minha cadeira, simplesmente enxuguei as minhas lágrimas e a minha vida mudou a partir dali. E realmente a minha vida mudou, porque o *Yo Afectado*... eu sou muito melhor atriz do que eu era antes por causa do *Yo Afectado*, mas para a minha vida pessoal, independente da atriz que eu sou, o *Yo Afectado* me ensinou, o Augusto me ensinou, que “de chorar eu não morro”.

Então, ele habilitou esse lugar de poder chorar muito e de poder botar pra fora e saber que é só botar para fora e que depois melhora. Porque eu acho que a gente tem tanto medo que... a gente como sociedade, as pessoas em geral têm tanto medo desses grandes sentimentos, que elas ficam segurando a todo custo, porque acham que o corpo vai convulsionar se sentir muito.

**JULIANA:** Sim.

**ESTRELA:** Então é isso... é esse espaço para esses grandes sentimentos. A minha vida realmente mudou. E aí eu fui para o Strasberg no ano seguinte, eu fui para o Strasberg em janeiro de 2009 e eu tenho certeza que eu aproveitei muito mais o Strasberg, e foi muito mais rápida a minha entrega, porque eu já tinha habilitado alguns lugares com o *Yo Afectado*.

**JULIANA:** Estrela, me perguntam muito sobre o lugar do exercício, nesse sentido que você está falando né... é uma prática pontual, é uma prática de formação, é um treinamento... Tem muita gente que... Porque explicar o *Yo Afectado* é muito difícil né? E aí tem essa questão também né, que você sempre coloca quem já fez antes para fazer, porque a questão da observação e a vivência, ela é muito potente para quem não conhece. Na hora que você explica, não dá para ter nem vinte por cento da dimensão do que é, e as pessoas falam “e aí? Como isso vai pra cena?” E eu queria te perguntar um pouco sobre isso, mas você já falou bastante sobre que lugar ele ocupa para você assim né... você falou muito de um treinamento, e você veria como uma prática de treinamento, mas também ele funciona como uma prática pontual, eu tenho dificuldade de entender esse lugar.

**ESTRELA:** Então... várias coisas... uma coisa é, te ouvindo, e agora tendo feito a recapitulação dos meus primeiros contatos, eu vejo. E não à toa eu uso sempre como exemplo ela matando o agente com um trator e as espinhas explodindo. Eu entendi vendo. Eu entendi o que o Augusto tinha falado, vendo. Então, realmente essa coisa de começar do mais antigo, e quando eu não tenho nenhum antigo na turma, eu trago, eu convido. Por exemplo, o último intensivo presencial que eu dei pré-pandemia, foi no Rio de Janeiro. E aí, por acaso, a Maria Bopp estava lá, e a Maria já virou “rainha dos *Yos Afectados*” e aí eu falei: “você tá fazendo alguma coisa aí a tarde?” “Você pode vir aqui fazer um *Yo Afectado*?” (Risos) E aí é isso. E, por exemplo, quando eu uso em preparação, então eu vou dichavar isso melhor, em como eu vou usar dentro de um processo. Quando eu uso em preparação, por exemplo também, preparando a quarta temporada, do *Me chama de Bruna*, preparando o Ademar, que faz um

personagem pedófilo, que era super difícil, etc e tal. Alguns ensaios foram aqui em São Paulo, porque eu filmava no Rio, eu trouxe a Mell e a Carol para poder engrossar, para poder deixar a roda maior e para poder ver... Ver outra pessoa se dando essas permissões abre espaço para que os outros se deem essas permissões. E o pacto de não julgamento no *Yo Afectado*, é muito importante... Isso foi uma outra coisa que eu também demorei a entender. É preciso entender que o *Yo Afectado* é um exercício de ficção, porque por mais que você parta da sua realidade, ele é um exercício de ficção. E ele é um exercício de ficção porque na vida você não é só aquilo, isso é uma coisa que eu só entendi com o Augusto explicando em 2014... que *Yo Afectado* é diferente do “yo (eu) que pondera”, que o meu *Yo Afectado* é diferente do meu (eu) que pondera. Então, que você escolha só a via afetada é uma ficção, porque aquilo não é a completude do que você é. Essa compreensão da ficção é muito importante, porque ela dá essa permissão para o jogo. O Augusto, e o meu professor dos Estados Unidos também, ele não tinha paciência e o Hellermann também não tem, de fazer as pontes entre treinamento e uso do *Yo Afectado*. Ele ficava irritado quando eu fazia essas perguntas. Ficando irritada, eu respondo essas perguntas porque eu dou aula para a aluna que eu sei que eu fui, e eu sei que se a gente entende o que está fazendo, isso acelera o processo. Isso era uma coisa que me angustiava um pouco como aluna e, quando eu voltei para o Augusto em 2014, ele não dava as explicações completas e eu ficava querendo explicar para os meus coleguinhas. E eu vejo como era... Mas você também não faz isso... Enfim. Então o Augusto reforçava muito que era um exercício de treinamento, eu não sei... Eu posso perguntar, mas eu não sei se o Augusto usava o *Yo Afectado* em processo, acredito que não...

**JULIANA:** Nas minhas pesquisas, né, eu fui pesquisando na internet né, nessa pandemia... eu achei uma entrevista do Lito Cruz, que aí ele fala mais ou menos quando foi que o Augusto inventou o *Yo Afectado*. Ele dá uma data, que eu não sei se... bom, enfim, é o Lito Cruz falando né? Mas ele fala que em 1988 eles estavam fazendo aquela montagem do Fausto, do Goethe, que é uma montagem do Augusto e que, para acessar os personagens, o Augusto resolveu desenvolver um dispositivo. Que é esse personagem que mata, que é esse personagem que vende a alma, e o que levaria alguém a fazer isso? E aí ele começou a desenvolver esse dispositivo... não tenho como conferir isso com o Augusto hoje né? Vê se o que o Lito falou... mas ele fala um pouco isso. Mas eu acho que ele teria criado já num processo de criação, mas isso foi ganhando outras dimensões né? Porque é um exercício muito amplo igual você falou né, tem muitas camadas, muitas possibilidades de trabalho.

**ESTRELA:** É... eu acho, eu não conheço outro exercício que amplie tanto a gama de atuação como o *Yo Afectado*. Eu uso ele em processo e as pessoas ficam bobas. A Clarice Niskier, que é uma excelente atriz, eu preparei ela no *Me Chama de Bruna*, ela me disse isso, ela falou: “menina, você tinha que fazer uma sessão de *Yo Afectado* por semana”. É exatamente assim... porque é um... eu sinto como um puta de um método. Se o ator e se a atriz experienciou isso em treinamento, o ator ou a atriz usa com muito mais propriedade e muito mais segurança na aplicação do processo, ele expandiu em treinamento. E a mesma coisa vale para a memória sensorial. É possível usar a memória sensorial, é possível usar *Yo Afectado* nos processos. Eu usei, eu uso como preparadora, tem efeitos imediatos. É... mas precisa ser bem conduzido e é muito mais fácil com quem já entendeu, porque eu vejo que os exercícios habilitam lugares, habilitam notas do instrumento, e aí, quando você vai usar no processo, você dá uma pesquisada dentro de um território de notas, mas não é a primeira vez que você está abrindo aquelas notas, sabe? Tanto que, quando eu uso em processo, isso é um princípio que eu tenho, eu sempre faço um *Yo Afectado* livre antes de ir para o *Yo Afectado* em direção à cena. Eu faço o que significa um *Yo Afectado* com tema livre, para que a pessoa entenda o dispositivo, e aí eu faço o que é do processo. O que eu fiz com você e com a Flor em aula, é um pouco mais perto do processo que eu faço quando eu estou usando dentro de uma preparação de uma peça, de um filme, de uma série, ou seja o que for. Mas enfim... é isso, tenho fãs... Se você quiser, você pode entrevistar a Kéfera (Buchmann) e a Maria (Bopp) sobre o *Yo Afectado*, porque as duas são fãs do *Yo Afectado*. Teve uma vez que a Kéfera, no processo do (filme) *Eu sou mais eu*, fez uma *live* comigo, só que era uma época em que as *lives* não ficavam gravadas... E aí eu expliquei numa *live* da Kéfera. E aí depois os fãs da Kéfera falaram “Quem é essa louca?!” (Risos) Eu... tem um lugar que isso, ele abre um lugar que... não é como a gente brinca? “não dá pra desver”. Os lugares que o *Yo Afectado* abre, eles permanecem. e aí é isso... Eu tenho visto isso nesse ano pandêmico em que eu estou dando aula e dirigindo as coisas online, os meus alunos que conhecem o *Yo Afectado*, a gente tem um registro em comum que é muito difícil explicar para os outros. Para alguém, para um ator que conhece o *Yo Afectado*, no meio de uma cena eu falo: “esse momento é um *Yo Afectado*”. A pessoa tem... Aí para os outros eu tenho que falar “ah, é um lugar sem filtro, é um lugar que você dá expressão total para o que você sente, que você não organiza”, mas precisa ter passado pelo corpo. Então a resposta curta é: ele é mais que nada um exercício de treinamento, mais sim, ele pode ser aplicado em processo. Mas quem aplicar em processo, precisa saber que vai vir com as limitações de algo que não está treinado. Assim como, sei lá, se eu for fazer uma

personagem bailarina, uma professora de balé pode vir me ensinar uns truques e tipo... mas eu não vou conseguir sair dançando, improvisar em cima daquilo, porque eu não tenho aquela habilidade treinada.

