

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR LITORAL

VINÍCIUS AFONSO MOHR

ENTRE AS VEIAS: A SINGULARIDADE DO CORPO

MATINHOS  
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR LITORAL

VINÍCIUS AFONSO MOHR

ENTRE AS VEIAS: A SINGULARIDADE DO CORPO

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Artes no curso de graduação em Licenciatura em Artes pela Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral.

Orientadora: Profa. Mestre. Juliana Amelia Paes Azoubel

MATINHOS

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

VINÍCIUS AFONSO MOHR

ENTRE AS VEIAS: A SINGULARIDADE DO CORPO

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciado em Artes no curso de graduação em Licenciatura em Artes, pela seguinte banca examinadora:

---

Profa. Mestre Juliana Amelia Paes Azoubel

Orientadora

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Valdo José Cavallet

Universidade Federal do Paraná/ Setor Litoral

---

Profa. Dra Selma Baptista

Universidade Federal do Paraná

Matinhos, 09 de Junho de 2014.

### Dedicatória

Com muito carinho, dedico esse trabalho à minha orientadora Juliana Amelia Paes Azoubel, pela compreensão, apoio e contribuição para minha formação artística e acadêmica.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus em primeiro lugar que iluminou o meu caminho durante esta caminhada.

Agradeço também a todos os professores que me acompanharam durante a graduação, em especial à professora Jussara Rezende Araújo.

À minha professora, orientadora e grande amiga Juliana Azoubel, pelo auxílio, disponibilidade de tempo e material. À sua simpatia constante. À excelente professora e a quem tenho tamanha minha admiração que sinto a necessidade de sua amizade. Meu muito obrigado!

À minha mãe Lucimaris Afonso, que apesar de todas as dificuldades, me fortaleceu e que para mim foi sempre muito importante.

Agradeço a meu pai Claudemir Antonio Mohr, herói que me deu apoio e incentivo nas horas difíceis, de desânimo e cansaço.

Aos colegas de graduação pela oportunidade de convívio com as mais diferentes “figuras”, de diferentes lugares, com peculiaridades, que o decoro não me permite descrever, mas que fizeram com que eu compreendesse a importância da vivência de mundo para a construção do sujeito. Um imenso apreço à Glória Ribeiro, à Janete Pereira e à Jho Coelho.

Meus agradecimentos em especial aos amigos, companheiros de trabalhos e irmãos na amizade que fizeram parte da minha vida, e que tenho a certeza que continuarão a se fazer presentes: José Luiz de Souza Santos, Anielly Koerich, Paulo R. Carvalho, Lilian Webber, Luara Escobar, Letícia Ramos, Daiane Araripe, Nathani Mirella Valvazori dos Reis e Alexandre Batista de Almeida.

Não posso deixar de agradecer, de forma grandiosa, à Maria Tereza Lubinski e Márcia Aparecida Teixeira.

A todos que contribuíram para que eu pudesse subir mais esse degrau, não canso de agradecer. Não posso dizer que este é o fim. Este é apenas o começo da próxima jornada. Até a próxima.

**MUITO OBRIGADO!**

## RESUMO

O presente trabalho busca apresentar vivências nas áreas de Dança e Teatro, durante o período que estive como discente do Curso de Licenciatura em Artes, da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. As vivências descritas neste memorial resultam de trabalhos realizados nos módulos ofertados no projeto Pibid/Artes “Professor Dançante”, na “Cia de Dança Movimento de Ruptura”, no Curso de Licenciatura em Artes, na “Cia Municipal de Teatro de Matinhos” e na “Cia Quem conta um conto,” também de Matinhos. O trabalho também objetiva pesquisar e refletir alguns princípios destas duas áreas e suas inter-relações e interferências no corpo de um intérprete, que investiga a dramaticidade e o corpo em movimento. O diálogo com as teorias de Klaus Vianna, Angel Vianna, Augusto Boal e Constantin Stanislavsky nos auxilia a entender a formação do artista-professor-pesquisador, que ao explorar os movimentos do seu próprio corpo e assimilar a influência de diferentes técnicas, amplia seu repertório e pode utilizá-lo como recurso pedagógico para o seu fazer artístico. Esses relatos comprovam que as experiências pessoais nos diferem um dos outros, pois cada corpo se expressa de maneira singular seguindo sua poética de vida, e que, o que um corpo traz como experiência, faz dele único em sua maneira de expressão e movimento.

Palavras-chave: Artes. Dança. Teatro. Construção de personagem. Produções artísticas

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Anexo 1 Encontro das Artes, Matinhos

Anexo 2 Cenário Coreografia Estigmas

Anexo 3 Apresentação Casa de Cultura de Matinhos

Anexo 4 Apresentação de Dança Fich – Festival de Integrações Culturais e Humanísticas

Anexo 5 1ª Apresentação na rua – O Santo e A Porca / Ariano Suassuna / Cia Municipal de Teatro de Matinhos – Cena em Ação

Anexo 6 Últimas Apresentações, na rua – O Santo e A Porca / Ariano Suassuna Cia Municipal de Teatro de Matinhos – Cena em Ação

Anexo 7 Apresentação no Calçadão de Caiobá / Matinhos

Anexo 8 Banca do Curso de Formação de Atores Casa de Cultura – Matinhos

Anexo 9 Banca para Drt de Ator Profissional

Anexo 10 Espetáculo Não me Freud...

Anexo 11 Premiação Festpar: Festival de Teatro de Paranaguá

Anexo 12 Apresentação Musical vida de Artista no Centro Cultural matinhos.

