

## **Esquizodrama e dramatização: contribuições do método de preparação de atores de Fátima Toledo**

Schizodrama and dramatization: contributions of Fatima Toledo's method of preparing actors

Domenico Uhng Hur

Universidade Federal de Goiás

---

### **RESUMO:**

A dramatização é um recurso importante utilizado no esquizodrama; contudo, as referências brasileiras são pouco acessadas. Dessa forma, o objetivo desse artigo é conhecer o Método de preparação de atores de Fátima Toledo, para discutir possíveis contribuições ao esquizodrama de Gregorio Barendblitt. O que seu trabalho pode nos ensinar para as práticas de dramatização nas intervenções clínicas e psicossociais? O método utilizado foi uma revisão bibliográfica sobre sua obra e discussão teórica. Dentre os diversos pontos de conexão que podem ser encontrados, discutimos quatro: 1- a incitação de processos de desterritorialização; 2- a expressão de devires-animais; 3- a produção de uma zona de vibração contínua e 4- a estratégia situacional corporal. Concluímos que o Método de Fátima Toledo pode ser uma valiosa ferramenta para o trabalho esquizodramático.

**Palavras-chave:** Esquizoanálise; Cinema; Psicologia.

---

### **ABSTRACT:**

Dramatization is an important resource used in schizodrama, however, Brazilian references are seldom accessed. Thus, the objective of this article is to make connections between the Method of preparing actors by Fátima Toledo and the schizodrama by Gregorio Barendblitt. The method used was a bibliographic review of her work and theoretical discussion. We discuss four points of connection between the Method and schizodrama: 1- the promotion of deterritorialization processes; 2- the expression of becoming-animals; 3- the production of a zone of continuous vibration and 4- the body situational strategy. We conclude that the Fátima Toledo Method can be a valuable tool for schizodramatic work.

**Key-words:** Schizoanalysis; Cinema; Psychology.

---

*DOI:10.12957/mnemosine.2023.76218*

No campo da dramatização, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gregorio Barendblitt e demais estudiosos e praticantes da esquizoanálise costumam referir-se à obra do dramaturgo francês Antonin Artaud. Reflexões, artigos, livros, teses e dissertações são dedicados ao criador do teatro da crueldade, ao artesão do corpo sem órgãos. Entretanto,

para a constituição de uma esquizoanálise latino-americana, de um campo de saberes e práxis singular e histórico-geograficamente localizado, procuramos buscar-encontrar-trabalhar os próprios marcos deste território, em contraposição às “sagradas” referências europeias.

E não faltam exemplos de destaque do campo artístico que nos inspiram. O teatro Oficina Uzyna Uzona de Zé Celso e a Cia teatral Ueinz são máquinas de guerra (DELEUZE; GUATTARI, 1980e) artísticas, agenciamentos de produção de novas forças e sensibilidades, que atualizam toda a potência orgiástica da diferença e que também são citados em trabalhos de colegas esquizoanalistas, embora ainda timidamente. Contudo, neste artigo, não nos atemos ao teatro, senão sobre o trabalho de uma artista do cinema: a multipremiada preparadora de atores Fátima Toledo, responsável pela preparação do elenco dos filmes brasileiros mais emblemáticos, como *Pixote* (BABENCO, 1981), *Central do Brasil* (SALLES, 1998), *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), *Tropa de elite* (PADILHA, 2007), *Marighella* (MOURA, 2019) e mais dezenas de outros sucessos do cinema nacional.

Fátima Toledo provavelmente é a preparadora de elenco mais reconhecida do país. Mas está longe de ser uma unanimidade. Admirada por muitos, no fim de 2021 foi alvo de um grande volume de críticas na internet, no denominado *cancelamento* virtual, por dezenas de atores-atrizes não profissionais e profissionais, devido ao seu método não ortodoxo de trabalho. Ela criou o Método Fátima Toledo (Método FT) de preparação de atores que, devido a sua grande intensidade, gera muitas controvérsias e debates, sendo ao mesmo tempo muito elogiado e igualmente criticado por sua contundência. Todavia, mesmo que ocupe um lugar de destaque e visibilidade no cinema nacional, estando no topo de seu labor, consideramos que Toledo instaura saberes e práticas minoritários (DELEUZE; GUATTARI, 1980e), fomentando intensidades insurgentes e de ruptura que remetem a vetores de forças contrários ao *mainstream* da indústria cultural. Tal como Heliogábalo no topo do Império romano, concebemos a práxis de Fátima Toledo como uma *anarquia coroada* (ARTAUD, 1972) que apresenta linhas de articulação próximas à esquizoanálise e ao esquizodrama. Por outro lado, a partir da análise de sua obra, constatamos que não utiliza esses saberes como referencial de operação, possivelmente não tendo estudado Deleuze, Guattari, nem Barenblitt.

Gregorio Barenblitt (1936-2021), psiquiatra, esquizoanalista, é o fundador do esquizodrama. De modo sintético, o esquizodrama foi criado na Argentina na década de 1970 e é um campo de saberes e práticas que busca desterritorializar e reconfigurar os

agenciamentos instituídos, no combate aos circuitos desejantes bloqueados, formatados, com a finalidade da produção-conexão de fluxos desejantes que potencializem os corpos, afetos, pensamentos, das pessoas e coletivos participantes, provocando novas subjetivâncias (BAREMBLITT, 2019). Para Gregorio, o cinema também é uma importante inspiração para sua obra e reflexões. Nos dias anteriores à formação de esquizoanálise e esquizodrama que cursamos com ele no decorrer do ano de 2003, em São Paulo (HUR, 2014), tivemos o privilégio de assistir alguns filmes em sua companhia, como por exemplo o *remake* de Solaris, de Tarkovski, diretor que ele apreciava muito. Nas discussões dos filmes e aulas não o escutamos falar do trabalho de Fátima Toledo. Possivelmente não devia conhecer detidamente sua obra, senão provavelmente conectaria suas práticas ao arsenal do esquizodrama.

Dessa forma, o objetivo do presente artigo é conhecer o Método de preparação de atores de Fátima Toledo, para discutir possíveis contribuições ao esquizodrama de Gregorio Baremlitt. O que seu trabalho pode nos ensinar para as práticas de dramatização nas intervenções clínicas e psicossociais?

O método utilizado partiu de uma revisão bibliográfica sobre a obra de Fátima Toledo em bases de dados virtuais acadêmicas e na grande mídia, realizada no período de 31 de janeiro a 5 de fevereiro de 2022. Buscaram-se artigos e livros nas bases de dados *scielo*, *redalyc*, *pepsic* e *google* acadêmico. Nessa última plataforma é que encontramos o maior número de materiais. Colocamos como palavras-chave “Fátima Toledo”, “Fátima Toledo” and “método”, “Fátima Toledo” and “ator”, “Fátima Toledo” and “preparação de atores” para encontrar artigos que tratam de seu Método. Considerando que no *google* acadêmico surgiram muitos resultados que não têm a ver diretamente com o buscado, selecionamos os textos que ali figuram até a página 15 da busca de cada termo, visto que os artigos convergentes ao tema investigado escasseavam a partir da página 5. A maior parte deles apenas cita o trabalho de Toledo como preparadora de atores em importantes filmes nacionais, sendo poucos os que discutem efetivamente seu Método. Possivelmente, por ser uma autora brasileira, ainda não tenha tanto reconhecimento como autores europeus como Artaud, Stanislavski, Grotowski etc.; assim, são raros seus estudos na academia. Portanto, centralizamos nossa reflexão no único livro publicado sobre o trabalho de Fátima Toledo (CARDOSO, 2014) por apresentar o material mais denso sobre o Método FT, bem como nos referimos a alguns artigos, dissertações e teses encontrados.

