



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

JULIANA RODRIGUES ALVES

**CORPO EM METAMORFOSE:**

A repetição e transformação do movimento como propulsor da criação cênica de uma arte-educadora

CAMARAGIBE

2024

JULIANA RODRIGUES ALVES

**CORPO EM METAMORFOSE:**

A repetição e transformação do movimento como propulsor da criação cênica de uma arte-educadora

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Me. Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo.

Co-orientadora: Prof. Me. Agrinez Diana de Melo.

CAMARAGIBE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

ALVES, Juliana Rodrigues.

CORPO EM METAMORFOSE: A repetição e transformação do movimento  
como propulsor da criação cênica de uma arte-educadora / Juliana Rodrigues  
ALVES. - Recife, 2024.

66 : il.

Orientador(a): Roberto Lúcio Cavalcante de ARAÚJO

Coorientador(a): Agrinez Diana de MELO

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Teatro - Licenciatura, 2024.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. TEATRO. 2. PERFORMANCE. 3. DANÇA-TEATRO. 4.  
ANTROPOLOGIA TEATRAL. 5. CORPOREIDADE. I. ARAÚJO, Roberto  
Lúcio Cavalcante de . (Orientação). II. MELO, Agrinez Diana de. (Coorientação).  
IV. Título.

700 CDD (22.ed.)

JULIANA RODRIGUES ALVES

**CORPO EM METAMORFOSE:**

A repetição e transformação do movimento como propulsor da criação cênica de uma arte-educadora

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Me Roberto Lúcio Cavalcante de Araújo  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Me Agrinez Diana de Melo  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Me Wellington Fernandes Silva Junior  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais. Por desde o início, quando comecei a fazer teatro com 14 anos, me ajudarem a percorrer meus caminhos nessa arte. Pelo suporte que sempre me deram. A vocês, toda admiração e afeto. À família que encontrei na vida: Matheus Vinicius, Dona Martinha, Seu Maurício, Carol, Leonara, Ícaro, Camila. Por terem sido minha base, por mais da metade do meu curso, por terem me dado teto, carinho e força. Sem vocês, não estaria aqui hoje.

Aos meus queridos amigos: Doralice Lopes, pelas conversas, desabafos, dicas, acolhimento e confiança; Juliana Nardin, pelas infinitas trocas, conselhos, ensinamentos, pelas risadas e por ter me ajudado a escolher o tema da minha monografia; Carlos Ferreira, pela companhia, afeto, infinita companhia do RU, risadas e choros; Julia Vilela, por ser minha eterna dupla e por se fazer sempre presente; Amanda Spacca, por sempre acreditar em mim e por gostar de rir tanto quanto eu.

Ao meu orientador e professor Roberto Lúcio. Por todos os conselhos, colocações, ensinamentos e pela oportunidade de ter sido sua monitora. Vai ser para sempre um dos meus mestres. A minha co-orientadora Agrinez Melo, pelas orientações preciosas e pelas risadas. Ela é um espelho para a profissional que um dia quero ser. Aos meus professores durante o curso, em especial: Marianne Consentino; Vika Shabbach e Felipe Bracciali. Aos meus companheiros do curso que chegaram no início e aos que chegaram perto do final: Michele Felix, Romero Mendes, Malu Neves, Pedro Basílio; Bárbara Souza, Lucas Luz, Guilherme Mergulhão, Breno Pereira, João Pedro e Vivi Borchardt.

A toda equipe da Escola Municipal de Arte João Pernambuco. Jamais serei a mesma pessoa e profissional, por ter tido o privilégio de trabalhar nessa escola, com pessoas tão acolhedoras. Aos meus queridos alunos pelas trocas, pela confiança, pelas risadas: Gabriel Ferreira, Luana Farias, Leticia Lopes, Malu Florentino, Rosa Maria, Rafael Souza, Jackson Guilherme. Com vocês, aprendi a ser professora.

Agradeço, por fim, em especial, a Fred Nascimento, Maria Clara Camarotti, Lau Veríssimo e Samuel Santos, por terem sido minhas inspirações para esse trabalho. Toda admiração do mundo por vocês.

“Eu não investigo *como* as pessoas se movem, mas *o que* as move”.

**Pina Bausch**

## RESUMO

O presente trabalho narra a trajetória de uma arte-educadora, utilizando-se do método da repetição e transformação do movimento como impulsionador para a criação cênica. Diante disso, são realizadas as pesquisas através da metodologia qualitativa de análise de conteúdo, em entrevistas semiestruturadas, com os professores e alunos que fizeram parte da trajetória da professora de Teatro em formação. A metodologia qualitativa bibliográfica analisa teoricamente o que concerne à temática. Assim como também a metodologia de campo experimental investiga os processos didáticos e artísticos vivenciados pela pesquisadora. As principais referências para esse estudo são Rudolf Laban e Pina Bausch. A monografia divide-se em três capítulos: o primeiro com um panorama do que é a repetição e transformação do movimento; o segundo sobre a experiência da arte-educadora como artista utilizando desse método; e a terceira utilizando o que foi apreendido por ela com alunos da Escola Municipal de Arte João Pernambuco.

**Palavras-Chave:** Repetição; Transformação; Movimento; Arte-Educadora; Criação Cênica.

## LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

**Figura 1** - Cena de *Café Müller*. Os atores-bailarinos em cena, da esquerda para a direita: Pau Aran Gimeno, Azusa Seyama, Scott Jennings e Helena Pikon.

**Figura 2** - Pina Baush em *Café Müller*.

**Figura 3** - Laboratório trabalhando emoções. Da esquerda para a direita, os atores: Geovane Souza, Juliana Rodrigues e Laís de Queiroz.

**Figura 4** - A turma o Ator Total (2016), em laboratório.

**Figura 5** - Apresentação de *Jardim Gramacho*, interação entre partituras. Em cena, os atores Juliana Rodrigues e Fábio Henrique.

**Figura 6** - Laboratório realizado pela arte-educadora Clara Camarotti.

**Figura 7** - Laboratório de sensações, em coletivo.

**Figura 8** - Apresentação de partitura em *Jardim Gramacho*.

**Figura 9** - Atores-alunos em cena, apresentando o espetáculo *Jardim Gramacho*.

**Figura 10** - Laboratório acerca dos Quatro Elementos. A atriz Camila Mendes em exercício cênico.

**Figura 11** - Performance *À Flor da Pele*

**Figura 12** - Roda de conversa com os alunos da EMAJPE (2023.1)

**Figura 13** - Exercício cênico - corpos em transporte público.

**Figura 14** - Cena advinda do movimento da infância.

**Figura 15** – Cena coletiva do espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.

**Figura 16** - Aula com enfoque na consciência corporal pela repetição do movimento.

**Figura 17** – As atrizes Luana Farias e Maria Luiza Florentino trabalhadas na corporalidade do Tango.

**Figura 18** - A aluna e atriz Maria Luiza Florentino em cena, apresentando sua partitura em *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.

**Figura 19** - A atriz e aluna Leticia Lopes em cena.

**Figura 20** - A aluna e atriz Luana Farias em cena, apresentando sua partitura em *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.

**Figura 21** - Ator e aluno Gabriel Ferreira em cena, no espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.

**Figura 22** - Turma e equipe do espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. REPETIR PARA TRANSFORMAR, TRANSFORMAR PARA CRIAR</b> .....	12
1.1 O QUE É O CORPO NA CENA?.....	12
1.2 MOVIMENTO CÊNICO.....	14
1.3 O QUE É A REPETIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO? .....	16
<b>2. ATRIZ E PROFESSORA EM FORMAÇÃO, OS ATRAVESSAMENTOS E FORMADORES QUE TIVE EM MINHA TRAJETÓRIA</b> .....	20
2.1 OFICINA <i>O ATOR TOTAL</i> .....	21
2.2 A DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO III .....	25
2.3 OFICINA <i>O CORPO RITUAL</i> .....	31
<b>3. DE ALUNA-ATRIZ À PROFESSORA-ARTISTA NA ESCOLA MUNICIPAL DE ARTE JOÃO PERNAMBUCO</b> .....	35
3.1 <i>ZAPOLAH - UM TANGO ENTRE NÓS</i> .....	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	46
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	49
<b>APÊNDICES</b> .....	51
<b>LINKS DAS ENTREVISTAS TRANSCRITAS</b> .....	54

## INTRODUÇÃO

Este estudo investiga os efeitos que o processo de repetição e transformação do movimento do corpo possibilita e potencializa à criação cênica. Minhas experiências enquanto atriz e professora de teatro em formação são as fontes principais para essa pesquisa. Sendo esses campos inteiramente interligados, complementares e contemporâneos. Ao refletir sobre meu desenvolvimento enquanto artista-educadora, percebo a importância que esse procedimento representa, tanto no meu lecionar quanto no meu próprio fazer artístico.

Entende-se, neste trabalho, o estudo do movimento como cerne principal e norteador, que transforma e cria diante da repetição. Em consonância a isso, busca-se dissociar, no decorrer de toda a monografia, a dicotomia que costuma ser feita entre teatro e dança, pensando essas duas artes como inseparáveis. Sobre isso, Eugenio Barba (1995)<sup>1</sup>, teatrólogo de grande referência para a antropologia teatral, defende a colocação de que separar teatro e dança é uma ferida profunda. Expõe o ator à negação do corpo e o dançarino à mera virtuosidade.

Partindo do princípio que o corpo é um dos elementos-chave desse trabalho, a mestra pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Gabriela Holanda<sup>2</sup> (2019), traz uma reflexão pertinente sobre o que é o corpo, acerca dos processos naturais inerentes a ele: “corpo por si só é movimento, é transmutação, é evolução. Todo dia e a todo instante, estamos mudando”. Diante disso, é indispensável pensar os efeitos causados nos corpos, quando são colocados em estado criativo e de observação das potencialidades que a corporeidade e a investigação dos movimentos podem vir a ter. Pois, se o corpo já é mutável por sua própria natureza, o que causa à arte cênica, especialmente o teatro, o estudo da repetição do movimento?

Segundo Renata Cristina Alves, mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF): "As repetições provocam aperfeiçoamento e interação, por isso não podem permanecer as mesmas, não se pode ter uma repetição idêntica, mesmo que seja uma ação realizada todos os dias" (ALVES, 2015, p.79). As repetições são motores ímpares para a criação cênica, é através delas que o aperfeiçoamento da cena, de um movimento, de uma palavra, de uma interação, pode ser potencializado. É nesse sentido que se enxerga o procedimento da transformação, diante da repetição tão importante para a criação.

---

<sup>1</sup> Eugenio Barba é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA.

<sup>2</sup> Mestra pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2019), graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2014). É também dançarina, atriz e performer.

Repete-se não com o intuito de engessar e fazer o mesmo sentido do movimento, mas de enxergar as diversas possibilidades que uma mesma ação pode vir a ter, seja na velocidade, na intensidade, na expansividade ou não.

Investigo a partir dessa temática as seguintes questões: o que é e o que possibilita a técnica do movimento repetitivo e transformador aos exercícios teatrais? Como objetivamente são criadas partituras cênicas<sup>3</sup> com o(s) movimento(s) repetitivo(s) do corpo do intérprete? Quais os benefícios que se apresentam no corpo do ator e da atriz e suas consequentes criações, a partir desse procedimento?

Para a realização dessa pesquisa, utilizei primeiramente a metodologia qualitativa. Assim, objetivando priorizar a aproximação direta com as informações coletadas. Elencou-se, diante disso, a análise bibliográfica e de conteúdo. A primeira, por conta do estudo direto de fontes de informações, como livros, trabalhos acadêmicos e artigos científicos. Já a segunda, para entrevistar, de forma semiestruturada, os professores da minha trajetória de arte-educadora que mais dialogaram com meu interesse pela repetição do movimento. Além deles, também entrevistei, nesses moldes, sete alunos que passaram por minha docência trabalhando esse procedimento.

Além dessas metodologias citadas, também foi utilizada amplamente a metodologia de campo experimental. Durante boa parte do desenvolvimento do meu trabalho, trago observações e reflexões do que esse método possibilitou no meu próprio corpo e também no dos meus alunos. Recorri aos meus escritos realizados, por exemplo, como diários de bordo, durante os processos citados.