**JULIANA:** Você já viu isso virar um... Assim, uma pergunta... Uma dúvida... Uma espécie de “tipo”? Eu não sei se vou conseguir explicar... Um “tipo”, “o tipo *afectado*”?

**ESTRELA:** Uma coisa que o Augusto se preocupava e ele falava “O *Yo Afectado* não é colocar temperamento” ele dizia isso quando o ator não sabe o que fazer, ele bota temperamento. Então era fácil achar que o *Yo Afectado* é um temperamento, é fácil achar que eu falo um pouco mais brava, que é um *Yo Afectado*, mas não é isso. O *Yo Afectado* não é uma forma, não é um grito, não é um jeito de fazer, o *Yo Afectado* não é um jeito de gritar. Já vi *Yos Afectados* lindíssimos, que a pessoa estava falando com uma voz muito baixa e ela estava altamente afetada... eu não lembro se você estava nessa turma... Eu lembro dela tipo... eu visualizo o universo todo e ela ali em cima dele... E era super afetado. O *Yo Afectado* não é sobre o grito, mas é fácil cair nessa má compreensão. E o antídoto... É que a semente do *Yo Afectado* é verdadeira dentro de você, você brinca com a expressão, mas você parte de um lugar real. Eu acho que aí esse lugar tipificado vai para forma, para o temperamento e não para a expressão de algo que existe de verdade dentro de cada pessoa. E é isso, você pode dar... Eu acho que se eu tivesse que resumir o que é esse estado *Yo Afectado*, é a expressão livre, é o estado da expressão sem filtro, é o estado da expressão pura. Tanto que as duas grandes metáforas que eu uso para o *Yo Afectado* são: as oitavas de um piano e a caixinha de lápis de cor. E para esse aspecto que eu estou falando, eu acho que a caixinha de lápis de cor é melhor exemplo que a do piano, porque é isso. Então, se eu vou pintar de vermelho, eu pinto com vermelho, sem restringir o meu vermelho, e na hora que eu for pintar com verde eu pinto com meu verde sem restringir o meu verde. E isso é uma coisa que, quanto mais *Yo Afectado* você faz, você vê que não está fazendo só pra ganhar o vermelho, você não está fazendo só pra ganhar as oitavas mais altas do piano, você está fazendo pra ganhar todas as notas do seu piano, só que para isso você precisa dar expressão para cada uma. Então, se eu sinto culpa de forma afetada, eu sinto a pior culpa do mundo e, se eu não tenho culpa nenhuma, então realmente nada me importa e eu posso fazer. É isso, é esse “aumentar o volume” do *Yo Afectado* em si e depois em cena você vai, você vai matizar essas coisas de acordo com cada cena, mas você tem os lugares habilitados. E é isso, os personagens costumam estar afetados numa lógica, e aí eu acho que essa é a grande coisa que o *Yo Afectado* ensina também. E



habilita. Não acha que se você não o habilitou numa ação, simplesmente você vai chegar e conseguir fazer. Se o seu personagem social não está acostumado com humilhar uma pessoa, não ache que por conta de que o seu personagem (dramático, ficcional) está humilhando, que você vai conseguir fazer. E isso o *Yo Afectado* vem para habilitar. Porque, no fim, uma das camadas disso que eu chamo de “notas” ou as “cores”, as “notas do piano”, que no fundo, uma das camadas... As cores... Você está habilitando ações, você está habilitando ações puras, ações sem filtro. Um outro jeito que eu gosto de explicar o *Yo Afectado*, em termos freudianos, é... “id, um ego e um super ego”, o *Yo Afectado* é um id, um superego... então é deixar que cada nota seja expressa, expressada em nada que restrinja a expressão dela. E o Augusto falava muito disso que, com o passar das gerações, as pessoas foram ficando cada vez menos expressivas, os atores foram ficando cada vez mais inexpressivos. Então.

**JULIANA:** O adolescente blasé... tem uma entrevista que ele fala bastante disso

**ESTRELA:** O adolescente blasé... ele falava na essência q as pessoas costumam construir, edificar com o seu personagem social, e não há nada de tão...

**JULIANA:** A gente está quase chegando no horário que a gente combinou... Eu acho que talvez a questão da ética, que eu acho que é uma outra janelinha aqui bem grande, que a gente possa deixar para uma próxima conversa, se for o caso. Eu queria perguntar da... até me perdi também...da *Ronda*. Você começou a falar da *Ronda* e eu nunca cheguei a fazer a terceira parte né? Que seria... Nem a segunda direito, a segunda só uma pincelada.

**ESTRELA:** *La Ronda*... É o meu objetivo. O meu objetivo para 2020 era ter uma turma de alunos que já estudam comigo faz tempo, daí ia ser uma turma de laboratório para poder fazer a *Ronda*. Porque é isso, o Augusto parou de fazer esse exercício, por causa do risco da má condução. Então, eu mesma, para eu conduzir esse exercício, eu quero fazer cheio de parâmetro sabe? Porque é isso, esse território delicado de estar mexendo no pessoal...

**JULIANA:** Tem outra coisa que, na verdade eu ia... Mas pode ficar para depois... Muita coisa né? O *Yo Afectado* dá muito pano para manga... Mas eu estava... Eu ia comentar dos acordos né? Que você estava falando, dessa expressão livre e eu estava pensando sobre como essa questão dos acordos que você trouxe, elas também são essenciais né? E aí, o meu orientador, ele faz parte de um grupo de psicodrama há muitos anos. E no psicodrama tem essa questão, que é importantíssima, que se estabelece antes da prática começar. E existem um paralelo com

o *Yo Afectado* também... Que esses acordos que se estabelecem eles são essenciais para que a prática possa acontecer...

**ESTRELA:** Sim, sim, sim... E o respeito. E é por isso... A grande coisa que eu quero fazer quando eu fizer essa turma para cuidar da *Ronda*, é dar repertório para as pessoas saberem fazer as escolhas dentro desses acordos e a garantia. De que as pessoas honrem esses acordos. Eu não acho que dá... Acabamos de nos conhecer, não vamos saltar todos no precipício agora, certo? Eu preciso saber como essas pessoas se comportam nesse lugar, entende? O condutor precisa não empurrar o conduzido a um lugar onde o conduzido não está pronto pra ir. E daí a gente pode pegar a partir daí no nosso próximo encontro, porque aí você vai falar “E a barreira do som?” Porque é isso, a barreira do som a pessoa já se colocou ali, ela já... O livre arbítrio dela já escolheu ir até aí, então é minha função como condutora, ajudá-la atravessar o que ela decidiu atravessar. Mas eu não posso, como condutora, empurrar uma pessoa em direção a um lugar que uma pessoa não quer ir por x razões, e eu acho que a ética está, mora, nesse lugar. E por isso é impossível não falar de bondade e aí a gente entra num território que não dá muito pra explicar o que é... sabe.

## **B. Conversa com Estrela Straus realizada em 13 de março de 2022**

**JULIANA:** É bem difícil tentar descrever o que acontece no *Yo Afectado*. Eu tentei fazer esse texto milhões de vezes. Ficou um texto bem comprido. E é muito difícil de descrever... porque a minha proposta era descrever sem entrar nos pormenores de explicar, para que isso... porque esse é um segundo momento né. Na minha cabeça. Que são as questões que emergem do exercício, o que a gente pode refletir a partir dele.

