

# Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## A vulnerabilidade como aspecto de atuação

Pedro Henrique Silva Lopes  
Nitza Tenenblat

Para citar este artigo:

LOPES, Pedro Henrique Silva; TENENBLAT, Nitza. A vulnerabilidade como aspecto de atuação. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101462023e0205>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## A vulnerabilidade<sup>1</sup> como aspecto de atuação<sup>2</sup>

Pedro Henrique Silva Lopes<sup>3</sup>

Nitza Tenenblat<sup>4</sup>

### Resumo

Este estudo examina a vulnerabilidade na atuação utilizando a bioética, as ciências sociais e a psicologia, revelando-a como aspecto crucial e significativo para aprofundamento. Para observar, desenvolver e aplicar a vulnerabilidade na atuação, a Coletiva Teatro divide o processo criativo em etapas como parâmetro metodológico. A partir de Stanislavski, Fabião e Feral, a vulnerabilidade se revela pertinente em trabalhos de interpretação, performance e teatro performativo. A observação da vulnerabilidade e seus respectivos agentes vulnerabilizantes permite o reconhecimento dos seus modos de operação e a busca por soluções que permitam uma relação saudável e produtiva como a mesma enquanto potente ferramenta artística.

**Palavras-chave:** Vulnerabilidade. Atuação. Coletiva Teatro. Teatro performativo. Performance.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Laís Campelo Corrêa Torres, graduada em Letras Português (Licenciatura e Bacharelado), pela Universidade de Brasília (UnB).

<sup>2</sup> Este trabalho resulta em parte do material produzido na dissertação de mestrado de Pedro Henrique Silva Lopes. *A Vulnerabilidade como aspecto de atuação na Coletiva Teatro*. 2022. Departamento de Artes Cênicas- Universidade de Brasília, Brasília.

<sup>3</sup> Mestrado em Artes Cênica pela Universidade de Brasília (UnB). Graduação em Artes Cênica (UnB). Professor e ator. [\\_opesipedro@gmail.com](mailto:_opesipedro@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/0545787832011364>

<https://orcid.org/0000-0001-7048-9604>

<sup>4</sup> Doutorado em Performance Studies pela Universidade da Califórnia - Davis (2011). Mestrado em Mestrado em Artes - Royal Holloway University of London (2002). Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (1999). Profa. Dra. Adjunto III da Universidade de Brasília (UnB). [nitzatenenblat@gmail.com](mailto:nitzatenenblat@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/0968351689788914>

<https://orcid.org/0000-0003-2525-8430>



## Vulnerability as an aspect of acting

### Abstract

This study examines vulnerability in acting using bioethics, social sciences and psychology revealing it as a crucial and significant aspect for further development. To observe, develop and apply vulnerability to acting, Coletiva Teatro divides the creative process in phases as a methodical parameter. From Stanislavski's, Fabião's, and Féral's perspectives on acting, vulnerability reveals itself as pertinent for projects involving acting, performance and performative theatre. The observation of vulnerability and its respective vulnerating agents allows the recognition of its operating modes and the search for creative solutions that enable a healthy and productive relationship with it as a potent artistic tool.

**Keywords:** Vulnerability. Acting. Coletiva Teatro. Performative theatre. Performance.

## Vulnerabilidad como aspecto de actuación

### Resumen

Este estudio examina la vulnerabilidad en la actuación utilizando bioética, ciencias sociales, psicología, revelándola como aspecto crucial y significativo para profundización. Para observar, desarrollar y aplicar la vulnerabilidad en la actuación, la Coletiva Teatro divide el proceso creativo en etapas como parámetro metodológico. A partir de Stanislavski, Fabián y Feral la vulnerabilidad se revela pertinente en trabajos de interpretación, performance y teatro performativo. La observación de la vulnerabilidad y sus respectivos agentes vulnerabilizantes permite el reconocimiento de modos de operación y la búsqueda de soluciones que permitan una relación sana y productiva como la misma como potente herramienta artística.

**Palabras clave:** Vulnerabilidad. Actuación. Coletiva Teatro. Teatro performativo. Performance.



Estar presente e responder ao “aqui e agora”, seja como ator, performer ou dançarino, seja no início, meio ou final de um processo artístico, convida o atuator<sup>5</sup> a lidar continuamente com a sua percepção interna e externa de forma sensível e criativa. Mas para estar sensível e criativo a esse “aqui e agora” contextual é necessário permitir que esse lhe afete. Segundo Ferracini (2013, p. 37), para manter-se nesse estado

é necessária a contínua experimentação da “apresentação” e da “escuta” desses campos de força em atravessamento. Um deixar-se afetar para a ação e não somente a realização mecânica da ação por si (Ferracini, 2013, p. 37).

Ou seja, é necessário estar continuamente vulnerável a estes campos de força em atravessamento, seja em maior ou menor grau. Mas “...como manter a potência latente, o frescor e vigor do improviso sem perder a contundência, precisão e solidez advindas das inúmeras repetições e respectivos refinamentos realizados para a versão final das cenas?” (Tinemba, 2020, p. 5). O que significa estar vulnerável enquanto atuator? O que é estar vulnerável em prol da atuação? É possível observar e desenvolver a vulnerabilidade diante de um processo artístico?

## Vulnerabilidade: Conceito e Definições

De acordo com o médico e pesquisador William Saad Hossne (2009) a vulnerabilidade é um referencial bioético e no campo da bioética. Para ele,

o ser humano é sempre vulnerável; ele pode ou não estar em situação de vulnerabilidade. Portanto, ser vulnerável o ser humano é sempre; estar vulnerável pode ser sim ou não. Trata-se de ir de uma situação latente a uma situação manifesta; de uma situação de possibilidade para uma situação de probabilidade, do ser vulnerável ao estar vulnerável (Hossne, 2009, p.42).

Nota-se que para a bioética, enquanto seres humanos todos somos vulneráveis apenas por estarmos vivos, por existirmos na condição vivente. Seria

---

<sup>5</sup> Termo utilizado por Renato Ferracini que abrange os múltiplos ofícios pertencentes às artes da cena, entre eles o de ator, dançarino ou performer.



possível, portanto, de acordo com esta definição, sermos continuamente vulneráveis enquanto atuadores. Se por um lado esta definição nos impulsiona para uma possibilidade de compreensão da vulnerabilidade na atuação, por outro lado, vida e morte como parâmetros não são suficientes para abarcar as especificidades da aplicação deste conceito na área da atuação. Ainda assim, esta definição traz consigo uma pista importante: há uma diferença em ser vulnerável e estar vulnerável. Enquanto seres viventes, em nosso dia a dia, nem sempre estamos vulneráveis a tudo e a todos. Quem nunca ignorou ou alterou o seu caminho propositalmente para evitar uma pessoa ou coisa que lhe fazia sentir vulnerável de alguma forma? Na prática artística também sabemos que nem tudo nos afeta e que nem sempre estamos vulneráveis a tudo. Tampouco permitimos em cena, de forma consciente e proposital, que tudo nos afete. E nem poderíamos. Caso contrário, seria impossível materializarmos nossos discursos artísticos com arbítrio. É preciso ampliar, então, o estudo das definições sobre esse conceito para abarcar a complexidade de sua aplicabilidade nas artes da cena.