A partir disso, o primeiro capítulo fala sobre a conceituação do que é corpo no teatro, o movimento e principalmente a conceituação da repetição e transformação do movimento. Utilizando-se principalmente do referencial teórico de Rudolf Laban (1879-1958) e Pina Bausch (1940-2009). Nesse momento, os escolho como base, quando se trata do estudo do corpo, por fazer sentido no contexto dessa pesquisa ter referências do senso comum, para futuramente fazer o recorte mais específico. Porém, vale salientar a consciência de que eles não são os únicos a construir essa linha de raciocínio e que existem formas mais decoloniais de se compreender e estudar o movimento. Fatores que muito por conta do contexto político, geográfico e de época em que eles se encontravam não eram discutidos de maneira abrangente. Embora Bausch tenha inovado e quebrado paradigmas apenas pelo fato de ser mulher. Todavia,

---

<sup>3</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938) cria esse termo ao comparar o ofício do músico ao ator e suas criações.

mesmo que de maneira breve, procuro citar importantes referências acadêmicas e artísticas, no que concerne ao estudo da repetição e transformação, em nível nacional e estadual, contemporâneas nas discussões atuais.

No segundo capítulo, registrei três experiências enquanto artista, utilizando-me do método da repetição-transformação: o curso *O Ator Total (2016)*, com o professor Samuel Santos, membro do O Poste Soluções Luminosas; o contexto pedagógico no curso Licenciatura em Teatro da UFPE, na disciplina *Interpretação III (2019)*, orientada pela professora substituta nesse ano Maria Clara Camarotti; e, também, na Oficina *O Corpo Ritual (2023)*, orientada pelo Grupo Totem.

Paralelamente a esses relatos, são encontradas falas das entrevistas realizadas com os respectivos professores, com exceção de Maria Clara Camarotti. É indispensável ressaltar que, infelizmente, não foi possível ser realizada a entrevista com a professora Clara Camarotti, por motivos pessoais e de força maior da arte-educadora. Mas isso não exclui de forma alguma a contribuição que ela tem para esse trabalho e, principalmente, para a minha vivência artística e pedagógica. Por isso, não há, ao longo do trabalho, suas reflexões acerca da temática em questão.

Em cada uma dessas vivências, houve criações de cenas advindas de investigações em laboratórios. Sobre laboratório, Haderchpek<sup>4</sup> conceitua:

Os laboratórios se constituem excelentes espaços para se trabalhar os aspectos humanos e emocionais do ator, contudo, o objetivo final do processo, que traz em si um caráter de revelação não é apenas terapêutico. O objetivo do processo é criar um resultado artístico, que evidencie a sua completude, que considere cada etapa do processo e que seja autêntico justamente por isso. Daí torna-se fundamental a organização do material cênico e a criação de uma dramaturgia (Haderchpek, 2016, p.52-53).

Foi através dos laboratórios que pude entender que fazer teatro é um processo de investigação pessoal profundo e minucioso. O corpo é material criativo poderoso. Nesse ambiente o interesse primordial é dar vazão à sensibilidade, ao criativo, ao real e muitas vezes o cruel<sup>5</sup> presente no corpo de cada um.

Já no terceiro capítulo, reflito sobre minha experiência enquanto professora-estagiária

---

<sup>4</sup> Ator, diretor, professor e pesquisador formado e pós-graduado pela Universidade Estadual de Campinas. Bacharel em Artes Cênicas (Unicamp, 2001). É professor associado do Curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e desenvolve Projetos de Extensão e Pesquisa na UFRN.

<sup>5</sup> Esse termo faz referência ao conceito de Teatro da Crueldade (1938), idealizado pelo teatrólogo Antonin Artaud (1896-1946).

na Escola Municipal de Arte João Pernambuco (EMAJPE) utilizando a repetição e transformação com os meus alunos. Primeiramente, narro a experiência que tive ao acompanhar as aulas do professor Fred Nascimento, no contexto do Módulo Profissionalizante em Teatro da escola, com uma turma que estava em seu ano de conclusão. Foram construídas as performances *Da Ciranda Ao Caos* (2022.1) e *Eu Ainda Estou Aqui* (2022.2). Nesses dois processos, estive principalmente com a função de preparadora corporal e de assistente de direção.

Depois, pontuo também sobre a minha experiência conduzindo e orientando o espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós* (2023.1). Foi nesse processo que expressivamente são utilizadas por mim exercícios da técnica da repetição e transformação do movimento. Em paralelo às minhas observações vivenciando esse processo, estão os relatos dos estudantes, através das entrevistas realizadas, comentando como foi e o que significou para eles vivenciar esse procedimento.

Por fim, registro as considerações finais, idealizadas a partir dessas experiências, estudos e pesquisas.

## 1. REPETIR PARA TRANSFORMAR, TRANSFORMAR PARA CRIAR

De maneira geral, na comunidade teatral é compreendido e acordado que repetir faz parte do ritual da construção de cena. Repetir frases, ações, expressões, gestos. Dentro dessa perspectiva, inúmeros estudos foram fundados e explorados, sobretudo o que envolve a investigação da repetição do movimento, enquanto motor para a transformação cênica, a qual especificamente esse trabalho explora. Estar disponível para essa técnica é se permitir a abertura que o improviso do gesto pode explorar, até que se fixa em uma imagem, em um conteúdo, e é possível a expansão dessa célula. Para entender o que é a repetição do movimento no teatro, o que ela transforma, possibilita e cria, primeiro é necessário entender o que é o corpo e o movimento cênico.

### 1.1 O QUE É O CORPO NA CENA?

Jerzy Grotowski<sup>6</sup> (1933-1999) falava (1998) que para o teatro acontecer os únicos elementos essenciais eram o ator e o espectador, pois é isso que distingue essa arte das outras, o fenômeno do encontro da presença dos corpos. Sobre as definições de corpo, Gabriela Holanda comenta:

As definições para a palavra “corpo” são cambiantes e díspares, e se modificam em congruência com seu contexto cultural. (...) O corpo não é concebido como um produto acabado, mas um estado de ser em processo de criação, em transmutação (...). Nossos corpos são únicos e em transformação mesmo quando estão inseridos em um contexto social, cultural e histórico comum. (HOLANDA, 2019, p. 25).

O corpo, por ser esse elemento complexo e sujeito a contínuas transformações, é repleto de movimento, de ação, de repetição. O que fazemos ou deixamos de fazer estabelece um significado para nosso corpo; o local em que nascemos; a família em que estamos ligados; às pessoas que fazem parte do nosso convívio social, tudo isso permite uma gama de estipulações sobre cada corpo. A imagem que transmitimos do nosso corpo é passível a muitas interpretações subjetivas. Acerca disso, Ciane Fernandes, professora efetiva da Universidade

---

<sup>6</sup> Importante teatrólogo e diretor teatral. Teve como trabalhado mais conhecido o “Em Busca de um Teatro Pobre”. É considerado como um dos idealizadores principais de pressupostos teatrais no século XX.

Federal da Bahia, comenta:

A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar na própria *psiquè* e órgãos físicos do indivíduo. É através da imagem corporal que o esquema de gestos e posturas da sociedade é transmitido. A identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. O corpo individual é um corpo social - uma construção a nível psico-físico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder. (FERNANDES, 2007, p.30).

Reconhecer o corpo dentro dessa estrutura moldada pela sociedade a ter comportamentos e ações físicas específicas é ver isso também como um potente espaço de investigação e criação. O meu corpo e o do outro nesse processo de construção e desconstrução. A corporeidade que se estabelece diante da vivência de cada pessoa revela muitos caminhos. Aliado a isso, Antonin Artaud, em vida, trouxe à tona (1948) o conceito do *corpo sem órgãos*, revelando e enaltecendo, dessa forma, caminhos artísticos que se baseavam em se desvencilhar de um corpo carregado por estigmas e dogmas que lapidam o comportamento humano perante a vivência em sociedade. Ele levantava a pauta de um corpo que passa a se perceber nesse estado de alienação e que se liberta disso ao tomar consciência. Nesse processo se ganha mais possibilidades de criação, além de aumentar ainda mais a si próprio e o que concerne à própria conjectura corporal.

A professora argentina e coreógrafa Lola Brickman, conhecida por desenvolver a *linguagem do corpo expressivo*, fala (1989) que, para entender o próprio corpo, é necessário entender que se exija a via de sensibilização, vivência e conscientização, ou seja, perceber os aspectos físicos e psíquicos do corpo e suas interrelações. Ela também aponta que é fundamental diferenciar dois aspectos: “o que se vive com o próprio corpo, e a *consciência* do que se vive com o próprio corpo” (BRICKMAN, 1989, p. 15). Nas artes, especificamente o teatro e a dança, é de indispensável importância ter consciência do seu próprio corpo, do que contempla ele, do que pode ser gerado a partir dele. Só assim as cenas podem ganhar as dimensões que são necessárias ao movimento, a energia e a presença.

Tudo isso demanda treino, tempo e disposição. Grotowski também aponta (1968, p. 11): “(...) todo ator deve diariamente pôr sua arte em questão - como os pianistas, os bailarinos, os pintores - e que, se não o fizer, quase certamente estagnará”. Pelo ator ter o ofício que trabalha com o próprio corpo, é necessário ver que seu material de trabalho é sobre si mesmo.

A consciência corporal e expressão artística vêm desse auto cuidado do próprio artista. Cuidar de si é cuidar do seu trabalho. Quem trabalha com teatro, a cena como um todo, precisa

ter sempre em mente que cada músculo e fio de cabelo estão sendo observados e podem ser interpretados de inúmeras formas possíveis. Pois tudo que é ação, movimento e visualidade como um todo também é texto, também é comunicação, também é exploração de signos e conteúdo.

## 1.2 MOVIMENTO CÊNICO

Um dos grandes estudiosos da teorização do movimento cênico foi Rudolf Laban<sup>7</sup> (1879-1958). Ele sistematizou este conhecimento alinhado ao teatro e principalmente à dança. A professora de dança Ida Mara Freire<sup>8</sup> conceitualiza de forma objetiva o que o estudo dele investigava:

A análise de movimento de Laban consiste num sistema de estudo que reconhece o movimento como nossa primeira linguagem. Essa análise proporciona um meio através de símbolos e uma terminologia padronizada, para definir e identificar os aspectos efêmeros da linguagem não verbal. (FREIRE, 2001, p. 42).

Diante dessa perspectiva e investigação, se entende a linguagem não verbal como um fator de inesgotável importância para a vida como um todo e artisticamente, principalmente para as artes que atendem à visualidade. A linguagem não verbal contextualiza e permeia as Artes Cênicas como um todo. Seja dança, teatro, performance<sup>9</sup> ou circo, ela está presente decodificando cada particularidade específica de cada uma dessas linguagens. No teatro mesmo, este é todo o cerne que cada cena precisa.

É através dos gestos, dos movimentos, das ações e interações entre as personagens que se compreende o que está sendo falado, quais conflitos e resoluções estão sendo retratados; a mensagem, o sentido e o sentimento que se pretende construir e estabelecer no público. Isso se dá através desse elemento, assim como também pelo recurso da linguagem verbal. É preciso

---

<sup>7</sup> Bailarino e coreógrafo, Laban é considerado o maior teórico da dança do século XX e é conhecido como o pai da dança-teatro.

<sup>8</sup> Graduada em Pedagogia pela Universidade Metodista de Piracicaba (1984), Especialização em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2000), Mestrado em Educação Especial (Educação do Indivíduo Especial) pela Universidade Federal de São Carlos (1989) Doutorado em Psicologia (Psicologia Experimental) pela Universidade de São Paulo (1995), Pós-doutorado em Tópicos Específicos da Educação (Disability Arts) pela University of Nottingham (2002). Pós-Doutorado na área de dança na University of Cape Town (2011-2012), Professora Aposentada da Universidade Federal de Santa Catarina

<sup>9</sup> A arte da performance transita entre as diversas linguagens artísticas. Goldberg comenta sobre isso: Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material — literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides, e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações (GOLDBERG, 2006, p. 9).

compreender que esses dois aspectos andam juntos no teatro, o verbal e o não verbal. Não há dicotomia entre esses dois âmbitos, o corpo e voz são um só. Lola Brickman (1989) também fala que um músculo bem colocado permite a livre passagem de energia e preserva os reflexos vitais. Essa colocação se alia ao que ela defende: corpo e movimento constituem uma unidade de energia.