Na obra de Cardoso (2014), constam a organização de falas-entrevistas de Fátima e depoimentos de atores e diretores com quem já trabalhou.

Após a análise do Método FT, operamos uma conexão entre alguns de seus procedimentos e o esquizodrama de Gregorio Barenblitt. Procuramos discuti-los a partir das perspectivas esquizoanalítica e esquizodramática, estabelecendo linhas de encontro, efetuando um exercício de aproximação que visa cartografar algumas práticas do Método FT que podem vir a contribuir como caixa de ferramentas do esquizodrama.

Para tal exercício de articulação, nos inspiramos no próprio método de trabalho que Barenblitt estabelecia com seus convidados, seja num evento, curso ou formação de esquizodramatistas. Gregorio buscava escutar, conhecer, as distintas enunciações de seu interlocutor, para aprender com a heterogeneidade de suas práticas. Se Deleuze (1966; 1968) trabalhou com diversas referências para produzir uma proposição singular sobre a diferença e as multiplicidades, Barenblitt procurava conhecer diferentes práticas para inventar dispositivos de desterritorialização e reinvenção. Por isso sempre abordava o que Deleuze (1990) denomina “método do roubo”, em que se extraem fragmentos do repertório teórico-prático de determinado autor, realizando bricolagens, transmutações, que podem resultar em novos dispositivos de intervenção, bem como em outras enunciações teóricas. Uma atitude que ele próprio denomina um “Ecletismo Superior” (BAREMBLITT, 2014), parafraseando a ideia de um Empirismo superior, um Empirismo transcendental, que Deleuze (1953) realiza sobre a obra do empirista britânico David Hume. Nesses diálogos, Gregorio sempre demonstrava muito respeito pela enunciação de seu interlocutor, buscando encontrar pontos de conexão, e material a ser “contrabandeado” para o esquizodrama. Assim, não realizava juízos de valor, ou críticas, ao trabalho de seu convidado, mas visava encontrar fragmentos de material a serem “roubados”, utilizados, em seus próprios inventos. Por exemplo, da Psicologia transpessoal, importou o procedimento da chamada respiração holotrópica, mas não se fixou na teorização sobre os momentos perinatais básicos, ou de um inconsciente coletivo (GROF; GROF, 2011). Da mesma forma, com o Candomblé, interessou-se em fomentar processos similares ao transe, mas não se debruçou sobre sua cosmologia e místicas. Pedços, fragmentos, que a partir de bricolagens com o referencial esquizoanalítico e esquizodramático, Gregorio sempre inventava novas máquinas, sejam dispositivos teóricos e ou técnicos. Então, a reflexão empreendida no presente artigo não deve ser vista como uma sobreposição, condensação ou anulação das diferenças entre dois campos heterogêneos que têm finalidades e gênese teórico-práticas distintas, adicionado ao fato

de que preparação de atores é muito diferente de clínica esquizoanalítica e esquizodramática.

Ressalta-se ainda que não vivenciamos o Método FT presencialmente. Nosso conhecimento sobre ele surgiu da amizade com um dos seus atores, José Geraldo Rodrigues Alckmin Neto<sup>1</sup>, que performatiza o personagem *Dinho* no filme *Linha de Passe* (SALLES; THOMAS, 2008). Na ocasião em que nos contou passagens da preparação de atores com Fátima Toledo (em 2007-2008), vislumbramos linhas de aproximação ao esquizodrama. Naquela data, seu Método não estava publicado, mas a coleta de dados para o livro de Cardoso (2014) já estava em andamento (OLIVEIRA, 2014). Não a conhecemos pessoalmente, nem participamos de sua formação; assim, o que está presente nessas linhas resulta apenas da análise da literatura investigada, conectada e articulada por conceitos da esquizoanálise e do esquizodrama. Também evitamos assistir suas entrevistas, para trabalhar apenas com os afetos e reflexões eliciados a partir da análise dos textos. Por outro lado, como supracitado, tivemos maior contato com Baremblytt, seja estudando sua obra, participando de suas aulas e clínicas<sup>2</sup> e, posteriormente, colaborando com suas atividades.

Dessa forma, desenvolvemos quatro tópicos que dialogam com a esquizoanálise e o esquizodrama: desterritorialização, devires-animais, método da vibração contínua e estratégia situacional corporal. Vale ressaltar que Fátima Toledo não utiliza esses termos e que os propusemos como modo de enunciar algumas dimensões do seu Método, a partir da articulação com conceitos esquizoanalíticos.

### **Desterritorialização**

Um primeiro aspecto constatado no Método FT que apresenta convergência com o esquizodrama é a incitação dos processos de desterritorialização. Consideramos que Fátima Toledo, com seus aparatos de intervenção, busca a desconstrução radical do ator. Ela considera que os atores, profissionais ou não, chegam ao *setting* cheios de mecanismos defensivos, com máscaras e uma série de artifícios. Para Fátima, as pessoas vivem papéis pressupostos e estão protegidas com “a ajuda de convenções sociais” (citada por CARDOSO, 2014: 24). Tal fato gera uma dificuldade para a preparação de atores, pois faz com que eles cheguem de uma forma estereotipada à formação. Ela afirma que encontra “os jovens atores impregnados dos hábitos do teatro amador ou da pouca experiência: textos decorados, entonações fabricadas, gestos refletidos. Na primeira fase

da preparação, dediquei-me a eliminar estes hábitos e abrir caminho para a espontaneidade” (citada por CARDOSO, 2014: 151). Por isso, constantemente afirma que precisa “tirar suas máscaras” (citada por CARDOSO, 2014: 88). Fátima visa a que as pessoas estejam presentes, e não fiquem reproduzindo imagens estereotipadas, ou um corpo cheio de padrões formatados.

Toledo considera que esse *como se* dos atores funciona como uma espécie de mecanismo defensivo à nova situação: “as pessoas fantasiam, porque é mais fácil e prazeroso que enfrentar os impasses, as limitações e os desejos não realizados. A preparação pode ser dolorosa, mas não representa uma ruptura com a suavidade, a poesia e a delicadeza” (citada por CARDOSO, 2014: 143). Fátima defende que o ator tem que dramatizar a vida, as sensações, e não simular papéis imaginados e estereotipados de situações que às vezes ele mesmo mal conhece. Pois a “única coisa que impede o ator de trabalhar é sua indisposição de estar verdadeiramente presente, despojando-se de ideias prontas e colocando seu corpo e sensações a serviço do filme” (citada por CARDOSO, 2014: 157). Por exemplo, após viver o Método, o ator Wagner Moura afirmou: “eu sempre achei que o trabalho do ator fosse o de construir máscaras, a Fátima me ensinou que o negócio é deixá-las cair” (citado por CARDOSO, 2014: 227).