Na busca por pesquisas sobre a vulnerabilidade nas artes, os resultados mais próximos encontrados foram estudos relacionados ao medo de estar em cena (*stage fright*) realizados por psicólogos e psiquiatras. Segundo o estudo feito pelo psicólogo e psicanalista Donald M. Kaplan (1969), há uma fantasia criada por parte de artistas que acarreta num medo de estar no palco, vulnerabilizando-os. Para este autor, além da perspectiva clínica médica que caracteriza o medo do palco por um estado de ansiedade mórbida com semelhanças com a neurose, o medo do palco é, em última instância, um problema criativo fenomenológico do teatro que deve ser resolvido, entre tantos outros, pelo ator (Kaplan, 1969). Este autor não aponta possíveis soluções para o problema criativo. Para ele, só se apazigua com a reciprocidade estabelecida entre plateia e ator durante a apresentação. Neste caso a vulnerabilidade associada ao medo de estar no palco indica uma perspectiva psicológica contraproducente, onde a vulnerabilidade provocada pelo medo de estar no palco atrapalha a performance do artista.

Em 1995 foi realizada a primeira pesquisa sistemática sobre o impacto do medo do palco em atores. A pesquisa envolveu diversas escolas de medicina e



hospitais londrinos e foi conduzida com 178 atores no último ano de formação em artes cênicas de seis universidades londrinas diferentes. Ela identificou que:

O medo do palco é um problema comum entre os artistas. Ele tem vários efeitos, que vão desde distúrbios de memória e pensamentos apreensivos até sintomas físicos como tremores (Steptoe et al, 1996, p. 27-28).<sup>6</sup>

Esta pesquisa corrobora com a diferenciação entre ser e estar vulnerável feita por Hossne (2009, p.48):

Por outro lado, a vulnerabilidade é uma condição (situação, estado) sindrômica. Metaforicamente, vulnerabilidade é uma síndrome, isto é, estado (em medicina, estado mórbido) caracterizado por um conjunto de sintomas de sinais e que pode ser produzido por diferentes causas. É uma síndrome que pode atingir não apenas um ponto ou uma área, mas que pode atingir o sistema. É uma síndrome que pode ser localizada a uma ou mais áreas, mas que pode também ser sistêmica e pode ter várias causas.

Identificado pela medicina, pela perspectiva bioética e pela psicologia, a vulnerabilidade que acomete os atores ao longo do processo criativo pode ocorrer de forma sistêmica ou localizada em seu corpo, podendo alcançar sintomas físicos. Entre os sintomas mais relatados na pesquisa de Kaplan (1969) estão: interferência na memória, postura, movimentação, produção de voz, envolvimento emocional e controle respiratório durante a apresentação.

Amparadas pelo trabalho de Kaplan (1969) no estudo intitulado *Stage Fright and Joy: Performers in Relation to the Troupe, Audience, and Beyond*, realizado em 1969, as psicanalistas Janette Graetz Simmonds e Jane E. Southcott, muitos anos depois, em 2012, identificam que a percepção da plateia por parte de um artista pode tanto contribuir para o medo do palco quanto para estimular uma performance especialmente eletrizante. Com suporte freudiano, as autoras diferenciam pavor, ansiedade e medo, sensações frequentemente mencionadas por artistas com relação às suas apresentações. Para Simmonds e Southcott (2012, p. 319), a

---

<sup>6</sup> Stage fright is a common problem among performing artists. It has manifold effects, ranging from memory disturbances and apprehensive thoughts to physical symptoms such as trembling and nausea. (Tradução nossa)



ansiedade é a expectativa de, ou preparação para o perigo, mesmo se o perigo for desconhecido; O medo é muito mais especificamente de um objeto definido; E o pavor ocorre quando uma pessoa se defronta com o perigo sem estar preparado para ele e é surpreendido por ele.<sup>7</sup>

Uma musicista entrevistada na pesquisa de Simmonds e Southcott (2012) relata que em uma de suas apresentações se viu em um estado alterado de consciência e presença no palco. Essa expressão de vulnerabilidade que fluía em seu corpo, ao invés de atrapalhar a sua performance acabou potencializando e transformando essa experiência no palco de forma positiva e inesquecível “era um estado extremamente alterado, estando em níveis tão extremos de ansiedade, mas felizmente, isso se tornou positivo”<sup>8</sup> (Simmonds e Southcott, 2012, p. 323). Embora reconheça a alteração em seu estado de consciência, a artista considera como sorte o fato de ter gerado resultado positivo. Essa mesma entrevistada tem a consciência e a recordação de outros momentos passados sobre o palco que foram igualmente inesquecíveis, porém, pela via contraproducente causada pela ansiedade que foi gerada por estar em performance:

É como se eu me tornasse uma pessoa diferente, não sou mais eu. Perco todo o controle do meu corpo e da minha mente, muito desconectada. Alguém descreveu isso, ao me ver atuar, como se eu estivesse paralisada, e particularmente com a viola, minha ansiedade ia para o meu braço esquerdo, o qual era o que mais me preocupava [...] e se eu estivesse em níveis extremos de ansiedade, minha mão ficaria literalmente paralisada e eu não poderia tocar, não poderia fazê-la fazer o que eu queria (Simmonds e Southcott, 2012, p.323)<sup>9</sup>.

Com receio de que todo o seu trabalho possa vir por água abaixo durante a apresentação, seja por causa de um pico de adrenalina trazendo uma cascata de reações desagradáveis, ou por uma auto cobrança de que tudo tem que sair de maneira perfeita, ainda há os atadores que veem a plateia como um inimigo

---

<sup>7</sup> Anxiety is the expectation of, or preparation for danger, even if unknown danger; fear is much more specifically of a definite object; and fright occurs when a person “runs into” danger without being prepared for it and is surprised by it. (Tradução nossa)

<sup>8</sup> It was an extreme altered state being at such extreme levels of anxiety, but luckily, that turned into a positive one. Tradução nossa)

<sup>9</sup> Someone described it as, when watching me perform, as if I’m paralyzed, and particularly with the viola, my anxiety would go to my left arm, which is the one that I was most concerned about [...] and if I was in extreme levels of anxiety, my hand would be literally paralyzed and I couldn’t play, I couldn’t get it to do what I wanted. (Tradução nossa)



durante a apresentação. Desta maneira, alguns encontram uma forma de se isolar do público, seja mantendo o seu foco nos refletores que os impedem de ver a plateia, seja criando uma quarta parede, ou, até mesmo, se convencendo de que a presença da plateia durante a performance é irrelevante: “não é sobre o que os outros pensam de você, é o seu momento e é o seu concerto, é o seu desempenho e é para você aproveitar. Nós não estamos fazendo isso para o público, estamos fazendo isso por nós...”<sup>10</sup> (Simmonds e Southcott, 2012, p.324), como relatado por um músico sobre o momento da apresentação. Curioso, pois a performance artística é feita para o público. Que sentido há para um atuator se preparar para se apresentar para um público e no momento da apresentação, de forma voluntária, decide anular da sua mente a presença desse público?