**ESTRELA:** É que ele fora de contexto, se você falar “tem um réu, apresenta o réu, apresenta o crime, dá a sentença e mata”, se você não explica é tipo... (risos)

**JULIANA:** Ninguém entende nada (risos)

**ESTRELA:** Eu lembro uma vez... eu fiz, quando eu estava preparando o filme “Eu sou mais eu”, que a Quéfera é a protagonista, ela abriu uma live no Instagram dela. E aí eu expliquei o *Yo Afectado* numa live da Quéfera. Aí as pessoas, eu lembro, “quem é essa louca?” (risos)

**JULIANA:** É difícil... é difícil. Aí eu fiquei no texto tentando explicar com maior número de detalhes possível. Ainda vou mexer nesse texto acho. Bastante... E esse próximo momento eu estou tentando descobrir, mas eu já tenho pistas. Que é a questão da ética, que a gente foi onde a gente acabou a nossa última conversa. É uma coisa importantíssima estar no trabalho, para que as pessoas não peguem o trabalho e falem “ai que maravilha, vou aplicar aqui” e comecem a aplicar de qualquer jeito.

**ESTRELA:** Até hoje só eu dou o *Yo Afectado*. As meninas não comandam ainda. De tanto que ele é muito delicado. Eu sou muito cuidadosa demais. Mas é... ele é complicado. No estúdio só eu faço.

**JULIANA:** Até por ser sua responsabilidade o que acontece lá.

**ESTRELA:** Eu até tenho vontade de treinar as meninas. Mas... Vou fazer uma pequena digressão para você entender. Eu devo ter te falado que eu fiz uma entrevista com Augusto. Em 2018. Eu devia resgatar isso, está na Argentina e eu não tenho HD. É uma entrevista de quatro horas com Augusto. E eu acho que no começo da entrevista... eu não sei se isso está gravado. E o Augusto comentou como são exercícios que quando mal conduzidos... E é muito louco. Eu estava em uma ligação logo antes da gente começar nossa conversa com uma atriz que trabalha bastante no audiovisual brasileiro. Que á trabalhou com vários preparadores. E a gente estava falando disso: do quanto tem pessoas perversas. É um lugar que quase que convida a pessoa a ser perversa. Ao guiar esse tipo de exercício. Se a pessoa que conduz não tem essa consciência, de que a gente tem que evitar cair para esse lado, é muito fácil cair em um lugar sádico. E um lugar despropositado. Levar as pessoas... Acho que tem dois lugares na ética, na condução de um *Yo Afectado*... Na condução em geral mais acho que o *Yo Afectado* tem um lugar muito claro isso. É muito perigoso cair em um lugar sádico e cair em um lugar vaidoso de quem conduz. De “olha onde eu consigo levar essa pessoa”. Para mim o antídoto é ter a consciência dessa sombra. Tipo “orai e vigiai”.

**JULIANA:** enquanto pessoa que conduz?

**ESTRELA:** Eu acho que se você não tem consciência de que esse poder esta na sua mão. É fácil você cair nele inconscientemente. Eu acho que se você sabe que essa possibilidade existe você dirige o barco para outro lado.

**JULIANA:** Eu fiquei pensando Estrela que você falou na outra conversa que você conduz o *Yo afectado* bem diferente da forma como o Augusto conduzia. E eu lembro de você ter comentado que de um momento que ele escolhia uma parte do *Yo Afectado* somente, como só o réu, para desenvolver ela.

**ESTRELA:** Eu não diria que eu conduzo bem diferente. Eu tenho diferenças. Mas não acho que é bem diferente. Duas coisas. Uma: eu só faço o *Yo Afectado* completo. Eu não faço as partes separadas. Eu faço todas as partes um, dois, três e quatro. Por isso minha frase clássica é: “eu só deixo a pessoa sair da roda depois que ela gozar”. Se você faz só uma parte você pode interromper o gozo. O Augusto no fim estava fazendo umas rodas que você poderia escolher uma parte. Mas honestamente eu acho que era muito mais uma questão de aproveitamento de tempo de aula do que por razões técnicas. Eu acho que a grande diferença... Não chega a ser uma diferença. A grande variação que eu faço em relação ao Augusto. É que eu sou canceriana e ele era pisciano. E isso se tratando de Augusto Fernandes já é muito importante por que ele mesmo fala sobre isso e toda minha paixão por astrologia veio do Augusto. O Augusto era como ele mesmo dizia *triple picies*, peixes com ascendente em peixes e lua em peixes. Ou seja, ele era muito mais das profundezas que eu. O meu lado canceriano maternal faz com que eu acolha quando a pessoa não consegue matar e eu ajudo a pessoa achar outras soluções.

**JULIANA:** Eu cheguei a ver algumas vezes você fazer isso.

**ESTRELA:** E cada vez mais faço. O Augusto na minha memória ele levava mais para a morte mesmo. A morte podia ser fantástica, mas era a morte. E o não conseguir matar para ele era um sintoma do personagem social não deixando você chegar às últimas consequências. E eu canceriana sou super: “não, tudo bem, vamos por aqui então”.

**JULIANA:** Mas é como se você dissesse “chegamos até aqui neste momento. Em uma próxima avançamos mais um pouquinho”.

**ESTRELA:** Mas eu não acho que o ponto principal do *Yo Afectado* seja a morte. Eu acho que o ponto principal seja a expressão. Eu comecei a estudar com Augusto em 2008 e o último curso que eu fiz com ele foi em 2018, no ano que ele morreu. O curso foi em janeiro de 2018, eu fiz a entrevista em fevereiro, ia fazer uma segunda parte mas não foi possível, eu voltei para o Brasil e não voltei mais para Argentina e ele morreu em dezembro de 2018. O último curso que eu fiz com ele foi um intensivo de *Yo Afectado*. Acho que até te mandei alguns

áudios de aula. E cada vez que eu estudava com Augusto... Cada vez que eu ia a Buenos Aires eu estudava com ele. O ultimo curso que eu fiz com ele era de *Yo Afectado*. E cada vez que eu voltava a estudar com ele eu entendia uma coisa nova sobre o exercício. Em 2018 foram muitas camadas mas eu acho que a camada que eu compreendi em 2018 foi que o *Yo Afectado* é um exercício de expressão. O ponto do *Yo Afectado* é a expressão. O ponto do *Yo Afectado* não é se emocionar. O ponto é conseguir expressar o tamanho das coisas que você sente. Toda essa estrutura hiperbólica do *Yo Afectado* vai na direção de colocar para fora o mundo interior. Então a morte é só mais um passo. Eu não acho que ela seja o centro. O centro é a expressão. Eu sempre lembro do Augusto falando quando a pessoa entrava na primeira fase, quando começava a apresentar o réu, e a pessoa apresentava de um jeito meio.... é.... apático. “ah... ele é meio que... ele tem essa altura... ele é meio careca... ele tem barba...”. Ai o Augusto falava: “Eu não vejo que uma morte vai acontecer aqui hoje.”. E o ponto é esse. Você descreve com... você descreve afetado. Esse nome afetado é muito importante. E eu lembro também que nesse ultimo curso tinha uma colega que estudava com uma discípula. O Augusto tem muitos discípulos na argentina.