Anexo 13 Gato Saltimbancos

Anexo 14 – Apresentação Saltimbancos Casa de Cultura Matinhos

Anexo 15 Roberto – Festpar : Festival de Teatro de Paranaguá

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
1.1 ASPIRAÇÕES DE UM CORPO/ MENTE.....	9
1.2 O CONHECER E COMPREENDER DE CORPOS ÚNICOS.....	10
1.3 NOVOS MOVIMENTOS EM UM NOVO ESPAÇO.....	11
1.4 DA INDIVIDUALIDADE AO CONJUNTO.....	12
1.5 ESTIGMAS E REFLEXOS .....	16
<b>2 DO ARTÍSTICO AO PEDAGÓGICO E DO PEDAGÓGICO AO ARTÍSTICO</b> .....	18
2.1 UM ENCONTRO ENTRE A ESCOLA E O PALCO.....	20
<b>3 DE ATO A ATO O ATUAR</b> .....	22
3.1 A ARTE DE REPRESENTAR O QUE ME REPRESENTA NA ARTE.....	24
3.2 1, 2, 3, E FORMA – AÇÃO.....	25
3.3 DO ABSTRATO AO CONCRETO.....	27
3.4 NO ESPELHO: O REFLEXO DO ATOR E PERSONAGEM EM UM CORPO.....	29
3.5 A SEGUNDA PELE DO ARTISTA.....	34
3.6 AO ENCONTRO DE UM CORPO DIFERENTE.....	36
3.7 A INVESTIGAÇÃO DO CORPO DO PERSONAGEM NO CORPO DO ATOR.....	38
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	40
<b>REFERÊNCIAS DA INTERNET</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	44
<b>ANEXOS</b> .....	45

## 1. Introdução

O processo que relato nesse trabalho teve início quando assisti a uma apresentação do grupo curitibano dirigido pela bailarina e coreógrafa “Eliene Feitzer”<sup>1</sup>. Mesmo sem muito entender o significado do que foi apresentado, o fascínio pelo movimento daqueles corpos, a iluminação cênica, o palco imenso e um público enorme em silêncio, totalmente preso pela magia que ali se concretizava, fizeram com que eu me entregasse a um mundo de fantasia e de sonhos. Naquele momento, tudo aquilo fez com que eu sonhasse, mesmo que por um instante, que eu poderia pertencer a aquele mundo. Fiquei completamente encantado pelo movimento, e pela representação do corpo, mesmo sem compreender o que acontecia. Decidi procurar o movimento da vida, o movimento da dança. Com o teatro, descobri que poderia interpretar o meu mundo, criando personagens que me possibilitariam vivenciar não apenas quem eu sou, mas uma gama infinita de outras vidas e histórias.

Meu primeiro contato com as Artes Cênicas foi em 2004, com a participação no PETI – (Programa de Erradicação do Trabalho Infantil). No PETI participei de práticas artísticas e culturais e optei pelas práticas de dança e de teatro. No início, ingressei no grupo de dança “Axé Tradição” (grupo vinculado ao PETI), em Pontal do Paraná, e também no grupo de teatro da “Cia Municipal de Pontal do Paraná”. Permaneci nesses grupos por aproximadamente dois anos, e neles participei de vivências corporais, processos de criação, apresentações e oficinas.

Ao perceber o prazer que tinha em dançar e em interpretar e o meu fascínio pelo movimento, procurei outros espaços de aproximação com a dança e com o teatro. Nesta busca incessante pelo movimento, comecei a ter noções de dança de salão com três aulas semanais, na Casa de Cultura de Pontal do Paraná.

Aos dezesseis anos, idade limite para a participação no programa PETI, para não perder o contato com o teatro, com a dança e com o que eles começaram a representar na minha vida, passei a desempenhar a monitorar os professores de dança e de teatro, e com isso aumentei meu contato com ambas as áreas para cinco

---

<sup>1</sup>Eliane Fetzer é um centro de dança que tem um grupo de dança com o mesmo nome e que oferece aulas de jazz, contemporâneo, ballet clássico, hip-hop e dança de salão.

vezes por semana. Foi a partir dessa aproximação, que senti maior intimidade com a interpretação do movimento. Comecei a sentir a necessidade de criar minhas próprias coreografias e de fazer releituras das coreografias que aprendia durante a semana. Permaneci monitorando aulas de dança e de teatro por aproximadamente um ano e seis meses.

## 1.1 ASPIRAÇÕES DE UM CORPO/MENTE

A busca pelo aprendizado e aprofundamento artístico do movimento foi o meu impulso maior para a escolha do Curso de Licenciatura em Artes. Logo no meu ingresso, ao conhecer o PPP, (Projeto Político Pedagógico), da instituição, procurei conhecer os professores de dança e de teatro que compunham o quadro docente do curso, que naquele momento eram: Juliana Azoubel<sup>2</sup>, Gisele Klieman<sup>3</sup> e Alaor de Carvalho<sup>4</sup>. Dentro do PPP da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral existe um espaço pedagógico denominado “Projeto de Aprendizagem” (PA)<sup>5</sup>. Ainda no meu ingresso percebi uma oportunidade para desenvolver o contato com a dança, com o teatro e com a dramaticidade do movimento. Elaborei o meu Projeto de Aprendizagem, e convidei a professora Juliana Azoubel como orientadora. Sempre

---

<sup>2</sup> Juliana Azoubel possui graduação em Dança- Ensino, Execução e Coreografia - University of Florida (2001) e mestrado em Artes Cênicas (Dança) no Center for Latin American Studies - University of Florida, 2007(revalidado pela Unicamp em 2010), ênfase em Dança Contemporânea, Cultura Brasileira e Etnologia da Dança. Tem experiência na área de Dança, com ênfase em coreografia, ensino e execução da Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança contemporânea, dança/educação, teatro e consciência corporal através do ensino do método Pilates. Foi professora de dança e coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes da UFPR de 2009 a 20014 e atualmente é professora de dança do Curso de Licenciatura em Dança da da Escola de Belas Artes da UFMG.

<sup>3</sup> Gisele Kliemann, Doutora em Comunicação e Semiótica pela Puc/Sp, experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: coreografia, dança educação, cenografia, dança contemporânea, improvisação, composição coreográfica, comunicação. Licenciada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1992) e Mestre em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2003). Professora da Licenciatura em Artes da Universidade Federal do Paraná. Atuação em Projetos e Pesquisa na área da saúde e educação especial

<sup>4</sup> Alaor Carvalho, Graduado em Licenciatura em Artes Cênicas (Faculdade de Artes do Paraná – FAP).