Apesar da identificação das autoras de um espectro amplo com relação ao medo do palco, que vai da sensação de pavor à de alegria, a perspectiva geral deste estudo qualitativo implica na vulnerabilidade artística enquanto componente mais debilitante do que produtivo. Em outras palavras, um estado psicológico muito mais contraproducente ou que pode atrapalhar ao invés de potencializar a performance de um artista.

Mas, se há artistas que conseguem de fato sentir alegria ao estar no palco; se a imensa maioria enfrenta o palco, a plateia e seus parceiros de cena mesmo diante do medo, do pavor, da ansiedade, da paralisia e tantos outros efeitos psicofísicos vulnerabilizantes; e se a vulnerabilidade é necessária para a sensibilidade artística; como então compreender a vulnerabilidade artística de tal forma que seja possível identificar seus diferentes modos de operação? Como criar uma relação mais produtiva com a vulnerabilidade em prol da atuação? Uma que não seja dependente de pura sorte?

A pesquisadora e cientista social Brené Brown (2013, p. 25), em seu livro *A Coragem de Ser Imperfeito* propõe: “Vulnerabilidade não é algo bom nem mau: não é o que chamamos de emoção negativa e nem sempre é uma luz, uma experiência positiva. Ela é o centro de todas as emoções e sensações. Sentir é

---

<sup>10</sup> [...] It's not about what anyone else thinks of you, it's your moment and it's your concert, it's your performance and it's for you to enjoy. We're not doing it for the audience, we're doing it for us [...]. (Tradução nossa)



estar vulnerável”. Se sentir é estar vulnerável, e é impossível uma atuação desconectada do sentir no seu sentido mais amplo, a princípio parecemos retornar à condição de estarmos sempre vulneráveis na atuação, mas sabemos não ser este o caso. Também segundo esta autora,

Nossa rejeição da vulnerabilidade deriva com frequência da associação que fazemos entre ela e as emoções sombrias como o medo, a vergonha, o sofrimento, a tristeza e a decepção – sentimentos que não queremos abordar [...] O que muitos não conseguem entender [...] é que a vulnerabilidade é também o berço das emoções e das experiências que almejamos. Quando estamos vulneráveis é que nascem o amor, a aceitação, a alegria, a coragem, a empatia, a criatividade, a confiança e a autenticidade (Brown, 2013, p.25).

Ainda segundo Brown (2013, p.25), “a percepção de que estar vulnerável seja sinal de fraqueza é o mito mais amplamente aceito sobre a vulnerabilidade – e também o mais perigoso”. Esta perspectiva explica a rejeição à vulnerabilidade e permite compreender melhor os estudos anteriores sobre o medo do palco. Ao mesmo tempo, abre possibilidades para entender a vulnerabilidade como ponte para sentimentos fundamentais na atuação como a criatividade, a coragem e a confiança.

Brown (2013, p.26) define vulnerabilidade como “incerteza, risco e exposição emocional”. Dentro do escopo desta pesquisa e em comparação às perspectivas da bioética, da medicina, da psicologia e da psiquiatria vistas anteriormente, esta definição avança na eleição de critérios em vida mais diretamente aplicáveis à atuação. Há diferentes possibilidades de interpretação de vulnerabilidade e elas não são excludentes, entretanto, a definição de Brown (2013) permite identificar fontes de vulnerabilidade sobre as quais o atuator pode se debruçar em sua trajetória e por isso se revela promissora. Ainda assim, quando aplicamos esta definição às especificidades da atuação, precisamos questionar: incerteza, risco e exposição emocional a quê? Ou a quem? Ou ainda, quando? Cada processo criativo de atuação gerará variáveis contextuais de incerteza, risco e exposição emocionais completamente únicas e singulares. E é possível imaginar também que cada atuator dialogará de forma absolutamente particular às incertezas, riscos e exposições emocionais de cada processo em questão.



## Caminhos para Aplicabilidade da Vulnerabilidade na Atuação

Pensando na complexidade das variáveis elencadas acima e na definição de Brown (2013), a Coletiva Teatro<sup>11</sup> realiza, entre 2016 e 2022, uma série de experimentos práticos e ações artísticas<sup>12</sup> de atuação e tem como um de seus objetivos responder às perguntas acima. Os experimentos incluem projetos de iniciação científica<sup>13</sup>, ações de performance, espetáculos teatrais, ações de palhaçaria e contação de histórias, bem como práticas docentes, que, somadas, apontam para a seguinte proposta: olhar para as etapas do processo criativo e as respectivas vulnerabilidades sentidas durante essas etapas como uma solução para o desafio em questão.

Propomos cinco instâncias de estado de vulnerabilidade ao longo de um processo artístico: V1, V2, V3, V4 e V5, cada uma atrelada a uma etapa do respectivo processo (Lopes, 2022, p.12). Ainda que a dinâmica de atuação seja complexa, cíclica e cheia de turbulências, a divisão linear temporal, no qual estamos inseridos, permite aprofundamento com o acumular de experiências ao longo do tempo. Nesse mesmo estudo propomos:

o V1 é a vulnerabilidade sentida durante a exploração do trabalho cênico que inclui os momentos iniciais de um projeto quando os integrantes estão, por exemplo, buscando referências, realizando explorações ou investigando sobre a temática ; V2 é a vulnerabilidade sentida desde a composição do trabalho cênico até a compilação final resultante da exploração; V3 é a vulnerabilidade sentida durante a durante a pré-

---

<sup>11</sup> A Coletiva Teatro é uma das linhas do Grupo de Pesquisa Criação em Coletivo para a Cena do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Informações sobre o grupo e sua práxis estão disponíveis no site [www.coletivateatro.unb.br](http://www.coletivateatro.unb.br) ou no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq em <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7177380416036993>.