**JULIANA:** Sim, se você fizer uma pesquisa rápida você encontra várias pessoas falando.

**ESTRELA:** E tem uma... eu não tenho certeza também... posso descobrir quem é.... talvez seja... precisaria confirmar. Mas tinha uma menina que estudava com uma discípula. E os discípulos fazem o *Yo Afectado*. O Júlio Chaves que é um dos principais professores de atores na Argentina, que tem uma escola, faz o *Yo Afectado*. Então vários fazem. Não sei se você tinha ouvido falar do Júlio Chaves, ele é muito importante e ele faz *Yo Afectado*. Ele tem uma escola e é um dos principais professores também. E é um grande ator na Argentina. Ator de sucesso... meio um Antonio Fagundes da Argentina, enquanto posição... que faz teatro, faz cinema, faz televisão, é conhecido do grande público e ele treinou com os dois: O Augusto Fernandes e o Augustín Alezzo. E ele se tornou professor de teatro... eu ate comparei ele com Antonio Fagundes porque ele fez aquela peça chamada Vermelho. Ele tem uma escola e é uma escola meio pop. Até em uma geração mais jovem as pessoas conhecem mais a escola do Chaves do que o Augusto Fernandes em si. E eu sei que ele faz o *Yo Afectado* na escola dele. Mas enfim... dei essa volta para dizer que nesse ultimo curso que eu fiz tinha uma colega que vinha de ser aluna dessa discípula, que fazia *Yo Afectado* e que veio fazer com o Augusto. E ai eu lembro que ela disse que a professora dela sugeria comparar na hora de descrever, quando estava apresentando o réu. E eu lembro muito disso, em marcou de ela falar fazendo o

*Yo Afectado* com o namorado na descrição: “Os braços dele são longos como se a gravidade estivesse puxando para terra”. Essa descrição é uma maneira de tomar forma. Porque ao longo dos anos eu fui entendendo que a expressão... Tanto que eu brinco que minha piada de tia do pavê: Expressão é um grande trem expresso. (Risos).

**JULIANA:** Deixa anotar essa que vou colocar na dissertação. (Risos).

**ESTRELA:** É o trem expressão que sai do mundo interno e vem para fora. Porque a expressão no final das contas é comunicar o mundo interno. È o que o ator faz. Então a coisa de poder se conectar com os sentimentos não é para ser virtuoso. È porque você tem que comunicar. E comunicar expressando. Não intelectualizando a respeito. E inevitavelmente o expressar passa por dar forma. Mas um dar forma que não seja um desenho frio. Um dar forma para a lava que está saindo do vulcão. E eu acho que os passos do *Yo Afectado* vão nessa direção. E eu lembro que o *Yo Afectado* que eu devo ter te enviado, o áudio do *Yo Afectado* que eu fiz para Java nesse meu último curso com ele, eu acho que eu estava fazendo a fase um, eu estava fazendo a descrição. Ai eu lembro que ele foi, foi, foi, foi, e eu mesmo fui me surpreendendo que ele estava me deixando ir. E eu estava quase chegando na fase quatro e ele parou. Mas, na fase um que é a descrição do réu, a gente tem toda relação com a memória sensorial. Então quanto mais detalhado você é na fase um mais você presentifica o objeto para você..... Mas enfim eu saí falando nem deixei você perguntar.

**JULIANA:** Não, está ótimo. Pode falar a vontade.

**ESTRELA:** Mas eu acho que é isso. Agora eu falei da expressão e da forma. Mas eu acho que a gente tinha parado na ética eu acho que são importantes três pontos. Um: horai e vigiai... quem guia. Tenha consciência do poder que você que você tem na mão. Não seja sádico, não seja cuzão. E para mim o passo fundamental que eu fui afinando com os anos, que eu acho que sempre fiz isso meio naturalmente, mas eu acho que talvez eu possa ter errado mais no começo e agora eu tenho cada vez mais consciência. É ir no limite da pessoa. Se o limite dela é baixo, deixa ela ir no limite baixo dela. Não esgarce o limite. E essa foi minha grande discussão com o ex-assistente do Augusto. Eu lembro muito dele falar: mas você é bruxa? Como você sabe onde as pessoas podem e não podem ir? E minha resposta foi: Escutando e dando livre arbítrio para pessoa. E é um limite delicado, porque tem a tal da travessia do som. Quando a pessoa está na porta da travessia do som você precisa ajudar a atravessar, mas você não pode empurrar.

**JULIANA:** Mas é muito sutil, não é, Estrela? Essa percepção?

**ESTRELA:** Sim. E acho que é uma questão de incentivar mas você não pode empurrar de jeito nenhum. E eu acho muito importante a roda de conversa após o *Yo Afectado*. Porque eu acho que você não pode abrir coisas e deixar... “Beijo, tchau gente, se fode aí”. Eu acho que tem muitos elementos na roda pós, mas é muito importante tranquilizar os alunos com os limites deles, de hoje.

**JULIANA:** Isso em relação a onde cada um conseguiu chegar?

**ESTRELA:** Isso. Onde cada um conseguiu ir. E saber que isso foi bom. E que se você percebeu até onde conseguiu chegar não tem problema você ter travado. Você percebeu que travou e na próxima você pode tentar atravessar isso. E tem algo que eu aprendi com o Augusto. E que eu aprendi com o *Yo Afectado*... Eu lembro de ficar uma sessão de terapia falando disso. Porque na minha formação no Brasil, eu não sei hoje em dia como está a formação, que está se transformando. Mas eu acho que uma grande força da formação no Brasil sempre foi a formação de grupos. E a criação do jogo coletivo. Então uma imagem que tinha ficado muito clara para mim, do Célia Helena, era ser rede de proteção dos colegas. Que a turma criasse essa rede de proteção. E eu lembro que a primeira vez que eu fiz a *Ronda*, que é o próximo passo do *Yo Afectado*. Que o Augusto parou de fazer mas o ex-assistente dele continua fazendo. Mas quando eu fiz a primeira Ronda, eu senti que eu não tive rede de proteção, que eu me machuquei super, que eu travei diante da barreira do som, que eu não atravessei e fiquei toda mal. Por sorte naquela semana eu vim pro Brasil, tive uma sessão com minha terapeuta e falei disso. E lembro-me de eu falar: “Cara, não teve rede de proteção”. E eu me lembro de ela falar algo do gênero: “Mas quem disse que a vida tem rede de proteção?”. Então assim... Tem algo que eu ainda estou descobrindo. Acho que se a gente conversar de novo daqui uns anos talvez tenha descobertas novas. É algo que eu comecei a entrar em contato há um ano. Mas de que às vezes os processos são cruéis, as vezes são desagradáveis. Saber que conduzir de forma responsável, consciente, bem intencionada, não significa conduzir de forma perfeita. Não existe a forma perfeita de conduzir. Não existe uma forma a prova de balas. Não existe rede de proteção. Teve uma coisa que eu ouvi em um processo criativo que eu fiz ano passado. Era um processo gringo, chama *Criative Alquimi*, alquimia criativa. Eram várias pessoas desenvolvendo projetos criativos ao mesmo tempo. E eu lembro que a primeira reunião, a condutora falou algo que hoje eu falo muito em minhas primeiras aulas e primeiros ensaios: um espaço seguro não é um espaço perfeito. E um espaço

onde todos nós admitimos a possibilidade de erro eu considero um espaço mais seguro do que um espaço considerado perfeito. Porque um espaço onde eu posso errar e quem eu conduzo pode errar, os erros podem apontados, sem serem ofensas. Lugares onde as pessoas acham que não são passíveis de erro, apontar um erro é um pecado.

**JULIANA:** Eu estava refletindo sobre a importância do coletivo nesse assunto. Como a gente lida com isso? E eu fiquei pensando sobre essa figura condutora e fato dela ser inquestionável, das pessoas terem medo. Talvez sem isso as pessoas possam questionar, o grupo possa dizer, aqui chegou num limite da pessoa que está ali no meio.

**ESTRELA:** E a gente pode pedir desculpa. Eu gosto muito dessa frase “orai e vigiai”. Nós que conduzimos temos que estar em constante processo de humildade. A Giovana foi atrás de conseguir alguém que não gostasse do meu trabalho. Ela tinha ouvido falar de uma amiga dela que não queria fazer meu curso porque duas amigas dela não tinham gostado. Ela conseguiu falar com uma dessas meninas, não sei quem é. Que a menina não conseguiu se sentir segura em uma aula minha. Que não conseguiu ser específica. Mas na hora que ela me falou isso. E era uma sexta feira, no sábado ia começar meu primeiro curso presencial depois da pandemia. O primeiro *Yo Afectado*, porque não fiz online. Foi um soco no estomago, mas foi muito importante. E aí eu conduzi o *Yo Afectado* com muito mais cuidado para além do que sempre faço. Por que é isso. Eu sei que eu tenho cuidado em conduzir, então seria muito fácil eu achar que eu sei, a grande maioria das pessoas gostam muito da minha condução. Seria uma hipocrisia minha se eu dissesse que não sei do impacto do meu trabalho para as pessoas. Mas eu sei que isso não me faz ser impassível de erro. Isso é um *reality check* doloroso. Porque é isso, eu sou bem intencionada. Mas isso não basta. Nós somos humanos, somos passíveis de erro, tem coisas que escapam à percepção. Nós não somos a xícara de chá de todo mundo. Cada pessoa tem uma forma de conduzir e esse território de profundezas emocionais é muito fácil de confundir o mensageiro com a mensagem. As pessoas projetam em quem conduz a culpa de entrar em contato com a dor do conteúdo do que elas abriram. E Augusto Fernandes dizia isso: “não sou eu que to te machucando, foi a vida”. E isso foi uma das primeiras coisas que ele me disse lá em 2008: Mas e se for uma ferida que eu não cicatrizei, ele disse: “Querida, as feridas nunca cicatrizam”. E é verdade. Mas é isso.