Constatamos que Toledo efetua um processo de desterritorialização nos atores, sua desconstrução, em uma intervenção que visa a supressão dos clichês (DELEUZE, 1981a<sup>3</sup>) e que, conseqüentemente, decorre numa dissolução do Eu e das identidades. Por desterritorialização compreende-se o movimento de traçar uma linha abstrata que escape dos pontos de gravitação (DELEUZE; GUATTARI, 1975), que saia do território instituído, criando um sendeiro para traçar outras linhas, aceder a novos territórios, mas não necessariamente se fixando a eles. Baremlitt e sua equipe elaboraram muitos dispositivos para fomentar processos de desterritorialização, tanto na clínica, como na intervenção psicossocial (BAREMBLITT, 2019; BAREMBLITT et alii., 2020).

Tal movimento de disrupção, fratura do clichê, pode ser fundamental, pois no teatro e no cinema, bem como na clínica, muitos atores chegam com corpos cheios (BAREMBLITT, 1998), escondidos atrás de sorrisos, belos rostos, querendo ser agradáveis, sedutores, concebendo que a dramatização reside apenas nisso. Resulta daí uma rostificação (DELEUZE; GUATTARI, 1980c), a constituição de um rosto instituído e padrão, que pode impedir a expressão da potência de suas corporeidades e afecções. Há uma lógica apolínea, da boa forma (DELEUZE, 1969), em que, numa perspectiva

platônica, podem achar que devem reproduzir a “boa cópia”, tal como a lógica difundida das imagens do *Facebook* e do *Instagram*<sup>4</sup>.

Nesse sentido, Fátima procura subtrair os clichês instituídos, propondo “uma atenção honesta e direta com os dados da realidade, o que significa manter uma relação franca com a própria vida” (citada por CARDOSO, 2014: 143). Ela utiliza uma intervenção contundente, mas que também é articulada às suavidades. Constantemente provoca os atores, cria situações de desestabilização, confusão, para que saiam das condutas pressupostas. Utiliza exercícios e atividades que podem ser lúdicos ou não, para soltar o corpo e a voz. Também usa técnicas da biodança, bioenergética e kundalini - exercícios que trabalham “simultaneamente o físico e o emocional, ativados pelos movimentos e pela respiração” (citada por CARDOSO, 2014: 139). Fátima gera muitas situações de cansaço e exaustão, ativando as tensões latentes. Ela afirma:

*...desde os primeiros encontros, eu pressiono muito, criando condições para que todos consigam interagir com as necessidades do filme; para que respondam sem racionalizar gestos e falas, agindo com naturalidade, mas sob intensa pressão. Durante os ensaios, interrompo no meio e digo, enérgica, que está uma droga, questiono o ator, provoco sua ira e exijo a retomada da cena com maior vigor. Paro quantas vezes for necessário, até extravasar a organicidade dos atores, tomando lugar dos gestos prontos e previsíveis, trazendo a verdade da fala e do corpo (citada por CARDOSO, 2014: 89-90).*

Devido a tal conduta enérgica é que o Método FT pode ser visto como severo, duro. Contudo, Fátima defende a contundência de seu método, afirmando que aprendeu com atores indígenas, em uma das filmagens, que “para viver a harmonia e o amor, era preciso enfrentar antes a raiva, o ódio e a mágoa; era preciso “limpar” o terreno para que a experiência amorosa pudesse entrar com plenitude” (citada por CARDOSO, 2014: 62). Afirma assim a diversidade de afetos e experiências, não só as situações de bem-estar, como também as de mal-estar. Ela compreende que para amar deve-se vivenciar o desamor, o considerado lado sombrio e obscuro, em que se deve entrar em contato com toda a miríade de sentimentos que atravessa o corpo, e não ficar apenas reproduzindo a lógica da “bela alma” (DELEUZE, 1968). Pois a experiência humana não é apenas estar aberta à sensibilidade, ao amor e ao carinho, mas também experimentar a ira, a crueldade, o ódio, as dores e conflitos.

Em seguida citamos alguns exemplos práticos de como suas máquinas de desterritorialização funcionam no seu trabalho. Em *Brincando nos campos do senhor* (BABENCO, 1991), Fátima trabalhou com a formação de atores indígenas sem

experiência, mas também com atores experientes. O famoso ator Stênio Garcia teve como desafio dramatizar um indígena. Toledo nos conta:

*Era preciso, a princípio, quebrar as suas estratégias “cerebrais” e lançá-lo numa trajetória mais intuitiva, despida de concepções prévias sobre o universo indígena. Fiz um exercício para desequilibrar seu raciocínio e recuperar a sensibilidade, a intuição e, simbolicamente, o coração. Ele permanecia deitado, enquanto eu o orientava a se imaginar sem cabeça, provido apenas de um corpo. Ele se levantava e precisava encontrar um novo ponto de equilíbrio, mas sem o apoio do eixo cerebral (citada por CARDOSO, 2014: 59).*

Consideramos que Fátima, de certa forma, fomentou um processo de desterritorialização da rostidade, mesmo sem se referenciar nesses conceitos de Deleuze e Guattari. Buscava fazer o corpo surgir, onde apenas a cabeça comandava. Sair da ilusão da consciência em direção à intensificação da corporeidade, uma tarefa espinosana (DELEUZE, 1981b) que possivelmente pode ser um princípio básico de seu trabalho.

Neste mesmo filme, citamos que a famosa atriz Kathy Bates<sup>5</sup> se entregou sem preconceitos às propostas do Método. Fátima criou para ela uma situação confusional, pois sua personagem aos poucos enlouquecia na trama. Assim, fez com que começasse:

*a girar até perder o equilíbrio físico e mental, depois eu coloquei diante dela um ator (índio) para interagir naquele estado de tontura. Eu lhe dizia no ouvido o que deveria fazer: tocar o corpo da atriz, gritar, assustá-la sem que ela pudesse reagir. Depois, eu aproximei outros autores, desestruturando-a completamente (...). Kathy viveu tudo sem hesitação. No filme, sua loucura física e mental transborda em todos seus gestos, no seu olhar, na sua postura corporal (citada por CARDOSO, 2014: 61-62).*

Constata-se que a atriz foi incitada a vivenciar a loucura, e não fingi-la. Esse é outro princípio básico de seu trabalho, o de que os atores devem incorporar, viver, a situação, e não simulá-la. Há um exercício de eliminar o *como se* (QUEIROZ, 2019). Fátima (citada por CARDOSO, 2014) conta que a atriz Simone Spoladore, em *Desmundo* (FRESNOT, 2003), teve que viver a situação de encarceramento na cena em que é encerrada no porão. Assim, realizou diversos exercícios dentro de um espaço bem reduzido. O ator Milhem Cortaz, o emblemático policial corrupto Fábio do *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007), teve que viver a desistência no treinamento do BOPE, e não simulá-la. Na preparação, ele foi levado até os limites emocionais e físicos para que desistisse efetivamente. O mesmo se passou com Wagner Moura em sua preparação para o *Tropa de Elite*. Toledo (citada por CARDOSO, 2014) disse que ele estava muito suave, bem emocionalmente, porque acabara de ser pai. Mas, para encarnar o Capitão Nascimento, deveria trazer sua sombra, a violência, a agressividade. Assim, sua preparação teve que ser muito intensa, contundente.



Tal preparação foi tão eficaz, que esse personagem tornou-se um grande ícone nacional, trazendo uma versão factível que parece justificar sua brutal violência cotidiana. Termos como caveira, homens de preto, são repetidos incansavelmente até hoje no país. Consideramos que o personagem Capitão Nascimento acabou ressoando com todo o microfascismo latente, hoje explícito, do povo brasileiro. E é irônico lembrar que o próprio Comando do BOPE havia entrado com um processo judicial para impedir a exibição do filme; mal sabia que se tornaria sua principal propaganda...