<sup>12</sup> Optamos, por razões já mencionadas no corpo do texto, bem como limitações de tamanho, em manter o foco deste artigo na análise teórico-conceitual e metodológica da temática, mas os experimentos práticos e as ações artísticas que ancoraram esta pesquisa entre 2016 e 2022 estão disponíveis no site da Coletiva Teatro em [www.coletivateatro.unb.br](http://www.coletivateatro.unb.br).

<sup>13</sup> Os dois projetos de iniciação científica (PIBIC) que deram o pontapé inicial para este estudo foram: A Vulnerabilidade como Ferramenta na Criação em Coletivo Diante da Plateia de Pedro Henrique Silva Lopes e A Vulnerabilidade como Elemento Técnico do Ator na Criação em Coletivo de Alexandre da Silva Batista (2017) ambos com financiamento do CNPq. No ano seguinte, Lopes (2018) aprofunda a temática com segundo PIBIC intitulado A Vulnerabilidade como Dispositivo Técnico do Palhaço diante da Plateia, com financiamento da FAPDF. Os dois PIBICs compõem seu trabalho de conclusão de curso denominado A Vulnerabilidade Como Ferramenta Técnica na Coletiva Teatro e com o Palhaço Baú (2019). Em 2022, Lopes defende sua dissertação de mestrado intitulada A Vulnerabilidade como aspecto de atuação na Coletiva Teatro. Alguns conteúdos teórico-conceituais destes trabalhos se encontram neste artigo.

apresentação cênica que vai desde o período onde o trabalho pré-apresentação cênica que vai desde o período onde o trabalho artístico está pronto para ser dividido com o público até o momento imediatamente antes da apresentação, V4 é a vulnerabilidade sentida durante a apresentação cênica, do início ao fim da performance/apresentação/espetáculo e V5 é a vulnerabilidade sentida após a apresentação cênica que inclui os momentos de auto avaliação e recebimento de críticas e avaliações externas sobre o trabalho apresentado (Lopes, 2022, p.21).

Ao longo destas etapas, diversos sentimentos podem assolar os atores, por exemplo, a vergonha de fazer uma exploração artística sem qualidade, o medo de esquecer uma marca ensaiada, de cometer erros ou de esquecer o seu texto durante a apresentação, a insegurança e as dúvidas sobre o que a plateia está achando da performance, o medo de atrapalhar os outros atores, de ser atrapalhado pelos parceiros, da quantidade de adrenalina que está passando pelo seu corpo e de como ela afetará o seu desempenho. Essas sensações todas provocam uma variedade de percepções e reações psicofísicas em quem está atuando, alterando sua sensação de vulnerabilidade. No entanto, com essa divisão de estados de vulnerabilidade atrelada às etapas do processo criativo, é possível que cada ator identifique com maior precisão o que está lhe gerando incerteza, risco e/ou exposição emocional em cada etapa em particular.

É importante notar que esta divisão em etapas se revelou extremamente útil para a Coletiva Teatro na aplicação do conceito de vulnerabilidade à atuação (e, por extensão, à direção). Mas, para destacar a aplicabilidade do conceito enquanto aspecto de atuação de forma mais abrangente, conceitual e metodologicamente, e para além das especificidades da Coletiva Teatro<sup>14</sup>, optamos neste artigo por examiná-la em obras amplamente conhecidas e referenciais entre atores e pesquisadores das artes da cena.

Iniciemos por um trecho do livro *A Preparação do Ator* de Constantin Stanislavski (2001), um dos autores mais celebrados pela sua contribuição nas

---

<sup>14</sup> Um exemplo específico de vulnerabilidade aplicada à atuação dentro da práxis da Coletiva Teatro encontra-se descrito no artigo *Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena*. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144>. Um exemplo de vulnerabilidade aplicada à direção encontra-se descrito no artigo *Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo*. *ILINX - Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, UNICAMP, v. 7, p. 1-9, 2015. Disponível em <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/issue/view/21>.

artes cênicas. Em um contexto de avaliação de interpretação da personagem ficcional criado pelo autor para representar sua própria trajetória na arte da atuação, Kostia relata, ao criar a personagem Otelo de Shakespeare, em seu primeiro ensaio: “Tive a impressão de que muitos desses momentos deram ótimo resultado. Eu trabalhara quase cinco horas sem ver o tempo passar. Isto me parece uma prova de que a minha inspiração era real” (Stanislavski, 2001, p.28). Em V1, ou seja, na etapa inicial de exploração do trabalho realizada na privacidade da residência da personagem-atuador, as incertezas relacionadas às escolhas de atuação geram desafios que o impulsionam à criatividade. A vulnerabilidade sentida neste caso parece operar em prol da atuação. Mas no dia imediatamente posterior, Kostia relata: “esta noite queria deitar-me cedo, porque estava com medo de trabalhar no meu papel. [...] nada de novo inventei: repeti, apenas, o que fizeram ontem, e agora, parece que não tem mais propósito” (2001, p.29). E no terceiro ensaio, se questiona:

Por que a minha atuação de ontem é exatamente igual à de hoje e à de amanhã? Será que minha imaginação secou ou que não tenho material de reserva? Por que meu trabalho corria tanto facilmente a princípio e depois estacava num determinado ponto? (Stanislavski, 2001, p.30).

Muito rapidamente, quando adentra na etapa V2 de composição do trabalho, Kostia sente medo de trabalhar no seu papel e se questionar sobre sua falta de imaginação. Embora não tenha respostas para várias das suas próprias perguntas, fica explícito que sente medo enquanto agente vulnerabilizante no sentido contraproducente. Ao longo desta pesquisa, veremos que podem ser inúmeros e muito variados os fatores que acionam a vulnerabilidade do atuador, que, a partir de agora, definiremos como agentes vulnerabilizantes. No sétimo ensaio, desta vez no palco, Kostia relata: “dentro daquele caos seria inútil buscar a quietude na qual me habituara, em casa, a encenar o meu papel. Antes de mais nada, precisava ajustar-me ao novo ambiente” (Stanislavski, 2001, p.32). Ele identifica o caos no novo ambiente como agente vulnerabilizante no sentido contraproducente à sua atuação, mas como consegue identificá-lo de forma precisa, também é capaz de buscar soluções. Importante notar aqui a consciência do atuador sobre sua



vulnerabilidade e a busca ativa por soluções para transformá-la em prol da sua atuação. Kostia ainda descreve:

estava excitado demais, esperando a minha vez. Essa espera tem o seu lado bom. Deixa-nos em tal estado que só podemos ansiar pela nossa vez, para ficarmos livres daquilo que tememos. [...] mas desde o instante em que o pano se ergueu e o auditório surgiu na minha frente, senti-me outra vez sua presa. [...] comecei a sentir-me apressado, tanto no falar como nos gestos. [...] A menor hesitação e uma catástrofe seria inevitável (Stanislavski, 2001, p.33).

