



**TEATRO AFETIVO E ATLETISMO EMOCIONAL:
O OLHAR DA DIRETORA E O *RASABOXES* EM CENA**

**TEATRO AFECTIVO Y ATLETISMO EMOCIONAL:
LA MIRADA DEL DIRECTOR Y LAS *RASABOXES* EN ESCENA**

**AFFECTIVE THEATRE AND EMOTIONAL ATHLETICS:
THE DIRECTOR'S PERSPECTIVE AND *RASABOXES* ON STAGE**

Leticia Maria Olivares Rodrigues¹
<https://orcid.org/0000-0002-5252-6632>

RESUMO

Este artigo baseia-se na palestra com título homônimo², proferida pela autora no I Seminário Internacional de *Rasaboxes* (Indaiatuba, 2024), sobre a técnica *Rasaboxes* e a trajetória e influências da autora/encenadora, abordando sua aplicação em obras teatrais e oficinas. Discute a assimilação da técnica desenvolvida por Richard Schechner³ (2001) e aprendida com Michele Minnick⁴ (2010), abordando a busca autodidata por aprofundamento teórico-prático e sua aplicação em diferentes contextos de formação, preparação e direção de atores, além da encenação. Também são apresentadas as percepções sobre os resultados na construção de cenas e no desenvolvimento de recursos de interpretação e autoconhecimento.

Palavras-chave: *Rasaboxes*, preparação atoral, direção, encenação.

¹ Cia Teatral Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, diretora; Coletivo Rubro Obsceno, cofundadora, artista; Projeto Mulheres Possíveis, coidealizadora e realizadora. Mestre em Artes Cênicas (ECA-USP, 2014), pós-graduada *lato sensu* em Dança e Consciência Corporal (FMU-SP, 2009). Graduada em Letras (Mackenzie, 2005). Cursos no Laban Institute (Londres, 2009) e Odin Teatret (Holstebro, 2013, 2014). Atriz, diretora teatral, revisora de textos, educadora.

² Disponível em: <https://youtu.be/lh_nHHveaOk?si=gMoalbgAH2n0tf4E>. Acesso em: 15 mar. 2025. O artigo baseia-se na transcrição da palestra, incluindo correções de algumas datas e adequações de linguagem, com a retirada de aspectos da oralidade, como interjeições desnecessárias, redundâncias e outras ocorrências que possam truncar a informação escrita e dedicada a uma publicação em revista acadêmica. No entanto, o tom mais informal foi mantido, de acordo com o evento original que deu origem a este trabalho. A palestra contou com recursos de projeção de texto e imagens.

³ Richard Schechner, um dos fundadores dos *Estudos da Performance*, é um teórico da performance, diretor teatral, autor, editor da TDR e professor universitário na Escola de Artes Tisch, da New York University. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

⁴ PhD (*Performance Studies*, NYU), CMA (LIMS, NY), diretora, performer, produtora, educadora de movimento somático (*Dynamic Embodiment*) e fundadora da iniciativa interdisciplinar *Vital Matters*, baseada nas artes e práticas somáticas. Professora de *The Performance Workshop & Rasaboxes* desde 1998, também criando novas gerações de professoras/res da técnica, depois de Richard Schechner. Introduziu *Rasaboxes* no Brasil em 2003.

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0AOqN8PQAi/?img_index=1>. Acesso em: 19 abr. 2025.

RESUMEN

Este artículo se basa en la conferencia del mismo título, impartida por el autor en el 1º Seminario Internacional de *Rasaboxes* (Indaiatuba, 2024), sobre la técnica de las *Rasaboxes* y la trayectoria e influencias del autor/director, abordando su aplicación en obras y talleres teatrales. Se discute la asimilación de la técnica desarrollada por Richard Schechner (2001) y aprendida de Michele Minnick (2010), abordando la búsqueda autodidacta de profundización teórico-práctica y su aplicación en diferentes contextos de formación, preparación y dirección de actores, además de la puesta en escena. También se presentan percepciones sobre los resultados en la construcción de escenas y el desarrollo de recursos de interpretación y autoconocimiento.

Palabras clave: *Rasaboxes*, preparación actoral, dirección, escenificación.

ABSTRACT

This article is based on the lecture with the same title, given by the author at the 1st International *Rasaboxes* Seminar (Indaiatuba, 2024), about the *Rasaboxes* technique and the trajectory and influences of the author/director, addressing its application in theatrical works and workshops. It discusses the assimilation of the technique developed by Richard Schechner (2001) and learned from Michele Minnick (2010), addressing the self-taught search for theoretical-practical deepening and its application in different contexts of training, preparation and direction of actors, in addition to staging. Perceptions about the results in the construction of scenes and in the development of interpretation and self-knowledge resources are also presented.

Keywords: *Rasaboxes*, acting preparation, direction, staging.

Abertura

Juliana Calligaris⁵: Boa noite, pessoal! [resposta do público] Esta é a antepenúltima noite do nosso seminário, mas é a última noite de evento, além da mesa-redonda que será o encerramento. E, mais uma vez, [quero expressar minha] gratidão [...]. Agradecer por vocês estarem aqui, por estarmos compartilhando este espaço de afeto, transparência, processos artísticos, arte, vida e trocas. Como um seminário deve ser: um espaço de troca, de influência e de compartilhamento de experiências. Um espaço para vivermos!

Antes de começarmos, gostaria de fazer um esclarecimento: hoje, a Débora, nossa intérprete de Libras, não está presente porque não há uma pessoa surda na plateia. No entanto, ela receberá o vídeo da palestra, fará a tradução em casa e enviará o material para o [...] responsável pela edição e posterior publicação no YouTube⁶.

⁵ Atriz, diretora, doutora em Artes Cênicas (Unicamp), cofundadora e integrante da Cia Teatral Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas; idealizadora e produtora do I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR (Indaiatuba, 2024).

⁶ Link disponível na nota de rodapé 2.

Hoje, além de estarmos aqui mais uma vez vibrando, estudando e vivendo, teremos a palestra de Leticia Olivares — atriz, pesquisadora, diretora e *performer*. Entre muitas coisas, Leticia também é uma diretora **rásica**⁷, e a experiência que ela tem em *Rasaboxes* é ímpar, [...] incrível.

Eu mesma fui dirigida por ela em *Janelas para uma Mulher* (2016), um solo **rásico**, **rasabóxico**. A Jéssica [Miranda]⁸ também começou um processo sob sua direção, que infelizmente não conseguimos levar adiante devido à pandemia. Ela pode confirmar o quanto o trabalho de Leticia é absolutamente precioso — desde a direção até o cuidado e compreensão sobre o uso do *Rasaboxes* na atuação.

Estou muito feliz por ela ter aceitado o convite para estar aqui hoje e compartilhar essa experiência. Muitas vezes nos perguntamos: como conciliar a direção teatral e o *Rasaboxes*? Leticia nos ajudará a entender um pouco mais sobre essa relação. Agora, passo a palavra para ela, que, tenho certeza, está ansiosa para começar [...]. Obrigada!

[Aplausos]

Leticia Olivares: Bom, gente, estou muito nervosa! É uma grande responsabilidade, ainda mais depois dessa introdução da Juliana.

Vou falar a partir da minha experiência. Tentei organizar minhas ideias em uma ordem cronológica, mas pode ser que, em alguns momentos, eu me perca. Então, peço que estejam comigo nessa relação de cumplicidade entre ator e espectador — [de] quem está dentro da *rasa*, [de] quem está assistindo, quem está dando suporte e apoio. Conto com vocês, aqui, nessa cumplicidade!

