

A POÉTICA DA AUTODIREÇÃO EM CENA

IACÁ: *Artes da Cena*

ISSN 2595-2781

A POÉTICA DA AUTODIREÇÃO EM CENA

Rivka Faria Pereira da Silva

IACÁ: Artes da Cena | Vol. VIII | n. 2 | ano 2025
ISSN 2595-2781

A POÉTICA DA AUTODIREÇÃO EM CENA

THE POETICS OF SELF-DIRECTION IN PERFORMANCE

Rivka Faria Pereira da Silva

rivkaviant@gmail.com

Universidade de Brasília (UnB)

Resumo: A autodireção em cena configura-se como eixo estruturante da arte da representação, exigindo do ator a síntese entre autopercepção, autodomínio e sinergia com os signos que compõem a dramaturgia. Neste artigo, investiga-se sua poética sob um prisma dissertativo-argumentativo, fundamentado em Stanislavski, Grotowski, Barba, Bogart, Brook e Abramovic. A autodireção emerge como princípio de congruência entre subjetividade e objetividade cênica, transcendendo a mera técnica para instaurar-se como instância integradora entre intenção dramática e corporeidade. Em íntima relação com a presença cênica, revela-se um processo de significação e encantamento estético, no qual o ator, ao tomar plena consciência de sua ação, torna-se agente ativo do fluxo dramático.

Palavras-chave: Autodireção, Presença cênica, Dramaturgia do Ator, Autopercepção.

Abstract: Self-direction in performance establishes itself as a structuring axis of the art of representation, requiring the actor to synthesize self-perception, self-mastery, and synergy with the signs that compose dramaturgy. This article examines its poetics through a discursive-argumentative lens, grounded in Stanislavski, Grotowski, Barba, Bogart, Brook, and Abramovic. Self-direction emerges as a principle of congruence between scenic subjectivity and objectivity, transcending mere technique to become an integrative instance between dramatic intention and corporeality. In close relation to stage presence, it reveals itself as a process of signification and aesthetic enchantment, in which the actor, by achieving full awareness of their action, becomes an active agent in the dramaturgical flow.

Keywords: Self-direction, Stage presence, Actor's dramaturgy, Self-perception.

Introdução

A cena teatral, em sua complexidade estrutural e simbólica, demanda do ator a assimilação do texto e da partitura cênica e profunda capacidade de autodireção. Este conceito, embora historicamente vinculado ao campo da encenação, transcende sua acepção técnica e assume um caráter poético, na medida em que envolve um refinado jogo de percepção, escuta e adequação expressiva. Como argumenta Peter Brook (1995), a cena é um organismo vivo, um fluxo contínuo

em que a presença do ator deve se moldar à dramaturgia, ao espaço e aos signos estéticos que a compõem. Nesse sentido, a autodireção se configura como uma sintonia plena com a organicidade da cena.

Este artigo propõe uma reflexão aprofundada sobre a poética da autodireção, explorando como a autonomia do ator na cena como um estado de disponibilidade sensível, técnica e dialógica. A argumentação parte da premissa de que a autodireção é um princípio essencial para a congruência estética em cena, permitindo que o ator habite o espaço de forma integrada e que sua interpretação esteja em ressonância com os elementos cênicos e com os demais personagens.

A partir de uma análise teórica fundamentada em autores como Constantin Stanislavski (2012), Jerzy Grotowski (2011), Eugenio Barba (1993), Anne Bogart (2001), Josette Féral (2015), Marina Abramovic (2010) e Georgette Fadel (2024), buscaremos compreender como a autodireção se insere na dinâmica teatral como um constructo que articula subjetividade, presença e performatividade.

A Autodireção como Poética da Presença

A autodireção cênica pode ser compreendida como um exercício técnico e como um estado de consciência expandida em cena. Constantin Stanislavski (2012), ao desenvolver seu sistema de atuação, enfatiza a importância do autodomínio e da autopercepção como pilares fundamentais para a criação de uma interpretação autêntica e organicamente integrada. Em sua concepção, o ator deve evitar tanto a mecanização quanto a afetação, buscando um estado de “verdade interior” que se manifeste na cena por meio de uma congruência entre pensamento, emoção e fisicalidade.