Citamos também o ator Vinícius de Oliveira, que deu vida a Josué no *Central do Brasil* (SALLES, 1998) e Dario no *Linha de Passe* (SALLES; THOMAS, 2008), que contou sobre sua experiência de “desterritorialização” com o Método: “Essa coisa de limpar o ator, fazer cair todas as máscaras, e principalmente de te deixar acessível num lugar mais interior. Eu gosto de trabalhar nesse processo. Ficar muito liberto interiormente, ficar muito livre, muito disponível, principalmente os sentimentos” (citado por ALCKMIN NETO, 2017: 148).

### **Devires-animais**

Um segundo aspecto que aproxima o Método FT ao esquizodrama é a questão do Devir, ou melhor, do que podemos denominar devir-animal. Fátima utiliza bastante a incorporação dos movimentos de animais na preparação de atores, efetuando essa proposta já em seu primeiro longa-metragem, *Pixote* (BABENCO, 1981), um dos mais impactantes filmes latino-americanos. Vale destacar que ela não utiliza a denominação devir-animal, a qual consideramos expressar muito bem esse processo. Os meninos-atores de *Pixote* não eram internos da FEBEM, mas eram muito pobres, residentes nas periferias e favelas. Toledo foi selecionada pelo diretor Hector Babenco, pois trabalhava com oficinas de teatro com adolescentes da FEBEM. Fátima conta que Hector ficou impressionado, pois ela desconstruiu aquela postura *estereotipada* que alguns internos da FEBEM geralmente performatizam com os agentes e técnicos, de abaixar a cabeça, colocar as mãos atrás das costas e falar ‘não senhora... sim senhora’, numa postura de suposta submissão.

Fátima levou os meninos-atores ao zoológico e pediu que observassem os animais e os descrevessem bem. Eles deviam seguir seus afetos, os movimentos e deslocamentos de cada animal: “o bicho corre, o bicho é lento; é pesado ou leve, arisco ou curioso” (citada por CARDOSO, 2014: 26). Posteriormente, cada um escolhia um animal e o

incorporava. Eram trabalhados na preparação, em que cada menino deveria intensificar essa potência dos animais em si. Havia aqueles que escolheram o touro, o lince, o coelho. O Fernando Ramos, que deu vida ao personagem Pixote, escolheu a zebra, “que tem uma simbologia relacionada com a vítima, uma escolha sintomática para Fernando” (citada por CARDOSO, 2014: 26). Mas não só com os animais, também trabalhou o livro *O Pequeno príncipe* com eles, inclusive sendo o texto que alfabetizou Fernando. Toledo buscava articular intensidades e suavidades numa situação social particularmente muito difícil, dramatizada no filme.

Consideramos que Fátima realizou uma espécie de “etologia espinosana” com os meninos, trabalhando as forças, os afetos, os movimentos animais, transmitindo-os com uma intensidade desmoronante, que não se reduz ao ser, tampouco ao imitar. Barembliitt também trabalha com os devires-animais no esquizodrama, nessa possibilidade de produzir encontros e de *outrar-se*, na bela composição de devir entre a vespa e a orquídea (DELEUZE; GUATTARI, 1980a), nos devires-animais das feiticeiras e xamãs (DELEUZE; GUATTARI, 1980d). Um *outrar-se* que não se chega a ser, mas que só pode ser vivido em seu fluxo, em seu movimento, em seus devires. Em *Pixote*, houve a produção de um bloco de intensidades com seus devires-animais, nessa tática de abrir os meninos a uma dimensão animal, inumana, mas que os elevou à condição de minorias (BENE; DELEUZE, 1979), que os tornou ainda mais humanos e que ressoou de forma intensa nos espectadores.

Não apenas em *Pixote* os devires-animais acompanham o decorrer da trajetória de Fátima Toledo. O personagem Dinho do *Linha de Passe* (SALLES; THOMAS, 2008) atualizou a todo momento os afetos de um animal enjaulado, devido à sua situação de um ex-viciado que apenas encontrava autocontenção no fundamentalismo religioso. Na hora da filmagem, a diretora Daniela Thomas solicitou que ele atualizasse a potência desse devir intensamente trabalhado na preparação, que, para o ator, foi bastante marcante (ALCKMIN NETO, 2017). Consideramos que os devires-animais são um recurso interessante para aceder aos elementos afetivos, à irrupção dos sentimentos, à intensificação dos processos, que não dependem nem do texto, nem da fala. Toledo conta outra passagem na preparação do filme *Sábado* (GIORGETTI, 1994) em que isso também fica claro. No trabalho com os atores com os devires-animais, “eles emitiam no início, um som realmente animalesco, depois fomos transformando em gritos e brigas; levando os atores da situação pura do animal para um estado híbrido do homem naquela condição

de sobrevivida. Ficava evidente que a organicidade da cena não dependia da fala, mas da ação” (citada por CARDOSO, 2014: 87).

A partir de uma perspectiva esquizodramática, compreendemos que os processos eliciados por dispositivos que trabalham os devires portam uma ruptura à lógica do ser, da identidade. Porque as máscaras sociais que vestimos, que performatizamos no cotidiano, podem operar como couraças. Fazem com que encubramos toda a nossa multiplicidade, ao ponto de reduzirmos tudo à fala, ao texto, ao significante, ao ‘sorriso’. Portanto, no Método FT de preparação do ator, e no contato com a vida, a palavra assume apenas uma pequena parcela, se a comparamos com a imensidão da usina das sensações e intensidades.

### **Método da vibração contínua: produção de um corpo sem órgãos**

Um terceiro aspecto a ser elencado é o que denominamos método da vibração contínua, em que se faz o corpo do ator vibrar continuamente, numa espécie de plasticidade energética que o faz produzir outros corpos, ou mesmo um Corpo sem Órgãos (CsO), ou um corpo-animal. O CsO é um conceito que não se refere a um ente, ou uma substância, mas sim a um duplo e concomitante movimento de desterritorialização e de circulação de intensidades num corpo, que pode remeter a processos de criação e singularização (DELEUZE; GUATTARI, 1980c). Abaixo, citamos a fala de Stênio Garcia sobre o início de seu processo de preparação no Método FT. Ele separou tal preparação em quatro momentos. No 1º, havia uma música de meditação, em que recebeu a instrução de perceber a acumulação de energia no plexo solar do corpo. No 2º, observou a circulação da energia no corpo como um todo. No 3º, girou com os braços abertos, tal como os dervixes da Eurásia. No 4º, Stênio afirmou:

*Fui ficando tonto e praticamente perdi todos os sentidos e quando acordei estava enrolado como se fosse uma cobra e depois de algum tempo comecei a tomar consciência e percebi que estava vomitado, urinado e cagado como se tivesse esvaziado tudo dentro do meu corpo e não sabia direito o que eu falava. Depois de algum tempo contei para Fátima o que eu sentia, pois depois do giro era como se eu tivesse perdido todo o controle do meu comportamento e aí resolvemos chamar de “estaca zero”, ou seja, eu havia desestruturado todo o meu saber e condicionamento burocrata e ocidental de representação (...). Depois de todo esse trabalho continuamos nos reunindo na maloca onde acontecia a vibração, a observação da energia, a construção de formas de animais, objetos, plantas e elementos como fogo, água, vento, chuva etc. E aí fomos trabalhando sons, imitações de bichos, enfim, criamos um repertório bem grande de seres animados e inanimados. Porém só depois de trinta dias é que passamos a trabalhar a figura do índio (citado por CARDOSO, 2014: 66).*