Novamente Kostia identifica agentes vulnerabilizantes geradores de incerteza e risco, desta vez tanto os que o atrapalham (excitação em excesso, sensação de estar apressado, medo de hesitar, medo de uma catástrofe inevitável); quanto os que o beneficiam na atuação (ansiedade). Essa identificação, registrada no diário de bordo da personagem-atuador, continua por toda a narração detalhada por Stanislavski. Entendemos como fundamental a identificação dos agentes vulnerabilizantes na atuação, seja no sentido produtivo ou contraprodutivo, para que seja possível criar uma relação saudável com a vulnerabilidade. Se não há conhecimento do que está gerando a incerteza, o risco ou a exposição emocional, fica muito complicado buscar soluções em prol da atuação. Continuando o relato de Kóstia, no livro *A Preparação do Ator* de Stanislavski (2001, p. 35), temos:

É hoje o dia da prova de atuação. Pensei que podia prever exatamente o que aconteceria. Senti-me cheio da máxima indiferença até que entrei no meu camarim. Mas, uma vez lá dentro, o coração disparou e eu quase tive um enjôo.

Identifica-se neste trecho a vulnerabilidade do ator agindo em seu corpo no momento de pré-apresentação ou de acordo com as definições propostas nesta pesquisa, a etapa V3. Atuadores se preparam previamente de maneira intensa para o momento chave, a apresentação propriamente dita, porém, quando acreditam que possuem um controle sobre o que pode ocorrer, ou que podem prever como a apresentação ocorrerá, percebem rapidamente que essa visão é uma ilusão e o entendimento dessa verdade os abala emocionalmente. A personagem no livro *A Preparação do Ator* de Stanislavski (2001) afirma que se



sente indiferente, porém, ao chegar mais próximo do evento, seu coração dispara e seu corpo reage com enjoo. A sensação de vulnerabilidade sentida, devido à aproximação do momento da apresentação, é frequente entre atadores. Lopes (2022, p.22-23) diz que:

entender como lidar com essa vulnerabilidade não só neste momento, mas em todo o processo, pode ser uma potente alavanca para atador. Ele pode aproveitar as circunstâncias do momento para potencializar seu estado de presença e alerta para a apresentação ao invés de se sentir fragilizado diante do desafio que se aproxima.

Conseguir gerenciar, conscienciosamente, os pensamentos a fim de mediar alguns processos físicos pode servir como suporte para o atador. Assim, ao invés de se sentir refém daquele estado/situação, o atador pode trabalhar com e em prol do seu desejo/necessidade cênica. Mais adiante no trecho do livro de Stanislavski (2001, p. 35-37), Kostia segue narrando:

no palco, a primeira coisa que me perturbou foi a extraordinária solenidade, o silêncio e a ordem que ali reinavam. Passando da escuridão dos bastidores para a plena iluminação da ribalta, das gambiarras, dos refletores, senti que estava cego. O brilho era tão intenso que parecia formar uma cortina de luz entre mim e a plateia. Senti-me protegido contra o público e, por um momento, respirei livremente, mas os meus olhos logo se habituaram à luz, pude enxergar no escuro e tanto o temor quanto a atração do público pareceram-me mais fortes do que nunca.

Em pesquisa de mestrado de Lopes (2022, p.23), identificamos que a vulnerabilidade percebida durante a apresentação, iniciada no instante em que o atador entra no palco, até o momento final de sua apresentação, é definida como V4. De acordo com esse estudo, muitos são os agentes que ativam a vulnerabilidade do atador no momento da apresentação, em V4, e Kostia, a personagem de Stanislavski, revela alguns deles. Observamos ainda que, os agentes vulnerabilizantes podem se apresentar de múltiplas maneiras: uma situação, uma sensação corpórea, um pensamento, uma ação física, ou mesmo qualquer coisa que incite o estado de vulnerabilidade no atador. Como apresentado por Kostia, o silêncio e a ordem são exemplos de agentes que podem perturbar, durante o tempo em que ele se protege por detrás de uma cegueira



provocada pelo brilho da forte iluminação. Quando Kostia acredita estar “protegido contra a plateia”, é um alerta de que a percebe como algo que possa desestabilizá-lo, uma potencial ameaça. Essa autopercepção da personagem aponta uma identificação de alguns dos seus agentes vulnerabilizantes. Graças ao impedimento visual, ele pode respirar aliviado, porém, conforme se habitua, tudo se transforma e ele reconhece em seu corpo o temor aumentar. Ainda de acordo com o observado na pesquisa de Lopes (2022, p.23-24), o sentimento de exposição e ou incerteza no momento em que está sendo assistido, analisado ou julgado pela plateia pode provocar gatilhos internos que por consequência liberam doses de adrenalina no corpo do atuator, o que pode aparentar serem toneladas, e que, como numa reação em cascata, acarreta em outras manifestações mentais e físicas. O atuator desenvolve ao longo de sua prática uma certa ideia do quanto uma apresentação ao vivo pode desestabilizá-lo. Além dos diferentes causadores externos que podem se mostrar naquele momento como possíveis agentes vulnerabilizantes, o atuator necessita ainda mediar os possíveis agentes vulnerabilizantes de ordem interna, ou seja, suas emoções e sentimentos de caráter privado que podem, também, se apresentar e evitar que se tornem emboscadas para si. No estudo de Lopes (2022, p.24) percebemos que o atuator trabalha com diferentes fontes que produzem incertezas, riscos e exposição emocional, internos e externos simultaneamente, o que pode ativar um estado de vulnerabilidade ainda mais intenso. Ser capaz de observar, reconhecer e administrar esses vetores, os agentes vulnerabilizantes, que atravessam o corpo do atuator antes, durante e após uma apresentação, e que dispõem de tamanhos e direções diferenciadas, poderá lhe garantir uma melhor e mais eficaz experiência da atuação, em oposição a uma equivocada sensação de controle. Kostia segue narrando:

Estava disposto a me virar pelo avesso, a dar-lhes todo que tinha e, entretanto, dentro de mim, nunca me sentira tão vazio. O esforço para espremer mais emoção do que eu possuía e a incapacidade de fazer o impossível encheram-me de um temor que petrificava minhas mãos e meu rosto. Todas as minhas forças se gastavam em esforços infrutíferos e inaturais. Minha garganta contraiu-se, todos os meus sons pareciam subir para uma nota aguda. Minhas mãos, meus pés, meus gestos, minha fala tornaram-se, todos, violentos. Senti vergonha de cada palavra, de cada gesto. Chorei, cerrei os punhos e me apertei contra o espaldar da



poltrona. Estava fracassando e, na minha impotência, raiva de súbito me dominou (Stanislavski, 2001, p. 35-37).