A noção de autodireção, nesse sentido, se aproxima do conceito de “presença cênica”, amplamente discutido por Jerzy Grotowski (2011). Para o diretor polonês, o ator deve cultivar um estado de abertura radical ao momento presente, permitindo que sua ação surja de uma escuta profunda ao fluxo cênico. Tal perspectiva revela uma dimensão quase ritualística da performance,

na qual a cena se torna um espaço de transubstanciação da presença em matéria viva, dissolvendo as fronteiras entre ator e personagem, entre técnica e espontaneidade.

Anne Bogart (2001), por sua vez, oferece um importante contraponto a essa perspectiva ao enfatizar a relação entre a composição cênica e a autonomia criativa do ator. Sua metodologia dos "Viewpoints" propõe que a presença cênica é uma questão de internalização, vivência ativa em cena e um jogo dinâmico entre movimento, tempo e espacialidade. A autodireção, segundo Bogart, reside na capacidade do ator de se posicionar conscientemente dentro desse jogo, respondendo intuitivamente às transformações do espaço e da narrativa. Assim, a cena se configura como um tabuleiro sensível no qual o ator é tanto jogador quanto cartógrafo, delineando trajetórias perceptivas que ultrapassam a mera execução técnica.

Já Josette Féral (2015), ao tratar da performatividade teatral, amplia a discussão ao questionar as fronteiras entre representação e presença. Para ela, a atuação contemporânea desloca a ênfase da "interpretação de um personagem" para a experiência sensorial do próprio ator em cena. A autodireção, nesse contexto, dispõe de coerência dramática abrangendo um domínio pleno do corpo como material expressivo. Mais do que um mecanismo de controle, trata-se de uma abdicação do ego técnico em favor de uma disponibilidade radical ao instante performativo. Nesse sentido, a autodireção torna-se uma poética da presença, onde a existência do ator não se impõe, mas se dissolve no tecido imaterial da cena.

A discussão acerca da autodireção enquanto poética da presença também pode ser analisada à luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1999), que propõe uma compreensão encarnada da experiência perceptiva. Para o filósofo, o corpo é um instrumento de expressão e o próprio solo onde se inscrevem os significados. Transpondo essa ideia para a cena, a autodireção emerge como um gesto fenomenológico de escuta e mediação, onde o ator se torna simultaneamente sujeito e objeto de sua própria dramaturgia corpórea.

Eugenio Barba (2002), fundador do Teatro Antropológico, insere-se nessa discussão ao enfatizar a importância da técnica como um meio para se atingir um estado de presença cênica refinada. Para Barba, a autodireção consiste na liberdade expressiva plena e em um treinamento intimista; uma investigação profunda da relação entre o corpo e a energia. Ele propõe que a

presença cênica autônoma é resultado de uma técnica apurada que transcende a repetição mecânica, gerando um fluxo vital que se manifesta na relação do ator com o espaço, o tempo e o espectador.

Assim, a abordagem de Barba dialoga com a ideia de que a autodireção não é um estado passivo, mas uma construção ativa e metodológica que confere ao ator a capacidade de potencializar sua performatividade. Seu conceito de "energia extra cotidiana" sugere que a autodireção é uma via de acesso para estados alterados de consciência cênica, nos quais a física do corpo se reorganiza em prol de uma expressividade intensificada. Dessa forma, o ator autodirigido executa gestos e os habita de maneira singular, conferindo à cena um caráter de irrupção e transcendência.

Marina Abramović, no contexto da performance arte, leva a autodireção a um extremo ao transformar sua própria presença física em matéria dramática. Seu trabalho evidencia que a presença cênica pode ser sustentada pela representação teatral tradicional e pela visceralidade da experiência vivida no momento performativo. Ao submeter-se a situações-limite, Abramović revela que a autodireção é também uma negociação entre vulnerabilidade e controle absoluto sobre a própria expressão.