<sup>5</sup> Os P.A.'s permitem que os indivíduos construam o seu conhecimento de maneira integrada, percebendo criticamente a realidade. O estudante alia o aprofundamento metodológico e científico à preparação para o exercício profissional, desenvolvendo habilidades de auto-organização e produtividade.

dividindo cada etapa do projeto com minha orientadora, minha pesquisa em dança foi criando corpo, corpo este que também dançava! Eram saltos, quedas, giros, rolamentos, transferências de pesos e fluxos. As referências bibliográficas apoiavam cada ação do projeto, mas os resultados, assim como as coreografias que eu criava, nem sempre eram rápidos, muitas vezes eram mais lentos do que almejava, e até muito moderados, na minha impaciência da busca por resultados imediatos, algo impossível de se atingir em processos de ensino/aprendizagem do movimento.

## **1.2 O CONHECER E COMPREENDER DE CORPOS ÚNICOS**

Com o projeto em andamento, intitulei-o de “Vivências em Dança.” No primeiro momento, o objetivo era participar de aulas de dança contemporânea para realizar pesquisas, interpretações e práticas do movimento para depois dividir as experiências adquiridas com outras pessoas. Essa divisão de experiências visava o contato de outras pessoas com a dança para que elas pudessem assim como eu, criar uma identificação com o movimento e com o corpo a partir das experiências vivenciadas. Foram essas vivências que fizeram com que eu percebesse um princípio que trago para as minhas práticas de dança e que motivaram a construção do memorial que aqui apresentado: as vivências pessoais, em corpos únicos nos diferem um dos outros, pois cada corpo se expressa de uma maneira, seguindo a sua poética de vida, e o que um corpo traz como experiência faz dele único em sua maneira de expressão e movimento. Como diz Klaus Vianna:

A dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um. (...) A chama de criatividade que leva a individualidade de cada artista, seu questionamento próprio – que é a mola propulsora da vida, da arte e de todo o conhecimento – é quem devem dar o contorno desses personagens. (VIANNA, 2005, p.76)

Naquele momento era o meu “questionamento próprio,” como apontado por Klaus Vianna, que me impulsionava para investigar mais o movimento. Eu tinha a

minha maneira de expressão corporal, mas ao mesmo tempo em que pensava que ela refletia a minha poética de vida, questionava-a e queria poder ter mais domínio dos meus movimentos.

### **1.3 NOVOS MOVIMENTOS EM UM NOVO ESPAÇO**

Ao mesmo tempo em que desenvolvia o Projeto de Aprendizagem, em 2011, a Casa da Cultura de Matinhos iniciou uma oficina de dança contemporânea. Desde o início das aulas, dediquei-me ao máximo, pois lá eu enxergava a possibilidade de estabelecer um contato direto com minhas pretensões pessoais, artísticas e acadêmicas. Nas aulas, desenvolvi minha expressão corporal e conheci mais sobre a dança contemporânea. No quarto mês de oficina, a professora Eveline Picler deixou de ministrar as aulas por motivos pessoais, e na época iniciávamos um processo coreográfico para uma apresentação já agendada. Como só tínhamos dois meses para a apresentação, fiquei responsável em continuar o processo coreográfico, pois já havíamos conversado a respeito do mesmo e das conexões que aquelas práticas faziam com o meu Projeto de Aprendizagem.

Continuei a coreografia, ensaiei e contribuí na preparação de meus colegas para nossa primeira apresentação. Apesar de ter alguns pensamentos diferentes a respeito da proposta da professora, propus-me inicialmente a respeitar o trabalho construído por ela. Mas como poderia realizar a tarefa acreditava no respeito às diferenças corporais e nas vivências para a construção dos processos de criação coreográfica? A coreografia, no formato que havia sido pensada, não tinha como foco privilegiar as diferenças corporais. Alterei, de forma inconsciente, o desenrolar do processo coreográfico, levando em conta muito do que meus colegas traziam como experiências e possibilidades corporais, e identificando assim, uma nova proposta coreográfica para o grupo, que chamamos de “CORPOS”.

Faz-se necessário mencionar ainda que os colegas de oficina formavam um grupo heterogêneo, constituído de pessoas de 13 e 47 anos, e, portanto, com corpos, pensamentos, e possibilidade de movimentos diversos. Foi com essa constatação que tomei como base o pensamento do bailarino e professor de dança Klauss Vianna:

(...) não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo o que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino tem que estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula. (VIANNA E CARVALHO, 2005, p. 41).

É necessário ouvir não somente aos estudantes, mas também estar atento às possibilidades corporais dos mesmos e às culturas que eles estão inseridos, para que eles se apropriem dos seus movimentos e para que o trabalho faça sentido, tanto para eles quanto para quem lidera o processo. Naquele momento, se firmava no grupo uma identidade e com ela, vários questionamentos surgiram, como por exemplo: Que corpo eu tenho? Por quem esse grupo é formado? Que movimentos são esses que estamos criando?

Atingimos nossos objetivos e apresentamos a coreografia no “Encontro das Artes”, evento que fez parte das comemorações do aniversário de Matinhos, napaça central da cidade, para aproximadamente duzentas pessoas (Ver anexo 1). No evento, divulgamos o grupo e convidamos novos interessados a participarem da nossa pesquisa em dança contemporânea.

#### **1.4 DA INDIVIDUALIDADE AO CONJUNTO**

No semestre seguinte, com a desistência definitiva da professora Eveline eu recebi o convite do diretor do Departamento de Cultura de Matinhos, Delcio Ramos para liderar o grupo e a oficina de dança contemporânea na Casa da Cultura. Foi uma decisão difícil, pois ainda não me sentia completamente seguro para liderar um grupo e ministrar a oficina. Com o apoio de meus amigos e da minha orientadora, aceitei o convite para trabalhar de forma voluntária. Para que a oficina acontecesse na Casa da Cultura de Matinhos com o apoio do SINATED<sup>6</sup>, conversei com o então presidente Anthar Lacerda que fez uma declaração liberando a minha participação como ministrante da oficina mesmo sem que eu tivesse concluído minha graduação no Curso de Licenciatura em Artes.