Consideramos que o relato de Stênio expressa uma autêntica experiência de produção de um CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1980c). Nela, seguiu esse duplo movimento: o primeiro, de raspagem, de esvaziamento, de demolição dos estratos coercitivos, que Garcia compreendeu como a derrocada do condicionamento burocrata e ocidental de representação. Houve uma raspagem radical. Ao chegar no grau zero, foi fomentado o segundo movimento, a circulação dos fluxos, das intensidades, a partir da inscrição dos seres da floresta, dos quatro elementos, das múltiplas forças da natureza, orgânicas e inorgânicas. Houve uma inscrição dos investimentos desejantes a partir do corpo cheio da terra e da floresta, que permitiu que ele viesse indígena. Foi um processo tão intensivo, que o esvaziamento também se deu no âmbito somático. A partir desse momento é que foi possível que ele constituísse um espaço liso, seu próprio plano de consistência (DELEUZE; GUATTARI, 1980e). Esse é um exemplo bastante interessante sobre a produção de um corpo sem órgãos “brasileiro”, autóctone, em contraposição aos trabalhados por Deleuze e Guattari (1980c), que privilegiam a figuração do programa masoquista.

Algo que nos chama a atenção nesse caso, e que demonstra a eficácia do Método FT, é que traz o relato de um ator que tem décadas de experiência artística, mas, mesmo assim, passou por algo muito singular e alteritário. Uma desterritorialização para a produção de um novo corpo do ator, em que se opera com a radicalização da própria corporeidade, da experimentação de suas intensidades. Cabe destacar que trazer a própria reflexão do destinatário, o ator, é muito importante e elucidativo. Diferente da psicanálise, em que a eficácia de uma intervenção clínica geralmente é relatada pelo seu operador, e não por seu destinatário, ou seja, pelo psicanalista e não pelo cliente. Então sempre há uma espécie de ressaibo *machadiano*, em que não se sabe se podemos ou não confiar no narrador psicanalista. Por exemplo, o caso clínico de Freud e Anna O., que instaura a psicanálise, é visto como um marco fundador para os estudiosos em psicanálise, quase mítico. Não obstante, no discurso da paciente, que foi uma grande feminista, a experiência foi compreendida como uma catástrofe, no mau sentido da palavra, algo que não foi discutido detidamente nas obras completas de Freud.

O método da vibração produz uma desterritorialização do Eu que o leva a um inconsciente molecular, em que o ator fica em variação contínua, numa posição larvar que pode se plasmar em inúmeros estados afetivos e performativos. A vibração contínua faz com que os contornos do corpo, do rosto, se ampliem. Assim, traçam-se pontas de

desterritorialização que escapam dos vetores centrípetos da repetição do mesmo. Escapasse dos corpos cheios, estratificados, das conformações-padrão das rostidades (DELEUZE; GUATTARI, 1980c). O rosto deixa de ser vivido em sua forma apolínea, pela *bela forma*, mas passa a sê-lo pelos movimentos e expressões que denotam intensidades e forças; há, assim, uma *desrostificação* do próprio rosto. Há a constituição de um corpo sem órgãos, que produz um ator com um corpo num estado de vibração contínua, plástico, fluido, um corpo-usina, ou um corpo-magma, pronto para assumir diversas formas e aberto a inúmeras sensações. Fátima afirma a respeito: “O processo de trabalho traz o sensorial através do físico, isto é, da atividade física dirigida para cada situação e ator. Tudo era motivado pelo corpo. Não trabalhamos com emoção, trabalhamos com sensações, porque a emoção tem um rosto, vem de alguém, de uma lembrança, de um fato” (citada por CARDOSO, 2014: 157).

O diretor Karim Aïnouz também exalta esse trabalho de Fátima Toledo sobre as corporeidades e sensações:

*Foi com ela também que aprendi que a interpretação vem do corpo, do jeito de andar, do jeito de se movimentar, do jeito de dançar, do jeito de olhar e não do cérebro e da memória. O método da metáfora física passou a me fascinar cada vez mais. O cinema psicológico, o cinema que explica, que revela as causas dos sentimentos me parece cada vez menos emocionante, menos necessário. O cinema que vem do corpo, da experiência física, da sensação absoluta e portanto da matéria humana, este cinema sim, me deixa à flor da pele, me parece cada vez mais necessário (...). É como se seu trabalho viesse contribuir para tirarmos a poeira de um cinema que se colocava perto demais da televisão, da fala e da ausência do corpo, para um cinema mais próximo da dinâmica, do movimento, do cinema em si, do coração (citado por CARDOSO, 2014: 186).*

Nesse fragmento, apenas fazemos um destaque à questão da metáfora física, pois consideramos que não é uma metáfora, senão a irrupção da presença radical do corpo, da carne, da vianda, numa autêntica lógica das sensações, com a irrupção do *figural* (DELEUZE, 1981a).

A diretora Sandra Kogut e a atriz Hermila Guedes, a segunda protagonista de *O Céu de Suely* (AÏNOUZ, 2006), também trazem falas na mesma direção:

*...o que imediatamente me atraiu no método dela é que é um trabalho muito físico, intuitivo, que vem mesmo de dentro. Não tem análise, psicologia, nada disso. O material de trabalho é emoção e pulsão em estado bruto (...). Queria apostar nas relações (das pessoas entre elas, delas com os personagens, de mim com elas), mas isso num plano do sentimento em estado puro, sem interpretação (KOGUT citada por CARDOSO, 2014: 199).*

*O método de Fátima Toledo é físico e faz com que surjam ferramentas e condições para que o ator lembre de uma certa emoção. As sensações físicas ficam muito presentes nos atores. Cheiros, tato. Depois do laboratório, as emoções estão a flor da pele. Todo acesso é físico* (GUEDES citada por GOUVEIA, 2016: 166).

### **Estratégia situacional corporal**

O Método FT não se fixa em modelos ideais ou normas. Ele parte da situação vivida, numa operação para novas vibrações. As intensidade e afetos transbordam das palavras. Por exemplo, no exercício do ‘sim e não’ que Fátima realiza, não importa o conteúdo linguístico da afirmação ou da negação, mas o quanto os atores colocam de intensidade na expressão de sua posição. O ator Lázaro Ramos, em *Cidade Baixa* (MACHADO, 2005), que inclusive foi a pessoa que sugeriu que o diretor Sérgio Machado contratasse Fátima Toledo para esse filme, teve certa dificuldade em se abrir ao Método. Para Fátima, ele mantinha uma postura muito racionalizante dos processos. Ela tentou quebrar essa postura, utilizando um exercício em que o ator teria que falar palavras sem sentido, associando os afetos correlatos. E, posteriormente, o próprio Lázaro Ramos disse: “Era como me jogar num abismo. (...) O exercício era falar para uma parede numa língua sem sentido e depois ir levantando e expressando tudo o que aquelas palavras sem significado lógico fossem me provocando. A sensação foi esclarecedora, porque a emoção era muito forte e meu corpo reagia de uma maneira até então não experimentada por mim” (citado por CARDOSO, 2014: 172). Foi a partir desse momento que Lázaro foi afetado pelo Método e suas barreiras, suplantadas.