Sua metodologia reforça a ideia de que o ator-performer autodirigido deve transcender a mera execução técnica e acessar camadas mais profundas de comunicação sensorial e emocional. Abramović nos mostra que a autodireção é um meio de organização cênica e um processo de investigação da própria existência através do ato performativo.

A Congruência com o Espaço, os Elementos Cênicos e os Outros Personagens

A autodireção, além de um exercício de presença e autopercepção, implica uma relação harmoniosa com o espaço e os signos cênicos. A congruência entre corpo, cenografia e iluminação, por exemplo, não pode ser um aspecto meramente técnico, mas deve emergir de um estado de sintonia profunda com os elementos visuais e sonoros que compõem a dramaturgia. Como defende Eugenio Barba (1993), o espaço cênico é um organismo que dialoga ativamente com o

ator. Féral (2015) reforça essa perspectiva ao argumentar que o ator, ao se autodirigir, deve assumir um papel de co-criador do espaço. Sua presença ocupa a cena e a transforma, estabelecendo um jogo constante entre materialidade e abstração.

Anne Bogart (2001), por outro lado, chama a atenção para o fato de que a congruência cênica se dá no espaço e na relação com os demais atores. O diálogo cênico, segundo ela, emerge da capacidade de escuta e adaptação mútua, em que cada performer ajusta seu movimento e sua intenção para criar um equilíbrio dinâmico. Nesse contexto, a autodireção se torna não apenas um processo de controle pessoal, mas uma prática de conexão contínua, na qual a interação com os outros indivíduos em cena se torna uma extensão da consciência corporal e espacial. Bogart enfatiza que a escuta ativa, a receptividade ao que ocorre em torno de si e o constante ajuste às condições do espaço e dos outros performers criam uma energia compartilhada, essencial para uma performance coerente e vibrante.

Marina Abramović (2010), em sua prática performática, exemplifica como a congruência com o espaço e os outros seres humanos pode transcender a simples interação e chegar à criação de um espaço de profunda vulnerabilidade e entrega. Abramović, com sua abordagem radical, redefine o papel do corpo e do espaço como veículos para a comunicação direta e visceral entre o performer e o público. Sua prática, marcada pela imersão no tempo e na tensão física, propõe um espaço em que a congruência se expande para incluir a experiência sensorial e emocional compartilhada entre todos os envolvidos na performance. Ao submeter seu corpo a intensos desafios físicos e emocionais, Abramović cria uma linguagem universal que transcende palavras e se conecta diretamente com os sentidos do público.

Eugenio Barba (1993) traz à tona a ideia de que o ator, ao se inserir no espaço cênico, se submete a um processo de ressignificação constante. Para Barba, o espaço é um campo dinâmico que se retroalimenta da presença do ator. Essa retroalimentação implica em uma relação de força e resistência, onde o ator, através da sua percepção e ação, faz o espaço “vibrar” e cria novas possibilidades de leitura para o público. Assim, a congruência entre corpo, espaço e ação é uma constante troca energética que configura a performance como um fenômeno multifacetado e aberto.

Dentro dessa abordagem, a congruência é um processo dinâmico de ajustamento e redescoberta, onde o ator se torna um agente de ressignificação do espaço. Essa ressignificação ocorre tanto na materialidade do cenário quanto na subjetividade dos espectadores, que são afetados pela presença viva e intencional do performer. A percepção do espaço, nesse contexto, é um veículo para a construção de significados compartilhados, tanto no plano físico quanto emocional.

Ademais, a interação com os outros atores é um elemento estruturante dessa congruência. A dimensão relacional da atuação implica um jogo de reciprocidade e tensão criativa, no qual cada corpo se torna um signo em constante negociação com os demais. O movimento e a presença no palco devem se ajustar organicamente aos fluxos energéticos dos colegas de cena, garantindo uma dinâmica que seja simultaneamente fluida e tensa, coesa e surpreendente. A partir desse entendimento, o ator se torna um elemento em constante diálogo, que se funde e se distingue simultaneamente no tecido da performance.