Diante disso, é importante também colocar que em cada corpo há uma história, uma amplitude e colocação, cada indivíduo tem seu próprio tempo, seu próprio processo evolutivo e de constituição. Ninguém vai ter o mesmo andamento que o outro, porque cada pessoa possui suas próprias marcas, seus próprios processos e colocações. Peso, estrutura do esqueleto, entendimento do mundo e do espaço influenciam para cada pessoa ser do jeito que é e se mover do jeito que se move. Renato Ferracini<sup>10</sup> comenta sobre os principais aspectos do movimento, pensando nos estudos de Laban:

Ele procurou estudar o movimento de maneira isenta da estética em que pudesse estar inserido. Buscou dividi-lo em quatro componentes: o tempo, o espaço, a força e a fluência. Posteriormente, cada componente foi subdividido em duas modalidades: o tempo rápido e lento; o espaço direto e indireto; a força (weight) pesada e leve; e a fluência livre e controlada. Finalmente, esses elementos podem ser mesclados, inter-relacionando-se e misturando-se, para dar origem a dinâmicas diferentes (...). (FERRACINI, 2003, p. 93 apud LABAN, 1950, p. 73-86).

Nos exercícios de teatro e dança existe essa possibilidade de exploração e investigação do movimento, esse grande laboratório que é o corpo. É nesse espaço que é possível entender de forma consciente o que é um movimento rápido e lento, o que são os níveis e espacialidades possíveis de serem explorados, entendimento de força e de leveza, fluidez e aterramento. E em consequência a isso, criar, formular partituras e criar as cenas. Laban vai chamar isso de *Fatores do Movimento*. Segundo Regel et al<sup>11</sup> comentam:

Laban classificou os elementos e/ou fatores do movimento como Fluência, Espaço, Peso e Tempo. Esses fatores compõem qualquer movimento em maior ou menor grau de manifestação. Todos os seres humanos têm uma forma de lidar com o espaço, um ritmo ao falar ou se mexer (tempo), uma intensidade ao pegar nas coisas ou nas pessoas (peso) e uma maneira mais contida e/ou livre de expressar este espaço, peso e tempo que é o fator fluência. (REGEL et al, 2017, p. 21 apud LABAN, 1950, p. 73-86)

<sup>10</sup> Ator-pesquisador e coordenador do Grupo LUME. Ele tem como principal foco o estudo do corpo, tendo como metodologia o treinamento energético.

<sup>11</sup> O livro *Elementos do Movimento na Dança* foi idealizado pelos professores Lenira Peral Rengel, Eduardo Oliveira, Camila Correia Santos Gonçalves, Aline Lucena, Jádriel Ferreira dos Santos. Todos membros efetivos da UFBA.

O estudo dos fatores do movimento possibilita com que o ator ou o dançarino percebam suas próprias formas de se mover, quais as qualidades empregadas em seus gestos<sup>12</sup>. É a partir disso que esse artista pode explorar os outros fatores que naturalmente não são impregnados no seu corpo, facilitando uma investigação ampliada dos seus gestos.

Tendo esse entendimento do corpo, do movimento e a importância dessa consciência como elementos base em construções cênicas, vale refletir sobre a repetição do movimento, segundo pesquisadores do corpo. O que isso provoca no corpo dos intérpretes e um pouco do que se trata a metodologia deles, quando aplicam esse procedimento.

### 1.3 O QUE É A REPETIÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO MOVIMENTO?

Figura 1 - Cena de *Café Müller*. Os atores-bailarinos em cena, da esquerda para a direita: Pau Aran Gimeno, Azusa Seyama, Scott Jennings e Helena Pikon.



Fonte: Stephanie Berger

A artista que sistematizou os termos repetição e transformação do movimento foi a coreógrafa, dançarina, professora de dança e diretora de balé alemã Pina Bausch (1940-2009). A companhia *Tanztheater Wuppertal*<sup>13</sup>, que ela coordenava, era completamente embasada por esses pressupostos, as criações e aprimoramentos vieram desse exercício de repetir, transformar e fixar. Eles são referência mundial da Dança-Teatro. Na Figura 1 é possível observar uma das cenas em que os atores bailarinos combinam em seus movimentos, ações e interpretações

<sup>12</sup> Ibid. p.22

<sup>13</sup> Sediada na Alemanha, a companhia foi dirigida por Pina Bausch de 1973 até sua morte em 2009. Trabalhavam expressivamente o improviso na dança, repetição dos movimentos, utilização de histórias das próprias vidas dos atores-bailarinos nos espetáculos, tendo a Dança-Teatro como foco.

características tanto de Dança quanto de Teatro.

Bausch revolucionou em diferentes esferas a história da dança e influenciou o teatro, ao quebrar os paradigmas. Antes se repetia para chegar à perfeição de uma forma estabelecida, depois dela a repetição do movimento passa a ser um processo que pode se metamorfosear e se transformar. Trazendo, assim, perspectivas contemporâneas para o fazer artístico. Segundo a coreógrafa e bailarina da dança moderna e contemporânea Maria Tereza Furtado Travi: “A repetição dos gestos é um caminho para a transformação da forma, para a criação de novas e inesperadas sintaxes e para a invenção de novas estéticas”. (TRAVI, 2011, p. 27).

Nesse contexto, a artista utilizava desse método para explorar nos dançarinos suas próprias emoções e vivências, enxergando nas individualidades deles capacidades criativas. Sobre isso, a mestra em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Renata Cristina Alves comenta:

Bausch trabalhava com a multiplicidade dos corpos, cada um em si, no seu gesto, na sua emoção, formando uma massa onde cada corpo ressoa o que está diante dele numa dessincronização sincronizada. Cada corpo desmultiplica nos outros corpos. Suas obras permeiam entre dança e teatro porque acreditava que os gestos não dizem o inexprimível das palavras e as palavras também não dizem o inexprimível dos gestos, por isso gestos e palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido de consciência e ação. Como tudo passa por devires e subjetivações, o teatro penetra a dança e a dança penetra o teatro, num movimento de devir-dança o teatro e de devir-teatro a dança. (ALVES, 2015, p. 70 apud GIL, 2001).

Pina Bausch estimulava seus dançarinos a ter consciência corporal do movimento. Os termos *corpo-mente* e *movimento-palavra* são amplamente trazidos também pela estudiosa Ciane Fernandes (2000), ao analisar os procedimentos de Bausch. Pois se passa a ter o entendimento mais aprimorado que, a partir do que se repete do movimento, do que se transforma e do que se cria, uma *dramaturgia do corpo* também é criada. Sobre isso, a professora Maria Fonseca Falkembach, da Licenciatura em Dança, pela Universidade Federal de Pelotas, reflete na sua dissertação de mestrado:

(...) pode-se definir a dramaturgia do corpo como o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, como a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica. (...) Esse texto do corpo é a concretização do projeto poético do ator-dançarino. Fruto de um trabalho técnico sobre si mesmo, capaz de relacionar a sensibilidade, o fluxo de sentimento e a expressão consciente, tal concretização do projeto poético acontece no corpo. O ator-dançarino, poeta de si mesmo, persegue o estético (o admirável, desejável em e por si mesmo), busca o conhecimento dos sentimentos humanos por meio do seu processo de criação, portanto, no rastro de suas ações cênicas, no modo como vai inscrever no espaço cênico a aparência teatral de seu corpo em movimento. (FALKEMBACH, 2005, p. 21).

O artista, criando *texto* a partir do *corpo*, dá vazão para se buscar inúmeras formas de exploração, observação e investigação dos seus próprios corpos. O *mergulhar* na própria individualidade, cotidiana e sensível, é um fator ímpar e inerente ao processo. A partir de temas simples e universais, é possível criar a dramaturgia do próprio corpo. Um exemplo disso é o exercício que Bausch estimula em seus dançarinos a pensarem o que é o choro nos corpos deles, como e o que ocorre nos corpos deles ao chorarem. Diante dessa reflexão, há o trabalho de repetir ações mínimas e estudar esses parâmetros, através da repetição e transformação.

Na Figura 2 a seguir, é possível ver um exemplo disso. O ator-bailarino cobre Bausch com um casaco em cena no espetáculo *Cafe Müller*. Ações pequenas encenadas como essa eram bem trabalhadas e recebiam bastante atenção da coreógrafa. Ela via esses gestos como potencialidades de criação.

Figura 2 – Pina Bausch em *Cafe Müller*



Fonte: Anna Wloch

É curioso pensar que o interesse de Pina Bausch pela técnica da repetição veio da história de sua própria vida. A família dela tinha um restaurante e ela tinha o costume de observar, desde criança, as repetições que ocorriam nesse espaço. Ela passou a ver o quanto o gesto cotidiano conta história, como a repetição dos mesmos gestos realizados por diversas pessoas também pode ser dança e o quanto é pertinente explorar isso de forma consciente (ALVES, 2015). João Victor Lima, graduado pela UFPE, no curso de Licenciatura em Teatro, comenta sobre a importância abrangente que ela representa na dança-teatro:

A dança-teatro é uma vertente artística que traz em suas obras a presença e significação de corpos fazendo arte fora do padrão de perfeição estética da dança. Tanto nas cenas que usam técnicas mais precisas como o ballet, quanto em outras, que usam gestos simples em repetição. Ambos são dança e ambos são teatro. (LIMA, 2023, p. 19 apud FERNANDES, 2000, p. 23).

Enxergar que os movimentos têm camadas, que as histórias têm camadas demonstra o quanto o teatro e a dança imitam a vida, e o quanto a vida influencia no teatro e na dança. É nesse percurso que se cria, tendo a dança e o teatro como aliados para esse processo, porém, mais do que isso, o entendimento de que a gestualidade conta história e uma gama de expressividades. João Victor Lima também reflete:

Fernandes, destaca a repetição de elementos como gestos e falas, como sendo um fator importante no trabalho de Bausch, trazem a possibilidade de ressignificar o que é apresentado em cena. Na linguagem cotidiana, os gestos realizados têm uma funcionalidade ou vínculo com alguma atividade. Já na cena, os gestos adquirem função estética, em que sua abstração, não sendo efetuados exatamente na sua função cotidiana, pode trazer novas camadas e significados. Os bailarinos, algumas vezes utilizando a fala, podem auxiliar o entendimento do público, reforçando algumas das proposições cênicas. (LIMA, 2023, p. 19. apud FERNANDES, 2000, p. 23).

Nessa perspectiva, do que concerne à dança-teatro, é válido ressaltar outros artistas que tenho como referência e que trabalham com esse método na contemporaneidade. Sobretudo, em contexto pernambucano: Gabriela Holanda é um importante exemplo de representatividade feminina utilizando desse método. Ela traz o estudo das águas e da educação somática em consonância com o estudo da repetição corporal como potência transformadora cênica nos seus escritos de Dissertação de Mestrado, como também visualmente no seu espetáculo performático *Sopro D'água*. O espetáculo conta com uma bela visualidade de elementos, visuais e sonoros. O trabalho de corpo funciona em harmonia com a composição do espaço. Além da preparação corporal de Gabriela Holanda ter contado com a repetição, ela expressa isso também em algumas cenas, contribuindo para que o espetáculo ganhe outra atmosfera, graças a esse artifício.

Além dela, Jhanaina Gomes é também uma referência importante. Ela traz em seu espetáculo *Mi Madre* a dança-teatro de maneira muito poética, fortalecendo as questões do feminismo. Com teor autobiográfico, a história de cinco mulheres é posta em cena, corpos solos de um terreiro de uma mulher afroindígena. A todo momento isso também é evidenciado, demonstrando os abandonos vivenciados. O corpo expressa em suas repetições o cotidiano

dessas pessoas, dessas histórias.

Por fim, a nível nacional, dois nomes que são super importantes para esse estudo são a Ciane Fernandes e a Sayonara Pereira. Ciane é conhecida e reconhecida também internacionalmente, por seus trabalhos artísticos e acadêmicos. Possui uma série de livros importantes publicados. A maior parte deles focados em analisar as obras e os procedimentos de Laban e Bausch. Ela é professora efetiva da UFBA e é uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade. Em sua trajetória, recebeu diversos prêmios e bolsas de estudos, nacionais e internacionais.