**JULIANA:** E ele tinha essa preocupação ética? De uma forma diferente que você, mas ele demonstrava isso?



**ESTRELA:** Sim, demonstrava, mas eu infelizmente nunca tive essa conversa com ele. A minha entrevista em 2018. Eu queria perguntar dos exercícios, mas ele acabou contanto muito mais das histórias. Mas ele tinha sim, ele tinha. Uma coisa que ele falava: não pode colocar o dedo no calcanhar de Aquiles do colega. Isso para mim é um princípio ético. Tem algumas pessoas que realmente tem uma capacidade de ver. Eu vejo as feridas das pessoas, e é por isso que eu consigo ajudar a conduzir. É muito engraçado, porque eu realmente vejo... Meu pai fala que eu sou... sensitiva de pessoas vivas, de encarnados. Eu vejo umas coisas que para mim são óbvias. Não tá todo mundo vendo? Não, não tá todo mundo vendo. Mas a coisa é como você usa isso. E eu acho que tem pessoas que tem prazer em ser a pessoa que revela sua ferida. É uma vaidade. E para mim só vale apontar a ferida se eu posso ajudar a pessoa a curar aquilo. Eu fiz um curso com Eduardo Milewicz que eu recomendo, o curso dele é muito bom. E ele estudou com o Augusto. E ele falou as regras das aulas dele. Uma que entre colegas as pessoas só podiam elogiar o trabalho uns dos outros. Nas minhas aulas nem isso, nas minhas aulas ninguém comenta o trabalho do colega. Eu não quero que entre em umas de focar querendo propor... mas enfim, ele fala que ele só nomeia um defeito se ele pode ajudar a transformar em virtude. Eu não vou jogar suas feridas na sua cara para você... (faz um gesto e som). É isso, eu vou te ajudar a ver o que você consegue ver. Eu vejo algo. Inevitavelmente eu sou uma pessoa que faz terapia no mesmo tempo que eu faço teatro. Eu sou uma pessoa que faz terapia literalmente desde que comecei a fazer teatro. Eu faço terapia e teatro desde que minha mãe morreu. Desde 95. Então assim, eu sou paciente, não da paciência. Mas eu faço análise lacaniana desde 2014. Então eu também tenho uma escuta treinada. É isso, o Augusto tinha isso. Eu vi o Augusto conduzindo muitos *Yo Afectados*. E em um lugar parece uma sessão lacaniana, porque você empurra para um lugar. Tem gente que você empurra de forma mais sutil... Eu falo, quando eu explico o *Yo Afectado*, eu falo que peguem as cordas que eu jogar. Agora se eu conduzo, jogo uma corda e vejo que o aluno não pega, eu não vou forçar ele a pegar. Isso depois na roda de conversa eu vou fala: olha, joguei uma corda que você não pegou.

**JULIANA:** Eu já vi isso acontecendo, umas duas vezes. Que você ia dando... porque você vai conduzindo por meio de perguntas e indicações, no começo principalmente.

**ESTRELA:** Porque eu faço muito começo de frase. “Eu preciso que você...”, “Você não podia ter feito isso comigo porque...”

**JULIANA:** E às vezes a pessoa não pega.

**ESTRELA:** E é isso, assim, a ultima roda que eu conduzi, que foi desse curso presencial que eu dei ano passado, que foi o primeiro em muito tempo que não estava fazendo online. É... teve uma menina, era o primeiro curso que estava fazendo comigo e ela falou isso, ela falou “eu sei que eu travei, mas sei que fui até onde eu pude. E já foi um montão.” E vai ter outro. Vai ter outro. Porque eu acho que tem um monte de pessoas, as eu acho que nós atrizes e atores temos que nos responsabilizar por um fetiche, não são só essas figuras. Tem um fetiche que eu acho que a gente está desconstruindo, tem um fetiche do artista sofredor kamikaze. Tipo... Porque eu comecei a falar disso... Porque é isso, tem “nossa, eu me fodi, eu celebro ter atravessado os meus limites”. Meu, não precisa. E é isso, acho que é uma pergunta filosófica que eu não tenho resposta. Né? Por que o que é o bem e o que é o mal? Foi isso que eu escrevi. Para mim o bem é o que vai em direção a vida e o mal em direção a morte. Mas até isso em algumas situações não necessariamente. Mas eu acho que é minha única crença. Porque até isso não sei responder? Por quê? Mas eu funciono sob essa lógica.

**JULIANA:** Tem uma coisa que quando eu estava descrevendo o *Yo Afectado* chegou um momento que me deu um estalo e eu disse nossa preciso descrever os acordos iniciais. Que é aquela conversa inicial. Porque as vezes vem um dia antes, ou na semana anterior, já começa a preparação para um Yo Afectado que vai acontecer na outra semana, ai eu comecei a tentar elencar esse acordos e comecei a entender a importância deles. Como é grande a importância dos acordos que vocês faz. Ai fiquei na duvida se são acordos que já vem do Augusto, se você desenvolveu. Isso nos anos de prática...

**ESTRELA:** Nomeia alguns. Quais? Do que você está falando?

**JULIANA:** O primeiro acordo tem a ver com aquela coisa de você não falar do trabalho do colega. Tem a ver com você só a condução fala com o *Yo Afectado*.

**ESTRELA:** Acho que não comentar o trabalho do colega eu que trouxe. Mas acho que talvez o Augusto concordasse com isso. Só eu falo com o *Yo Afectado* é do Augusto.

**JULIANA:** Eu estou tentando puxar da memória, mas tem uma série de coisas da preparação, o que você precisa preparar é um acordo inicial. Para se preparar, quem é o réu, qual o crime, como eu vou escolher esse réu.

**ESTRELA:** Você esta falando de duas coisas, uma coisa são os pactos coletivos outra coisa são as regras do jogo e os princípios, o passo a passo do jogo. Você escolher e réu e o crime

são coisas que facilitam o jogo, não é um pacto coletivo. Só eu falo com o *Yo Afectado*, é um pacto coletivo. E tem coisas que fui descobrindo ao longo do tempo.

**JULIANA:** Tem aquela coisa do banheiro.

**ESTRELA:** Isso sou eu. Porque eu fico enlouquecida...

**JULIANA:** Pessoas entrando e saindo...

**ESTRELA:** Eu sou muito cuidadosa e isso é uma coisa cada vez mais difícil por causa dos celulares, é muito difícil, com o estabelecer o palco, o sagrado. Eu trato o *Yo Afectado* como sagrado, não sei se já te falei isso. De 2020 ou 2019 eu rezo no começo e no fim do *Yo Afectado*, uma reza inclusive da Estrela Guia, que não fala nada que entre em nenhuma crença, mas ao longo dos anos muita gente me perguntou sobre as implicações energéticas do *Yo Afectado*. A primeira pessoa que falou isso foi um ator alemão que eu dirigi, em Berlim, em 2011. Mas depois muita gente começou a me perguntar. É uma coisa que eu abro e fecho a roda do *Yo Afectado*. E para mim, isso é mais um passo em direção a estabelecer o sagrado. Então essa coisa do banheiro é isso de estabelecer o espaço cênico, estabelecer o espaço sagrado. Para mim tem um respeito com o material que as pessoas trazem. Tem uma expressão em inglês que eu gosto muito que é *hold the space*. Segurar o espaço. Para mim essa coisa do banheiro, de você sair por fora da roda. De você entrar e sair entre *Yo Afectados*, a coisa de a pessoa sentar de volta na cadeira e você não começar conversar, isso sou eu, com ascendente em virgem. Sou eu tocando ordem no puteiro. Estabelecendo coisas que eu gostaria que fossem senso comum e são cada vez menos. Mas que para mim tem a ver com não usar celular na frente do ator no set. Eu lembro muito de um ensaio do nossa classe que estava dando o texto final. E meu texto final era eu morrendo, sendo queimada, fazendo xixi na calça com meu bebê no colo. E um colega estava na plateia mexendo no celular. Eu saí para o camarim furiosa, falei você nunca mais faça isso. Mas ele falou que estava em silêncio. Mas você estava no meu campo de visão. E é isso, eu to aqui colocando minha alma, precisa valer a pena não posso estar jogando minha alma no chão. E para mim a coisa do *Yo Afectado*... Porque é um exercício que só funciona em roda. Tanto que em preparação, já aconteceu de eu precisar fazer *Yo Afectado* em uma preparação, e eu convidar as meninas, a Mell e a Carol, simplesmente para fazer a roda. Tem algo da roda...