A Arte como Insurgência: A Busca pela Verdade em Cena

Como me colocar em cena de modo a revelar a essência mais autêntica de minha existência? Como desvelar, com plenitude, a arte que em mim pulsa e me atravessa? Como reconhecer e nutrir a arte que sou, permitindo que se manifeste com inteireza? De que maneira posso compreender a singularidade da minha própria beleza artística, essa marca indelével que me constitui?

Preciso extrair de mim a poética que se insinua nos gestos, na tessitura da voz, na fluidez do corpo que se inscreve no espaço, na maneira como percebo e ressignifico o mundo. Minha corporalidade, minha sonoridade, minha gestualidade, meu olhar sobre a existência – tudo isso é arte, tudo isso é verbo e verso, imagem e movimento. Para que minha expressão seja genuína e potente, devo decifrar a minha própria linguagem, apreendê-la com profundidade e destreza, e então lançá-la ao mundo com domínio e coragem.

A arte, em sua natureza indômita e essencialmente livre, não se restringe às experiências luminosas, também se tece na dor, nos entraves, nas angústias que compõem a condição humana. Se há em mim matéria bruta, que ela seja transmutada em criação; se há sombras, que delas nasçam contornos; se há silêncio, que dele emergjam ritmos e pausas cheias de sentido. Quero me colocar em cena com tudo o que sou, sem concessões, sem temor, sem censura. Quero atravessar e ser atravessada pela arte, porque a arte não escolhe, não discrimina – ela simplesmente é.

Anne Bogart nos ensina que a presença em cena se trata da coragem de ocupar o espaço com verdade, de permitir que o corpo seja um canal de pulsão viva, onde a intenção se materializa em gesto e ressonância. A cena exige um estado de prontidão, um jogo entre impulso e escuta, entre presença e ausência, entre estrutura e caos. Não há como fugir da vulnerabilidade quando se almeja a criação genuína. O ator, tal qual um corpo celeste, deve gravitar entre forças opostas, encontrar sua órbita única e sustentar sua existência na relação com o outro, com o espaço e com a obra que se manifesta através de si.

Marina Abramović, com sua entrega radical, nos lembra que a arte é também resistência. É permanecer quando tudo em nós pede fuga; é dilatar o tempo e experimentar o limiar entre o suportável e o insuportável. O artista, ao se colocar em cena, habita um território liminar entre a exposição e a introspecção, entre o visível e o intangível. É preciso permitir-se ser atravessado pelo desconforto, pelo erro, pela imprevisibilidade. Se trata de uma busca pelo belo através do verdadeiro. A arte, como um corpo vivo, pulsa nas falhas, nos excessos, no que escapa ao controle.

Georgette Fadel, com sua fisicalidade expressiva e verbo incendiário, nos provoca a olhar para a cena como um espaço de insurgência, onde a palavra e o corpo se tornam matéria de transformação. Estar em cena é apresentar-se e confrontar, tensionar, desafiar-se e desafiar o mundo. A arte deve ser uma experiência de deslocamento, um exercício de expansão, um grito que irrompe contra o engessamento das formas e dos sentidos. Para que a arte seja viva, é necessário que o artista arrisque-se, que esteja disposto a perder-se para encontrar algo que antes não existia.

Assim, a poética que habita em mim dialoga com o domínio técnico, a erudição estética (a refinamento de mim mesma, enquanto referencial; portanto, erudito no sentido de alcançar a mim

mesma, o meu melhor) e a força insurgente, uma pulsação indomável que atravessa o tempo e o espaço. Para que eu me revele em minha totalidade artística, devo lançar-me ao risco, à vertigem do desconhecido, ao incêndio da criação. Pois, como nos ensinam os grandes mestres da cena, fazer arte é um ato de expressão e de insurgência, de revelação e de presença absoluta no instante efêmero da existência.

A Autodireção como Arquétipo do Ator-Criador

Na prática teatral, a autodireção não é apenas um domínio técnico, mas a construção de uma identidade criativa que se articula com a interpretação. O ator autodirigido é, por excelência, um criador. Ele segue os caminhos da dramaturgia e traça novos trajetos dentro da materialidade da cena. O ator pode ser mais visto como o arquétipo do criador que transforma, que ressignifica, que propõe ao público uma experiência nova e multifacetada.