Constata-se que Toledo opera com as glossolalias, com rachar os significantes, trazer o indizível do dizível. No esquizodrama também se opera com as forças corporais, em detrimento da consciência. Porque, como Baremlitt constantemente enunciava, não é o corpo que fala, mas a fala que corpeia. Em ambas as práticas, é fundamental trazer à superfície essas intensidades assignificantes, extralinguísticas, para a liberação das forças e investimentos desejanter que estão capturados, ou axiomatizados, pelo capital (HUR, 2022). Percebe-se assim que, no Método FT, opera-se uma raspagem do instituído, a supressão das máscaras, dos corpos cheios, o que também se refere à primeira tarefa da esquizoanálise, a tarefa destrutiva, de demolição (DELEUZE; GUATTARI, 1972; BAREMBLITT, 2014), em que se busca colocar as intensidades em jogo para incitar uma proliferação dramática inventiva (BAREMBLITT et alii., 2020).

Dessa forma, para Fátima, o texto torna-se secundário - ela inclusive trabalha com o esquecimento do roteiro. Toledo procura fomentar um jogo, um improviso, que nasce

das situações: “Ele pode ser lido e até discutido, mas durante as semanas de trabalho, é mais produtivo “esquecer” o roteiro e conduzir os exercícios para as relações solicitadas em cada momento da história: relações de conflito, amizade, desencontro, perda, amor e ódio, dúvida e confiança, enfim, relações humanas” (citada por CARDOSO, 2014: 76).

Realiza-se uma inversão do que é trabalhado no senso comum, não se buscando a interpretação de um personagem pressuposto, pois o ator decorre das contingências vividas em cada situação. “A interpretação deve partir do ator e chegar às situações vividas pelo personagem. Experimentávamos uma situação e encontrávamos seu foco (...). Para o Método não há “construção de personagem”, há construção de situações” (citada por CARDOSO, 2014: 63). Assim, não há condução ao personagem, descoberta de sua personalidade ou chegada ou transformação no âmbito do ser. O ator “só precisa viver a situação proposta” (citada por CARDOSO, 2014: 63), isto é, devir. “Assim, o ator é ele próprio vivendo situações dos personagens” (QUEIROZ, 2019: 73). Portanto, abandona-se a interpretação *stricto sensu*, e opera-se mais a partir da experimentação. Parte-se de uma espécie de um empirismo radical, em que não há “regras a serem descobertas, mas um Método a ser desenvolvido” (citada por CARDOSO, 2014: 63). Por isso, Fátima considera que o Método é como um organismo vivo, em movimento e mutação. O caminho vai sendo produzido em seu processo, não há pontos de chegada pressupostos. Levanta-se a cena, trabalham-se as relações propostas pelo roteiro, sem se fixar no texto.

Toledo reforça que o Método é totalmente baseado nas situações. O ator não precisa ter “personalidade” semelhante ao personagem, pois a semelhança pode até paralisá-lo na filmagem (citada por GABRIEL, 2015). “O Método não solicita a “família do ator”, nem é preciso ter qualquer informação biográfica para desenvolver os exercícios” (citada por CARDOSO, 2014: 61). Ela explica que o ator Leandro Firmino da Hora, que dramatizou o Zé Pequeno de *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), não tem nada de violento, muito pelo contrário. E, sobretudo, a natureza violenta do personagem não tem “respaldo em explicações psicologizantes, como um trauma infantil ou a vida sofrida” (citada por CARDOSO, 2014: 155). Ele é resultante das duras situações em que se posiciona; como se progressivamente estivesse se contraindo num buraco negro, “ele matava para não morrer, mas cada vez que fazia isso, morria um pouco” (citada por CARDOSO, 2014: 155). Então, “não é psicologia. O método é estritamente físico, não quero saber da vida da pessoa” (citada por FRAIA, 2009). Nesse sentido,

trabalha-se muito com a experiencição de diversos tipos de situações, conflitos, partidas, de abandono, acolhimento etc. O diretor Sergio Machado afirma que o Método FT deixa “os atores à flor da pele” (citado por FRAIA, 2009), pois eles ficam com o corpo em vibração, pulsando, numa travessia entre os distintos afetos, disparados pelas diversas situações em que se posicionam. Por isso, não existe mera reprodução, como alguns podem conceber equivocadamente. Charro (2012), por exemplo, compreende que se desterritorializa o ator e se o reterritorializa no personagem, num mecanismo reprodutivo “simplesmente para ficarem mais maleáveis em função da falta de preparo do diretor e seu desejo fantasioso pelo personagem” (p. 26), como se fosse tirada uma máscara, para colocar outra fantasia. Com tal afirmação, Charro ignora todo o processo germinal, mutante, em perpétuo movimento, onde o ator se situa, ou se des-situa. E ele ainda sustenta a percepção antiga e equivocada de que o preparador de elenco apenas é necessário quando o diretor é inexperiente. De modo diverso, Walmeri Ribeiro (2011) afirma que, no Método FT, o ator torna-se um co-criador do processo, pois seus movimentos são abertos, imprevisíveis, produtivos, e inclusive criam falas que não estavam previamente no roteiro e que podem até mesmo ser utilizadas na filmagem. Não há reprodução, e sim uma produção intensiva, em que se deve utilizar diferentes estratégias de intervenção com cada ator. Stênio Garcia deu um exemplo elucidativo dessa variação de práticas conforme a singularidade do ator: “ela havia criado uma estrutura de representação aproveitando a espontaneidade deles [atores indígenas], comigo ela havia desestruturado todo o meu conhecimento de representação para então construir com eles o cotidiano da tribo” (citado por CARDOSO, 2014: 66). Nesse sentido, Fátima nos ensina que o ator aprende:

*a interagir em qualquer situação utilizando seus próprios critérios, baseado nas próprias experiências e na interação com outros atores. Assim, ele tem condições de tomar uma atitude, um posicionamento, um gesto que represente sua resposta genuína àquela situação. Isto evita a reação previsível e estereotipada, mas também impede que o ator recorra às experiências emocionais pregressas* (citada por CARDOSO, 2014: 90).

De modo convergente, a atriz Hermila Guedes descreve uma passagem sobre seu processo: “A Fátima só me pedia para eu ser eu, e pode acreditar é muito mais difícil ser você” (citada por CARDOSO, 2014: 185).

Constata-se que o Método FT realiza a operação inversa em relação aos tradicionais mecanismos sociais que buscam reduzir os acontecimentos a significados pressupostos, o movimento a um estado estático, a sociedade à foto da família. No Método



FT não se opera uma modelização, senão uma metamodelização (GUATTARI, 1989), pois cada ator segue um caminho específico, singular, numa *proliferação dramática inventiva* (BAREMBLITT, 2019). Percebe-se que há a utilização de inúmeros dispositivos para chegar à desterritorialização, em que não se procura fundar um novo estrato, ou Instituição, mas instalar uma situação (FERNÁNDEZ, 2007). Portanto o Método opera diretamente com o que chamamos de *estratégia situacional corporal*, em que se dá vazão ao turbilhão dos fluxos eliciados em cada diagrama de forças situacional. O corpo como campo de embate das forças é incitado a fluir para algum caminho, que nunca deve ser o mesmo.