Enquanto Sayonara Pereira faz parte do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Nesse espaço, criou o Laboratório de Pesquisa e Estudos em *Tanz Theatralidades*<sup>14</sup> (Lapett), em 2011, o qual se dedica de maneira teórico-prática a entender e trabalhar os conceitos de gestos cotidianos, exploração de novos planos espaciais, exercícios para desenvolver qualidades expressivas dos movimentos, aulas teóricas sobre a história da dança-teatro e suas coreografias. Tendo a Pina Bausch como grande referência, Sayonara Pereira busca acionar a memória do corpo dos intérpretes, as sensações e os movimentos, diante de propostas estabelecidas. Um exemplo disso foi o processo dirigido por ela, *Vãos*. Diante de fotografias tiradas pelos próprios intérpretes, pensando na perspectiva dos vãos das cidades e quais são os habitantes que ocupam esses espaços, eles passaram a criar nos seus corpos gestos e sequências.

## **2. ATRIZ E PROFESSORA EM FORMAÇÃO, OS ATRAVESSAMENTOS E FORMADORES QUE TIVE EM MINHA TRAJETÓRIA**

Este capítulo, como já mencionado, narra alguns detalhes da minha experiência enquanto atriz, utilizando o procedimento da repetição e transformação do movimento em processos de criação de cena. Para tanto, realizei entrevistas com os meus professores dessas experiências, a fim de entender quais são as reflexões e possíveis conclusões deles, enquanto artistas e docentes, utilizando esse método. Essas falas servem como complementos teóricos valiosos, paralelamente aos escritos que faço relatando a minha experiência.

Desse modo, fazendo uma análise dos processos que serão citados adiante, dou

---

<sup>14</sup> Esse nome faz referência à nomenclatura original da Dança-Teatro, *Tanztheater*. Esse termo foi denominado pela primeira vez, acredita-se, pelo coreógrafo e pedagogo alemão Kurt Jooss (1901- 1979), em 1935.

exemplos de alguns exercícios que mais me marcaram nesses processos e que aparecem mais na frente no meu lecionar, enquanto estagiária da EMAJPE. Ao analisar os artistas escolhidos por mim que mais me atravessaram no estudo do corpo e na potencialidade que há ao repetir a gestualidade para transformar cena, encontro, de forma geral, algumas semelhanças nesses processos. Como, por exemplo: a valorização do ritual na cena teatral; o corpo enquanto principal fonte de estudo em contrapartida ao tradicional texto teatral; a repetição enquanto indispensável recurso; ter a si próprio, enquanto principal fonte de investigação; a antropologia teatral seguindo seu curso e características fundamentais.

## 2.1 OFICINA *O ATOR TOTAL*

A minha primeira experiência artística com *Teatro Físico*<sup>15</sup> e os aspectos da repetição do movimento foi aos dezesseis anos de idade. Nessa época, ainda buscava compreender os conceitos bases do teatro, era uma fase de muito encantamento, de muita vontade, muita disposição para conhecer e me aprofundar nessa arte. Através de conversas com colegas nos cursos e oficinas que fazia de interpretação para o ator na cidade de Recife, ouvi falar e me interessei em fazer a oficina *O Ator Total*, facilitada por Samuel Santos, membro do Grupo O Poste Soluções Luminosas, em outubro de 2016.

*O Ator Total* teve como base principal para sua metodologia a Antropologia Teatral<sup>16</sup>. O Grupo O Poste tem o recorte conhecido e reconhecido na cidade do Recife de trabalhar, enquanto teatro da negritude, com a metodologia do *Teatro Físico*. É composto pelos integrantes: Agrinez Melo; Naná Sodr e e Samuel Santos. Eles t em, enquanto base teórica, principalmente os teatrólogos Jerzy Grotowski (1933-1999), Michael Chekhov (1891-1955), Eugenio Barba e Julia Varley.

Além disso, o grupo se pautou e se pauta por outras referências indispensáveis para a pesquisa e atua o deles. Em entrevista com Samuel Santos, ele disse que o grupo pesquisa e se coloca enquanto teatro de uma ancestralidade afro-pindor mica<sup>17</sup>. Sobre isso, também comentou: “  uma nomenclatura que eu acredito que caiba dentro do que a gente faz. Porque a gente trabalha com a poética da ancestralidade diaspórica e da ancestralidade indígena” (Samuel

---

<sup>15</sup>   por defini o o tipo de teatro que tem como enfoque a fisicalidade no teatro. O ponto de partida   o corpo e não o texto, a visualidade e a gestualidade são elementos primordiais. (SEIXAS, 2012).

<sup>16</sup> Segundo Eugenio Barba: “A Antropologia Teatral  , portanto, o estado de comportamento socio cultural e fisiológico do ser humano numa situa o de representa o”. (BARBA, 1995, p.5).

<sup>17</sup> O líder quilombola e escritor Antonio Bispo dos Santos sugere esse termo em substitui o ao nome indígena, nome dado pelos colonizadores. A palavra pindor mica vem de origem tupi.

Santos, 2023). Nas montagens do grupo são muito presentes características ritualísticas, que focam na corporeidade e sonoridade do espetáculo, dialogando com os conceitos seguidos por eles. A dramaturgia dos Orixás<sup>18</sup>, a busca por um corpo aterrado e circular são características marcantes nos espetáculos, nas preparações corporais e aulas do grupo. Isso, inclusive, demarca fortes posicionamentos políticos e ideológicos dos integrantes.

Devido ao longínquo tempo, não vou lembrar com muita precisão, as sensações e as reflexões que senti, mas lembro do quanto fez sentido para mim, o quanto senti meu corpo à flor da pele e o quanto aquele método dialogava expressivamente com meu fazer artístico, por mais que estivesse apenas iniciando. Ter passado pela direção, pela orientação e pelas aulas como um todo de Samuel Santos foi de uma magnitude e de um significado muito grande em minha vida. Mesmo após quase oito anos dessa vivência, prestes a me formar na Universidade, retorno aos meus escritos e tenho a clara reflexão do quanto o conteúdo apreendido naquela época ainda reverbera em mim. Apesar de ter vivenciado desde então tantas oficinas, tantos cursos, tantos professores, métodos, estéticas, faço questão de retornar a esses estudos e, inclusive, os utilizo de forma tão natural e orgânica no meu fazer artístico e pedagógico.

Foi nessa oficina que tive pela primeira vez a experiência de vivenciar o que é um laboratório cênico. No desenvolvimento das aulas, passamos por diversas estéticas e procedimentos. Os exercícios de repetição do movimento para criação cênica faziam parte de quase todo o repertório das aulas, boa parte deles ocorriam aliados à técnica do esgotamento físico. Esse se entende por um procedimento que foca na exaustão do corpo como uma via artística. Sobre as intenções de se utilizar este procedimento, Leônidas Oliveira Neto<sup>19</sup> e Robson Carlos Haderchpek comentam:

(...) quando aumentamos a intensidade da atividade proposta nós não conseguimos mais focar em outra coisa que não esteja relacionada à própria atividade motora que esteja sendo realizada, como a dor muscular, o cansaço, o esforço associado aos movimentos realizados. (NETO e HADERCHPEK, 2021, p. 12).

Esses aspectos citados por Neto e Haderchpek me auxiliavam a fazer as ações

---

<sup>18</sup> “É o drama enquanto plasticidade ético-estético e existencial em que os Orixás dramatizam a estória e a História vivida pela Mitologia dos Orixás e partilhada entre os homens na vertigem do sagrado. Uma dramaturgia que surge na encruzilhada cênica e artística. Uma dramaturgia que não se resume à representação teatral, mas uma dramaturgia que se consolida a partir de uma ética da estética da convivência festiva, espiritual e humana”. (PETRONÍLIO, 2013, p. 29)

<sup>19</sup> Professor das disciplinas de Anatomia, Cinesiologia e Consciência Corporal no Departamento de Artes e líder do Grupo de Estudo em Biomecânica (GEBIO) da UFRN.

propostas, de forma mais consciente e concentrada. Isso associado à repetição do movimento, me possibilitava uma qualidade estética, artística e criativa muito potentes. Essa experiência me serviu muito para conhecer uma das vias que poderia trabalhar a repetição do movimento. Mais tarde, passo a identificar que existem outras formas para utilizar a repetição, sem ser através da exaustão, todavia, isso possibilitou que compreendesse essa dinâmica de outra forma, reconhecendo no meu corpo seus novos limites.

Durante as aulas, o que se sucedeu foi um verdadeiro mergulhar de formas, de diversas partituras, composições do que viriam a ser as cenas individuais a serem apresentadas no final do curso. O diretor construiu junto conosco um repertório corporal e nesse processo variado pudemos escolher o que mais nos agradava para a construção final.

A cada aula, Samuel Santos estimulava a atenção para o enraizamento dos pés, noção dos diversos tipos de peso, de fluidez, tudo isso possibilitando que percebêssemos os efeitos que o corpo causava na voz, no olhar, na expressividade como um todo. Diante disso, eram solicitadas que fossem fixadas partituras específicas. Elas eram, então, apresentadas entre nós, contando sempre com observações dele. Nessa perspectiva, questionei Samuel Santos sobre o que significava para ele a repetição do movimento. Ele, então, respondeu:

(...) a repetição, independente do método, seja qualquer método, pode ser de Stanislavski, que é uma coisa mais psicológica. Sabe, você vai pegar esse óculos (...). Por que tá pegando esse óculos? Porque em determinado momento da vida dele, ele viu o pai perdendo a visão toda vez que ele pega esse óculos. Então, ele lembra desse pai. E, aí, ele bota o óculos e sente que o pai tá... Aquele momento que o pai foi ficando cego e ele também vai ficando cego. (...) No Grotowski, que é como dizer... Pega o óculos. Pega o óculos como se fosse uma montanha. Sabe? Então, o óculos, ele já adquire um outro... Outra percepção. Pega rápido, pega lento, pega como se fosse um mar dentro d'água. (...) O corpo todo vai... Sabe? Vai... Vai trabalhando essas possibilidades. (...) Isso é repetição. (...) Repete com raiva, repete com amor, repete com isso. Agora, repete rápido, repete lento, repete (...) com peso, repete como se fosse isso. Não é só a repetição, tá entendendo? A repetição pela repetição. Mas você pode envolver... Sentimento, emoção... (...) Polaridades. Rápido, lento, grave, agudo. (...) Essa repetição, ela vai se fortalecendo e você vai descobrindo outras camadas. (Samuel Santos, 2023).

É muito importante ressaltar as qualidades dos movimentos que fazem parte de qualquer investigação motora, em laboratórios cênicos que Samuel Santos comenta. Pois, de fato, isso molda cada exercício proposto com a repetição e transformação. Essas indicações “faça esse gesto rápido, lento, suave etc” são conceitos que podem ser correlacionados às colocações explanadas e desenvolvidas por Rudolf Laban. Segundo ele, “os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores do movimento: Peso, Espaço, Tempo

e Fluência”. Esse conhecimento é essencial e indispensável, pois isso guia as diversas formas que um movimento pode ser explorado. Além disso, Samuel Santos também comenta sobre os exercícios de trabalhar os movimentos, estimulando sentimentos, como raiva, tristeza ou alegria. Na Figura 3, é possível ver isso representado:

Figura 3 - Laboratório trabalhando emoções. Da esquerda para direita, os atores: Geovane Souza, Juliana Rodrigues e Laís de Queiroz.



Fonte: Samuel Santos.

Um exemplo de exercício vivenciado na oficina, nome sugerido por Samuel Santos, que passa por esses aspectos:

a) O Corpo de multifaces

Explorar andar pelo espaço, seguindo as perspectivas dos fatores do movimento. Depois disso, atribuir e testar no corpo as seguintes figuras: pássaro; um(a) velho(a) sábio (a) carregando o mundo nas costas; uma criança descobrindo a vida; uma pessoa soberba; um servo; um prisioneiro arrastando consigo um peso gigantesco nos pés; animais no geral - pássaro, galinha, boi, leão, gato, cachorro. Depois dessa investigação, seguir a sequência: fixar movimentos específicos; explorá-los na repetição; criar partitura; explorar a repetição da partitura; fixar cena.