Eugenio Barba, ao discutir o Teatro Antropológico, propõe que a performance seja uma expressão do ator e uma forma de criação. Para ele, o ator deve sempre estar em um estado de alerta para as possibilidades que o corpo oferece, para dar vazão à performance e para gerar novas formas de relação com o público. A autodireção neste contexto é mais uma questão de domínio físico do que de simples competência técnica. Ela implica um estado de fluxo, uma integração da fisicalidade com a dramaturgia que permite ao ator transitar por várias camadas da expressão cênica.

Por outro lado, a proposta de Stanislavski de "verdade interior" pode ser vista como o primeiro passo para o ator se tornar esse criador, onde a autenticidade da performance é construída a partir de um autoconhecimento profundo. O ator autodirigido se liberta da rigidez da técnica e permite que a criatividade se manifeste de forma fluida. O trabalho se constitui uma reinvenção constante de gestos, uma experimentação do corpo como material criativo.

O conceito de autodireção neste capítulo se alinha com a ideia de um ator que transcende sua própria persona e se torna um criador que instiga, provoca e modifica o espaço, o tempo e a relação com o público. O ator é, assim, um agente artístico que faz da cena um campo de

constantes possibilidades e invenções, onde a sua presença é a própria criação de uma nova realidade estética.

O Ator e a Consciência da Memória Cênica

A autodireção em cena é uma prática de controle no momento da performance e envolve um trabalho consciente com a memória do ator. A memória cênica, em sua complexidade, é uma construção contínua que permite ao ator manter uma relação viva com o tempo da performance. Este processo é profundamente ligado à autodireção, pois é através dessa memória que o ator constrói sua atuação, integrando o que foi vivido em outras representações ao que se busca no momento presente.

Stanislavski foi pioneiro em sugerir que a memória emocional e a memória de movimento devem ser integradas para que o ator consiga encontrar a "verdade" na cena. A autodireção, nesse aspecto, demanda do ator uma habilidade de reviver e reinterpretar essas memórias de maneira a gerar um fluxo dinâmico de criação.

Em contraste, Jerzy Grotowski, com sua teoria da "Ação Poética", vê a memória como um veículo que transcende a continuidade temporal, permitindo que o ator experimente o presente da performance com toda a sua energia. A memória cênica é uma ferramenta que conecta o ator ao seu próprio ser, permitindo que ele se situe no espaço cênico de forma plena. O ator autodirigido, assim, transforma sua memória em um portal para a criação, onde cada gesto, cada movimento, cada palavra é impregnado de uma nova perspectiva.

A atuação de Marina Abramović também pode ser vista sob essa ótica, onde a memória física e emocional é um suporte para a performance e um meio de investigação. Para ela, a memória da experiência é um mecanismo pelo qual o performer pode acessar camadas mais profundas da psique e da expressão. A autodireção neste contexto vai além da performance em si; trata-se de um diálogo contínuo com a memória do corpo, onde cada ato de criação é uma reinvenção do próprio passado.

A Autodireção e o Corpo como Território Criativo

O corpo é o primeiro e mais imediato instrumento do ator. No entanto, a autodireção exige que o ator transcenda a mera técnica física e considere o corpo como um território criativo. O ator autodirigido executa movimentos e os investe de significados, emoções e intenções que vão além do gesto. Como observa Peter Brook, o corpo do ator é um campo vivo, onde o movimento se transforma em expressão e a presença se torna um ato criativo.

Eugenio Barba, mais uma vez, contribui com sua teoria da "energia extra cotidiana", sugerindo que o trabalho físico do ator vai além da simples precisão técnica e se torna um veículo de manifestação da alma. O ator, em sua autodireção, pode gerar uma energia transformadora, onde o corpo é um veículo para uma técnica previamente estabelecida e um campo de ação que continuamente se reinventa. O corpo é, assim, um território criativo que permite ao ator explorar suas próprias possibilidades expressivas, gerando uma performance única a cada momento.