Lopes (2022, p.24) descreve que o atuator em seu desejo em acertar e executar o que foi ensaiado, segue para a apresentação com o propósito de dar tudo de si, sem hesitação, como identificado como atitude produtiva durante os ensaios. Entretanto o que acontece durante a apresentação é diferente do ensaio. Neste caso, o atuator almeja sentir, estar em completude e conectado internamente com suas emoções. A questão é: e quando o atuator não sente nada? A performance ainda tem de acontecer e ele se vê num 'vazio'. A incapacidade de concretizar o idealizado, ou o que o atuator projeta como sendo o ideal, termina sendo o oposto, gerando sentimentos negativos e auto depreciativos quanto a sua capacidade técnica. Como referido anteriormente, a parte mental possui efeitos notórios sobre o corpo e pode trazer consequências físicas indesejadas, piorando a situação que já não era favorável para o atuator nesse momento de acentuada insegurança, incerteza e risco emocional. Cada vez que Kostia tenta se desvencilhar da situação em que se encontra, mais ele se prende em si. Ele tem noção de que, ao sentir raiva e o fracasso, percebe que perde o controle ao se permitir ser engolido por esses sentimentos. Este ponto é salutar, no que diz respeito sobre a importância de saber identificar e desenvolver os próprios sentimentos e emoções, trabalhar o autoconhecimento e, sobretudo, ser capaz de perceber suas vulnerabilidades (Lopes, 2022, p.24).

Observamos neste trecho a energia que transborda como uma possível trajetória de atuação. Como observado no trabalho de Lopes (2022, p.25), entendemos as múltiplas direções que se pode seguir, em que o atuator poderá se experimentar a vulnerabilidade pela perspectiva produtora, em outras palavras, quando o atuator identifica que a vulnerabilidade favorece seu trabalho técnico artístico; ou pela contraprodutora que é quando ele percebe que a vulnerabilidade o desfavoreceu, prejudicando-o. As duas vias são importantes e podem ser identificadas no momento imediato em que a vulnerabilidade nos atinge. É importante notar que o atuator pode aprender com uma experiência contraprodutora e por consequência transformá-la em produtora.



Quando o caminho escolhido para percorrer é a perspectiva produtora, o ator identifica que está vulnerável e, manuseando suas forças internas e tudo o que lhe toca de alguma maneira, não reprime suas emoções ou tem intenção de fugir delas, disfarçando-as. Porém, observa o poder transformador que é se abrir para o jogo e cria, em tempo real, com a sensação de vulnerabilidade (Lopes, 2022, p.25). Frequentemente, quando o ator ao se sentir vulnerável tenta evitar a todo custo os agentes vulnerabilizantes, o caminho pela perspectiva contraprodutora se instaura com rapidez e produz efeitos inesperados. Nestes casos, o ator segue num fluxo contrário ao da sua vulnerabilidade, se perde tentando evitá-la e se fragiliza tecnicamente. A possibilidade de lidar com a vulnerabilidade em prol da atuação exige que o ator use justamente o que sente e identifica enquanto agentes vulnerabilizantes no aqui e agora do momento. Esta abordagem mais técnica da vulnerabilidade, enquanto aspecto da atuação, pode representar um grande ganho para o trabalho técnico do ator, seja pela perspectiva produtora ou contraprodutora. Na produtora, porque ele conseguiu lidar de forma a alavancar sua performance no momento em que a ação ocorreu; e na contraprodutora, porque no momento após a ação, ao analisar o que funcionou, terá uma perspectiva nova sobre seu trabalho e poderá aprender com ela alterando suas escolhas conforme sua análise. Ao longo das experiências vivenciadas no futuro será capaz de perceber, entender e lidar com a sua vulnerabilidade a favor da atuação e não contra ou à despeito dela. Ainda que este parâmetro de análise binário seja uma simplificação do processo criativo de atuação que é reconhecidamente complexo, é um ponto de partida útil para o desenvolvimento da temática.

Mas Stanislavski (2001, p.36-37), através da experiência de Kostia, nos motiva a compreender ainda mais profundamente a lição:

Arremessei o verso célebre: “Sangue, lago, sangue!” Senti nessas palavras todo o ultraje à alma de um homem confiante. A interpretação dada por Leão a Otelo subiu-me de repente à memória e despertou-me a emoção. Além disso, parecia quase que os ouvintes, por um instante, se haviam inclinado, tensos, e que um murmúrio percorria a plateia.

Assim que senti essa aprovação, uma espécie de energia referviu em mim. Não posso lembrar-me de como terminei a cena, porque a ribalta e o buraco negro desapareceram do meu consciente e eu fiquei livre de



qualquer temor. Recordo-me de que Paulo, a princípio, ficou atônito com a mudança em mim. Depois, ela o contagiou e ele se pôs a atuar com abandono.

Kostia, todavia, se esforçando para sentir, descobre na sua fala algo que lhe trás incentivo. A emoção que ele tanto desejava é despertada por uma memória. Acrescido a esse novo fato vem a nova percepção que ele começa a ter do público (Lopes, 2022, p.25-26). Então, entre alguns murmúrios que vem da plateia ele consegue captar uma aprovação e se sente estimulado, o que não ocorre quando ele tenta se esconder dela. Em seu interior percebe uma energia aquecer, ferver, o que indica que essa mesma energia já estava lá, talvez resfriada ou estranha a ele. Libertado do pavor que o acometia anteriormente, ele é tomado por essa energia de tal maneira que, ao finalizar a cena, não se lembra de como a terminou. Nota-se que, segundo o que Kostia descreve, há uma transformação tanto no pensamento quanto na energia dele. Explicitamente, a perspectiva de Kostia muda a respeito do que está sentindo. Então, ele sai de uma via contraproducente e enxerga o que está sentindo por uma via mais produtora. Também é visível que, mesmo lidando de forma produtora com o que está sentindo, ainda, há certa insegurança que o limita. O final do trecho traz:

O pano baixou, ouviram-se aplausos na plateia e eu me senti cheio de confiança em mim mesmo. Com ares de astro em tournée, com fingida indiferença, desci para a plateia, no intervalo. Escolhi um lugar de onde podia ser visto facilmente pelo diretor e seu assistente e sentei-me, na expectativa de que me chamariam para tecer-me comentários elogiosos (Stanislavski, 2001, p. 35-37).