Introdução

Junto com a Ju[liana], intitulei esta fala de [projeção *slide* 1:] *Teatro afetivo e atletismo emocional: o olhar da diretora e o Rasaboxes em cena*. [slide 2 e leitura:] Esta fala busca apresentar o uso da técnica *Rasaboxes* nas seguintes obras dirigidas por mim: *Catadióptrico* (2012); *Janelas para uma Mulher* (2015); *Bodas de Ouro* (2021); e *Como eu matei a minha filha* (2023); além de abordar diferentes aplicações dessa técnica em oficinas e demonstrações pontuais. Interessa discorrer sobre a assimilação da técnica desenvolvida por Richard Schechner e aprendida com Michele Minnick durante o Encontro de mulheres artistas – Vértice Brasil 2010⁹; [também refletir sobre] a busca autodidata por

⁷ Neologismo, assim como “rasabóxico”, que surgirá a seguir, usado por ministrantes do treinamento de *Rasaboxes* para se referirem à especificidade da técnica. No caso de “rásica”, diz respeito a uma adjetivação do termo “*rasa*”, explicado mais adiante.

⁸ Atriz, dubladora, integrante da Cia Trilhas da Arte. Também atuou como produtora do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024).

⁹ Vértice Brasil - Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres, que teve várias edições em Florianópolis (SC) desde 2008, braço do The Magdalena Project no Brasil. Disponível em: <https://verticebrasil.wordpress.com/vb2010/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

um aprofundamento teórico e prático da técnica, sua aplicação em diferentes contextos — com atores mais ou menos experientes — e as percepções a respeito dos resultados na construção de cenas ou recursos de interpretação e autoconhecimento. [Projeção *slide* 3: “Uma localização tempo-espaçial afetiva de quem vos fala” (RODRIGUES, 2014, p. 14)].

[Projeção *slide* 4]:

Figura 1 - *Slide* 4 apresentado na palestra, 2024. Epígrafe.

A essência da técnica moderna põe o homem a caminho do de-sencobrimento que sempre conduz o real, de maneira mais ou menos perceptível, à disponibilidade. Pôr a caminho significa: destinar. Por isso, denominamos de destino a força de reunião encaminhadora, que põe o homem a caminho de um desencobrimento. É pelo destino que se determina a essência de toda a História.

Martin Heidegger

Fonte: Arquivo pessoal (HEIDEGGER, 2012, p. 27).

Essa [é a] epígrafe, que abre minha dissertação de mestrado¹⁰, defendida em 2014 na ECA [Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo]. [A dissertação] trata da tradição dos atores do Odin Teatret¹¹. Na verdade, falo muito pouco sobre *Rasaboxes* no texto; [a experiência] está em um apêndice (RODRIGUES, 2014, p. 218) — mas [naquela época] eu já utilizava essa técnica em meus trabalhos, sempre aliada ao aprofundamento que obtive junto aos mestres do Odin nos trabalhos tanto como atriz quanto como diretora.

Primeiramente, agradeço a oportunidade de estar aqui e à produção impecável deste I Seminário Internacional de *Rasaboxes*/ISIR conduzida pela minha amiga de fé cênica Juliana Calligaris, junto com Paloma Dourado¹² e toda a equipe do Trilhas da Arte¹³ — incluindo Jéssica [Miranda], ao Nei [Zanachi]¹⁴ e todos do Teatro Estrada¹⁵, que tornam possível este encontro com

¹⁰ RODRIGUES, Leticia Maria Olivares. *Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret*. 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/>>. Acesso em: 5 mar. 2025.

¹¹ “O Odin Teatret foi criado em Oslo, Noruega, em 1964, e mudou-se para Holstebro (Dinamarca) em 1966, mudando seu nome para Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret. Em dezembro de 2022, o Odin Teatret deixou o Nordisk Teaterlaboratorium para continuar de forma autônoma [...] Os 60 anos [...] do Odin Teatret [...] caracterizado por projetos interdisciplinares e colaboração internacional. Um dos campos de pesquisa é a Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA) [...] para comparar e examinar os fundamentos técnicos da presença cênica [...]”. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

¹² Diretora e dramaturga, fundadora do Grupo de Teatro Estrada (Indaiatuba-SP), que sediou boa parte das atividades do seminário.

¹³ Fundado em 1991 na cidade de Americana (SP) por Antonio Ginco, Juliana Calligaris e alunos da escola como Cia Se Liga de Teatro. Em São Paulo, passou a se chamar Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas (2007). Hoje, com sede em Campinas, é liderado por Juliana Calligaris. Disponível em: <https://youtu.be/TKkih8ZV4zg?si=gzoJ8H4_QuyH-Znf>. Acesso em: 19 abr. 2025.

¹⁴ Nei Zanachi, ator, produtor, integrante do Trilhas da Arte.

¹⁵ Disponível em: <<https://teatroestrada.com.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

tantas pessoas incríveis!

Eu presto homenagem às mestras e mestres cujas heranças e tradições conformam meu caminho e destino até aqui.

Começo com uma apresentação pessoal, “chupada” e atualizada num autoplágio da minha própria dissertação que chamo de “uma localização tempo-espacial afetiva de quem vos fala” (RODRIGUES, 2014, p. 14-15).

Um dos meus principais mestres, Eugenio Barba¹⁶, sempre vai se referir à biografia como um dos alicerces de todo artista em suas buscas e questões mobilizadoras da própria vontade. Para apresentar esta palestra, exponho, então, uma breve circunscrição autobiográfica, a fim de iluminar os trajetos, os deslocamentos, os **encontros**, os **destinos** que me trouxeram até aqui.

Desde o início da minha prática como atriz, ainda como amadora, na metade dos anos 1980, os procedimentos que partiam da fisicalidade para a construção de personagens eram os que mais me estimulavam. Vim de uma “de-formação” do balé clássico — para o qual nunca tive o *physique du rôle* ideal, mas, mesmo assim, sempre fui colocada em evidência nos espetáculos finais pela “expressividade”. Um dia, uma professora me falou: “Você devia fazer teatro!”.

Interessada, me envolvi com um grupo amador só de mulheres, a Cia. Avesso de Teatro (1986-1991) onde pratiquei treinamentos rigorosos que envolviam karatê, *tai chi chuan*, diversas modalidades de dança e exercícios do que se chamava na época de “expressão corporal”, além de treinos vocais, que me traziam a sensação de domínio e precisão para quando estava em cena. Porém, ainda sem saber, fui acumulando lesões [...] descobertas ao longo da vida. A possibilidade de me tornar uma atriz, apesar de inúmeras limitações (ou a partir delas) [...] decorria principalmente da curiosidade por aspectos do corpo, sua potencialidade em cena e, conseqüentemente, o estudo e aprofundamento sobre ele.

Durante a trajetória, já como profissional, passei a década de 1990 cursando variadas especializações nesse sentido: teatro-físico, *yoga*, consciência corporal e práticas somáticas, enquanto me sustentava como atriz em trabalhos voltados para o teatro de treinamento corporativo, ao qual me dediquei por quatorze anos. Esses trabalhos eram devoradores por suas condições estressantes, como pouco tempo de ensaio, montar e desmontar cenários em tempo recorde (e carregar o peso deles), locais e horários insólitos de apresentação, entre outras. Mas que, justamente por tais condições, também treinavam a capacidade de improvisação, presença ampliada e projeção descomunal da voz. [...]

Até que, no início dos anos 2000, fui arrebatada pelos procedimentos apresentados por um

¹⁶ Eugenio Barba (1936) diretor de teatro, pesquisador e autor italiano. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

diretor que chegava de seus estudos na Europa, tendo passado pelo Odin Teatret, e que ministrou um *workshop* em São Paulo — [chamado] Gonzaga Pedrosa¹⁷ (encontros, destinos...). A aplicação do treinamento objetivamente baseado nos princípios pré-expressivos¹⁸, sobre os quais me aprofundei na dissertação de mestrado, gerou sentido para a literatura de Barba, que eu acompanhava por meio de livros, artigos ou entrevistas.¹⁹ Julia Varley, atriz do Odin Teatret, [...] fala sobre a Teoria do Caos na qual, ao bater as asas em um recanto do mundo, uma borboleta pode causar uma tempestade ou um furacão em outro lugar distante da origem do estímulo original (RODRIGUES, 2014, p. 16). Levada pela curiosidade sobre o que lia a respeito da Antropologia Teatral²⁰ e por experiências com discípulos, o vórtice que me assolava levou-me a procurar as borboletas, fontes vivas dos turbilhões que me atingiam (RODRIGUES, 2014, p. 16). A própria Julia tornou-se um farol e, sob sua luz, acabei conhecendo mais uma borboleta que me soprou novos ares com uma técnica que eu desconhecia: Michele Minnick, em 2010, no encontro Vértice Brasil, braço do Magdalena Project²¹, o qual uma das fundadoras é justamente Julia Varley (encontros, destinos...).