---

<sup>6</sup> SINATED – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Litoral do Paraná

Pesquisei e preparei as aulas de dança contemporânea a serem ministradas, pois tinha consciência de que os resultados a serem alcançados dependeriam muito de minhas pesquisas e contribuições, uma vez que, por estar liderando o grupo, eu seria referência para o trabalho dos participantes. O trabalho teve como base questões relacionadas ao corpo: expressão corporal, criação de movimentos, respiração, resistência, e fatores psicológicos, a partir de conceitos da dança, tais como: kinesfera, fluxo, peso, eixo, salto e queda, giros, rolamentos, movimentos articulares, movimentos lentos, rápidos e moderados, aceleração e desaceleração do movimento, níveis, deslocamentos, direções, planos, improvisação e processos coreográficos.

No processo de ensino/aprendizagem da dança, os participantes foram orientados em exercícios que exploravam o espaço, solicitei que caminhassem livremente, que evitassem andar em círculos, que explorassem diversas possibilidades: movimentos liderados pelas costas; iniciados pela ponta do pé, pelo calcanhar, sempre com a utilização de todo espaço físico. Essa prática também teve como base os princípios utilizados por Angel Vianna:

1. A primeira coisa é a observação. A visualização, a memorização do eu, do outro, do espaço (ambiente).
2. Depois vêm os apoios (“no início dou muita ênfase nos apoios”)
  - a. Apoios: duros, moles, sem apoio.
  - b. A consciência dos apoios:
  - c. no chão
  - d. nos pés
  - e. nos ísquios
  - f. os apoios do corpo no cotidiano
3. A atenção – estar no aqui, no agora, no presente e acordado. Vivo.
4. As articulações – explorá-las. Expandir os espaços as dobras.
5. Pesquisar os movimentos do cotidiano.
6. O tempo – o tempo de cada aluno. É muito importante respeitar o tempo do aluno. O início, o desenvolvimento e o fim de cada um.
7. Os cinco sentidos – trabalhar com foco nos sentidos, despertar os sentidos nos alunos. O ver e o ouvir são importantíssimos, fundamentais para os atores, os bailarinos em cena.
8. A tridimensionalidade – trabalha com a frente, o lado e atrás. É presente em todos nós, mas quem conhece bem são as crianças quando giram.

9. A consciência corporal – é importante que o aluno tenha consciência do seu corpo, para poder “dialogar com o outro”.(VIANNA, 2009, p.22).

Unindo as práticas corporais com as práticas teatrais, além de ter como base os princípios utilizados por Angel Vianna, os princípios do dramaturgo, diretor, ator e teatrólogo Augusto Boal também foram utilizados:

Em todos os exercícios, o importante era que o ator tomasse consciência dos seus músculos, da enorme variedade de movimentos que poderia realizar. Outros exercícios: andar como fulano, rir como beltrano, etc. Não se visava à exata imitação exterior, mas, sobretudo, a compreensão interior dos mecanismos de cada movimento. O que leva fulano a andar desta maneira? O que é que faz com que beltrano ria deste modo?  
(BOAL, 2005, p.62)

Ao interligar conceitos da dança e do teatro, os participantes desenvolviam uma maior consciência corporal. Dentre as várias estratégias utilizadas, eles foram solicitados para que andassem pelo espaço, caminhassem mais rapidamente, mais lentamente e mais moderadamente, praticando a criação dos movimentos em diferentes níveis (alto, médio e baixo), trabalhando as várias direções, e trabalhando movimentos com o olhar fixo, e com diferentes posturas corporais. Também solicitava que andassem, corressem, agachassem e rolassem ao chão com impacto, amortecendo a queda, e que andassem livremente libertando seus corpos. Pedia que não pensassem em mais nada, apenas que vivenciassem aquele momento.

Os corpos presentes reagiam de formas variadas, cada um com uma expressão, um peso, um ritmo, uma capacidade de dramatização, um tipo de entrega ao movimento, um diferente do outro. Para cada corpo, aquele momento tinha um significado diferente. Como diz Klauss Vianna: “O que busco é dar espaço para às individualidades: posso ter um estilo meu e isso não será prejudicado quando estiver dançando em grupo.” (VIANNA, 2005, p.78). A linguagem corporal se diferenciava a cada instante, pois cada corpo fala por si, e no caso daquele grupo, havia um “debate”, acontecia uma espécie de “seminários corporais” e todos os corpos falavam, discutiam, reagiam aos estímulos do movimento.

Em muitos momentos, esses corpos eram conectados uns aos outros e um dependia do outro para estar em cena; ora um corpo conduzia, ora esse corpo era conduzido. Cabos de vassouras foram utilizados para maior clareza e percepção das

trocas que propunha (o que chamo de “jogo da troca”), um jogo de confiança no meu parceiro. Os participantes também interagiam nas práticas de jogos corporais com vendas. Nesses jogos, os participantes executavam movimentos ou andavam em um ambiente cheio de obstáculos, um orientava o outro pela fala, ou apenas por gestos, um por vez. Em outros momentos, todos juntos trabalhavam as questões dos sentidos, da concentração, de como percorrer um trajeto a vulnerabilidade e a fragilidade daqueles corpos a distribuição do peso para não ter tanto impacto com o chão e para deixar o movimento mais “limpo.”<sup>7</sup> E assim aqueles corpos trabalhavam a fruição, a dramatização, e a expressão do movimento. Como diz Klauss Vianna:

Portanto, antes do ensino de uma técnica corporal é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas (VIANNA, 2005, p.124)

Era na tentativa de aliviar as tensões musculares e desfazer as “armaduras” que criávamos com os nossos corpos, que utilizávamos jogos de expressão corporal. Além disso, os jogos tinham como objetivos aumentar a resistência física e trabalhar elementos da dança. Um dos jogos aplicados era uma maratona a ser cumprida no menor tempo possível. Durante uma corrida eram falados os movimentos a serem executados. Os participantes não podiam parar de se movimentar em momentos de criação de cena e coreografia, uma busca pela mensagem ao público através da linguagem corporal, um tema escolhido, uma história para contar. E como é evidente a busca das amarrações nesses temas, a partir do que eles vivem no dia a dia, os movimentos, as saídas de situações, a responsabilidade, os movimentos e as culturas que cada um carrega em seu cotidiano.