A vulnerabilidade sentida após as apresentações é a etapa aqui definida como V5. Notamos que as apresentações com público ao vivo têm uma influência significativa no trabalho do ator, onde as reações do público podem estimulá-lo ou provocar o inverso. O ator, ao estar com a plateia, pretende se conectar e ter sua aprovação. Caso a aprovação não aconteça, como o que aconteceu com o Kostia, há uma desestabilização do ator, que percebe sua vulnerabilidade crescer, regularmente, na forma contraproducente (Lopes, 2022, p.26). Com frequência a sensação de depender da resposta do público, somada a insegurança ocasionada por essa dependência, levam a um caminho sem retorno, uma



avalanche que desliza morro a baixo e em aceleração. Aprender a tratar ativamente a sensação de vulnerabilidade, procurando maneiras proveitosas, no instante presente dos objetivos que se quer atingir durante a prática, bem como durante os retornos, poderá abrir oportunidades novas, sem cobrança ou pressão. Desta maneira poderá proporcionar revisões produtivas do material artístico criativo em vez de lamentações, frustrações e sentimentos de impotência ou fracasso ao receber uma crítica.

Ainda em V5, percebemos que é onde o atuator calcula o seu nível de aprovação (Lopes, 2022, p.26). Os variados tipos de retorno, seja a opinião do público, ou dos companheiros de trabalho, ou da direção, ou todos juntos, oferecerão uma visão externa ao atuator de como foi a performance. Ao finalizar uma apresentação o atuator, que passou por variados estados emocionais durante a apresentação, está muito sensível física, psíquica e emocionalmente. Receber esses retornos logo após o espetáculo é delicado e pode ocasionar percepções que afetarão severamente as suas apresentações futuras. Caminhar pela via produtora ou contraprodutora, especialmente nesta fase de percepção dos resultados obtidos, poderá definir importantes decisões daquele momento em diante. Saber gerenciar a recepção dessas opiniões alheias, filtrando-as com critérios definidos, poderá auxiliar o atuator num recebimento cada vez mais técnico e saudável, direcionando-as exclusivamente para o seu crescimento técnico e profissional, descolado das críticas que tenham outros objetivos que não esses.

### Vulnerabilidade em experiências performativas

Ampliemos a aplicabilidade da presente perspectiva de vulnerabilidade para além do trabalho do atuator, para abarcar também uma perspectiva mais experiencial e performativa de atuação. Lopes (2022, p.27) traz que

uma vez que vulnerabilidade é incerteza, risco e exposição emocional, a vulnerabilidade do atuator está diretamente relacionada a sua vivência e suas experiências. Logo, ela variará de indivíduo para indivíduo.



Entendo que o sentido de risco, incerteza e exposição emocional não serão os mesmos para diferentes atuadores, também não o serão nas diferentes etapas do processo criativo. O momento do aqui e agora em cena, e os eventos sucedidos, provocarão uma reação particular e que guiará a forma de lidar com ele. Lopes (2022, p.27) reflete que

não há como padronizar um tipo de reação a eventos inesperados ou perturbadores e que vulnerabilizam o ator, mas é possível pensar em caminhos e estratégias para seguir no jogo com a plateia, ao invés de ignorá-la diante da dificuldade surgida ou se perder na avalanche das emoções durante uma experiência.

A pesquisadora Fabião (2008, p.237), ao definir um programa de performance, propõe:

um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropólogo Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo “experiência” e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos e risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem.

Neste sentido, é possível se colocar em estado de vulnerabilidade, de forma consciente, por meio da percepção do que está acontecendo ao redor de si, ao utilizar os sentidos para experienciar o mundo. Assim, entendemos

que quanto maior for a afinidade e autoconhecimento com a sua própria vulnerabilidade maior será a capacidade de experiência do ator por uma perspectiva produtiva, seja em qualquer uma das etapas de um processo artístico, em V1, V2, V3, V4 e V5. (Lopes, 2022, p.28).

Compreender melhor a vulnerabilidade não é apenas relevante no que tange à experiência, mas também para a compreensão de como operam a performance e a arte contemporânea. Segundo Fabião (2008, p.239):

como a performance indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de “zonas de desconforto” onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar. Porém, é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o



misterioso, muito pelo contrário: trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos “sujeitos” e “objetos” e torná-la visível.

A possibilidade de surgimento de novas ideias e perspectivas diante do desconforto se encontra precisamente nos momentos em que se identifica a vulnerabilidade. É preciso caminhar “no escuro” sem se retrair ou evitar as sensações de desconforto ao desconhecido ou ao inesperado. Ao contrário, é preciso reconhecer e absorver a potência que há nisso, é enxergar na vulnerabilidade uma oportunidade e ferramenta criativa enquanto aspecto de atuação.

Podemos ainda refletir dentro do teatro performativo sobre as possibilidades que o desconforto pode proporcionar para o atuator. Segundo a pesquisadora cênica Josette Féral (2015, p. 133), “no teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a armar a *performatividade* do processo”. Segundo a autora, esse atuator é convidado a estar presente, a fazer e assumir os riscos que por ventura se apresentem, que são possíveis graças à presença da vulnerabilidade. Uma tomada de atitude “arriscada” quase sempre contém altos níveis de incerteza e exposição, ou seja, de vulnerabilidade, que será o combustível que moverá, neste caso, a performatividade. A sensação de vulnerabilidade por si possui características que implicam organicidade, pulsação, calor e movimento para a atuação.

A performatividade também pede que a troca com a plateia seja a mais desnuda e honesta possível. O atuator precisa estar disposto a ofertar e jogar com tudo o que possui, embora nem sempre a plateia queira se envolver, se permitir estar vulnerável. O atuator precisa ter ciência de que no jogo com a plateia há um risco e que este risco pode ser potência criativa durante a performance. Isso vai depender de como e o quanto ele investirá de si naquele momento. Féral (2015, p. 130) sugere:

que havia duas ideias principais no cerne da obra performativa. A segunda consiste no *engajamento total do artista*, colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações (Nadj, Fabre). Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a



“vivacidade” (*liveness*) dos *performers*, de uma presença fortemente armada que pode ir até uma colocação em risco real e um gosto pelo risco.

Vulnerabilidade implica em entrega, exposição, engajamento. Ao reconhecer e utilizar a sua vulnerabilidade, o atuator poderá usufruir dela a seu favor para atingir a completude de que fala Féral (2015). O atuator, quando se sente em risco numa determinada situação-problema-desafio, procura ser honesto e busca se desvencilhar de subterfúgios que o impossibilitem de encarar de frente essa mesma situação, aceita a sua vulnerabilidade. Isso lhe auxilia no enfrentamento das incertezas, direta e criativamente, sem esconder o que está sentindo naquele momento, mas usando a favor do momento (Lopes, 2022, p.31). O atuator pode, assim, se permitir mergulhar em águas turvas, sentindo a adrenalina do risco em que está de forma conscienciosa. O mergulho poderá proporcionar uma fagulha que logo se tornará uma erupção de sensações e emoções graças a esse risco sentido. Admitir estar exposto diante da plateia e se recusar se blindar, entendendo que é uma entrega sincera que se quer ofertar, lhe permite não apenas uma relação mais saudável com a sua vulnerabilidade, mas também uma relação mais produtiva, independente de sorte e, sim, dependente de uma tomada de decisão pessoal que pode impactar sobremaneira a sua atuação (Lopes, 2022, p.31).