Sobre o último exercício citado e a perspectiva de investigar corpos em processo em laboratório, a partir de diferentes figuras que existem na humanidade e no mundo no geral, Neto e Haderchpek comentam:

Como num ritual a ação conecta o participante a uma atmosfera onírica e o transporta para uma dimensão *liminar* no tempo presente. O ator/performer/bailarino está na sala de ensaio jogando, mas é como se estivesse em outro lugar, num espaço mágico-ficcional que lhe permite ser quem ele/ela quiser ser: um anjo, um demônio, um animal, um ancestral desconhecido, um herói, um vilão, um guerreiro, uma guerreira, uma bruxa, uma mãe, um avô, ou uma força da natureza. (NETO e HADERCHPEK, 2021, p.12)

A repetição, diante de um exercício como esse, provoca um verdadeiro descobrimento ritualístico de si, do outro, do todo. O laboratório artístico provoca, estimula e possibilita a investigação do corpo para além do usual, do que se espera, do que é cotidiano. Nessa perspectiva, é possível notar as amplitudes e dimensões do trabalho com esse universo, de repetição de partitura, onde pode vir a chegar.

Figura 4 - A turma o Ator Total (2016), em laboratório.



Fonte: Samuel Santos

## 2.2 A DISCIPLINA INTERPRETAÇÃO III

Em 2019, cursei a disciplina *Interpretação III*, sob a orientação da professora Maria Clara Camarotti, que nesse ano foi substituta na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Clara Camarotti é atriz-dançarina-performer, atua no Coletivo Lugar Comum, é pesquisadora do corpo e arte-educadora. Foi com as aulas de Clara Camarotti que passei a ver a pedagogia como um espaço acolhedor, humano e de conexão. Além de passar a contemplar a possibilidade do corpo como centro da criação com mais propriedade.

Nesse processo de investigar o corpo, a corporalidade, e os teóricos tradicionais dessa perspectiva, pude entender um pouco melhor o que é investigar a si e ao outro em laboratórios

cênicos. A ementa da disciplina tinha como objetivo pincelar sobre os autores Antonin Artaud (1896-1946), Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

Somado a isso, havia a escolha da professora por exercícios que valorizavam a repetição do movimento, visando à criação cênica. Ao fim dessa disciplina, foi montada a performance coletiva *Jardim Gramacho*. Ela trazia referência direta a um lixão localizado no Rio de Janeiro, que tem o mesmo nome. Nesse espaço havia a presença emblemática de Estamira<sup>20</sup>, uma figura que tinha esquizofrenia, mas que não deixava de se colocar filosoficamente sobre suas questões e sobre o mundo.

Durante o processo de construção da performance, estudamos e investigamos nossas próprias esquizofrenias e como as expressamos ou as deixamos de expressar, em sociedade. Na Figura 5 abaixo, é registrada uma das interações que ocorreu na apresentação, entre mim e o ator Fábio Henrique:

Figura 5 - Apresentação de Jardim Gramacho, interação entre partituras. Em cena, os atores Juliana Rodrigues e Fábio Henrique.



Fonte: Qualehray

Antes de começar a aula e fazer os exercícios, Clara Camarotti sempre fazia exercícios de respiração conosco, movimentos de aterramento, de consciência do corpo e da espacialidade. No ambiente havia sempre a presença de óleos essenciais, incensos, uma música tranquila e de

---

<sup>20</sup> Protagonizou o documentário que leva seu nome como título. Ficou conhecida através dele. Ele relata a sua história, vivendo no aterro sanitário *Jardim Gramacho* no Rio de Janeiro. Em meio a essa dificuldade existia o agravante dela possuir distúrbios mentais.

concentração. Foi nesse ambiente acolhedor que aprendi um pouco mais o que é ter respeito pelo local de trabalho do ator e da atriz, o quanto o teatro pode ser um ambiente sagrado, ritualístico, de concentração e entrega. A Figura 6 simboliza o que foi relatado:

Figura 6 - Laboratório realizado pela arte-educadora Clara Camarotti.



Fonte: Qualehray

Para Antonin Artaud (1938), o teatro deveria ser uma possibilidade de rompimento de limitações e que representasse a vida como magia. Nesse processo com Clara Camarotti, entendi empiricamente essa fala do teatrólogo, o quanto o teatro pode ser uma possibilidade inesgotável de reconexão e conexão com o esotérico, com o místico. Para o teatro não há barreiras, nem de tempo e de espaço, nem de seguir sentidos lógicos e lineares. Nessa perspectiva, nas aulas de Clara Camarotti aconteceram inúmeros exercícios desenvolvidos a partir da repetição do movimento. Em entrevista com Samuel Santos, ele afirma o diálogo e o entrelaçamento existente que a repetição do movimento tem com a ritualidade, como na própria história do teatro, da religiosidade geral no mundo existia esse recurso:

Na Grécia, no teatro que convencionamos (...) bem antes, bem antes do teatro grego, das tragédias, você tinha os rituais para Baco, né, para Dionísio, Dionísio que era o deus da embriaguez, do amor, da loucura e da felicidade, era um deus que tinha várias denominações, e um deus com várias denominações significava muita coisa, é o próprio ator, que pode ser tudo. Então essas festas eram feitas nas encostas das barreiras, das barreiras não, das montanhas, lá no alto das montanhas, numa caverna, então, antes de entrar nessas, chegar nessas cavernas, existia o ritual das pessoas

indo... indo até essa caverna cantando, dançando e bebendo. Era uma dança de repetição, de você botar o pescoço para cima, e à medida que você ia repetindo, você ia chegando ao alvo, você ia... é, mais ou menos, tem umas gravuras que eles iam fazendo isso, iam fazendo isso, e bebiam cachaça, e aí havia as... incorporações, a partir dessa repetição. Essas mulheres, se eu não me engano, essas bacantes, esse cortejo, elas incorporavam o Dionísio, Deus da loucura, da embriaguez, do amor, do vinho, disso, daquilo. Comia carne crua, frango cru, e era uma verdadeira, né, festa. Através dessa repetição. (Samuel Santos, 2023).

Foi nesse processo que pude entender também o quanto as linguagens podem se misturar e dialogar entre si. Clara Camarotti trouxe elementos do teatro, da dança e das artes visuais. Todos essenciais para a construção do trabalho. Nesse processo, como já foi dito, ela trouxe expressivamente elementos que alimentavam a ideia da repetição e transformação. A maior parte deles sendo completamente útil para a criação da cena final, que teríamos que apresentar no processo. Dois deles que foram essenciais, contando na execução com os fatores do movimento. Na Figura 7, a seguir, está o registro de um laboratório contendo esse exercício, onde, em coletivo, exploramos essas sensações:

Figura 7 - Laboratório de sensações, em coletivo.



Fonte: Qualehray

#### a) Corpo documentário

Assistimos o documentário falando sobre a vida de Estamira e discutimos sobre o filme. Depois disso, criamos movimentos embasados pelo o que mais nos tocou do filme. Então, seguir a sequência: repetir com os fatores do movimento; criar partitura; repetição

aliada aos fatores; criação de cena.

Esse último exercício foi muito definidor para o que viria a ser a partitura de cada pessoa na apresentação final, pois, diante disso que começamos a ensaiar, repetir essas partituras de diferentes formas até fixar e criar a cena. É válido pontuar o que Clara Camarotti em suas aulas sempre colocava: após criadas as cenas, a investigação do corpo ainda continua e as formas como são feitas as movimentações criadas também, mas o que é mais importante é chegar a esse material base para ficar experimentando a partir dele.

Diante desse último exercício citado e a partitura que criei, entendi, junto às orientações de Clara Camarotti, que existir um lençol nas minhas movimentações era bem importante, era uma relação ambivalente. Era algo que tinha muito cuidado e apreço em certo momento, depois virava o que me enlouquecia e me fazia mal. Vivi uma relação de loucura com esse objeto, que me revelava meus próprios medos, minhas próprias angústias, e minha relação dicotômica com situações e pessoas específicas em minha vida. Foi minha primeira performance e ela tinha uma partitura que se repetia diversas vezes diante do objeto lençol. Na Figura 8, a seguir, está o registro de uma das partes da minha partitura.

Figura 8 - Apresentação de partitura em *Jardim Gramacho*.



Fonte: Qualehray

É muito interessante também compreender as conexões neurais com a repetição, as explicações científicas para esses fatores que apetezem a mim e ao coletivo, quando em

contato com essa metodologia. Neto e Haderchpek comentam:

(...) vale destacar do ponto de vista da neurociência que através de múltiplas repetições o ator/performer/bailarino muda gradualmente a atividade dos sistemas neurológicos explícitos, flexíveis e amplamente pré-frontais, através dos quais conscientemente inicia cada movimento. Fazendo isso o ator ativa o sistema implícito de desempenho, incluindo o cerebelo; isso se dá quando a habilidade gradualmente se torna tão incorporada através das vias sinápticas que são formadas e reforçadas nos permitindo realizar movimentos sem consciência. (NETO e HADERCHPEK, 2021, p. 17).

O trabalho final tinha a proposta de trazer essas pessoas enlouquecidas para os corredores e andares do Centro de Artes e Comunicação (CAC). Interagimos com cada espaço e cada pessoa que passava, para, por fim, chegarmos ao jardim interno do prédio. Local em que apresentamos paralelamente as nossas partituras individuais. Ora interagindo entre si, ora de maneira solitária. Na Figura 9, a seguir, está a turma como um todo na escada no CAC, interagindo com o público e o ambiente:

Figura 9: Atores-alunos em cena, apresentando o espetáculo *Jardim Gramacho*.



Fonte: Qualehray

### 2.3 OFICINA O CORPO RITUAL

Meu primeiro contato significativo com o Grupo Totem aconteceu quando já estava trabalhando na EMAJPE há mais de seis meses. Mas foi em 2023, na Oficina *Corpo Ritual*, que tive um contato mais expressivo com eles. A Oficina é uma grande exposição teórico-prática da pesquisa interna do Grupo Totem acerca do Teatro Ritual<sup>21</sup> na performance teatral.

O grupo tem 35 anos de atuação em Pernambuco, trazendo à tona a perspectiva da performance, do estudo da ritualidade, da ancestralidade, da presença, do pós-dramático, da ruptura com o tradicional. Atualmente, é composto pelos integrantes: Fred Nascimento (fundador e diretor do grupo); Lau Veríssimo (fundadora e atriz-performer); Inaê Veríssimo (atriz-performer); Taína Veríssimo (atriz-performer); Juliana Nardin (atriz-performer); Íris Campos (atriz-performer); Luan Amim (ator-performer). A dançarina-atriz-performer integrante do grupo Carla Juliana de Souza Santos, que atende pelo nome artístico Juliana Nardin comenta:

O Totem é um grupo de teatro “contaminado” pela Performance. Ao longo dos anos desenvolveu uma linguagem própria muito particular, atribuindo em seus trabalhos elementos do teatro contemporâneo, das artes visuais, da dança contemporânea, da música instrumental e do teatro antropológico. Tais elementos são regidos pela lógica da performance, cuja multiplicidade dá suporte à estética e à metodologia que o grupo desenvolve. A performance artística e o ritual se aproximam principalmente em relação às criações processuais, que se desdobram para uma cena onde a presença do corpo é intensificada. (SANTOS, p. 8, 2022).

Entre as diversas especificidades do Totem, eles têm como parte de uma das estéticas dos procedimentos de trabalho deles o estudo da repetição do movimento como motor para transformação cênica. Eles se utilizam desse método tanto nos laboratórios como também nas próprias cenas. Em entrevista feita com Lau Veríssimo, ela afirma a importância e a coerência de se utilizar esse método no trabalho do grupo:

(...)Se você repete, você está afirmando ele, né? Se for falar em uma linguagem, se eu estou falando, estou afirmando o que eu estou dizendo. E isso está na memória do corpo, né? Precisa ser colocado na memória do corpo para chegar a... Clicar.(...) Então, preciso trazer esse movimento. E aí, eu trago de mim o que eu já tenho, o que eu já experimentei. Aí, eu trago da memória, né? O movimento, ele pode ser

---

<sup>21</sup> “O Teatro Ritual tem se mostrado como uma forma de resistência nestes tempos em que estamos vivendo porque ele trabalha uma dimensão do ser que nos vem sendo negada, vilipendiada: a nossa dimensão pessoal, íntima, espiritual, dimensão esta que nos diferencia enquanto seres únicos, mas que nos aproxima enquanto seres comunitários, pertencentes e interdependentes” (Haderchpek, 2019,p. 15).