É nesse momento que surge o “Grupo de Dança Contemporânea Movimento de Ruptura”. O nome escolhido foi inspirado no próprio movimento de ruptura que

---

<sup>7</sup> Nas aulas de dança e/ou montagens coreográficas dizer que o movimento está limpo significa dizer que o movimento está sendo executado com a qualidade esperada.

causávamos em Matinhos. Seríamos o primeiro grupo de dança contemporânea na cidade.

## 1.5 ESTIGMAS E REFLEXOS

O primeiro trabalho do “Grupo de Dança Contemporânea Movimento de Ruptura” surgiu depois de muitas pesquisas. Tudo que queríamos era transmitir uma mensagem ao público. Em uma das aulas práticas, talvez a mais importante para grupo, atingimos um alto nível de concentração, trabalhando os sentimentos, a confiança no parceiro e principalmente as emoções de cada um e enfatizando o exagero das mesmas. Como meu corpo poderia expressar uma revolta, uma mágoa, um fator que desestrutura o ser humano?

As vivências do grupo buscavam dar vida aos mais variados sentimentos, que na proposta daquele trabalho eram os que poderiam abalar o ser humano, tais como: vida, morte, agressões, violências físicas, verbais, sexuais, entre outros, levaram o grupo a um nível de concentração extraordinário. Durante as vivências não existia mais orientador ou participante, espaço ou tempo, haviam apenas corpos cheios de emoções que explodiam a cada momento. Em uma das vivências propostas, todos os participantes finalizaram a aula, que durou mais ou menos 50 minutos, com tensão e choro. Na hora de comentar o que havia acontecido, mal conseguíamos falar, pois faltavam palavras para expressar tamanha emoção que aquela prática de interpretação corporal proporcionou. Como diz Klauss Vianna:

Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. A primeira coisa que um professor precisa fazer é dar um corpo a um aluno. Mas como é possível dar um corpo a alguém? Todos sabem que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. Só nos lembramos dele quando algum problema, alguma dor, uma febre. Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer com que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo. (VIANNA, 2005, p.77)

Como estratégia para exploração dos movimentos dos participantes, buscamos temas para as nossas pesquisas corporais. Definimos como tema gerador a palavra “violência”, que gerou dois subtemas: a violência sexual e a violência

doméstica. Partindo desses temas, pesquisamos relatos, entrevistas, notícias e artigos em jornais e na internet e definimos as questões que gostaríamos de abordar, como por exemplo: Como fica o psicológico de quem foi violentado? O que leva o ser humano a violentar outra pessoa? A violência é uma doença? A sociedade que vive no ano de 2012 se comove com uma situação de violência? E o que a sociedade faz para mudar isso? E a principal pergunta (que sempre deixava o público pensando no final do espetáculo): de quem é a culpa? Sabíamos que era muito ousado representar o assunto, uma vez que em Matinhos, pouco se conhecia sobre a dança contemporânea, mas estávamos dispostos a mostrar nosso trabalho e dedicação.

Com nossas pesquisas, construímos um roteiro com a mensagem que gostaríamos de transmitir. Para isso, foram necessários muitos estudos acerca de como retratar o tema sem precisar utilizar a linguagem verbal, apenas com o nosso corpo como instrumento para expressão. De uma forma poética, construímos passo a passo a nossa apresentação e o cenário, totalmente inspirado no tema. Para a construção do cenário, usamos painéis retangulares de alumínio com medidas aproximadas de 1m x 2m como “molduras,” o qual preenchemos remendando roupas rasgadas que simbolizavam as marcas da violência e as cicatrizes de quem fora violentado (ver anexo 2). Cada bailarino tinha sua “moldura” com suas marcas, e ficavam entrelaçados nas roupas, na tentativa de transmitir ao público que a vida continua, mas que quem sofre o abuso carrega cicatrizes até o final dela, e que por mais que se tente fugir, a vítima e o agressor estarão sempre ligados por um estigma.

A Coreografia “Estigmas” foi o nosso primeiro trabalho e teve duração de 40 minutos. O grupo se envolveu em todas as etapas da montagem: figurino, cenário, coreografia, *flyer* (ver anexo 3). Como seria a primeira vez que iríamos apresentar uma coreografia de dança contemporânea na Casa de Cultura, fiz questão de entregar o *flyer* e de introduzir o tema, sem dizer tudo o que significava para deixar o público fazer sua própria leitura.

Ao término da coreografia, um público de aproximadamente 150 pessoas nos aplaudiu e a maioria dos comentários foi positiva. Sem notarmos, estávamos firmando ali com aquele grupo, uma primeira discussão em dança contemporânea em Matinhos. Por fim, cada integrante falou um pouco de sua pesquisa, e de seu objetivo ao retratar o tema. O grupo continuou a trabalhar junto e agregou novos

integrantes, que passaram pelo mesmo processo de investigação do corpo e suas possibilidades em dança. Como disse uma das integrantes do grupo: “Para mim a apresentação foi maravilhosa, eu pude ver que a idade não impede ninguém de fazer o que gosta e eu adoro dançar” (Maria Clenice Almeida em 15/05/2014). Por questões políticas e econômicas, o grupo se fragmentou e perdeu o espaço conquistado, mas continuei o contato com meus estudantes e continuamos com práticas e discussões sobre dança. Após essa experiência, tive mais coragem para continuar vivenciando a dança, e mantive a incessante busca pela pesquisa do movimento e suas várias formas de interpretação.

## **2 DO ARTÍSTICO AO PEDAGÓGICO E DO PEDAGÓGICO AO ARTÍSTICO**

Como diz Angel Vianna, "a criatividade exige espaço" e, portanto, "dar espaço é criar a possibilidade de viver coisas novas" (VIANNA, 2005, p. 137 e 141). Minha participação no PIBID<sup>8</sup> de dança “Professor Dançante: a dança contemporânea brasileira dentro e fora dos muros da escola” vai além de gostos e estilos. Em um país em que o samba, o frevo, o afoxé, o baião, o bumba-meu-boi e outras manifestações culturais estão tão presentes, é impossível não amar a grandiosidade da dança brasileira. Descobrir e vivenciar estilos de danças brasileiras para quem é amante da dança é como dar a alma a um corpo. Pesquisar a dança como bolsista do PIBID foi mais uma forma de estabelecer pontes com processos de ensino/aprendizagem da dança e com as pesquisas do movimento. Hoje me sinto muito mais seguro para trabalhar com meus estudantes os conteúdos específicos da dança, e ainda lhes orientar na descoberta de nossas riquezas culturais. Minha referência nesses estudos com certeza quem eu passei a chamar de “Minha enciclopédia Corporal”, Juliana Azoubel, minha orientadora e a coordenadora do PIBID: “Professor Dançante: a dança contemporânea brasileira dentro e fora dos muros da escola.” Fica aqui registrado muito carinho e um reconhecimento especial, por tudo que adquiri de experiência tanto artística quanto pedagógica nesse projeto.