**JULIANA:** Essa instância coletiva, essa sustentação.

**ESTRELA:** Essa sustentação de espaço. Eu acho que assim, eu exijo esse pacto. Porque a pessoas costumam trazer as coisas mais caras, a existência delas. E isso é muito, muito, muito comum. Varias vezes ouvi gente falando que falaram no *Yo Afectado* coisa que nunca tinham falado na terapia. Muito. Não tem uma roda que alguém não fale isso.

**JULIANA:** Sim, várias vezes comigo. E eu faço terapia há dez anos, então não é que eu comecei ontem.

**ESTRELA:** Então eu não estou pedindo para as pessoas tratarem as questões pessoais delas de forma banal. Porque isso é uma coisa que eu amo no *Yo Afectado*. Eu amo o humor do *Yo Afectado*, como pode ser engraçado a gente chafurdar nas nossas tragédias. Eu acho que tem um jogo entre sagrado e profano maravilhoso. Não confundir isso com banalizar o sagrado da vida das pessoas.

**JULIANA:** Isso é uma coisa que as pessoas não acessam quando você descreve o exercício. E às vezes eu preciso dizer, por que as pessoas ficam com uma ideia de que é trágico, e pesado. E intenso. Intenso é. Mas não é somente trágico. E é cômico.

**ESTRELA:** E é o que eu sempre falo, não ache porque é um *Yo Afectado* positivo que ele é engraçado e feliz. E não ache que porque é negativo que é engraçado. Mas esse poder rir do nosso peso, eu acho que ele desenvolve um elemento técnico do trabalho do ator. Porque a gente precisa ir com leveza nas profundezas. Mas de novo, ir com leveza não é banalizar. Mas eu acho assim, aquela frase do Young “Você pode ter todas as técnicas que for, mas quando você esta diante de outra alma humana, você é apenas outra alma humana”. E é isso. O seu colega no centro da roda expondo o lugar mais frágil da alma dele, como colega ser humano você precisa sustentar isso para ele. E vice versa. A série que eu estou preparando agora, eles são jovens, o elenco. E eu percebo que não tem esse código. Do tipo “mano, alguém começou a falar de um lugar doloroso, cala aboca e escuta”. E olha para pessoa. E honra o que a pessoa esta te dando.

**JULIANA:** E isso não acontece? Tem uma dispersão?

**ESTRELA:** Tem uma dispersão que faz parte cada vez mais de nossa sociedade, e isso para além do *Yo Afectado*. Eu sinto que é papel da pessoa que conduz a sala de aula ou ensaio, colocar as regras para que as pessoas criem esse espaço. Se não é natural a gente tem que criar. E eu fico louca com as pessoas com celular no meio do ensaio. A personagem ta ali

prestes a se matar e a pessoa esta ali olhando o celular vendo texto... Isso não cria, isso não deixa que o sagrado se estabeleça. Tudo que a gente está conversando agora nesse tópico não é apenas uma questão ética, é uma questão artística também, é uma questão de ritual artístico. Tem um nível da arte que só se estabelece quando o sagrado se estabelece. Eu lembro muito de um curso que eu fiz, aqui no rio, uma década atrás, com a Ariane Mnouchkine, e eu lembro que ela falava “ninguém pisa no palco a não ser que seja para entrar em cena”. Para você ir no banheiro, você tinha que dar a volta ao redor do palco. Tratem o palco como fogo sagrado. E quando você trata o palco, o espaço cênico... E eu acho que o online nos fez ver que a gente pode estabelecer o espaço cênico em qualquer circunstância. É uma energia que se estabelece. Quando você estabelece e respeita o sagrado da cena, ele alimenta você. Quando você não respeita, é como se o sagrado não abrisse o portão para você.

**JULIANA:** De dar a devida importância do que esta sendo feito ali.

**ESTRELA:** Você esta conectado a uma nave coletiva, ou a nave sobe... eu estava em um curso e fiquei enlouquecida com uma menina que cruzou a roda... Você estava?

**JULIANA:** Eu estava em uma no iMBOx que a galera estava muito dispersa. Foi dos últimos que participei, que era uma turma bem jovem. Eu era uma das únicas que já tinha feito. E era uma turma que você ficou muito chateada, teve que levantar a voz.

**ESTRELA:** E para mim é muito difícil, o espaço mais difícil. É por isso que eu faço tanto pacto. Para mim é muito desconfortável dar bronca. É uma maneira de evitar dar bronca.

**JULIANA:** Mas é fundamental o pacto. Tem uma coisa que a gente foi descobrindo. Que tem uma estrutura do Yo Afectado que é um pouco similar ao psicodrama no sentido dessa curva que se estabelece. E o psicodrama começa com os pactos, aí vem um primeiro aquecimento, depois um segundo aquecimento. Depois uma dramatização, depois um desaquecer e por fim a roda de conversa. E tem relação com isso que você fala. E eu acho fundamental. É por isso que eu falei nossa preciso escrever sobre isso. Porque já é o começo dessa energia que se estabelece.

**ESTRELA:** A energia só se estabelece por causa do pacto. Porque ela é uma energia extraordinária, no sentido de fora do ordinário, do comum, do cotidiano. Então a gente precisa subir a nave. E sala de ensaio conduzida por mim os celulares ficam fora. Outro dia no meio

do ensaio uma atriz pega o celular e faz assim... Eu falei “Você está ouvindo um áudio??!”. Tipo, galera. Isso fere a sua subida.

**JULIANA:** Isso é uma loucura, porque eu comecei a fazer teatro antes das pessoas terem celular. É uma loucura pensar nisso.

**ESTRELA:** E teve um dia no B\_arco que tinha uma menina que ela saiu da roda, deu a volta e veio ficar atrás de mim. Ai eu conduzi o Yo Afectado até o fim da pessoa que estava sendo conduzida. Ao final parei, falei “Um momento... O que você está fazendo?” “A porque eu não estava conseguindo assistir dali...”. Acho que eu expulsei ela da aula inclusive, acho que foi a única vez que fiz isso. Mas é isso, eu falo meio brincando, mas é verdade, que é meu ascendente em virgem, mas eu preciso garantir que todos se comportem da melhor maneira. Porque na vida já aceitei que não tenho o menor controle sobre como as pessoas se comportam, mas na minha aula, no meu ensaio... E é isso, isso é muito importante companheira canceriana que dá aula: “quem comanda essa porra sou eu”. Dar aula precisa disso. Quando estamos em posição de condução, a gente precisa ocupar o lugar de condução. E o lugar de condução é um lugar de poder. A gente não pode fingir para gente mesma que a gente não está em um lugar de poder. A responsabilidade é minha, então quem comanda sou eu, quem dita as regras sou eu, quem coloca os limites sou eu, e isso não é porque eu sou egocêntrica, porque sou abusiva. È porque tenho responsabilidade sobre vocês. A cada tanto a vida me trás um novo desafio para e fazer... Porque tem um lugar boazinha de “não gente, estamos juntas” que na verdade não é bom. E é irresponsável. Porque você não estabelece limite. E ao ser permissivo você não estabelece o limite que estabelece a segurança de quem você está conduzindo. Então se eu tenho medo de fazer cara feia para quem usa um celular na roda – não no *Yo Afectado*, eu mato uma pessoa de celular numa roda de *Yo Afectado* -, se for boazinha e não colocar certos limites, eu não estou protegendo quem precisa. E eu acho que esse é outro ponto da ética. Na minha trajetória foi muito importante dar aula na Casa do teatro, eu dei aula no Célia Helena também. Mas na Casa do Teatro, a gente minha uma reunião semanal de todos os professores com uma psicóloga. Mas eu me lembro de uma época que ela estava dando aula para o desenvolvimento infantil. E eu me lembro de uma aula que marcou minha vida, que ela falou do quanto criança precisa de limite e não confundir o limite com a castração. De perceber que o limite é uma proteção. E é muito louco que eu lembro muito da imagem de um platô. Para criança poder correr livremente no platô ela precisa saber que alguém esta cuidando dos limites. Porque senão ela não é livre, porque pode