A proposta de Josette Féral, que enfoca a dissolução das fronteiras entre o ator e o personagem, também se relaciona intimamente com a autodireção no corpo. Para Féral, a performance cênica exige que o ator se inscreva no corpo e, ao mesmo tempo, transcenda a corporalidade do personagem. A autodireção, portanto, também envolve o trabalho do corpo como uma superfície em constante transformação, onde a expressão é uma leitura contínua do espaço, dos signos e dos outros corpos que habitam a cena.

A autonomia do corpo do ator também se faz presente nas práticas de Marina Abramović, que leva a autodireção ao limite da resistência física e emocional. O corpo, para ela, pode ser interpretado como um suporte para a expressão e um território de resistência, vulnerabilidade e transcendência. Abramović nos ensina que a autodireção no corpo pode ser um meio para acessar camadas profundas da psique humana, transformando cada movimento em uma comunicação direta com o público.

O Ator Autodirigido como Agente Transformador da Cena

A autodireção em cena vai além do próprio ator; ela influencia diretamente a dramaturgia e transforma o espaço cênico em um território de negociação estética e sensorial. O ator autodirigido não é um elemento passivo dentro de uma estrutura preexistente. Ela se torna um agente transformador, que se insere no processo criativo de maneira ativa, colaborativa e disruptiva.

Como afirma Anne Bogart, o ator é, ao mesmo tempo, um criador e um reator dentro da performance. Ele desempenha um papel dentro de uma narrativa fixa e é parte integrante da criação de uma nova realidade dramática. A autodireção implica uma atitude de escuta ativa, onde o ator reage à cena e, simultaneamente, modifica-a com sua presença e suas escolhas. Cada gesto, cada silêncio, cada olhar é uma possibilidade criativa que redefine a dinâmica da performance.

Nesse sentido, a autodireção transforma o ator em um colaborador fundamental na construção da dramaturgia. O espaço cênico é o palco onde a cena ocorre e um organismo vivo que responde à presença do ator. O trabalho de Grotowski, que sublinha a importância da relação direta entre ator e público, revela como a autodireção no ator pode redefinir a função da cena. A atuação torna-se, assim, um processo de co-criação, no qual o ator se torna responsável pela transformação do ambiente e pela transmissão de novos significados.

A perspectiva de Marina Abramović também pode ser aplicada aqui, pois a performance em sua obra é um espaço de transformação radical, onde o ator (ou performer) se vê como um catalisador da experiência. Abramović sugere que, ao acessar uma profunda autodireção, o ator se transforma e transforma também a relação entre ele, o público e o próprio espaço cênico. A performance torna-se um processo interativo e fluido, que faz do ator um criador de novas realidades, um agente de transformação.

Considerações Finais

A autodireção em cena, longe de ser apenas uma técnica ou um recurso pragmático, constitui uma dimensão poética da arte do ator. Ela envolve a capacidade de se integrar

organicamente ao espaço, aos signos cênicos e aos outros personagens, mantendo-se em um estado de presença plena e de congruência estética. Como discutido ao longo deste artigo, essa qualidade depende tanto de um refinamento técnico quanto de uma abertura sensível ao fluxo cênico. Quando o ator se coloca em sintonia com o ambiente, ele não apenas interpreta, mas co-cria, moldando a cena por meio de sua presença, suas escolhas e sua interação com os elementos ao seu redor. Assim, a autodireção não é um fim em si mesma, mas um meio pelo qual o ator se torna parte de uma realidade cênica que transcende a simples atuação, transformando a performance em um processo de ressignificação constante.

Ao incorporarmos as perspectivas de Anne Bogart, Josette Féral, Peter Brook, Marina Abramović, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Stanislavski e Georgette Fadel, ampliamos a compreensão da autodireção para além do domínio tradicional do teatro de representação. A autodireção revela-se como uma estratégia de construção dramatúrgica e como um princípio de experimentação e invenção em cena.