No PIBID/ARTES “Professor Dançante,” depois das práticas de dança dentro do grupo de bolsistas do projeto, desenvolvimentos práticas artísticas e pedagógicas

---

<sup>8</sup> PIBID - Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência, o programa concede bolsas a alunos de licenciatura participantes de projetos de iniciação à docência desenvolvidos por Instituições de Educação Superior (IES) em parceria com escolas de educação básica da rede pública de ensino.

nas escolas de Paranaguá; uma forma de colocarmos em prática nossas investigações como bolsistas do projeto, o que havíamos pesquisado em relação ao ensino de dança nas escolas.

Minha primeira prática de dança como bolsista do PIBID aconteceu no Colégio Estadual José Bonifácio, localizado no município de Paranaguá. Tive como supervisor das minhas práticas um dos professores de Artes do Colégio, André Carvalho. Proporcionar práticas de dança aos estudantes daquele colégio foi um desafio muito grande, mais aos poucos, com muita paciência e dedicação, eles se entregaram ao movimento e conheceram a dança, e como consequência se conheceram também.

Os estudantes do 1º ano H desenvolveram e pesquisaram movimentos do cotidiano. A cada estudante foi solicitado que trouxesse para o grupo duas características pessoais em forma de movimento. Em seguida, foi determinado pelo grupo que exploraríamos as diversas modalidades de esporte como tema gerador de movimentos. As características dos movimentos de cada um também comporiam a identidade daquele grupo. Em seguida, em grupo, pesquisamos movimentos para identificar as características dos movimentos de cada grupo. Em uma próxima etapa, cada estudante criou dois movimentos e eu fiz a “costura” dos movimentos. Assim foi elaborada a nossa coreografia intitulada “Identidade de corpos”.

No segundo semestre, em reunião com os bolsistas PIBID discutimos nossas ações, conquistas, frustrações e erros, ou seja, fizemos um apanhado geral de nossas ações dentro do primeiro semestre. Concluímos que precisávamos de mais pesquisas, mais atividades de fundamentação, com o intuito de termos mais bagagem, e assim nos prepararmos para as aplicações de nossas aulas.

Ao longo do semestre, desenvolvemos pesquisas, trocas de vivências e experimentações em frevo, maracatu, balé, funk, dança contemporânea, dança-teatro, dança do ventre, entre outras. Cada encontro gerava uma nova expectativa, mais um momento de aprendizado. E assim o meu corpo ganhava informações, processava movimentos, que ora eram voluntários e ora surgiam como resposta às suas necessidades de expressão ou como mecanismos de aquisição de técnicas.

## 2. 1. UM ENCONTRO ENTRE A ESCOLA E O PALCO

Com o acúmulo de experiências e vivências corporais, sentia-me cada vez mais seguro para liderar processos artísticos de ensino-aprendizagem. Decidi “dar mais um passo” em direção as minhas descobertas corporais: ministrar a ICH<sup>9</sup> de dança aeróbica, intitulado “Zumbich”, mediado pelo professor Valdo José Cavallet.<sup>10</sup> Essa ICH voltava-se à prática de dança para o desenvolvimento da capacidade aeróbica inspiradas nas aulas de Zumba,<sup>11</sup> que se espalhavam pelo país. Essa foi mais uma maneira que encontrei de contribuir com o desenvolvimento corporal dos interessados e de estudar uma forma de viver a dança. Nessa oficina, trabalhei questões que vão além de uma dança para um “corpo em forma.” As questões culturais sobre a origem dessa prática e seus benefícios para o corpo e para a mente também foram abordadas constantemente. As práticas aconteceram no Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná, com encontros regulares nas quartas-feiras, com duração de aproximadamente quatro horas, e com a participação de 13 integrantes com corpos diferentes, e alguns com pouquíssimo desenvolvimento da coordenação motora, noção de ritmo ou de utilização do espaço.

A cada encontro, o grupo dividia experiências, e assim estabelecemos um objetivo maior: deveríamos compartilhar as nossas experiências. Foi acordado que poderíamos aplicar as práticas, depois de vivenciadas, em uma escola, uma vez que

---

<sup>9</sup> ICH - São atividades que promovem a interação vertical (estudantes em fases diferentes dos cursos) e horizontal (estudantes de cursos diferentes no mesmo espaço). Nessas Interações, construídas simétrica e dialogicamente entre estudantes, comunidades e servidores, são valorizados os diferentes saberes e lugares culturais que compõem a vida social. Os saberes são problematizados, fortalecendo compromissos éticos e políticos, visando à vivência e o adensamento de relações autogestionárias.

<sup>10</sup> Valdo José Cavallet, possui graduação em Agronomia pela Universidade Federal do Paraná (1978), mestrado em Ciências do Solo pela Universidade Federal do Paraná (1988) e doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (1998). Aperfeiçoamento em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Pisa - Itália (1997). Atualmente é professor associado da UFPR Litoral. Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: educação superior, educação profissional e tecnológica, desenvolvimento sustentável, formação de professores, formação profissional, gestão e avaliação educacional e projetos político-pedagógicos e diretor do setor litoral.

<sup>11</sup> Criado pelo *personal trainer* e coreógrafo colombiano Beto Perez há mais de 10 anos, a Zumba mistura salsa, merengue, mambo e até axé em seus exercícios.

a maioria dos integrantes do grupo de pesquisa em dança aeróbica eram graduandos das licenciaturas do Setor Litoral. Como eu atuava como professor do PSS do estado (Processo Seletivo Simplificado), minha grade de maior horário era na Escola Estadual Bento Munhoz da Rocha Neto, no município de Paranaguá.