cair. Então o adulto responsável é a pessoa que estabelece os limites. Você pode correr aqui, porque eu garanto isso aqui, daqui você não cai. E na sala de aula mesmo com adultos fazendo aula, mesmo alunos mais velhos que eu – eu tenho cada vez mais alunos mais velhos do que eu – o adulto é você. Eu lembro de uma vez em que havia um aluno que era músico e veio fazer o curso. E eu apliquei o *Yo Afectado* e ele disse que eu era a autoridade energética da sala. E é isso, você como professor, você como a pessoa que guia, você é a autoridade em muitos níveis. E você é a autoridade energética, tem que estabelecer quais são os códigos para se movimentar ali. Para que as pessoas se sintam seguras. Não tem como fazer o *Yo Afectado* sem as pessoas se sentirem acolhidas. E tem uma coisa que eu estou cada vez mais caminhando nessa direção: acolher não é resolver. Muito pelo contrário. Tem pactos que eu trago sobre isso. Cada um só pode falar sobre sua experiência. Por isso eu não posso falar da experiência do colega. E nenhum de nós é terapeuta. Por isso ninguém pode falar: “não, você para resolver suas questões..”.

**JULIANA:** Eu lembro de uma situação que alguém tentou.

**ESTRELA:** Sim, que alguém no bar falou “ah você precisa fazer terapia”. Eu não fazia esse pacto mas depois dessa história eu passei a fazer, que não é para comentar com o colega no bar. Tem vários pactos que eu faço e repito, mas que as pessoas sempre cruzam. Porque eu acho que a gente está muito autorizado na sociedade. As pessoas se sentem muito autorizadas a oferecer soluções para as pessoas. Também é isso. O espaço seguro para eu expor minhas angústias é um espaço seguro para expor isso sem eu sentir que é um peso dos outros tentarem resolver minha angústia. Eu só estou criando. O *Yo Afectado* é muito isso. Nomear angústias profundas. Então ninguém pode se atrever a falar “vou te dar uma dica”. E não é que eu não sinta o impulso disso, várias vezes dá vontade de falar coisas para pessoa. Mas eu não posso. Eu posso te ajudar a ir em direção a onde esta doendo e ver e olhar o que há ali. Mas eu não posso solucionar o que está ali.

**JULIANA:** Eu lembro uma situação que uma pessoa estava em um *Yo Afectado*, e muitas pessoas mataram pai e mãe nessa roda. E essa pessoa, era uma pessoa mais velha acho. Ela entrou numa pira de que a gente deve honrar pai e mãe. E ficou nesse lugar “pai e mãe precisa ser honrado”. E era uma situação muito angustiante. Porque é um julgamento moral que mata o *Yo Afectado*. Impossibilita você mergulhar nessa...

**ESTRELA:** Sim, era uma moça que estava estudando constelação familiar. E eu entendi uma coisa que eu comecei a estudar com o Augusto em 2014: ele é um exercício de ficção. E a resposta a isso foi que eu comecei a rezar.

**JULIANA:** E você faz isso em voz alta, com todo mundo da roda.

**ESTRELA:** Sim, eu falo “gente, eu vou rezar uma coisa, cada um pode rezar na própria crença”. Mas eu explico, eu falo disso, que as pessoas me perguntam das implicações. Mas é isso, uma explicação do *Yo Afectado* leva duas horas.

**JULIANA:** No mínimo!

**ESTRELA:** Sim! Mas eu não vou fazer com pressa. Não vou fazer sem ter nomeado essas coisas. Porque as coisas que são nomeadas no *Yo Afectado*, estão dentro das pessoas. Então é colocar para fora, em um espaço seguro. Ao rezar, para mim, é ir estabelecendo um pacto energético e tranquilizando as pessoas quanto a esse pacto. E colocando que aquilo é ficção, que nós não desejamos que aquilo de fato aconteça com as pessoas. Que aquilo é como um vômito ou uma diarreia na Ayahuasca, é você colocar para fora. E depois eu vou fechar o saquinho e jogar no lixo. Não vou espalhar um saco de vômito na cara das pessoas. E é uma coisa de poder... Eu acho que você estava na roda quando eu fiz um *Yo Afectado*...

**JULIANA:** Estava.

**ESTRELA:** Isso para mim é um super exemplo. Porque naquele momento em minha vida pessoal estava muito difícil lidar aquela pessoa. E não havia espaço para falar algumas coisas para ela. Mas eu estava com uma angústia uma raiva, que estava muito difícil. Fazer o *Yo Afectado* me limpou para ser mais compassiva com ela. Eu acredito no poder de cura do *Yo Afectado* e eu falo dele quando eu explico o exercício como um efeito secundário mas para dizer “a gente não está se colocando em risco, pelo contrário”. A gente está limpando coisas. Mas enfim, retomando esse exemplo, dizer que se permitir nomear nossas raivas faz com que a gente possa escolher depois, se a gente vai agir a partir delas ou se vai... Tem algo que para mim é muito claro, mas que eu ainda não consegui frasear suficientemente bem. Eu tenho a sensação que se a gente não nomeia nossa sombra ela vira sujeito de nossas ações. E eu acho que no *Yo Afectado* a gente coloca nossas sombras para brincar que nem em um RPG. Não deixa de ser um *Role Playing Game*. É uma ficção. Eu sempre uso a imagem da caixinha de lápis de cor. É uma ficção que você pinta só com vermelho. Na vida real você tempera o



vermelho com azul, com verde. No *Yo Afectado* você está pintando com uma cor só. Um caso seria o *Yo Afectado* da Mell. Ela fez um positivo e um negativo com a filha, por diferentes vieses. Eu adoro isso. Você não pode matar a pessoa pelo conjunto da obra. Você precisa escolher um crime. Você pode matar ela amanhã de novo por um crime diferente. Você pode trazer a mesma pessoa para o positivo. Porque você está pegando um fragmento e dando voz, dando expressão para aquele fragmento. E aquilo é ficção. E isso eu entendi em 2014 com o Augusto falando “o eu afetado é diferente do eu que pondera”. E o da realidade é que pondera. O que não pondera é o da ficção. E, de novo, os limites do exercício estabelecem isso. É fundamental a questão que o *Yo Afectado* é um Id, do ponto de vista freudiano. É fundamental que ele não tenha culpa, que ele seja egoísta. É fundamental que ele responsabilize o outro completamente. Porque isso vai delimitando a ficção. Então se você decide matar pai e mãe, você está fazendo isso dentro da ficção. Mas eu nunca matei meu pai, no *Yo Afectado*. E acho que nunca farei. Está para além da minha capacidade. Por isso eu como canceriana faço alternativas. Uma coisa que não sei se falei antes, mas que eu acho importante, eu me alimento muito na fase final do *Yo Afectado* da *psicomagia* do Jodorowsky. É um livro dele, curto, que eu acho que tem em português. Basicamente a lógica dele nesse livro é que os atos metafóricos se comunicam de forma mais veloz com o inconsciente do que o passo a passo lógico das coisas. Então os atos psicomágicos dele, são atos que ele prescreve para cada paciente, de acordo com o histórico de cada pessoa. E ele faz uns atos que são bem questionáveis, enfim.... Mas a coisa é que ele prescreve atos psicomágicos para libertar coisas nas pessoas através de metáforas. Eu sinto que a quarta fase do *Yo Afectado* é um ato psicomágico. Porque as mortes são absurdas. Têm relação com essa metáfora que libera algo no inconsciente. E algo muito importante do *Yo Afectado* é que você não pode vir com a morte pré-programada. O que é muito legal... O quanto ela acontece ali.