Féral (2015, p.133) aponta ainda que:

No ator, as forças do simbólico sempre superam o instinto que, no entanto, surge com frequência de modo imprevisto. A beleza do jogo do ator provém, precisamente, desse combate incessante entre a maestria de seu corpo e o permanente transbordamento que o ameaça.

Essa beleza entre a maestria e o transbordamento que ameaça o atuator só é vista graças à exposição e ao uso da sua vulnerabilidade que pode, conforme visto neste estudo, ser observada e identificada a partir de agentes vulnerabilizantes e, em última instância, ser utilizada como aspecto técnico de atuação.

## Considerações em processo

Como demonstramos neste estudo, pode-se pensar no uso da vulnerabilidade como aspecto importante de atuação, seja dentro de uma proposta mais interpretativa, como a de Stanislavski (2001), ou mais performativa, conforme Fabião (2008) e Féral (2015). Ainda assim, é preciso lembrar do alerta do ator e palhaço Ricardo Puccetti (1998 p. 124): “nunca esquecer que qualquer técnica seria vazia sem o detalhe da vulnerabilidade”. A técnica pela técnica nem sempre permitirá momentos que afetam, que emocionam. Entendemos, assim, a vulnerabilidade como o coração que bombeia possibilidades criativas para complementar a execução de uma técnica. Puccetti (1998, p.113) reflete ainda como o espectador percebe o estado de vulnerabilidade no atuator:

o espectador lê o jogo de fricções e tensões perceptível na ação cênica. Tem prazer em reconhecer os signos que se expõem a seu olhar e sua subversão permanente pelo próprio ato de ilusão. Dessa forma, nota o esforço do ator para controlar a tensão profunda no interior do jogo – tensão que o coloca em perigo, em estado contínuo de vulnerabilidade.

Observa-se que a tensão não tem um controle, mas sim um direcionamento para a afetação que se almeja. Para manter vivo o interesse, e a ligação com a plateia, o atuator manuseia sua presença e, através da manutenção contínua no lidar com sua vulnerabilidade, mantém o jogo sempre ativo, pulsante. Há diferentes maneiras pelas quais o público pode se conectar, ou não, com a performance. Féral (2015, p.130-131) propõe que o

espectador, ele está, assim como o *performer*, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelo risco colocado em jogo (Le Dortoir, de Gilles Maheu), mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances.

O atuator, ao notar que uma frieza paira sobre a plateia, percebe a dificuldade que tem naquele momento de permanecer quente, vulnerável, e cujo o intuito é manter viva a chama entre ele e a plateia, que arredia espia de forma distanciada



(Lopes, 2022, p. 32). Entretanto a percepção desta distância pode, por si só, ser compreendida e utilizada enquanto agente vulnerabilizante pelo atuator.

Finalmente, concluímos este trabalho ressaltando a relevância da vulnerabilidade como um aspecto importante de atuação, identificada conceitualmente tanto no trabalho de interpretação teatral e performance quanto no teatro performativo. Para chegarmos a este resultado utilizamos a definição de vulnerabilidade de Brené Brown, que permite maior aplicabilidade dentro da complexidade constituinte das artes da cena. No intuito de apontar caminhos para esta aplicabilidade, propomos a divisão de um processo criativo em cinco etapas (V1 a V5) para a observação individualizada da sensação de vulnerabilidade e seus respectivos agentes vulnerabilizantes em cada etapa. Esta observação permite a tomada de consciência da vulnerabilidade por parte do atuator, identificando seus modos de operação, e a conseqüente busca ativa por soluções criativas que lhe permitam criar uma relação mais produtiva com a vulnerabilidade e em prol da sua atuação. É preciso lembrar que o uso da dela dependerá da maneira que será observada, in-gerida e trans-formada pelo atuator. Assim, este trabalho convidou à compreensão da experiência da vulnerabilidade em cena em companhia dos riscos, que são intrínsecos à vida, como potências. A vulnerabilidade é entendida como um paraquedas que, num mergulho de exposição diante da plateia, se abre majestoso. Porém, a corda de acionamento está na vontade do atuator. Sempre que ele desejar direcionar seu voo para diferentes propostas de ação e flutuar através das diferentes correntes imaginativas geradas e trazidas quando há um acolher da sua vulnerabilidade, poderá se deleitar durante queda, livre, e assim, conseguirá criar de forma mais relaxada no meio da intranquilidade (Lopes, 2022, p.31).

## Referências

BROWN, Brené. *A coragem de ser imperfeito*. Trad. Joel Macedo. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v.8, p. 235-246, 2008. Acesso em: 23 ago. 2022. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246.



FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg e A. Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOSSNE, William Saad. Dos referenciais da Bioética – a vulnerabilidade. *Revista Bioethikos*- Centro Universitário São Camilo, p.41-51, 2009. Acesso em: 05 abri. 2022. Disponível em: <http://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/68/41a51.pdf>

KAPLAN, Donald M. On Stage Fright. *The Drama Review*. TDR. JSTOR, Cambridge University Press, p. 60–83, 1969. Acesso em: 23 ago. 2022. DOI: <https://doi.org/10.2307/1144506>.

LOPES, Pedro Henrique Silva. *A Vulnerabilidade como aspecto de atuação na Coletiva Teatro*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Artes Cênicas- Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

PUCETTI, Ricardo. O Riso em Três Tempos. *Revista do LUME*, Campinas, n. 1, p. 67-74, 1998, 1998. Acesso em: 23 ago. 2022. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/161>.

SIMMONDS, Janette Graetz; SOUTHCOTT, Jane E. Stage Fright and Joy: Performers in Relation to the Troupe, Audience, and Beyond. *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, [S. l.], p. 318–329, 2012. Acesso em: 23 ago. 2022. Doi: 10.1002/aps.327

STEPTOE, Andrew et al. The impact of stage fright on student actors. *British Journal of Psychology*, Grã-Bretanha, p. 27-39, 22 fev. 1995. Acesso em: 17 out. 2017. DOI: 10.1111/j.2044-8295.1995.tb02544.x

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 17.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

TENENBLAT, N. Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020. DOI: 10.5965/14145731023820200037. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144>. Acesso em: 10 abril 2023.



TENENBLAT, N. Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo. *//NX* - Revista do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP, v. 7, p. 1-9, 2015. Disponível em <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/issue/view/21>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

Recebido em: 21/10/2022

Aprovado em: 25/04/2023

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)