Michele aplicou o *Rasaboxes* conosco em quatro dias de trabalho e, logo no primeiro ou segundo dia, tive uma das experiências mais intensas das quais me lembro como viradas de chave de meu entendimento como pesquisadora do corpo e como artista. Para mim, sentir raiva sempre foi muito difícil — [irônica] Madre Tereza de *Oh! Calcutta!* — tolhia essa experiência em mim a ponto de não reconhecer essa emoção tão básica, tão **rásica**... Pois bem, em um dos exercícios de aquecimento, ainda antes de entrar nos *boxes*, Michele pediu que falássemos: “eu sou”²² seguido de nossos nomes: Eu sou Leticia²³. Mas havia mais de uma Leticia. Um jogo de “Eu sou Leticia” começou a se instaurar. Cada vez que passávamos umas pelas outras enfatizávamos “quem” era a Leticia ali. Uma sensação estranha tomava conta de mim, uma fisgada na boca do estômago, como se fosse uma cratera de

¹⁷ Diretor, ator, preparador de atores, artista plástico e publicitário, estudou teatro na École Philippe Gaulier, The Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre e The Russian School of Acting (Inglaterra).

¹⁸ “A pré-expressividade é tomada como um ‘[...] nível operativo; [...] uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator [...]’ (BARBA, 2009, p. 172, grifos do autor). [...] “(BARBA & SAVARESE, 2012, p. 228): ‘O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atraí imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo. Esse é o campo de estudo da Antropologia Teatral.’ Franco Ruffini (*apud* BARBA & SAVARESE, 2012, p. 62) definirá o nível pré-expressivo como ‘aquele em que o ator constrói e dirige sua presença em cena antes mesmo dos seus objetivos finais e dos seus resultados expressivos, e independentemente deles’” (*apud* RODRIGUES, 2014, p. 39).

¹⁹ Os quatro parágrafos acima, mais esse trecho fazem parte da *Apresentação: uma localização tempo-espacial afetiva de quem vos fala* da minha dissertação (RODRIGUES, 2014, p. 14-15), como assinalado anteriormente.

²⁰ “‘Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas’ (BARBA, 2009, p. 25). Ainda, ‘[...] a antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo os princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana’ (BARBA & SAVARESE, 2012, p. 13)” (*apud* RODRIGUES, 2014, p. 39).

²¹ “Rede dinâmica e intercultural de mulheres no teatro e na *performance* [...] além de barreiras internacionais e através de gerações.” Disponível em: <<https://themagdalenaproject.org/pt-br>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

²² Sobre esse jogo *cf.* MINNICK; COLE, 2002, p. 14. Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

²³ Meu nome foi registrado sem acento agudo; culpa do escrevente que falou ao meu pai que ninguém o usaria, por isso era melhor não pôr... Hoje, todos escrevem Leticia, sem falar no corretor ortográfico!

vulcão a soltar magma fervente por minhas veias esquentando todo meu corpo e fazendo meu sangue ferver. Não sabia bem como reagir. Sem querer, entramos em disputa declarada sobre quem era quem entre as Léticias. Quando entramos nas *rasas*²⁴, na minha memória, logo em seguida, experienciando as *bhavas*²⁵, a *raudra*²⁶ me fez explodir, afirmando e desafiando minhas xarás com o “Eu sou Leticia” mais convicto que já havia experienciado; e a precisa localização daquela emoção no meu corpo, gerando um termo que uso até hoje em minhas preparações cênicas que é “isca osteomuscular” (RODRIGUES, 2014, p. 190), um gatilho psicofísico muito concreto capaz de ser localizado e acionado no corpo, após sua vivência, provocando um estado ou, pelo menos, dando pistas de como acessá-lo.

Do Vértice, originou-se, também, a minha parceria com Stela Fischer²⁷ (encontros, destinos...), parceira até hoje no Coletivo Rubro Obsceno, fundado por nós (2013) e que tem um recorte de trabalhos socioartísticos voltados para mulheres: mulheres com mais de 60 anos, mulheres vítimas de violência, mulheres com HIV e mulheres em situação de cárcere. Logo que voltamos do Vértice, em uma semana de performances na USP, propusemos o tabuleiro no *hall* do teatro da ECA, com instruções sucintas — um pequeno programa — escritas no chão, do lado de fora das bordas, convidando os passantes a entrarem e se imbuir das emoções assinaladas, em português, nos *boxes*. Algo como: 1. Leia a palavra na caixa; 2. Entre na caixa e respire a emoção; 3. Deixe seu corpo ser tomado e manifestar a emoção de cada caixa.

Foi um experimento interessante, pois senti que as pessoas, além de se sentirem tímidas, achavam boba a proposta, com críticas às “formas formais” que se apresentavam. Certa altura, entrei nas caixas, o mais escandalosa e estereotipada possível em cada *rasa*, passando pelos clichês, sem vergonha das obviedades, para exemplificar o poder do jogo à professora Beth Lopes²⁸, que observava

²⁴ “*Rasa* é uma palavra em Sânscrito que significa, literalmente, essência, suco, sabor e pode ser encontrada em antigos textos indianos Ayurvédicos para descrever os seis sabores encontrados nos alimentos [...] *Rasa* também se refere aos sabores que são *percebidos* na comida. No *Natyasastra*, *rasa* é descrita como a experiência transmitida através da performance, que, nas formas clássicas indianas que usam a teoria da *rasa*, é uma combinação inextricável de dança, teatro e música” (MINNICK; COLE, 2002, p. 6, itálicos das autoras). Obs. Neste dossiê da *Rascunhos* sobre o *Rasaboxes* convencionamos a grafia de *Natyasastra* como *Natyashastra* para aproximar da pronúncia. Mas mantenho o original nas aspas da citação acima.

²⁵ “As *sthayi bhavas* são as emoções ‘permanentes’ ou ‘duradouras’ ou íntimas, que são acessadas e evocadas por uma boa atuação, chamada *abhinaya*” (SCHECHNER, p. 31 *apud* MINNICK; COLE, 2002, p. 7, itálicos das autoras).

²⁶ “As nove *rasas* básicas e suas emoções correspondentes, livremente traduzidas, são: *sringara* (amor, o erótico), *raudra* (raiva), *karuna* (tristeza, mas também pena e compaixão), *bhayanaka* (medo), *bibhatsa* (repugnância, nojo), *vira* (coragem, virilidade), *hasya* (riso, o cômico), *adbhuta* (maravilha, surpresa), e *shanta* (graça, paz)” (MINNICK; COLE, 2002, p. 7, itálicos das autoras). Obs. Neste dossiê da *Rascunhos* sobre o *Rasaboxes* convencionamos a grafia de *sringara* como *shringara* para aproximar da pronúncia. Mantenho o original nas aspas da citação, mas seguirei a convenção adotada nas próximas entradas da palavra.

²⁷ Pós-doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo. Professora e autora dos livros *Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras* (2010) e *Mulheres, performance e ativismos feministas na cena latino-americana* (2024). Artista-criadora do Coletivo Rubro Obsceno (SP), agrupamento de mulheres artistas que aborda os feminismos nas artes da cena.

²⁸ Profª. Dra. Elizabeth Silva Lopes com pós-doutorado sobre *performance* na Tisch School of the Arts, na New York University.

interessada a dinâmica desconhecida²⁹.

Figuras 2 e 3 - [não exibidas na palestra] Leticia Olivares em *shringara* — amor, o erótico (ECA-USP, 2010).



Fonte: Arquivo pessoal.