Talvez por isso, no filme *Marighella* (MOURA, 2019), há uma ressonância intensa dessa experiência de ‘beco sem saída’ que os guerrilheiros brasileiros vivenciaram após o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Tanto que muitos espectadores, ao experienciarem esse mal-estar, quiseram fugir dele, reclamando que o filme era muito longo. Possivelmente, no processo de preparação, os atores endureceram, pois estavam totalmente aturdidos com a extrema violência de Estado pós AI-5, numa situação em que não havia muitas saídas para o movimento revolucionário brasileiro; talvez por isso a sensação da clausura seja o que ficou mais proeminente ao espectador.

### **Considerações finais**

Ao analisar o método de preparação de atores de Fátima Toledo, encontramos diversos pontos de conexão com o esquizodrama. Vislumbramos sua prática comprometida com a produção de um corpo em variação contínua, com a propagação de intensidades e movimentos. Talvez não haja um ensinamento inédito ao esquizodrama, mas, evidentemente, é um manancial de inspiração e reforço de algumas práticas já assumidas no campo criado por Barembritt. No Método FT há um processo intensivo com seus atores que expressa uma série de vicissitudes, tal como se presentificassem diversos conjuntos de forças e afetos. E esse vulcão magmático produzido opera através de uma cartografia das intensidades (HUR, 2021a), selecionando aquilo que tem mais potência e capacidade de afecção e composição (DELEUZE, 1981b). Seu procedimento abandona a interpretação, a história de vida, os traços da personalidade, em prol da experimentação (DELEUZE; GUATTARI, 1980a). É espinosista, pois abdica da consciência para privilegiar o corpo. Ao invés de escavar uma causa fundante, prefere seguir os canais, o movimento de deriva dos continentes (DELEUZE, 1993). Seu método é mais geológico,

cartográfico, que histórico, chegando ao limite do esquecimento do roteiro, tal como Deleuze e Guattari (1980a) que, ao criticarem a psicanálise, fazem essa provocação: ao invés da rememoração, o esquecimento; em vez do ‘mais um’ lacaniano, o  $n - 1$ , que instaura as multiplicidades.

Nesse sentido, o Método acaba com a primazia do texto, da interpretação das belas formas, do apolíneo. É a cruel irrupção do dionisíaco, é um teatro da crueldade de Artaud (1987) no mais estrito sentido. Como o esquizoanalista Valter Rodrigues dizia, ao contemplar um espetáculo do teatro da crueldade, o público não fica pensando no sabor da pizza que irá comer depois, mas vivencia toda a visceralidade dramatizada pelos atores, numa ressonância intensiva dos afetos em cena. Está vivendo a plenitude da experiência, seja no amor, na dor, no encarceramento. O Método FT faz com que a experiência do espectador seja muito forte, pois há uma transmissão, uma ressonância direta, das intensidades vividas pelos atores. Alckmin Neto (2017) traz interessante reflexão sobre esse processo, em que “há um coeficiente de ressonância que o espectador de um filme sente ao ver alguém desnudar-se no sentido emocional, intelectual e enquanto veículo de uma narrativa fílmica” (p. 51).

Possivelmente o Método possa ser concebido de forma mais sofisticada se houver o abandono das dicotomias, do dualismo, passando a modelos mais complexos, como, por exemplo, operar com a tetravalência do agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1980b; HUR, 2012), ao invés dos binarismos. Pois, na produção de um corpo sem órgãos, não há apenas a contraposição entre um corpo cheio e um corpo sem órgãos, mas também a produção de outros tipos de corpos, como o corpo esvaziado, o corpo despedaçado, o corpo cronificado etc., que são resultantes da articulação entre os eixos de desterritorialização/territorialização e o coeficiente de produção/antiprodução (HUR, 2020). Então, da jornada de desterritorialização podem ser eliciados diversos tipos de linhas, não só a linha de fuga como como a linha segmentarizada, seja rígida ou flexível, a linha abolicionista e a linha autoabolicionista, que se atualizam em diversos tipos de corpos, bem como em modos conscienciais (HUR, 2021b). É por isso que podem derivar experiências muito potentes, ou inclusive de despontencialização, como a fragmentação, numa porosidade cutânea em que a pessoa só se esvazia, ou como a constituição de um claustro rígido, povoado apenas pelo deserto; ou mesmo, no limite, até resultar em cancos microfascistas. Nesse sentido, é necessário o exercício da prudência, um território firme para que a produção não se converta em antiprodução e a potência intensiva não se transmute em ressentimento. É preciso dar continência aos emergentes que vêm à tona e

que às vezes, pela urgência dos prazos (ou limitação do orçamento), não são trabalhados. Na mesma linha da fuga dos binarismos, também temos que tomar cuidado com o essencialismo, pois não necessariamente surge a “verdade” do ator, o que lhe é “genuíno”, ou há apenas uma sombra. Não há uma verdade da pessoa, interna, em contraposição a uma máscara, mas a coexistência de inúmeras composições da vida que resultam dos investimentos desejantes agenciados às distintas posições situacionais corporais. Podemos figurar esse processo como inúmeras manchas que vão se atualizando em diferentes movimentos e formas (DELEUZE, 1981a), intensidades que vão se distendendo em variadas extensões (DELEUZE, 1966; HUR, 2018), numa molecularização do Eu, e não apenas em uma, e utópica, verdade. Por outro lado, imaginamos que o uso linguístico de dualismos, ou mesmo de essencialismos, derive mais de nossa lógica-ontologia herdada, pois o que se constata no Método FT é a produção da diferença no seu mais intenso e pujante grau, diferença que sempre é multiplicatória, positiva, insurgente, fronteira e criadora. E cremos que nosso desafio, para o esquizodrama, e possivelmente para o Método, é conseguir criar mais experiências de suavidade, *poiéticas*, que façam os fluxos circularem após os intensos processos de desterritorialização, nessa produção de outras sensibilidades possíveis que articulem a contundência do trovão à leveza de uma brisa.

Para finalizar, seguramente o estudo e a prática do Método FT aportará contribuições valiosas para as intervenções esquizodramáticas, principalmente para a produção de um corpo sem órgãos, a propagação dos devires animais e o desenrolar dos processos a partir do posicionamento situacional corporal. Já no âmbito sócio-político, também traz contribuições inolvidáveis, como colocar em cena as diversas exclusões sociais do país, tal como as crianças pobres, órfãs, a violência, a mãe solteira, o jovem sem perspectiva, o resgate das tradições culturais das diversas etnias indígenas, a luta guerrilheira etc. Resguardando as devidas singularidades de cada campo, constatamos uma convergência pragmática entre o Método de Fátima Toledo e o esquizodrama de Gregorio Baremlitt, por mais que não haja uma influência explícita e direta de uma sobre outra: uma *evolução a-paralela*. E consideramos que a obra de Fátima Toledo pode ser um importante referencial para a própria produção e desenvolvimento de uma esquizoanálise e esquizodrama latino-americanos.