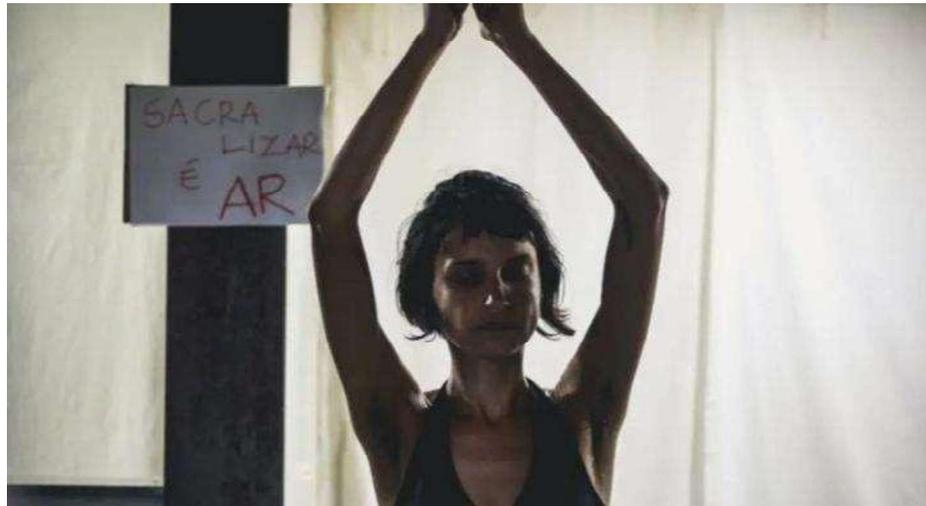
repetido, mas ele pode ser em tempos variados, né? Você pode permanecer naquele tempo ou não, né? E experimentar. (...) Níveis. Na exploração dos níveis. Tantos níveis... Exploração do nível numa repetição, exploração do nível num tempo... Sim. Lento ou num tempo acelerado. (...). Essas variações que vem mais de Rudolf Laban. Mas Bob Wilson, teve um tempo que eu estudei muito Bob Wilson. E ele foi essencial principalmente na ideia de uso da câmara lenta. Que vem com a gente sempre.(...) É... Imagina, qualquer movimento acontecer em câmara lenta, um movimento bem desenhado, né? Porque assim, você fazer uma câmara lenta e cada vez você sair, andar de um jeito, é diferente de você fazer a repetição que você está falando. O mesmo movimento. Diversas vezes. E a gente usa, por exemplo, coisas em paralelo, né? Coisas que estão acontecendo ao mesmo tempo. E ao mesmo tempo que elas se complementam, elas também são independentes umas das outras. (Lau Veríssimo, 2024).

Participar da Oficina *Corpo Ritual* foi uma experiência extremamente transformadora na minha vida. Esta é ofertada pelo grupo Totem a cada dois anos. A que participei ocorreu no primeiro semestre de 2023, do dia 14 de abril à 13 de maio. Aula a aula, foram realizados diversos exercícios, vivências e provocações. A temática da ancestralidade e ritualidade foram amplamente trabalhadas nos exercícios passados pelo grupo, diversos deles dialogavam com a técnica da repetição-transformação do movimento. Culminando, assim, na minha própria performance, que também contém essa técnica de forma muito expressiva e presente nas partituras em que ela foi desenvolvida.

#### a) Os quatro elementos

Frases foram espalhadas pelos quatro cantos da sala de ensaio: sonhar é água; nascer é terra; dançar é fogo; e sacralizar é ar. Para cada uma dessas, deveríamos experimentar movimentações. Lau Veríssimo, Taína Veríssimo e Juliana Nardin orientaram esse exercício. Guiavam para quais qualidades deveríamos levar essas frases para o nosso corpo: A água era confluência e circularidade; a terra densidade; o fogo ardência, explosão, expansividade; o ar era a leveza e fluidez. Isso feito de maneira individual, mas em alguns momentos em coletivo também. Após isso, foi solicitado para fixar um movimento de cada elemento. Assim, repetir os quatro até que criassem uma unidade e fluidez de passagem de um movimento para o outro, para criação de cena a ser mostrada no fim da aula. Na Figura 10, em seguida, encontra-se um registro de como a frase ficou disposta no espaço e uma das participantes da Oficina interagindo com o que estava sendo proposto:

Figura 10 - Laboratório acerca dos Quatro Elementos. A atriz Camila Mendes em exercício cênico.



Fonte: Débora Oliveira

Foi nesse processo do *Corpo Ritual* que pude me aprofundar nas noções de *Dissociation* e *Association*, criados por Barba (1995), quando se trata de organizar partituras que vão ser transformadas em cena. *Dissociation* é o processo de dissociar, estimular a desordem e o abandono do que se entende comumente pelas técnicas de interpretação. *Association* ele fala que é a síntese de tudo que foi criado, tomar consciência desse acúmulo e criar as sequências. Sobre esse processo de criar sequências e filtrar, Juliana Nardin comenta:

(...) nem tudo que a gente cria num laboratório, num experimento, ele, necessariamente, precisa ir pra cena. Quando ele vai pra cena, quando a gente pensa em cena, a gente tá pensando numa questão mais organizada, mais direcionada e tal. É o que você quer. Então, isso vai precisar ser trabalhado. Nem tudo vai e nem tudo sai. Então, a repetição é um caminho para potencializar isso, né? Você repete, repete, você cria a memória, você cria a... (...) resistência. (...) Então, assim... Clareza, talvez? Não, não sei se é clareza, não. Porque o seu corpo já vai saber fazer. Sabe? Já tá claro pro seu corpo. Quando você repete, fica claro o movimento. Fica um lugar que você vai passar que, talvez, você nem tenha a consciência lógica, né? Mas tem a consciência corporal que tá passando. (Juliana Nardin, 2023)

Diante dos movimentos criados, é necessária a reflexão do que se quer comunicar, qual o sentido interno para se fazer aquela cena. É muito importante reconhecer a natureza signífica de cada parte do trabalho, quando se está construindo uma cena, atribuindo símbolos e conceitos. Embasando, após construir no corpo, os motivos para se existir aquelas sequências específicas.

Foi nessa conjectura que construí a minha performance *À Flor da Pele*, para o produto

final da oficina. Ela foi construída completamente a partir dos exercícios vivenciados em sala de aula, do que se refere ao procedimento da repetição e transformação do movimento. Além da performance ter se baseado nisso, ela também possui diversas partituras que ressaltam a ação de repetir movimentos.

A começar pelo que é mais marcante dela: estar amarrada a elásticos. São cinco ao todo presos em mim, cada um em um braço e perna e também na cintura. Sendo a relação estabelecida com cada um deles transformada, repetida de diversas formas, seja pela velocidade, pelo ritmo, pela intensidade, pelo olhar, pelo toque, pela visceralidade. Encontra-se na Figura 11 abaixo como ela é visualmente:

Figura 11 - Performance *À Flor da Pele*



Fonte: Débora Oliveira

### 3. DE ALUNA-ATRIZ À PROFESSORA-ARTISTA NA ESCOLA MUNICIPAL DE ARTE JOÃO PERNAMBUCO

Figura 12 - Roda de conversa com os alunos da EMAJPE (2023.1)



Fonte: Júlia Vilela

A EMAJPE tem como principal objetivo transmitir o ensino dos diferentes tipos de artes para os estudantes. Na escola se tem acesso ao ensino da Música, da Dança, das Artes Visuais e do Teatro. O último é a principal linguagem artística da escola, sendo a única que possui o curso básico e também o curso profissionalizante, cada um com quatro módulos.

Em 2022, comecei a dar aula de Teatro na escola, cumprindo a carga horária de estágio *não obrigatório* da Licenciatura em Teatro da UFPE. Uma das disciplinas que passei a lecionar foi *Laboratório de Composição Cênica*<sup>22</sup>, disciplina da grade de horário da turma do Profissional Módulo III. Acerca dessa matéria, em específico, dividi, nesse ano, o trabalho pedagógico com o professor Fred Nascimento. Estive na função de preparadora corporal e como assistente de direção, enquanto ele ficava na direção. Nesse percurso de preparação das

---

<sup>22</sup> Tem como ementa o estudo do corpo, das composições cênicas, em laboratórios coletivos.

aulas focando na preparação do corpo dos alunos, recorri constantemente a minha própria bagagem como artista e professora em formação. Legitimando, dessa forma, ainda mais, a importância de ter passado por processos formativos para poder dar aula de Teatro.

Na Figura 13 se encontra um dos exercícios cênicos que realizamos em sala de aula, valorizando as composições corporais das pessoas no cotidiano, ao utilizar os ônibus públicos:

Figura 13 - Exercício cênico - corpos em transporte público.



Fonte: Fred Nascimento

No que concerne à metodologia teórica trabalhada por Nascimento, ele englobava em suas aulas principalmente o estudo do teatro pós dramático<sup>23</sup> e pedagogia da performance<sup>24</sup>. O corpo era o foco principal de estudo, apesar de existir ao longo do processo textos que contextualizavam o todo. Nesse percurso, assim como ele trabalha no Grupo Totem, existiram

<sup>23</sup> Teatro pós-dramático é uma das estéticas de se fazer teatro contemporâneo. Nesse modelo são evidenciadas as ações físicas, o contato direto com o público, a criação cênica a partir das próprias histórias, o corpo como potencializador criativo no lugar do texto tradicional. Nesse sentido, é permitido haver um entrelaçamento com os mais diferentes tipos de arte - dança, fotografia, pintura, audiovisual etc.

<sup>24</sup> “(...) do ponto de vista social e político, a coloca como uma prática transformadora, ou seja, prepara artistas para uma forma de arte que tem em sua essência os vetores da resistência à dominação cultural e do enfrentamento com o sistema do entretenimento, com as linguagens hegemônicas, com os padrões artísticos estabelecidos, na medida em que interfere na ordem artística e na lógica do mercado. Do ponto de vista do individual é libertadora ao trabalhar a identidade, a memória corporal, a autobiografia”. (NASCIMENTO, 2014, p. 63)

nas dinâmicas propostas por ele a repetição e transformação do movimento. Um desses exercícios que mais me chamou atenção fez parte de uma das cenas do espetáculo *Eu Ainda Estou Aqui*:

a) Movimento da infância

Fred Nascimento pediu para que cada pessoa refletisse sobre sua própria infância, capturando memórias boas que marcaram a vida de cada um. Ele primeiro indicava e estimulava que resgassem a memória do olfato, do paladar, do tato. As perguntas permeavam entre: “Qual sabor a infância tinha? Qual cheiro marcante? Qual era seu brinquedo favorito? O que você gostava de fazer? Quem você gostava de ver?”.

Diante desses disparadores, a turma deveria contar, através do corpo, essas respostas. Após isso, refazer este movimento várias vezes, explorando e experimentando as diferentes possibilidades desse gesto com os fatores do movimento. Com isso feito, eram apresentadas, ao fim da aula, cenas construídas diante desse exercício com o movimento repetitivo. O resultado disso foi tão potente que dentro do espetáculo *Eu Ainda Estou Aqui* existia uma cena específica em que paralelamente cada pessoa da turma realizava esse gesto.

Isso dialoga completamente com o que Ciane Fernandes aponta sobre o gesto repetitivo em cena:

Quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expansão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Nas primeiras repetições, o gesto gradualmente se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na plateia. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições. (FERNANDES, 2007, p. 28).

Pina Bausch em vida, s.d, comentou que o que a interessava nas pessoas não era como elas se movem e sim o que as move. Esse exercício demonstra um exemplo de dinâmica em como a própria vida dos alunos e seus movimentos é material investigativo e permite a criação. Isso se correlaciona completamente com a característica de Bausch promover laboratórios que facilitassem a consciência dos movimentos cotidianos. Sobre esse efeito de pegar movimentos cotidianos e transformá-los em cena, Jacques Lacan<sup>25</sup> (1901-1981) comenta:

O fato de que o sujeito revive, rememora, no sentido intuitivo da palavra, os eventos formadores da sua existência, não é, em si mesmo, tão importante. O que conta é o que

ele disso reconstrói. (...) O centro de gravidade do sujeito é essa síntese presente no passado [realizada em cena] a que chamamos história. (LACAN, 1986, p. 22)

Na Figura 14, abaixo, está o registro do ensaio geral da turma, passando a cena que foi construída, a partir dos movimentos da infância:

Figura 14 - Cena advinda do movimento da infância.