Já aí, mais um aprendizado colocado em prática: é necessário passar pelo clichê. Não devemos temer o óbvio, mas passar por ele, até para nos livrarmos dessas formas e permitir que outras desabrochem a partir da vivência nas *rasas*. Barba, certa vez, em um curso presencial, comentou que os clichês não são um problema, mas a quantidade de clichês que você conhece e como sabe usá-los (RODRIGUES, 2014, p. 74). Às atrizes e aos atores que trabalho, repito: não temam o óbvio. Passem por ele, manifestem tudo de mais ordinário que lhes passar pelo corpo/mente. Livrem-se das tendências fazendo-as e, assim, abrindo espaço para que o novo possa surgir desse corpo que já cedeu aos “tiques”.

[A partir] Daqui, inicio a explanação dos processos em que o treinamento de *Rasaboxes* foi aplicado nas encenações.

Espetáculos

Quando estava fazendo o projeto de meu mestrado, em outubro de 2011, Juliana Calligaris me convidou para dirigir uma peça no recém-inaugurado espaço [Estação Caneca] do Trilhas da Arte em São Paulo. Lá, com tempo e espaço, pude testar procedimentos de preparação para o ator/atriz, num laboratório de construção das várias dramaturgias (RODRIGUES, 2014, p. 107-109) que fazem parte da encenação. É importante dizer que, pela minha formação, sou o tipo de diretora que dá estímulos aos atores para que criem seus materiais³⁰ a partir de temas, provocações, exercícios etc., a fim de selecionar o que serve à cena, como um trabalho de bricolagem, e construir a encenação conjuntamente.

²⁹ Claro que a professora já conhecia a técnica, inclusive Schechner era seu supervisor de pós-doutorado em NY, mas ainda não havia visto o jogo na prática, segundo o que comentou na época.

³⁰ Sobre “materiais” cf. RODRIGUES, 2014, p. 32; nota de rodapé 19, p. 21.

1. *Catadióptrico* [slide 5]

Aplicação de treinamento atoral na Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas (outubro de 2011 a outubro de 2012) e encenação da peça *Catadióptrico*, que ficou em cartaz de outubro a dezembro/2012 no Estação Caneca³¹.

Figura 4 - Slide 5 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Programa de *Catadióptrico* (2012).

Sobre o espetáculo

Pensamos habitar lugares, mas habitamos recortes no Tempo. O dia e a noite. As fases do Luz. As estações do ano. O período letivo. A História da humanidade. A idade. Os meses. A duração do espetáculo. A grade de programação da TV. A gravidez e o parto. A reunião. A felicidade. O amor. O silêncio.
Monalisa Vasconcelos

catadióptrico
ca.ta.di.óp.tri.co
adj (gr katadioptrikós) Fís 1. Relativo ou pertencente tanto à reflexão quanto à refração da luz. 2. Diz-se de qualquer instrumento de óptica em que se combinam os efeitos da luz reflexa retratada, ex. "olho de gato".
Catadióptrico. Apropriação. 1. Obra híbrida de caráter multifacetado 2. O que queremos refletir.

Por reflexão catadióptrica entende-se a reflexão caracterizada pelo reenvio da luz em direções vizinhas da que a originou. Quatro atores refletem os estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas.

Em nosso papel catadióptrico, como artistas cuja utilidade é percebida quando uma luz incide sobre nossa superfície, buscamos iluminar e esconder os princípios da construção cênica em um jogo que coloca em xeque o "quem", o "onde" e o "quando".

Durante cenas divididas em minutos variáveis e sem conexões aparentes, o tempo é manipulado pelos atores em saltos entre temas que dizem respeito desde o comportamento social à criação do universo, bem como a função do artista.

O cenário e os figurinos salientam a deformação causada no tempo-espaço pela nossa simples presença. No figurino, ainda temos referências às cores do prisma e aos quatro elementos.

Nesta montagem, apoiada no teatro físico, nosso próprio ofício entra em foco. O que temos a oferecer? Nossos estados, sensações e suor. O sangue correndo em nossas veias. A nossa pulsação. Um corpo-dispositivo que brilha quando a luz de cada espectador incide sobre ele.

Leticia Olivares

Fi.cha Téc.ni.ca

Roteiro original: Monalisa Vasconcelos
Dramaturgia coletiva
Organização dramaturgica e Direção: Leticia Olivares
Elenco: Antonio Gínco, Juliana Calligaris, Lucas Barbosa, Monalisa Vasconcelos
Preparação corporal: Leticia Olivares
Preparação vocal: Juliana Calligaris
Cenário e figurinos: Paulo de Moraes
Iluminação: Fábio Reginato e Lucas Barbosa
Trilha sonora: Leticia Olivares
Operação de luz: Leticia Olivares
Operação de som: Clarissa Olivares Rodrigues
Pedro Darween
Fotos: Fábio Reginato e Jefferson Kim
Produção gráfica: Livia Mala e Maura Hayas
Produção geral: Trilhas da Arte Pesquisas Cênicas



ca.ta.di.óp.tri.co

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2012.

[Leticia lê o texto da figura 1. Comenta, após ler “Sobre o espetáculo”:] Este é um texto de Monalisa Vasconcelos, autora do roteiro de *Catadióptrico*, que gerou a encenação. [continua a leitura do slide/figura 4]

[Slide 6 com o conteúdo abaixo em formato de tópicos (RODRIGUES, 2014, p. 218)]

Quando a gente entrou naquele espaço privilegiado do Estação Caneca, a gente pôde

³¹ Sede da Cia Teatral Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas em São Paulo no período de 2011 a 2013.

realizar, num período estendido de tempo, vários laboratórios e estudos práticos e teóricos coordenados por mim com [referência em] autores como [Jerzy] Grotowski³²; [Hans-Thies] Lehmann³³; [Eugenio] Barba; [Richard] Schechner; Sayonara Pereira³⁴ — que foi minha orientadora de mestrado —; com ênfase no treinamento atoral e procedimentos do teatro físico, com todas essas técnicas [Pilates, dança moderna e técnicas vocais]; com *Rasaboxes*; a criação de partituras corporais e vocais³⁵ [partindo do treinamento do *Odin Teatret*]; construção e desconstrução de células cênicas, a partir de vários estímulos por imagens, dança, experiências pessoais [dos atores], questionários; num processo colaborativo e com a dramaturgia em processo.

Esse material [de cena], por meio de recortes, repetições e composições foi selecionado por mim e compôs a dramaturgia corpóreo-textual encenada no espetáculo.

A partir de *Catadióptrico*, Juliana Calligaris se empolgou [reação da plateia, risos, “Jura?!”; “Quem imaginaria?!”. Leticia volta a falar:]

Eu queria completar [sobre *Catadióptrico*], que o grupo, formado por 4 pessoas, 2 homens e duas mulheres³⁶, com diferentes graus de experiência cênica, passou por treinamentos intensivos das técnicas citadas para a criação de materiais da dramaturgia do ator (RODRIGUES, 2014, p. 109). Esse trabalho foi muito artesanal, uma vez que partimos de um roteiro [de Monalisa Vasconcelos] e a dramaturgia foi toda organizada durante o processo. Pude, nesse trabalho, exercer o papel de preparadora corporal – aplicando as metodologias de criação de materiais para o ator em laboratórios cênicos —; de dramaturgista — organizando os materiais em cenas —; e de diretora — aplicando o olhar externo na configuração da encenação final.

Toda essa confiança manifestada pelos membros da companhia me fez confrontar métodos, crenças e soluções, desenvolvendo uma apropriação da pesquisa que realizava na época diante da importante missão de aplicá-la e produzir resultados concretos, municiando as atrizes e atores na criação de materiais que se tornaram matérias-primas para as cenas.

Mais uma vez, eu vinha de uma imersão intensiva com Barba e Varley, em Brasília, chamada a *Arte Secreta do ator*³⁷, onde pude ver Eugenio dirigindo Julia na criação de um novo

³² Diretor, encenador e pesquisador teatral polonês Jerzy Grotowski cujo assistente de direção foi Eugenio Barba, no século XX.