A visão de Anne Bogart sobre o processo de escuta ativa e adaptação mútua entre os performers cria um campo dinâmico de troca, onde o ator é um colaborador no surgimento da mesma. A ênfase de Josette Féral na co-criação do espaço destaca o ator como agente criativo, que ao interagir com a cena, transforma sua própria experiência e a do público. Esses pontos de vista ampliam a compreensão da autodireção como um princípio integrador entre o ator, o espaço e a plateia, fazendo do palco um lugar de contínua reinvenção.

Peter Brook, em sua visão sobre a cena como um organismo vivo, reforça a ideia de que a autodireção deve ser fluida e adaptável, uma vez que o espaço e os elementos cênicos não são fixos, mas estão em constante transformação. Para Brook, a presença do ator deve ser como um reflexo do que ocorre no momento, e não como uma repetição mecânica de uma performance ensaiada. Grotowski e Barba, por sua vez, enfatizam a importância do trabalho físico e da disciplina, tanto como formas de controle quanto como meios para liberar o ator das limitações impostas pela técnica. Grotowski vê a autodireção como um processo de purificação do corpo e da mente, enquanto Barba a coloca como uma forma de negociação constante com o espaço, os

signos e os outros corpos. A disciplina do ator, para ambos, é uma forma de se fundir com o ambiente e transcender a dualidade entre performer e espaço.

Marina Abramović, com sua abordagem radical de performance, leva a autodireção para um campo de resistência física e emocional. Seu trabalho, muitas vezes desafiador para o corpo e para o espírito, transforma a cena em um espaço de vulnerabilidade absoluta, onde a congruência entre o ator e o espaço se dá por meio da entrega total. Abramović propõe uma interação quase visceral com o público, rompendo com a barreira entre os dois e tornando o próprio corpo um signo de resistência, presença e transformação. Sua prática ilustra a autodireção como uma entrega incondicional à cena e à experiência compartilhada com os outros, seja com o público, com outros performers ou com o espaço físico.

A partir dessa pluralidade de vozes, podemos afirmar que a autodireção é um princípio essencial na construção da congruência estética em cena, permitindo que o ator habite o espaço de forma integrada e que sua interpretação esteja em ressonância com os elementos cênicos e com os demais personagens. Ao assumir a autodireção como um princípio estruturante da performance, reconhecemos o ator como um corpo-poema, um agente de significação e transformação no espaço cênico.

A partir de uma perspectiva que vai além do mero controle técnico, o ator se torna capaz de atuar sobre o espaço e com ele gerando uma vivência sensorial e emocional que ressoa no público. Essa transformação é performática, ética e filosófica, pois o ator, como propõem Grotowski e Stanislavski, é um ser em constante diálogo com o mundo e com a sua própria existência. Ao adotar essa postura de constante ajustamento e ressignificação, o ator se configura como um agente ativo, capaz de conduzir a cena para um território de descoberta e encantamento estético, onde a congruência entre corpo, mente e espaço se estabelece como um elemento essencial da arte teatral.

Referências

ABRAMOVIĆ, M. (2010). **Marina Abramović: The Artist is Present**. New York: The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/>

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
<https://www.livrariacultura.com.br/teatro-arte-secreta-do-ator-a-barba-eugenio-30737913/p>

BOGART, Anne; LANDUCCI, Tina. **The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition**. Nova York: Theatre Communications Group, 2001.
www.amazon.com.br/Viewpoints-Book-Practical-Guide-Composition/dp/1559362413

BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
www.wook.pt/livro/o-espaco-vazio-peter-brook/202406

FADEL, Georgette. **A dimensão política da estética**. Teatrojornal, 15 abr. 2024.

teatrojornal.com.br/2024/04/a-dimensao-politica-da-estetica/

FÉRAL, Josette. **Performing Worlds into Being: Texts and Contexts in Performance Studies**. Nova York: Routledge, 2015. www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
www.amazon.com.br/Em-busca-um-teatro-pobre/dp/8520008690

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
www.amazon.com.br/preparação-do-ator-Constantin-Stanislavski/dp/8520002684

Artigo submetido em 06/03/2025, e aceito em 27/05/2025.