Fonte: Fred Nascimento

### 3.1 ZAPOLAH - UM TANGO ENTRE NÓS

Em 2023, no primeiro semestre, continuei a dar aula de teatro na disciplina *Laboratório de Composição Cênica*, para a turma que viria a ser nesse ano Profissional III. Turma composta pelos alunos Gabriel Ferreira, Jackson Guilherme, Leticia Lopes, Luana Farias, Maria Luiza Florentino, Rafael Santos e Rosa Maria. Com eles, construí o espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós*. Na Figura 15 está a representação de uma das cenas coletivas desenvolvidas a partir do processo:

Figura 15 - Cena coletiva do espetáculo *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.



Fonte: Doralice Lopes

Para a construção desse espetáculo estive à frente como diretora, e contei com as participações de: Fred Nascimento na orientação pedagógica em parte do processo e com a atriz-dançarina-performer Juliana Nardin no auxílio da construção do corpo dos alunos. No desenvolvimento das cenas se chegou a algumas aspectos e linhas de pesquisa que guiaram todo o trabalho: o corpo latino como aspecto principal, tendo em vista que *O Livro dos Abraços* de Eduardo Galeano guia a construção de cada persona; a corporeidade das partituras desenvolvidas, principalmente, pela técnica da repetição e transformação do movimento, mas também por elementos estéticos do Tango; a presença do Teatro Ritual e o recurso utilizado da glossolalia<sup>25</sup>, inclusive foi graças a utilização dela que o espetáculo chegou ao nome *Zapolah*; o bar e os elementos cênicos como estética visual do trabalho. Na Figura 17 é possível ver a corporalidade das alunas- atrizes estimuladas pelo Tango:

---

<sup>25</sup> Língua inventada pelas mais diferentes formas antigas de religiosidade. No contexto teatral, sobretudo pelo teatrólogo Antonin Artaud, ele citava (1938) esse elemento como um caminho valioso para conectar o teatro e o místico. Enxergando essa arte como uma potencial oportunidade de diálogo com o espiritual. As glossolalias deveriam ser criadas pelas próprias pessoas, sem um sentido determinado, mas que dialogassem com o sentir de seus próprios corpos de maneira intuitiva.

Figura 17 - As atrizes Luana Farias e Maria Luiza Florentino trabalhadas na corporalidade do Tango.



Fonte: Doralice Lopes

A escolha da temática, conceito e estrutura do espetáculo, veio a partir da sugestão de Fred Nascimento de que o trabalho a ser montado pelos alunos nesse semestre fosse a partir de uma seleção prévia já feita por ele de alguns textos do *O Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano (1940-2015). Todos eles traziam à tona questões sobre o corpo latino e trabalhador que existe no nosso cotidiano, conteúdo que as obras como um todo de Eduardo Galeano retratam.

Sobre Eduardo Galeano: ele nasceu em Montevideu, no Uruguai, em 1940. Seu falecimento foi na mesma cidade, em 2015. Ele se destacou, principalmente, por trazer em seus escritos uma análise da América Latina, denunciando a vida social, sendo um grande representante da esquerda na literatura. É em 1990 que lança *O Livro dos Abraços*, pequenos textos que tratam de suas próprias histórias pessoais e de amigos, traçando um panorama que dialoga com a realidade das pessoas ao redor do mundo.

Quando Galeano escolhe trazer para seus textos as questões que concernem ao povo, principalmente o proletariado, as pessoas vão se identificar e vão querer se aproximar de quem ele é e do que ele reflete. Desse modo, é nessa linha de raciocínio que os objetivos de *Zapolah* foram constituídos. Ter escolhido Galeano como base teórica é também escolher o público alvo que foi desejado atingir: corpos latinos proletários *atravessados* pelo cotidiano.

Isso passou a ser investigado paralelamente ao contato e estudo que eles tiveram a

partir da distribuição dos textos do *O Livro dos Abraços* disponibilizados: *O mundo, A paixão de dizer, Os sonhos de Helena, Crônicas da cidade do Rio de Janeiro, A avó, As flores, Os ninguéns*. Nessa primeira parte, tinha-se como objetivo que eles criassem a consciência de que o corpo deles tem material dramático. Então, esses textos viraram guias para diversas experimentações envolvendo a repetição e transformação do movimento. Sobre isso, Luana Farias comenta:

De início, eu tive uma resistência pra entender mesmo, o lugar do corpo enquanto criação. Acho que no teatro a gente entende o corpo enquanto potência, a gente sabe disso, que o corpo todo, ele comunica, independente de que parte, de que área do teatro a gente tá falando. Mas eu acho que eu tive uma resistência pra sair do olhar tradicional, assim, sabe? De entender mesmo, de compreensão e tal. De que o corpo tem outras formas de se comunicar (...). (Luana Farias, 2024)

Sobre as sensações da descoberta do próprio corpo, Malu Florentino também comenta:

Eu sentia muito a sensação de estar investigando o meu próprio corpo. (...). Isso foi uma grande virada pra mim. No sentido de, cara, tem muita coisa que eu consigo explorar dentro disso, a partir disso. Aí bate essa angústia no sentido de tipo, na minha cabeça eu não tava nem na metade do que eu poderia explorar, do que eu poderia descobrir. Mas a gente apresentou e ficou, sabe? Mas eu tenho essa sensação ainda, sabe? É um caminho, assim, você tá investigando. Tem uma infinidade de coisas que eu posso encontrar com esses movimentos. Com esse método, sabe? No processo do laboratório. (Malu Florentino, 2024).

Acerca do que foi comentado sobre as alunas, suas dificuldades e gozos ao enxergar suas próprias evoluções Renata Cristina Alves, mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF) comenta sobre a importância de legitimar esse processo do artista em construção:

Ao voltar o olhar para o corpo do ator, vê-se a necessidade de se pensar o processo pelo qual ele passa para chegar à cena, focando assim as análises nos caminhos percorridos e no treinamento do corpo cênico. Percebe-se então que é preciso avaliar o trabalho preliminar à representação, dar importância à evolução pessoal do performer e ao pensamento crítico do criador. (ALVES, 2015, p. 28)

Para a construção dramática do corpo, é indispensável a autocrítica, em avaliar os seus avanços e dificuldades, pois o artista que se coloca nesse lugar de criação, ele é seu próprio objeto em análise a cada instante. Renata também afirma (2015) que o processo a ser percorrido é árduo, com longos períodos de experimentações, pesquisas, conceituações, configurações e reconfigurações, até se chegar na criação de uma obra. O intérprete é um pesquisador a todo tempo de si próprio, o pensamento crítico é indispensável, pois assim poderá fazer a escolha do

que fará parte de sua obra de maneira mais assertiva.

A repetição e transformação é um alicerce essencial para essas perspectivas, sendo um método que por sua própria natureza é investigativo (ALVES, 2015). É um processo também que valoriza a memória, a todo instante é preciso recordar, para repetir e criar. A princípio, pode não ser fácil seguir essa sequência, é preciso ter paciência para ser apreendida, assim como diz o aluno Gabriel Ferreira, em entrevista:

(...) A repetição, ela demanda tempo para que se chegue no aprendizado. E a partir do aprendizado, a partir do momento que se estabeleceu aquilo, naturalmente o que vinha aparecendo, a gente encontrava aí, encontrando sentido, né? Dentro da cena, do que a gente queria propor, do que a gente queria fazer, né? A repetição, ela não deixa de ser criativa. Mas, comigo, pelo menos, é... É muito... É um lugar de que é criativo no sentido de que o corpo vai encontrar melhores soluções para executar aquele movimento, né? Na medida que você repete, o seu corpo, ele vai naturalmente encontrando maneiras e soluções de fazer aquilo que está sendo proposto. E acho que isso é parte do ser criativo também, né? E aí eu, pelo menos, eu fico geralmente muito focado nisso, né? Em entender e procurar saber como é... Como as minhas experiências dialogam com aquilo já, né? Como as minhas experiências pregressas dialogam. (Gabriel Ferreira, 2024).

Algumas questões que foram fundamentais nessa construção: O que é a palavra na expressividade de seus corpos? Como a repetição potencializa a gestualidade? Como é possível falar sem dizer? Elas tanto me norteavam do que eu precisava investigar com os alunos quantos eles próprios iam se encontrando nessas perspectivas. Na Figura 16 se encontra um dos registros das aulas em que estimulava a consciência corporal, a partir da repetição do movimento:

Figura 16 - Aula com enfoque na consciência corporal pela repetição do movimento.



Fonte: Júlia Vilela

Sobre isso, um exercício muito pertinente para o processo foi:

a) Três palavras

Eles deveriam escolher três palavras dos respectivos textos do *O Livro dos Abraços* que mais chamaram a atenção e experimentá-las nos seus próprios corpos. Para cada palavra, deveria ser escolhido um movimento, para que eles passassem a ter três movimentos. Diante desses três movimentos criados e desenhados, iriam repetir e repetir esses movimentos, para fixarem e transformar em cena. Ao final, deveriam mostrar e compartilhar essas cenas para toda a classe. Esse momento servia para que eu os orientasse com algumas mudanças específicas na velocidade, no som, na força com que faziam os gestos, por exemplo.

Maria Luiza Florentino foi uma das pessoas que mais aproveitou esse exercício para a montagem final. Tinha uma construção performática muito envolvida pela perspectiva de abrir caminhos, de iluminar o ambiente. Ela trazia várias repetições em seus movimentos, como se ela própria tivesse criando um encanto/feitiço para aquele espaço. Segue o registro dela em cena, na Figura 18:

Figura 18 - A aluna e atriz Maria Luiza Florentino em cena, apresentando sua partitura, em *Zapolah - Um Tango Entre Nós*.



Fonte: Doralice Lopes

Sobre a perspectiva de experimentar a repetição por diferentes formas, a aluna Letícia Lopes comenta:

(...) Eu acho interessante nesses exercícios de repetição, porque você cria três movimentos que não tem ligação nenhuma. Você pode criar três movimentos diferentes e que você vai construir uma liga entre eles e que ele vai sendo transformado no outro. (Letícia Lopes, 2024).

Após ter passado com os alunos por todo um período de experimentações, foi necessário a curadoria de todos os movimentos, para entender o que de fato iria ser escolhido e levado para o espetáculo. Ferracini (2003, p. 149) descreve o trabalho de formulação de partitura como, primeiro, codificação da ação, e depois fragmentação, "diminuí-la, omitir partes, aumentá-la no espaço, e mesmo variá-la no tempo, tendo como única regra básica, nunca perder a vida... da ação".

Esse processo de composição é essencial para a lapidação e seleção de todo material de gesto, de movimento, de dramaturgia criada pelo corpo feitos até então, como já foi falado anteriormente. Sobre as dificuldades de vivenciar esse método, Rafael Souza também comenta:

Eu diria que alguns faziam muito sentido no começo. Só que eu acabei de perceber que... Eu acabava me apegando demais a eles e eu não conseguia, sabe, distinguir o que que eu estava fazendo ali, sabe? Pra mim, o maior desafio foi tentar fazer um movimento, fazer uma partitura que tentasse contar aquele texto, sem contar o texto de uma maneira tradicional, né? Era essa a proposta. E... Pra mim foi a maior dificuldade, mas... No geral, eu achei bem proveitoso. (...). (Rafael Souza, 2024)

Em suma, o processo investigativo, de trocas, de estudo de *Zapolah* pode ser resumido, por Sales, da seguinte forma:

O avesso de todas as coisas e a imensidão íntima das pequenas coisas são visitados. Transpostos os limites exteriores da obra, quão espaçoso é o interior. A intimidade da obra guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras. (SALLES, 2008, p. 32).

Ter escolhido trabalhar com meus alunos o procedimento da repetição e transformação do movimento foi ter visto eles criarem e recriarem das mais diversas maneiras. Muitas possibilidades cênicas terem surgido e muitas terem sido descartadas, até que chegamos no nosso produto final. Esse processo é desgastante e trabalhoso, assim como fala ALVES (2015), mas também poético e fortalecedor. Segue na Figura 22 a imagem da turma e equipe completas:

Figura 22 – Turma e equipe do espetáculo *Zapolah – Um Tango Entre Nós*



Fonte: Maddu Cabral

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiro, é válido ressaltar a importância de se entender o que é o corpo na cena, o que é o movimento cênico e, principalmente, o que é a repetição e transformação do movimento. Os escritos de teóricos conhecidos massivamente como Pina Bausch, Rudolf Laban e Eugenio Barba, tão citados ao longo desse trabalho, assim como os demais, são fundamentais para entender as características dessa técnica e o quanto elas potencializam o trabalho do intérprete. Conclui-se, a partir deles, que o ator e a atriz que têm consciência do seu próprio corpo, de seus gestos, ações, partituras e da pluralidade de qualidades e velocidades que podem ser trabalhadas, conseguem criar com autonomia, com propriedade e criatividade.