³³ Professor, pesquisador, crítico teatral, autor de *O Teatro Pós-Dramático* (1999).

³⁴ Professora Livre Docente na Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP. Membro Titular no Conselho de Graduação do Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP e da CRInt-ECA-USP. Bailarina com formação em dança moderna e pós-doutorado na Alemanha.

³⁵ “Essa noção diz respeito a uma notação técnica, a exemplo da feita em Música, de onde a nomeação é emprestada, para tornar mais palpável a intangibilidade da arte do ator. Aplicada a ela e também à cena [...] dota a reflexão sobre os modos de fazer do ator de uma base tangível, com as possibilidades de anotação, repetibilidade, armazenamento e técnica reconhecível, como a de uma música” (RODRIGUES, 2014, p. 170).

³⁶ Sendo: Antonio Gingo, ator, diretor, educador, fundador da Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas; Lucas Barbosa, ator; Monalisa Vasconcelos, atriz, jornalista, escritora; Juliana Calligaris, já referenciada.

³⁷ A oficina *A Arte Secreta do Ator – Brasil: Como pensar através de ações* acontece desde 2008 no Brasil e é “uma imersão com trabalho continuado e convivência ininterrupta” (RODRIGUES, 2014, p. 55). Eu participei das edições de 2009, 2010, 2011 e 2012.

espetáculo³⁸ (RODRIGUES, 2014, p. 77-79). Mas eles trabalhavam juntos, na época, há quase 50 anos; e eu pensava: como obter essa cumplicidade com atores que ainda não conhecia? E as ferramentas efetivas para o aproveitamento total do tempo de trabalho foram a resposta, e entre elas [as ferramentas] o *Rasaboxes*.

O treinamento serve pra mim, como diretora, também para criar um vocabulário de trabalho, uma cesta de recursos que eu posso acionar durante a confecção das cenas, assim como colocar todos mais ou menos no mesmo patamar.

Essa foi a primeira vez que usei a técnica do *Rasaboxes* no treinamento. E foi um alívio perceber que eu podia falar de emoções, com base naquilo que acreditava, a verdade a partir do corpo e das ações. Porque eu, vinda dessa escola de ações físicas, tinha dificuldades em pedir as emoções nomeadamente para meus atores e atrizes, uma vez que evitava qualquer psicologismo em minhas abordagens. Comecei a trabalhar a qualidade de estados dentro das *rasas* com os atores e as posturas que serviam de mote [para esses estados]. Assim, também, se criava mais um ponto de convergência e entendimento do que eu pedia, um comando/sugestão da direção pode ser pinçado pelo ator daquela cesta em comum, além, claro, de contarmos com todo o manancial pessoal de cada intérprete. E seus mal-entendidos...

Abrindo parênteses sobre o mal-entendido [da tradução] de *hasya*, que, apesar de ter no meu caderninho precioso do tempo do curso com a Michele [em 2010] a anotação “cômico, riso” em relação à *hasya*, em algum momento anotei “alegria” [risos], atribuindo também essa tradução nos treinamentos que aplicava.³⁹ Mais uma vez, trago Barba, que “fala da comunicação das tradições como: a transmissão da compreensão dos mal-entendidos e que é justamente isso que muitas vezes nos permite encontrar o próprio caminho” (RODRIGUES, 2014, p. 125) e personalizar a técnica... [corte no vídeo da palestra para vídeo de trecho de *Janelas para uma mulher*, com Juliana Calligaris. Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.]

2. *Janelas para uma mulher* [slide 7]

³⁸ *Ave Maria*, solo de Julia Varley ensaiado nos anos 2010-2011.

³⁹ Durante uma das atividades do I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024), a tradução de *hasya* para “alegria” foi discutida, pois, originalmente, *hasya* aparece traduzida como “cômico, riso”. Mas podemos tomar “alegria” como um sinônimo a ser trabalhado nessa *rasa*.

Figura 5 - Slide 7 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Sinopse do espetáculo.

JANELAS PARA UMA MULHER

Pensamos habitar lugares, mas habitamos recortes no tempo. O dia e a noite. As fases da Lua. As estações do ano. O período letivo. A história da humanidade. A idade. Os meses. A duração do espetáculo. A grade de programação da TV. A gravidez e o parto. A reunião. A felicidade. O amor. O silêncio. Uma Atriz reflete estados em que somos colocados perante o tempo, a sociedade, os nossos rituais, os nossos medos, os nossos ridículos, as nossas vontades. **Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas pela própria natureza da ação física desenvolvida para dar conta de cada cena.**

Para que serve um ator? A quem serve o Teatro? Em nosso papel catadióptrico, artistas, buscamos a luz que revele o poder arrebatador do Teatro e que o leve a todos, para que ele cumpra o seu papel: fazer a sociedade se conhecer a ponto de trilhar caminhos mais prósperos e justos através da arte.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Em 2013, Juliana Calligaris entrou em contato para me contar que realizaria um experimento cênico, decorrente de suas partituras em *Catadióptrico*. Em um novo roteiro, baseado no antigo, com inserções de mais temas, começamos a trabalhar juntas nas cenas, a fim de configurar um “sentido” para a construção dramaturgica. Diferentemente do que aconteceu em 2011, dessa vez, não tínhamos espaço próprio para ensaio e estávamos geograficamente distantes: ela em Campinas, eu em São Paulo. Muitos ensaios foram feitos via internet e, algumas vezes, ela vinha para São Paulo para ensaiarmos ao vivo em lugares cedidos ou em casa mesmo. O espetáculo tem pouquíssimos elementos, com o intuito de ser facilmente transportado e executado em qualquer espaço.

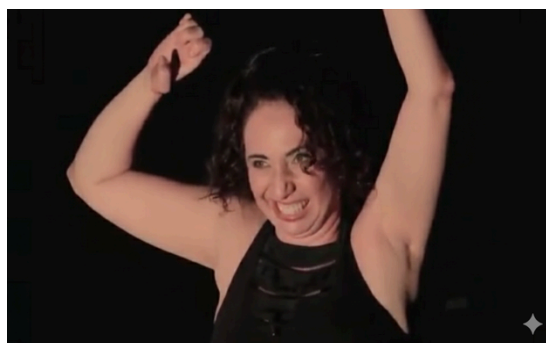
Então, a partir das cenas de *Catadióptrico*, Juliana selecionou seus materiais e acrescentou outros para a montagem do seu solo. Em princípio, atuei como orientadora, sugerindo sequência de cenas, dramaturgia, abordagens etc. Até que efetivamente assumi a direção. A Juliana é o tipo de atriz que todo diretor sonha. Disciplinada, tudo que se pede ela trabalha em casa e traz materiais para a cena. Desta vez, a dramaturgia da atriz já estava configurada e coube a mim o trabalho no âmbito da montagem e tessitura da “dramaturgia do ator, composta por ações e lógica pessoal de cada um, [que] é organizada pelo diretor em uma dramaturgia orgânica a fim de ‘engajar e persuadir os sentidos do espectador’” (RODRIGUES, 2014, p. 109). Peguei a peça quase totalmente conformada e fui tirando, agregando cenas e sugerindo textos, trabalhando nos ritmos, bem como lapidando a interpretação. Com esse naipe de atriz, é possível trabalhar nas filigranas, nos detalhes mais imperceptíveis para o público, mas que causam sinestésias (com c e com s)⁴⁰ no espectador. Como um é solo da atriz, eu — diretora — sou a primeira espectadora⁴¹, a que vai se

⁴⁰ “O termo cinestesia está ligado ao sentido muscular e à percepção dos movimentos. Já sinestesia, segundo o dicionário Michaelis é a ‘Sensação secundária que acompanha uma percepção. Sensação em um lugar, devida a um estímulo em outro. Condição em que a impressão de um sentido é percebida como sensação de outro’” (RODRIGUES, 2014, p. 106).