**JULIANA:** E sobre a *ronda*...

**ESTRELA:** A palavra *ronda* em espanhol meio que é roda. Então meio que o próprio *Yo Afectado* já é um *ronda* de *Yo Afectado*. E nem sempre ele fazia em roda. Eu lembro que quando eu aprendi o *Yo Afectado* era em uma casa linda que meio que tinha um teatro e ia um por um para o palco. A *ronda* ele já fazia em roda. Depois o *Yo Afectado* ele começou a fazer em roda também e eu acho que ganhou muito. Eu comecei a estudar com o Augusto em 2008 e ele ainda tinha essa escola. E o Augusto é muito grande na Espanha. A atuação argentina é muito grande na Espanha. Muitos professores moram na Espanha e estudaram com Augusto.

Então Augusto passava a metade do ano na Espanha na época. E o treinamento que eu comecei com ele chamava *Seminario Puerta*. Que eu acho que você entrava ou já sendo um ator profissional ou chegando ao final da escola do Augusto. Eu entrei e era um ano de aula com Augusto. Comecei com o bloco de texto, trabalho de cena. Porque o Augusto não é só *Yo Afectado*, a formação dele tem outros elementos. É que é o que eu estudei mais com ele, é o que eu mais gosto e dou ênfase nisso. Mas ele tinha todo um trabalho de análise de texto, etc. bem mais extenso. Então a gente começava com o bloco de texto no paralelo tinha trabalho de cena e aí começavam os *Yo Afectados*. Aí a gente fazia alguns *Yo Afectados* somente *Yo Afectados*. Depois começava a fazer as *rondas*. Sendo que as primeiras eu fiz com ele, depois ele foi para Espanha. Mas a gente fazia uma *ronda* toda quinta feira. Terça feira era aula de cena e quinta era *ronda*. É meio difícil de explicar mas é assim. Depois de você já ter feito bastante *Yo Afectado* você entende o estado afetado. E essa palavra não é menos importante. Afetado no que te afeta. E Augusto falava muito sobre como era fácil confundir. Ele falava que o *Yo Afectado* não é sobre temperamento. Não é sobre colocar uma intensidade. Ele falava “o ator não sabe o que fazer ele coloca temperamento”. Uma intensidade em geral, uma alteração que não é específica. O afetado é pelas coisas que me afetam. E ele dizia que quanto mais você faz mais você pode fazer com qualquer coisa. Pode fazer com o garçom que te tratou mal na esquina. Tem um exemplo que é super politicamente incorreto mas que é muito bom que é a pessoa que fez *Yo Afectado* com as pessoas feias do metrô. Que era um exemplo do Augusto. Quando você entendeu o estado do *Yo Afectado* você vai para *ronda*. A *ronda* tem uma pessoa que guia como o *Yo Afectado*. E ela tem três fases. A primeira é ir para o centro da roda e fazer seu *Yo Afectado* do dia. Mas ele não precisa mais das quatro etapas. Você só entra afetado, não precisa matar ninguém. Só entra afetado. E pode estar afetado com qualquer coisa, com o transito, com os boletos, por estar muito apaixonado. Você entra com o tema do seu *Yo Afectado*.

**JULIANA:** Eu achei diferente. Que você fazia depois do *Yo Afectado*.

**ESTRELA:** Não. Mas você só pode fazer com gente que já fez bastante o *Yo Afectado*. E a gente fazia toda quinta feira. Era um treinamento. Aí a primeira rodada você faz seu *Yo Afectado* do dia. Eu tinha um namorado que eu achava que estava me traindo. E eu tinha uma colega que estava traindo a namorada dela. Então nossos *Yos Afectados* tinham relação. Então ia um por um e fazia. Você ouvia o do dia de todo mundo. Segunda rodada o seu *Yo Afectado* de hoje confronta o *Yo Afectado* de hoje de outra pessoa. Então você pega uma história que

conectou com a sua. O Augusto falava muito que o *Yo Afectado* é um exercício de valores. Valores enquanto os temas que estão sendo carregados. Na terceira rodada são todos contra todos. Todos podem ir para o centro da roda. E uma ficção vai se criando. Tem uma regra fundamental que você não pode trazer história, você só pode trazer o que foi dito na roda. Um pouco uma regra de improvisação. Você não pode trazer algo que você sabe sobre a vida pessoal do colega. Você não pode trazer algo que o colega disse em outra roda. Você só pode trazer o que foi dito hoje. Nessa terceira fase se cria uma ficção coletiva a partir dos temas que apareceram no dia. E há uma arma imaginária, no meio da roda. Se você matar alguém ou alguém te mata, você fica morto no meio da roda até o final do exercício.

**JULIANA:** Mas todos entram?

**ESTRELA:** Todos podem entrar. E uma coisa que eu descobri, quando fiz com o assistente dele depois de novo, que esse revolver esta desde a primeira rodada. Então você pode se matar desde a primeira. Mas é isso. Se morreu fica lá morto até o fim de tudo. É muito divertido. É uma loucura. Mas se bem conduzido é muito divertido. Porque pode ser muito mal conduzido. Porque o ponto da *ronda* é o *role playing*. Você precisa ter uma inteligência de conflito. Uma inteligência dramaturgica de fazer o conflito funcionar. Quando o *Yo Afectado* de outra pessoa vem para você, você tem que fazer o que o outro precisa de você. E é delicado. Eu tenho muita vontade de explorar esse exercício. Tenho vontade de ter uma turma de alunos avançados para isso. Era um plano para 2020, mas veio a pandemia e precisa ser presencial. Eu até tentei fazer isso com uma turma do online mas não deu muito certo. Eu preciso sistematizar isso melhor. Eu quero estudar mitologias. Porque eu quero deixar as possibilidades de papéis mais claras, porque o limite é muito delicado. Todos esses exercícios vão na direção de ser pessoal, de você partir de uma verdade e pular para ficção. Essa é a grande coisa que eu aprendi com o Augusto e acho que é a grande contribuição dele para o nosso ofício. A ficção só ganha força se está ancorada em um lugar verdadeiro interno. Meisner tem isso. Isso eu entendi muito ao longo do tempo que voltei a estudar na pandemia. Estamos falando do mesmo corpo de conhecimento. Ninguém inventou nada. Eu acho muito importante honrar pesquisa e honrar caminhos. E os enquadramentos dos exercícios que X ou Y criaram. Mas acho que quem se dedica a pesquisar o nosso ofício inevitavelmente chega em lugares similares mesmo não tendo lido a pesquisa do outro. Porque eu acho que é uma coisa de ouvir o que o ofício fala. Não são regravar do ofício, e é como ele funciona. E por que a

*ronda* é tão delicada? Porque você não está sozinho. E essa coisa de não apontar o calcanhar de Aquiles do colega é da *ronda*. Porque isso não acontece no *Yo Afectado*.

**JULIANA:** Porque no *Yo Afectado* é a condução que dialoga. E na *ronda* os colegas estão interagido.

**ESTRELA:** Exatamente. Mas aí quem conduz provoca os conflitos. Então aí é preciso ter uma inteligência de provocar os conflitos.

**JULIANA:** Então a condução segue falando na *ronda*?

**ESTRELA:** Segue. Ela provoca os conflitos. Quanto mais avançada é uma turma ou um aluno, menos eu guio. Mas a *ronda* você provoca os conflito. Mas aí o que você e a Flor fizeram naquele dia com aquela cena eu comecei a usar nas preparações. Eu faço uma rodada pessoal, uma de personagem e depois coloco para misturar. Mas os pactos precisam estar muito bem estabelecidos. Tem uma imagem que eu gosto muito dela. De um jogo de capoeira.

**JULIANA:** Sobre esse dia foi muito gostoso, porque a Flor estava super dentro. Mas é um limiar difícil. Porque você vai na ferida. Eu como canceriana tive muita dificuldade, precisei me desculpar com ela no final. Porque é um lugar de conflito e a ferida se confunde.

**ESTRELA:** Mas a canceriana é o seu personagem social. Porque você é capaz de ser cruel. E a personagem está pedindo que você seja. Mas você tem que ser de verdade, mas não. É de verdade, mas é brincadeira. É esse jogo.

**JULIANA:** Muito obrigada, Estrela. Falamos muita coisa nessa conversa.

**ESTRELA:** Adoro. Para mim é uma alegria.