O grupo definiu que as nossas práticas teriam um melhor andamento naquela escola, pois nela meu contato era mais direto com os estudantes, com os professores e com os diretores. Comecei as práticas na escola entre os horários de aula, das 17h30min às 18h30min, para aproximadamente quinze estudantes. Os depoimentos dos estudantes também serviram de estímulo para continuar com as minhas investigações do movimento:

“Senti-me mais disposto, animado e motivado todos os dias para o próximo dia chegar com uma aula mais animada, com músicas escolhidas pelos alunos. Apresentar junto com a universidade foi um imenso prazer, dançar com alunos de universidade, sendo eu ensino médio, digamos que as diferenças só ajudaram e que todos podem praticar o estilo de dança” (depoimento do estudante1).

Após este primeiro contato com a dança mais de 50% dos estudantes da escola sentia interesse em prestar vestibular e se inserir na universidade, pois enxergavam ali a possibilidade de novas experiências. Durante o processo, minha atuação na escola serviu como uma ponte entre o que se aprendia na universidade e o que se aplicava nas escolas. O resultado deste trabalho foi bem gratificante, pois com três ensaios semanais, conseguimos chegar no dia do FICH (Festival de Integrações Culturais e Humanísticas) com cinco coreografias prontas e com a participação dos estudantes e dos acadêmicos da Universidade Federal do Paraná no mesmo palco, contagiando o público e passando as novas experiências adquiridas adiante (ver anexo 4)

### **3 DE ATO A ATO: O ATUAR DE CORPO E ALMA**

O contato inicial com a “Cia. Municipal de Teatro de Matinhos” se deu através de uma pequena contribuição. O grupo tinha uma trajetória de pesquisas e ensaios bem constantes e preparava-se para a primeira mostra do trabalho em um evento do departamento de cultura do município. Dirigido por Igor Soares, o grupo ensaiava o I ato do espetáculo “O Santo e a Porca,” obra do diretor teatral e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, para apresentar na “I Mostra de Artes de Matinhos.” Mesmo com este recorte da peça realizado, o trabalho estava comprometido com a desistência de um integrante a menos de duas semanas da estreia. Uma situação difícil de ser contornada pelo grupo.

Eu começara a acompanhar de longe o trabalho da companhia por conhecer o diretor do grupo. Naquela situação difícil em que o grupo se encontrava, fui convidado a colaborar diretamente, interpretando o personagem “Eudoro Vicente”( ver anexo 5 ). O trabalho foi um complicado desafio, já que eu teria menos de uma semana para inteirar-me completamente do I ato do texto, e realizar a construção do personagem. Passei a resgatar o máximo de informações para a construção participei apenas de dois ensaios com o grupo.

Mesmo apesar de fatores como pouco tempo, falta de sintonia com o grupo, necessidade de desenvolvimento rápido na construção do personagem, insegurança com o texto e marcações de cena, o resultado foi frustrante pois fui influenciado por tensões que comprometeram o trabalho. Apesar da experiência, passei a integrar o grupo e continuei a busca pela construção do personagem.

Ao retornar aos ensaios do espetáculo, comecei uma nova etapa dentro do grupo. Eu era novo membro, e a entrada de um novo membro sempre gerava desconforto em um grupo composto por adolescentes entre 13 e 16 anos, principalmente porque eu tinha 19 anos, e era, para eles, alguém com um corpo diferente, que trazia novos pensamentos e novas experiências. A primeira reação do grupo, foi de rejeição, e isto ficou muito claro, pois evitavam ao máximo a conversa comigo durante os intervalos, e poucos espaços eram abertos para qualquer tipo de troca. Compreendi isso como um mecanismo de defesa daqueles adolescentes, que desenvolveram um ciúme dos espaços conquistados por eles, da atenção do professor, da divisão de cenas, entre outras coisas.

A criticidade sempre foi uma característica dos meus processos de desenvolvimento. Não me considero uma pessoa fácil de aceitar novas ideias se não concordar com elas. Nas construções das cenas, tanto a interpretação do texto como a criação dos subtextos precisam estar muito claros para que eu sinta segurança no desenvolvimento do trabalho. Mas aos poucos, fui trabalhando dentro do grupo, ganhando espaço, confiança, respeito e a amizade dos outros integrantes. O meu desenvolvimento artístico, com a construção do personagem não cessava, as expectativas que criei acerca daquele trabalho cresciam a cada ensaio, a cada conquista, que resultavam na melhora da qualidade do meu fazer artístico. O personagem passou por transformações significativas, e inesperadas, e a cada criação eu percebia o quanto ele crescia.

A modificação no contexto geral e princípios fundamentais do personagem foram tantas que as pessoas quando assistiam a estreia do primeiro ato e do espetáculo completo, não identificavam o mesmo personagem nem o mesmo o ator (ver anexo 6). Como dizia Augusto Boal:

O conceito fundamental, para o ator, não é o ser do personagem, mas o *querer*. Não se deve perguntar quem é, mas o que quer. A primeira pergunta pode conduzir à formação de lagoas de emoção, enquanto a segunda é essencialmente dinâmica, dialética, conflitual e, portanto, teatral (Boal, 2005, p.74 )

O espetáculo percorreu as escolas de Matinhos, com apresentações semanais no período noturno e atingiu grandes públicos. O grupo participou do II FESTPAR (Festival de Teatro de Paranaguá), onde o espetáculo recebeu três indicações, como dois membros do grupo indicados como melhor ator e eu recebi a indicação de melhor ator coadjuvante. Esta foi a minha primeira participação em um festival de teatro.

Essa transformação foi um dos maiores desafios que vivi, e um dos mais significativos. Percebi que em cada trabalho realizado, acontecia um novo despertar para maneiras diferentes de realizar os processos de criação artística, e não existe uma receita a ser seguida, mas sim trabalhos e pesquisas que levam o ator a um maior entendimento do personagem. O ator precisa estar aberto e atento a estas informações e transformações. Se ele não estiver apto para ouvir o subtexto, perceber e entender o contexto, e livre de pré-conceitos, entregando-se de corpo e

alma ao trabalho artístico, não existirá técnica capaz de fazer com que ele realize um trabalho satisfatório. Percebo ainda que, nas criações de personagem, o autor, diretor e pesquisadores lhe darão ferramentas e mecanismos, para o processo de criação, mas se o ator não estiver “preparado” para o trabalho, ele vai ignorar o diálogo necessário entre ator e personagem e deixará de ver as principais características e ferramentas que o próprio personagem pode oferecer.