⁴¹ Cf. RODRIGUES, 2014, p. 27, nota de rodapé 34.

impactar com o que está sendo apresentado e sentir a tal da “empatia torácica” que Julia Sarmento⁴² demonstrou tão bem. Na minha pesquisa, eu nomeei de “iscas osteomusculares” os locais físicos que guardam e acionam as micropercepções e impulsos, mapeados no treinamento, “escondidos” nas partituras e subpartituras do ator (RODRIGUES, 2014, p. 190) aos quais ele pode recorrer para construir estados. E as vivências nas *rasas* ajudam a configurar o reconhecimento e ativamente desses “lugares” no corpo que disparam sensações, deixando fresca a emoção em cena. “Seja pela via que for, o papel do ator (ou o ator em seu papel?), diante de uma proposta de ‘materialidade da comunicação’ é de também provocar sensações que cheguem ao corpo do espectador. Produzir ‘momentos de intensidade’” (RODRIGUES, 2014, p. 106). Na própria sinopse, esclarecemos: “Busca-se transitar, no mínimo tempo, entre experiências sensoriais, sem uma narrativa linear, privilegiando as sensações provocadas pela própria natureza da ação física desenvolvida para dar conta de cada cena”.

Figuras 6 e 7 - Slide 8 apresentado na palestra (Fig. 6, Indaiatuba, 2014). *Print* de tela (Fig. 7) ambas imagens do espetáculo *Janelas para uma mulher*, com Juliana Calligaris, respectivamente em *shanta* e *hasya*.



Fonte: Arquivo pessoal de Juliana Calligaris, vídeo *Janelas para uma mulher*. Imagens: Foto de Marina Yang; *Print* de tela (12 min 47 s; ver nota de rodapé 44).

Aqui o treinamento de *Rasaboxes* já era dado, o vocabulário e técnicas compartilhados, gerando fluidez e cumplicidade na relação e resultados. Falando em relação, esse é um aprendizado do fazer teatral e que vi também compartilhado pela Michele nas anotações no meu caderninho de *Rasaboxes*. Você está em relação o tempo todo, consigo, com o público, com o espaço... E quem está de fora é apoio, suporte, torcida para que, quem está dentro, consiga se manter lá e explorar seu potencial. Eu, diretora-espectadora-torcedora agi sobre o trabalho de composição das ações, dos fragmentos vindos dos diversos materiais pesquisados para achar, junto à atriz, o seu fluxo no

⁴² Júlia Sarmento é atriz, palhaça, professora de teatro e palhaçaria e pesquisadora de *Rasaboxes*. Mestre em Artes pela UFC, bacharel e licenciada em Arte Cênicas pela UNIRIO. Ela fez uma demonstração técnica no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* (Indaiatuba, 2024), chamada *Rasaboxes e a produção de intensidades no trabalho da pessoa que atua* em que apresentou esse conceito. Sobre ele, cf. SARMENTO, 2015, p. 124. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 7 mar. 2025.

reconhecimento da transição de uma ação para a outra e diferentes ritmos, intensidades, tamanhos, velocidade, intenções, na configuração das partituras/composições corporais que conformam essa encenação. Trago um pequeno excerto da filmagem de *Janelas para uma mulher*, onde estabelecemos nitidamente os estados de *rasas* como material usado na encenação.⁴³

[O vídeo da palestra volta neste momento da projeção do vídeo de *Janelas para uma mulher* (12 min 13 s-14 min 46 s)⁴⁴]

[As *rasas* utilizadas nesse trecho foram:] *Hasya* [riso, cômico], *karuna* [tristeza], *shanta* [paz], *adbhuta* [surpresa, maravilhamento].

Neste trabalho, o *Rasaboxes* foi utilizado a partir de um conhecimento tácito aprofundado entre atriz e diretora, servindo como comandos e propostas de/em cena, sem um treinamento concomitante, mas sim puro manancial de recursos psicofísicos.

3. *Bodas de Ouro* [slide 10]

Figura 8 - *Slide* 10 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). Sinopse do espetáculo.

BODAS DE OURO

Bodas de Ouro trata do último ato da relação de um casal sendo passada a limpo após 50 anos de casamento. Questões cotidianas são permeadas por acusações e segredos revelados, tendo como pano de fundo os hábitos e mazelas de uma família classe média no Brasil dos anos 1960 e 1970, durante a ditadura militar, período em que alianças escusas eram feitas, em que também se deu uma maior liberação da mulher. Tudo isso surge no diálogo entre os personagens, enquanto se preparam para a “celebração” das bodas de ouro, iluminando estereótipos de gênero e a delicada manutenção de um relacionamento tão longo, evidenciando modelos de comportamento desempenhados numa relação em tal contextualização histórica. Com uma surpresa final, pergunta-se: o que fica de uma relação?

Fonte: Arquivo pessoal.

Em final de 2018, um amigo ator e dramaturgo [Rogério Favoretto]⁴⁵ me ofereceu seu texto com esse nome para dirigir. É um texto realista, que fala de um casal de meia-idade em crise, discutindo antigas situações que envolvem traição, machismo, desavenças e papéis sociais da mulher e do homem, com um *plottwist* no final. Minha condição foi que tivéssemos tempo para fazer o treinamento, visando todas as questões que já contemplei na minha exposição de como faço a preparação do ator e com quais objetivos, assim, dando a mim mesma um conforto para trabalhar com esse tipo de texto, tendo em vista o meu estilo completamente diferente. Aqui, eram um ator

⁴³ Todo o trecho acima está cortado do vídeo da palestra disponível no canal de Juliana Calligaris, mas fez parte da apresentação completa e está inserido aqui para um seguimento lógico da estrutura deste artigo.

⁴⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

⁴⁵ Pós-graduado em Artes Cênicas na Universidade São Judas Tadeu, sócio proprietário da Cia Teatral Arautos Cênicos.

(Favoretto) e uma atriz (Cristina Guimarães⁴⁶) de seus 50 anos, muito experientes, mas afastados do teatro físico há um tempo. Vislumbrei, pelas necessidades de densidade emocional, que o *Rasaboxes* faria a conexão entre meu tipo de abordagem e o histórico deles. Fizemos o treinamento ao longo de um ano, 2019. Com eles, passei fase a fase da introdução às *rasas*, como respiração, toda a bibliografia e histórico [da técnica], desenhos, sinônimos, formas corporais, entrar nas *rasas* cada um, uma a uma, relacionar-se entre si nas mesmas *rasas*, avançando para pular de uma *rasa* para outra, relacionar-se de *rasas* diferentes, no início só com “eu sou”, depois com poemas atrelados ao tema de suas personagens, com pequenas falas decoradas do texto, passando para aprofundamentos como misturar *rasas* e, por fim, ensaiando o texto todo dentro das *rasas*, procurando o melhor estado para cada fala, até abolir o tabuleiro e estabelecer, cada um, seus *boxes* no espaço, nos seus percursos e encontros entre eles.

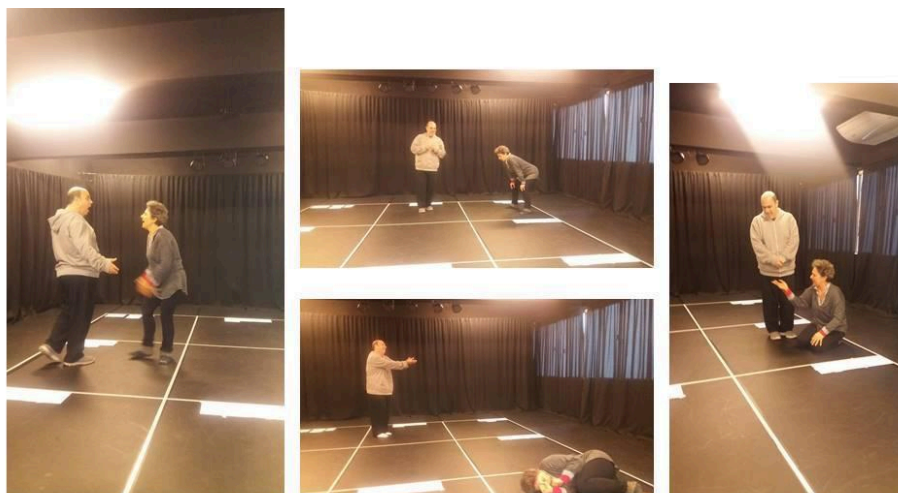
Figura 9 - Slide 11 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*, treinamento em *Rasaboxes* e ensaios. Rogério Favoretto e Cristina Guimarães em *rasa bibhatsa* — nojo (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Foto: Leticia Olivares, 2019.