## **Referências**

- AÏNOUZ, Karim. *O Céu de Suely*. Longa-metragem, 2006.
- AÏNOUZ, Karim. Depoimento (p. 186). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- ALCKMIN NETO, José Geraldo R. *Entre o cinema e o teatro: transparência e organicidade no trabalho do ator*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2017.
- ARTAUD, Antonin. *Heliogábalos o el anarquista coronado*. Buenos Aires: Argonauta, 1972.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BABENCO, Hector. *Pixote – a lei do mais fraco*. Longa-metragem, 1981.
- BABENCO, Hector. *Brincando nos campos do senhor*. Longa-metragem, 1991.
- BAREMBLITT, Gregorio. *Introdução à esquizoanálise*. Belo Horizonte: Ed. Instituto Félix Guattari, 1998.
- BAREMBLITT, Gregorio. Presentación del esquizodrama. *Teoría y crítica de la Psicología*, 4, 17-23, 2014. Disponível em <http://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/54>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- BAREMBLITT, Gregorio. *Esquizodrama: 10 proposições descartáveis*. Belo Horizonte: Ed. Instituto Gregorio Baremlitt, 2019.
- BAREMBLITT, Gregorio; AMORIM, Margarete; HUR, Domenico. *Esquizodrama: teoria, métodos, técnicas - clínicas*. Belo Horizonte: Editora Instituto Gregorio Baremlitt, 2020.
- BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. *Superposiciones*. Buenos Aires: Ed. Artes del Sur, 1979.
- CARDOSO, Maurício. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- CHARRO, Alexandre. A encenação do outro e o ator-personagem. *Leitura Flutuante*, v. 4 n. 2, p. 3-40, 2012. <https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/12043/10048>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade* [1953]. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *O bergsonismo* [1966]. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição* [1968]. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido* [1969]. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da sensação* [1981a]. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática* [1981b]. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações* [1990]. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica* [1993]. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalismo e Esquizofrenia: O Anti-Édipo* [1972]. São Paulo, Ed. 34, 2010.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor* [1975]. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980a], vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980b], vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980c], vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980d], vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* [1980e], vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FERNÁNDEZ, A. M. *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- FRAIA, Emilio. Como não ser ator. *Piauí*, vol. 28, Janeiro 2009. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- FRESNOT, Alain. *Desmundo*. Longa-metragem, 2003.
- GARCIA, Stênio. Depoimento (p. 65-66). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- GIORGETTI, Ugo. *Sábado*. Longa-metragem, 1994.
- GROF, Stanislav; GROF, Christina. *Respiração holotrópica: uma nova abordagem de autoexploração e terapia*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.
- GUATTARI, Félix. *Cartografias esquizoanalíticas* [1989]. Buenos Aires: Manatíal, 2000.
- GUEDES, Hermila. Entrevista. Em: M. A. L. de Gouveia. *A construção da atuação no cinema: um estudo a partir das experiências dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. PUC-SP, 2016.
- GUEDES, Hermila. Depoimento (p. 185). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- HUR, Domenico U. O dispositivo de grupo na Esquizoanálise: Tetralência e Esquizodrama. *Vínculo*. Vol. 9, n. 1, p. 18-26, 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/vinculo/v9n1/a04.pdf>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- HUR, Domenico U. Esquizoanálisis y esquizodrama, clínica y política: presentación de la obra de Gregorio Baremlitt. *Teoría y crítica de la psicología*, n. 4, p. 1-16. Disponível em <https://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/53>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- HUR, Domenico U. *Psicologia, Política e Esquizoanálise*. Campinas: Alínea, 2018.
- HUR, Domenico U. A Clínica do Corpo sem Órgãos: Esquizoanálise e Esquizodrama. *Revista Porto Arte*, vol. 25, n. 44, p. 1-21, 2020. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.110078>

- HUR, Domenico U. Cartografia das intensidades: pesquisa e método em esquizoanálise. *Práxis Educacional*, vol. 17, n. 46, p. 1-18, 2021a. <https://doi.org/10.22481/praxisedu.v17i46.8392>
- HUR, Domenico U. 'Estados alterados da consciência': contribuições da Esquizoanálise e Esquizodrama. *Mnemosine*, vol. 17, n. 1, p. 450-477, 2021b. <https://doi.org/10.12957/mnemosine.2021.61867>
- HUR, Domenico U. *Esquizoanálise e Esquizodrama: clínica e política*. Campinas: Alínea, 2022.
- KOGUT, Sandra. Depoimento (p. 199-200). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- MACHADO, Sérgio. *Cidade Baixa*. Longa-metragem, 2005.
- MCTIERNAN, John. *Medicine man*. Longa-metragem, 1992.
- MEIRELLES, Fernando. *Cidade de Deus*. Longa-metragem, 2002.
- MOURA, Wagner. Depoimento (p. 227). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- MOURA, Wagner. *Marighella*. Longa-metragem, 2019.
- OLIVEIRA, Alessandra M. de. Uma experiência a nos inspirar. Resenha de M. CARDOSO. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014. *Significação*, v. 41, n. 42, p. 1-4, 2014.
- OLIVEIRA, Vinicius de. Entrevista. Em: J. G. R. Alckmin Neto. *Entre o cinema e o teatro: transparência e organicidade no trabalho do ator*. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2017.
- PADILHA, José. *Tropa de elite*. Longa-metragem, 2007.
- QUEIROZ, Ismael. A preparação de elenco que revolucionou a interpretação de atores no Brasil: Fátima Toledo e o Método FT - baseado em atuações reais. *LexCult*, v. 3, n. 1, p. 69-98, 2019. <https://doi.org/10.30749/2594-8261.v3n1p69-98>
- RAMOS, Lázaro. Depoimento (p. 172). Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- RIBEIRO, Walmeri. O ator cocriador e o processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo. *Manuscrita*, v. 1, p. 10-28, 2011. Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/x2/article/view/1112>. Acessado em 18 de fevereiro de 2022.
- SALLES, Walter. *Central do Brasil*. Longa metragem, 1998.
- SALLES, Walter; THOMAS, Daniela. *Linha de Passe*. Longa metragem, 2008.
- TOLEDO, Fátima. Depoimento. Em: M. Cardoso. *Fátima Toledo – Interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: LiberArs, 2014.
- TOLEDO, Fátima. Entrevista. Em: C. Gabriel. *O não ator e a atuação invisível*. Monografia de Conclusão de Curso de Teatro da Faculdade Cal de Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2015.

Domenico Uhng Hur

Universidade Federal de Goiás  
E-mail: [domenico@ufg.br](mailto:domenico@ufg.br)

---

1 Vale citar que José Geraldo Rodrigues Alckmin Neto (2017) analisou sua experiência como ator não só com Fátima Toledo, mas também com outros métodos, como o Feldenkrais, em uma interessante dissertação de mestrado.

2 Baremlitt (1998) utiliza clínica com K para diferenciar-se da concepção tradicional e normalizadora da clínica. Para ele, a clínica não deve ser o ato vertical do agente psi se debruçar ao leito do enfermo, não deve se configurar como um dispositivo de disciplinarização, mas sim como a produção transversal de encontros, desvios e diferenças. Assim, a clínica é a produção de intensidades e diferenciação.

3 Todos os livros de Deleuze e Guattari citados ao longo do texto constam com o ano da publicação da versão original. Nas referências, colocamos também os anos das versões traduzidas.

4 Facebook e Instagram são redes sociais digitais. As pessoas inscritas se conectam a outras, compartilhando reflexões, notícias, fotos, vídeos etc. em seu próprio perfil. Rogério Teixeira, um companheiro do Instituto Gregorio Baremlitt (IGB), inclusive fala, bem-humoradamente, que o *Facebook* é o livro das rostidades.

5 Outro ator famoso que mostrou abertura em participar da preparação pelo Método FT foi o “eterno 007” Sean Connery, em *Medicine Man* (MCTIERNAN, 1992).