É fundamental ressaltar que essa foi apenas a ponta do iceberg de um assunto extenso e filosófico que é estudar as extensões do estudo do corpo enquanto processo dramatúrgico. E para além desse conteúdo técnico, há ainda o poético, do que se propriamente produz do cotidiano para o estético da cena, do mais natural e comum ao mais abstrato e subjetivo possível. Ter um corpo vivo, que pulsa, que fala, que respira e que troca com o outro, isso por si só já é poesia.

Os autores escolhidos como bases foram muito importantes para esse trabalho para que fosse iniciada a pesquisa das possibilidades que o estudo do movimento repetitivo pode vir a ter. Sendo eles nomes conhecidos mundialmente nas Artes Cênicas, foi de fundamental importância conhecer para que de agora em diante novas camadas sejam aprofundadas e descobertas. A começar pela perspectiva de aproximar esse estudo da localidade em que me encontro e de que maneira prática, no contexto periférico, que abarcam questões de gênero, financeiras, políticas e da cultura local pernambucana a pesquisa do corpo em processo de análise investigativa da repetição do movimento pode vir a ter. Isso sendo conectado tanto a minha perspectiva enquanto artista quanto de professora.

Conivente a isso, há o parâmetro também de ampliar o estudo do corpo enquanto processo decolonial, o meu, o do outro e o do coletivo. De entender primeiro, antes de tudo o que é profundamente um corpo decolonial, as diferenças existentes entre refletir o corpo do *teórico para o prático*, em comparação do *prático para o teórico*. Partindo do princípio do que a própria pesquisa aponta: o corpo por si só já está contando, não é preciso que a palavra falada se prontifique antes. Isso é romper com a estrutura que oprime e coloca a linguagem verbal como determinante em detrimento da experiência de campo.

Aliado a isso, passar nessa conjectura pelos professores e artistas Samuel Santos, Maria Clara Camarotti, Fred Nascimento, Lau Veríssimo e Juliana Nardin foi indispensável, pois com eles vivenciei experiências singulares. Mesmo que, em cada sala de aula e laboratório, tenham ocorrido exercícios semelhantes com a repetição e transformação do movimento, cada docente, ao expressar sua aula, traz a sua subjetividade. Desse modo, além de aprender com eles aspectos que contribuíam artisticamente com a minha trajetória, também observava e aprendia a didática e metodologia deles.

Além disso, foi muito edificante escutar nas entrevistas como os próprios grupos dessas pessoas trabalham e o quanto eles também utilizam esse procedimento nos seus próprios cotidianos de criações internas. Isso fortalece o entendimento de que esse é sim um procedimento válido de se permanecer investigando, compreendendo, desenvolvendo e experienciando. Cada artista-educador trás em seus métodos as marcas de seu próprio contexto social, então através deles passo a entender que o corpo é elemento político social, refletindo principalmente em questões de gênero, etnia, raça, peso, localidade e hierarquia financeira. Isso se expressa no movimento, na forma como se compreende os assuntos, de como se vive e de como se interpreta a arte.

Dessa forma, ao chegar o momento de dar aula, não me sentia só, pois tive a bagagem e o aparato técnico ensinado e impulsionado, graças a esses arte educadores. No que se trata dos processos de *Eu Ainda Estou Aqui* e *Zapolah – Um Tango Entre Nós* isso foi fundamental. Por ter o alicerce da experiência, compreendi que na condução de processos artísticos é indissociável vincular a política de qualquer temática artística, de qualquer forma de preparação de corpo, pois a existência dos nossos corpos já é um ato político. No primeiro processo pensar o corpo no contexto urbano e no segundo enquanto figura latina em contexto de proletário estabelece quais bandeiras estão sendo levantadas, o pensamento crítico de quem conduz e quem permite ser conduzido.

Por isso, foi essencial ter os retornos dos estudantes que passaram por minha docência, opiniões muitas vezes tão semelhantes ao que eu mesma tinha passado. Esta situação pedagógica amplifica, assim, o entendimento de que esse procedimento toca e estimula diferentes pessoas e possibilita a expansão da consciência corporal e da criatividade. É interessante perceber os aspectos que mudaram nos corpos, nos entendimentos dessas pessoas sobre si e a cena teatral como um todo, nas suas individualidades, passando por essa técnica.

É fundamental estimular o senso crítico deles, além de auxiliar, dessa forma, a serem

mais autônomos nas próprias investigações, em contexto de sala de aula ou fora. Esse aspecto para mim é tão importante por compreender primeiro enquanto artista que espaços formativos *são para ser* espaços formativos sobre assuntos específicos, com tempos pré-determinados etc, que depois desse comum acordo as pessoas envolvidas, seja da docência ou discência, irão seguir sem esse elo e compromisso. Então formar artistas que consigam ser artistas por si próprios é um objetivo inegociável, que nem sempre será alcançado, mas se almeja, por se enxergar atentamente e amplamente a necessidade dessas pessoas andarem com suas próprias pernas, ideias, opiniões e indícios do que irão fazer a seguir.

Por fim, conclui-se que a repetição e transformação do movimento é um procedimento muito válido e que possibilita um bom caminho de investigação cênica. Esse método estimula os intérpretes a ficarem atentos à diversidade do que pode ser criado com a composição de seus próprios movimentos, além de potencializar a autonomia criativa de quem produz arte teatral. Ademais entender o que poeticamente os toca nessa construção de dramaturgia corporal, pois um corpo atento, vivo e pronto para estar em cena é um corpo que está aberto e generoso para encontrar o público.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Renata Cristina. **Os objetos cênicos e a repetição nos processos de criação corpórea do artista contemporâneo**. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas) — Instituto de Arte e Comunicação Social, Estudos Contemporâneos em Arte, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p.143, 2015.
- \_\_\_\_\_; RIBEIRO, Marta de Mello. **Repetição: Movimento e transformações**. Revista Poiésis, n 27, p. 93-104, Julho de 2016.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo** (Trad.) LEON Samuel, COELHO Teixeira.(Org.). 1º Ed. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.
- BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: Um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações; 1ª edição. 2012.
- DENOVARO, Daniel Becker. **Prontidão cênica: pressupostos para uma teorização sobre o movimento e a improvisação na arte teatral**. Caderno GIP-CIT. N.37. 2016.2.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Editora da Unicamp; 2ª edição, 2003.
- GIL, José. **Movimento total/ José Gil- 2ª imp.** - São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. In:\_. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HOLANDA, De Wanderley Gabriela. **Sopro D'água: Corpo ambiente em fluxo criando (de)composições em dança**. Dissertação - Universidade Federal da Bahia, 2019.
- LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LIMA, João Victor de. **Corpo-remoto: A busca de presença cênica nas aulas online de teatro, realizadas com o grupo Arte em Movimento do IFPE - Campus Recife**. Recife, 2022. p. 49.
- NASCIMENTO, Fred. **Grupo Totem: A infecção pela Performance e a Encenação Performática / Fred Nascimento; apresentação [de] Rudimar Constâncio e Ailma Andrade; prefácio [de] Naira Ciotti**. - Recife: Sesc Pernambuco, 2019.
- NETO, Leônidas Oliveira; HADERCHPEK, Robson. **O jogo ritual e os estados alterados de consciência: os processos psicofísicos no trabalho de criação do ator**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 11, n. 3e101806, 2021.

RENGEL, Lenira Peral et al. **Elementos do movimento na Dança**. Lenira Peral Rengel, Eduardo Oliveira, Camila Correia Santos Gonçalves, Aline Lucena e Jadiel Ferreira dos Santos. Salvador: UFBA, 2017.

ROMANO, Lucia. **Teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva; 1ª edição, 2008.

## APÊNDICES

### ROTEIRO DAS ENTREVISTAS - PROFESSORES

- Como você compreende o corpo na cena teatral?
- Para você, o que é a repetição e transformação do movimento na criação cênica?
  - Como e onde você conheceu o procedimento da repetição-transformação do movimento?
  - Quando você passou a aplicar esse método no seu trabalho artístico?
  - Como você observa o caráter pedagógico desse procedimento?
  - Quais são seus referenciais teóricos?
  - Quais são seus referenciais mais próximos, com os quais pôde ter um contato direto, e que influenciaram no seu fazer artístico e pedagógico?
    - Para efeito de criação cênica na formação do ator/atriz, realmente importa utilizar essa técnica? É realmente relevante ou definidor?
    - Essa técnica é importante para o método ou estética do seu grupo?
    - Você já teve alguma montagem em que a preparação corporal se baseou por essa técnica e foi fundamental para o trabalho?
    - Você utiliza atualmente essa técnica na sua vivência pedagógica? De qual forma?

### ROTEIRO DE ENTREVISTA - ALUNOS

- Como você compreende o corpo na cena teatral?
- Para você, o que é a repetição e transformação do movimento na criação cênica?
  - Quais sensações perpassam o seu corpo, ao entrar em contato com esse procedimento?
  - Você pode citar exercícios ou vivências em que percebeu esse procedimento?
  - Dentro dos espetáculos *Zapolah* e *Marca D'água* você identifica na

preparação corporal a utilização desse procedimento como técnica? De qual forma?

- Ter esses exercícios na preparação desses espetáculos lhe auxiliou de alguma forma para criar a cena? Como você percebeu esse processo? Como você se sentiu, a nível psicofísico?
  - Você percebeu sua criatividade artística em crescente? Como?
  - Você consegue identificar qual impacto pode ter causado esse procedimento no seu fazer artístico? Se sim, qual?
  - Seu entendimento sobre corpo e criação artística mudou a partir desse procedimento, da “repetição-transformação” do movimento?
  - Para efeito de criação cênica na formação do ator/atriz, realmente importa utilizar essa técnica? É realmente relevante ou definidor?
  - Você pretende continuar a utilizar esse método como elemento para **os** seus processos criativos?

## LINKS DAS ENTREVISTAS TRANSCRITAS

### Professores

Conversa com Samuel Santos:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ylbUEGOTOOMff4g1AT5iCRPV0Fkbptbu>

Conversa com Fred Nascimento e Lau Veríssimo:

[https://drive.google.com/drive/folders/1IsZj\\_zTkix6pEQovIgl\\_wo9Rcx6g31yl](https://drive.google.com/drive/folders/1IsZj_zTkix6pEQovIgl_wo9Rcx6g31yl)

Conversa com Juliana Nardin:

<https://drive.google.com/drive/folders/14bd2mFJQ8pwpZJ8mn51t5oeq052Z8prk>

### Alunos

Conversa com Gabriel Ferreira:

[https://drive.google.com/drive/folders/1U1xWPM2uoh0jpBu4c8i5B29dR\\_Xl\\_Iga](https://drive.google.com/drive/folders/1U1xWPM2uoh0jpBu4c8i5B29dR_Xl_Iga)

Conversa com Luana Farias:

<https://drive.google.com/drive/folders/1U01MjWbDs7wEJloLCSr4KVxxAh0ZEBjA>

Conversa com Malu Florentino:

<https://drive.google.com/drive/folders/1U6HScBnEeAxKVSDeVZvrMnIwh5HgMo5->

Conversa com Letícia Lopes:

<https://drive.google.com/drive/folders/1U1ywIm6IOJ5r6j8ShzEyr25F7vLTP62n>

Conversa com Rafael Souza:

[https://drive.google.com/drive/folders/12WBk0GjLRlkzsaadXeJh7\\_1WC9qCr9XX](https://drive.google.com/drive/folders/12WBk0GjLRlkzsaadXeJh7_1WC9qCr9XX)

Conversa com Jackson Guilherme:

[https://drive.google.com/drive/folders/12agQKZLCJhXJy9-\\_Ep7rWvE8fx5Qpm](https://drive.google.com/drive/folders/12agQKZLCJhXJy9-_Ep7rWvE8fx5Qpm)

Conversa com Rosa Maria:

<https://drive.google.com/drive/folders/12bs1--BkJqDRERR4kUOtLBH9BowvsORp>