⁴⁶ Produtora teatral, diretora e atriz com formação na Escola de Arte Dramática de Jundiáí.

Figura 10 - Slide 12 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*, treinamento em *Rasaboxes* e ensaios. Com Cristina Guimarães e Rogério Favoretto (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, 2019.

Esse trabalho não foi estreado no teatro [por causa da pandemia] e teve sua versão filmada⁴⁷ para o ProAc emergencial de 2020.⁴⁸

Com *Bodas de Ouro*, foi a primeira vez que apliquei e usei *Rasaboxes* como base da encenação, e, além das percepções já relatadas nas outras experiências, aqui houve a possibilidade de trabalhar mais demoradamente com a qualidade das palavras sob a influência dos estados que as *rasas* traziam, apurando entonações, lugares de emissão e limpeza de intenções.

Seguem algumas fotos, agora da encenação [*Slide 13* omitido deste artigo]:

Figura 11 - *Slide 14* apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*. Com Cristina Guimarães (em mescla de *rasas*: *bhayanaka* — medo, e *bibhatsa* — nojo) e Rogério Favoretto (em *raudra* — raiva, e *karuna* — tristeza) (São Paulo, Curso Ator, 2021).



⁴⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iX5WnWX756s>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

⁴⁸ Lei Aldir Blanc, Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 que gerou ações emergenciais destinadas ao setor cultural adotadas durante a pandemia de COVID 19.

Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2021.

[Slide 15 omitido deste artigo]

Figura 12 - Slide 16 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2014). *Bodas de Ouro*. Com Cristina Guimarães (em *raudra* — raiva; e *vira* — coragem) e Rogério Favoretto (em *adbtuta* — surpresa; e *bhayanaka* — medo) (São Paulo, Curso Ator, 2021).



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Fábio Reginato, 2021.

E agora a gente chega ao último trabalho:

4. *Como eu matei a minha filha*⁴⁹

É um [lê slide]:

Figura 13 - Slide 17 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Sinopse do espetáculo *Como eu matei a minha filha*.

⁴⁹ O texto original de Cadu de Castro é uma crônica sobre feminicídio que viralizou no *Facebook*, em 2018, na qual um pai se responsabiliza pela criação machista que culminou no assassinato de sua filha pelo genro.

Disponível em:

https://www.facebook.com/photo/?fbid=1065711430254585&set=a.105007179658353&_rdc=1&_rdr. Acesso em: 18 abr. 2025.

COMO EU MATEI A MINHA FILHA

Espectáculo solo “Como eu Matei a Minha Filha”. Em cena temos André Falcão, um único ator, que traz várias vozes do espetáculo, da vítima ao opressor, mostrando o que a vida já nos mostra diariamente, como situações em que uma piada misógina é comparada a histórias reais de violência. Uma releitura da crônica homônima escrita pelo historiador e fotógrafo Cadu de Castro. Com direção de Leticia Olivares e dramaturgia de Armando Liguori Jr., o espetáculo tem a intenção de levar o espectador a se deparar, por meio da encenação e gravações de depoimentos reais, com a responsabilidade dos homens em uma cultura de violência contra as mulheres e a necessidade de que eles rompam com modelos de masculinidades tóxicos que reproduzem essa violência.

Fonte: Arquivo pessoal, 2024.

Esse projeto foi aprovado na segunda edição do Edital de Apoio a [Projetos Culturais de] Múltiplas Linguagens⁵⁰ do município de São Paulo, que propôs várias atividades⁵¹, entre elas, uma oficina de *Rasaboxes* gratuita⁵², além da montagem e circulação da peça. Essa foi a experiência mais recente, no ano passado (2023), e teve todo o treinamento e preparação da personagem em cena apoiados no *Rasaboxes*. Passamos por todas as fases do treinamento. O ator André Falcão⁵³ não tinha conhecimento dessa técnica, então, também iniciei com ele lá dos primórdios da técnica, avançando [pelos estágios] e acrescentando a noção — que Michele [Minnick] traz em seu artigo com Paula [Murray Cole]: o *Ator como atleta das emoções* (2011)⁵⁴, publicado na revista *O Percevejo* —, das camadas: “*rasas* base” [primária] para cada cena/fala; “*rasas* superficiais”; e “*máscaras*”;⁵⁵ que o ator foi testando ao longo do treinamento e ensaios e criando as superposições. Segundo o ator, o trabalho com os estados, criação de formas e partituras baseadas em cada *rasa*, serve como ponto de segurança para ele voltar aos impulsos necessários para a ação, reavivando o frescor das atitudes em cena.⁵⁶

Aqui, a relação do ator se dava com uma boneca, nos treinamentos, trazendo o objeto para a conversa e animando-o, também, segundo as *rasas* em que estava.

Eu tenho algumas fotos do André, a gente em sala de ensaio:

⁵⁰ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Vte3DuCbbq0sYm2Ofgkj50H_A1k7sjfz/view>. Acesso em: 18 abr. 2025.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/comoeumateiaminhafilha/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

⁵² “Oficina de *Rasaboxes* - *Treinando as Emoções*. Metodologia: Propiciar aos participantes o espaço e tempo, bem como as orientações sobre o aproveitamento da técnica para a investigação de diversos estados com o corpo e a voz, aumentando seu repertório expressivo e apurando seus estágios emocionais” (Mai./jun. 2022, 18h/a).

⁵³ Ator, diretor, produtor cultural. Licenciado em Artes Visuais (Universidade Metropolitana de Santos) e pós-graduado em Literatura e Cultura (Centro Acadêmico Dom Bosco). Idealizador e criador do Duo Teatral.

⁵⁴ Disponível em: <<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

⁵⁵ “Pode-se trabalhar com uma *rasa* como base, como centro ou *rasa* primária sobre a qual outras *rasas* vão se sobrepor. [...] A ideia de uma *rasa* primária pode sugerir algumas coisas: que existem *rasas máscaras* sobre ela para esconder ou proteger a primária, ou que existem simplesmente *rasas* superficiais momentâneas, que mudam de acordo com as ações e eventos da peça” (MINNICK; COLE, 2021, p. 15, itálicos das autoras).

⁵⁶ Anotação pessoal durante o processo (2023) de fala do ator André Falcão sobre o treinamento.

Figuras 14 e 15 - Slide 18 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Treinamento em *Rasaboxes* e ensaios de *Como eu matei a minha filha*. Com André Falcão em *karuna* e *adbuta*.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

Figuras 16 e 17 - Slide 19 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Treinamento em *Rasaboxes* e ensaios de *Como eu matei a minha filha*. Com André Falcão em *raudra* e *hasya*.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

E da oficina que aconteceu na Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão para atores interessados e que fez parte do projeto.

[Slides 20, 21 omitidos deste artigo]

Figura 18 - Slide 22 apresentado na palestra (Indaiatuba, 2024). Oficina *Rasaboxes - Treinando as emoções*, 2023.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

Eu também trabalhei com imitação e gradações.

Figura 19 - Slide 23 apresentado na palestra (2024). Oficina *Rasaboxes - Treinando as emoções*, 2023.



Fotos: Leticia Olivares, Casa de Cultura Vila Guilherme – Casarão, 2023.

E, falando sobre a oficina, foi interessante que tinham atores experientes e um iniciante. Então, mais uma vez, eu pude perceber como o *Rasaboxes* traz essa capacidade de nivelar principalmente as relações em cena das pessoas que estão participando independentemente da sua experiência.

[...]

[Com isso] Já temos um panorama de como eu aplico a técnica.

Encerramento

Quero fazer uma observação sobre um princípio que eu uso muito em todas as encenações, que

é o princípio da⁵⁷ [...] *Omissão/redução*, um princípio da Antropologia Teatral de Eugenio Barba [...] e que “se destaca sua qualidade de limpar os excessos ilustrativos” (RODRIGUES, 2014, p. 67). Assim, tudo que eu trabalho nas *rasas* com os atores, essas “formas formais” que acabam ficando engessadas, eu aplico o princípio da omissão, limpando, limpando cada vez mais, muitas vezes deixando só em expressões, em gestos minúsculos ou as iscas [osteo]musculares, das quais eu já falei [...], pedindo para que as acionem na hora da fala ou da cena, da ação e aquilo extravasar sem, necessariamente, precisar de uma forma excessiva para ser demonstrado.

Então, as aplicações pedagógicas e encenações que seguem baseadas na dramaturgia corporal [por meio do *Rasaboxes* aliado à minha pesquisa sobre a Antropologia Teatral], fazem com que eu investigue ainda mais essas formas de atuar em cena, de me relacionar com a direção, com a encenação, com a configuração dos materiais.

[Concluo, exclusivamente para este artigo, que o movimento não é linear, só de uma técnica para atingir um resultado, mas também de amadurecimento da aplicação: cada projeto traz novos focos e complexificações. O uso do *Rasaboxes* é ferramenta pedagógica que vai de equalização de recursos e linguagem, passa por suporte físico-emocional, encaminha construção estética, até virar dispositivo ético-estético de criação ao ampliar a autonomia da direção e dos intérpretes na relação com o material psicofísico e seu aproveitamento na encenação.]

Eu esclareço que, aqui, não coloquei “em foco os resultados, mas o processo de verticalização no entendimento/vivência dessas possibilidades, que se traduzem em uma linguagem que me faz sentido no nível límbico” (RODRIGUES, 2014, p. 15), que me geram rotas que me levam a percorrer **destinos** e chegar nesses **encontros**; e isso justifica todo o investimento de uma vida dedicada ao estudo [de atuação, direção e] de fazer arte.

Além disso, há a identificação com um teatro que é feito à margem, sem visibilidade ou apoio (RODRIGUES, 2014, p. 15); fazemos parte desse “Terceiro Teatro”⁵⁸, também nomeado por Barba. E [ainda], o comprometimento ético e estético que está implícito no fazer teatral e que, muitas vezes, fica oculto e não entra na seleção final do que vai à cena, estando, entretanto, nas camadas daquela construção como sedimento fundante de uma realização cênica que não parte de um texto dramático, mas que vai sendo edificada ao longo da dedicação a um fazer conjunto e constante do ofício.

“É pertinente avisar ainda sobre uma graduação em Letras” — então aceito *jobs* [de revisão textual] [risos] — “entremeio à formação teatral e uma característica ‘tripolar’ entre o rigor da escrita, a pretensão teórica e a vontade de ser artista” (RODRIGUES, 2014, p. 15).

⁵⁷ Digressão na fala, reposicionada aqui para maior fluidez do texto: “A gente falou hoje, alguém falou ontem, também, acho que a Ana [Achar, atriz, diretora, professora da UNIRIO, e pesquisadora em teatro] do *desequilíbrio* ou *equilíbrio precário* que eu também uso bastante [nos treinamentos]”. Sobre esse princípio cf. RODRIGUES, 2014, p. 66, 152.

⁵⁸ Noção fundada por Barba “lapidada ao longo das relações com o teatro latino-americano e chegando à dimensão que se refere à ética como pilar das práticas teatrais, tanto do passado quanto do presente, [...] que buscam um sentido autônomo e pessoal” (RODRIGUES, 2014, p. 43).

Obrigada.

REFERÊNCIAS

BODAS de Ouro. Peça teatral inédita de Rogério Favoretto. Direção: Leticia Olivares. Produção e realização: Arautos Cênicos. Elenco: Cristina Guimarães e Rogério Favoretto. Projeto contemplado pelo ProAc LAB 36/2020. 1 vídeo (52 min 46 s). Publicado pelo canal Cia Teatral Arautos Cênicos. 17 mar. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iX5WnWX756s>>. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.017** de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Disponível em <<https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=14017&ano=2020&ato=8fcATQE9EMZpWTd14>>. Acesso em: 15 abr. 2025.

CADU de Castro. **Como eu matei a minha filha**. Crônica. 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1065711430254585&set=a.105007179658353&_rdc=1&_rd_r>. Acesso em: 18 abr. 2025

COMO eu matei a minha filha. Projeto teatral Como eu matei a minha filha. Projeto teatral aprovado pelo Edital de apoio a Múltiplas Linguagens - 2ª edição SP – SMC. Out. 2022. Disponível em: <<https://www.instagram.com/comoeumateiaminhafilha/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

ENTREVISTA Exclusiva com Antonio Genco | Série Coletivos Teatrais Paulistas Ep. 01. Juliana Calligaris entrevista o fundador da Cia. 1 vídeo (28 min 26 s). Publicado pelo canal Cia Trilhas da Arte, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/TKkih8ZV4zg?si=gzoJ8H4_QuyH-Znf>. Acesso em: 19 abr. 2025.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HEMISPHERIC INSTITUTE. **Richard Schechner**. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

JANELAS para uma mulher. Direção e orientação: Leticia Olivares. Atriz: Juliana Calligaris. Produção: Juliana Calligaris e Cia Trilhas da Arte - Pesquisas Cênicas. Edição: Cinemaré. Projeto contemplado pelo Proac Editais 02/2020 e edital ProAC Expresso Lei Aldir Blanc Nº 36 (2020) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo. Ribeirão Preto, Cia Trilhas da Arte – Pesquisas Cênicas, 2021. 1 vídeo (46 min 39 s). Publicado pelo canal Juliana Calligaris. 5. Set. 2022. Disponível em: <<https://youtu.be/iXT5EYCxYcg?si=BhcvLK1sfwKlzR8F>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

I SEMINÁRIO Internacional de *Rasaboxes* – Brasil. Conheça Michele Minnick. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0AOqN8POAi/?img_index=1>. Acesso em: 19 abr. 2025.

MINNICK Michele; COLE, Paula Murray. O ator como atleta das emoções: o *Rasaboxes*. Tradução de Ana Bevilaqua e Marcia Moraes. **O Percevejo** – Online, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em:

<<https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1797/1460>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

ODIN Teatret. **Odin Teatret** – Home – About. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

ODIN Teatret. **Eugenio Barba** – Home – About. Disponível em: <<https://odinteatret.org/index.php/eugenio-barba/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.

RODRIGUES, Leticia Maria Olivares. **Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret**. 2014. 223f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-163239/>>. Acesso em: 5 mar. 2025.

SÃO PAULO. **Edital No 20/2022/SMC/CFOC/SFA**. Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura- Edital de Apoio a projetos culturais de Múltiplas Linguagens - 2a Edição, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Vte3DuCbbq0sYm2Ofgkj50H_A1k7sjfz/view>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SARMENTO, Júlia Peredo. **Enlouquecer o Rasaboxes**: produção de intensidades no trabalho do ator. 2015. 270f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Fortaleza (CE), 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14632>>. Acesso em: 7 mar. 2025.

SCHECHNER, Richard. Rasaesthetics. **The Drama Review**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001. vol. 45 n. 3, p. 27-50. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/pub/6/article/33086>>. Acesso em: 5 fev. 2025.

TEATRO Estrada. Site do grupo. Disponível em: <<https://teatroestrada.com.br/>>. Acesso em: 18 abr. 2025.

THE MAGDALENA Project. **O Magdalena Project** - rede internacional de mulheres no teatro contemporâneo. Disponível em: <<https://themagdalenaproject.org/pt-br>>. Acesso em: 17 mar. 2025.

VÉRTICE Brasil - Festival Internacional de Teatro Feito por Mulheres. **vb2010**. Disponível em: <<https://verticebrasil.wordpress.com/vb2010/>>. Acesso em: 19 abr. 2025.