Nessas pesquisas, e após o processo de criação, posso afirmar que a técnica anda entrelaçada com o sentir e o despertar do fazer artístico. É como construir um corpo com a técnica e lhe dar a alma com o sentir e o ouvir do personagem.

### **3.1 A ARTE DE REPRESENTAR O QUE ME REPRESENTA NA ARTE**

Outro vínculo estabelecido com o teatro foi na Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral, no trabalho de resgate da peça “Duas moçoilas casadoiras, ou três donzelas indefesas” texto de criação coletiva, construído com base na técnica da Comédia Dell'arte, realizado a princípio pelo primeiro elenco da Companhia de Teatro da UFPR Litoral. O mesmo representante do “Grupo Municipal de Teatro de Matinhos”, Igor Soares, dirigiu o trabalho na universidade, supervisionado pela professora Denise Kluge. Para os ensaios dessa peça, nos encontrávamos aos sábados, na tenda da universidade ou em espaços alternativos tais como os espaços entre os blocos didáticos. A pesquisa foi bem enriquecedora, pois era uma linha diferente das que eu já havia experimentado.

A criação do personagem que interpretei nessa peça foi mais árdua que os personagens que já havia criado. No começo, senti uma resistência da minha parte em relação ao personagem, e não conseguia criar intimidade com algumas falas do espetáculo. Percebi que, na verdade, não criava intimidade com o texto, pois para mim, diferentemente da maioria dos participantes, aquele era um texto pronto que passei a estudar, e não um texto do qual participei de sua criação e estruturação. Além disso, eu era um dos únicos atores novos inseridos naquele grupo para aquele espetáculo, e por isso, sentia-me um pouco “atrasado”, em relação aos outros. Mas mesmo assim, dediquei-me inteiramente ao personagem, buscando dar-lhe vida, senti-la, escutá-la, procurando cada estímulo para dar vida e corpo a “Cristalina” uma “zanni”(empregada), que apesar de sua inocência, exercia um papel

fundamental no desenrolar daquele “canovaccio” (esboço geral da peça). Como diz Stanislavski:

Depois que você reuniu as linhas ao longo das quais se movem suas forças interiores, para onde é que elas vão? Como é que um pianista exprime as emoções? Vai para o piano. Para onde vai o pintor? Para a tela, pinceis e as tintas. Assim o ator volta-se para seu instrumento criador espiritual e físico. Sua mente, sua vontade e seus sentimentos combinam-se, para mobilizar todos os seus *elementos* interiores.(Stanislavski, 2008, p.311)

Com o tempo, passei a entender melhor o texto. Isso possibilitou a criação de um subtexto para as expressões do personagem, a movimentação cênica e suas características dentro da peça. O personagem foi crescendo, tomando proporção, chegando ao mesmo nível que os outros personagens chegaram.

Foram realizadas algumas apresentações durante a alta temporada no calçadão da Avenida Atlântica no bairro Caiobá em Matinhos, e o público, em geral veranistas que passavam no lugar, paravam por aproximadamente uma hora para assistir a peça( Ver anexo 7 ).

### **3.2 1, 2, 3, EM FORMA - AÇÃO**

Outra passo para a minha formação como ator foi o ingresso no curso de formação de atores, oferecido pelo departamento de Cultura de Matinhos, em parceria com o SINATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão), um curso que os integrantes do Grupo Municipal de Teatro de Matinhos, já haviam feito. O curso durou um ano, com a carga horária de 200 horas divididas em encontros nas noites de terças e quintas feiras na Casa de Cultura de Matinhos. As aulas eram ministradas pelo representante do sindicato deste município, Igor Soares.

Essa foi uma maneira que encontrei para me profissionalizar na área. Estar cursando a Licenciatura em Artes concomitante ao curso de formação de atores foi de muita importância para o meu aprendizado, pois pude passar por esse momento artístico com o olhar também atento para as práticas pedagógicas. Tive, naquele período, a oportunidade vivenciar o teatro, de enriquecer meu conhecimento e tornar

meu repertório mais amplo, tanto para as práticas artísticas como para as práticas pedagógicas. Em muitos momentos, também ministrei as práticas, principalmente as aulas de expressão corporal, pela bagagem que acumulara no assunto. O curso me levou também ao contato com alguns conceitos, como os desenvolvidos por Augusto Boal e Constantin Stanislavski, já que esses autores faziam parte do referencial teórico-prático utilizado pelo ministrante. Como dizia Boal:

Partimos do princípio que o ser humano é uma unidade, um todo indivisível. Cientistas têm demonstrado que os aparelhos físico e psíquico são totalmente ligados. O trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas vão também neste sentido; idéias, emoções e sensações estão indissolivelmente entrelaçadas. (BOAL, 2005, p.88)

Ao término do curso foi realizada uma banca de avaliação composta por Delcio Ramos (diretor do Departamento de Cultura), Igor Soares (professor e diretor do curso e do grupo), Anderson Cruz (Diretor Teatral), Denise Kluge (professora da UFPR Litoral) e Lu Miranda (representando o SINATED Litoral). A prova foi dividida em três etapas: expressão corporal, improvisação e a interpretação de um texto de drama e um texto de comédia.

Obtive uma boa avaliação na banca. Na parte relativa à expressão corporal, senti-me seguro, pois, deixar o corpo falar em cena, para mim é uma prática onde me sinto totalmente conectado, nesses momentos me entrego e estabeleço uma relação de sintonia entre corpo, mente e interpretação do movimento. A minha improvisação foi bem avaliada, e este era o quesito que mais me preocupava no processo de avaliação. A terceira parte da avaliação, a interpretação de textos já havia sido bastante trabalhada por mim. As emoções, ações, marcações e a interpretação correta do texto já haviam sido ensaiadas por todo o grupo, o que contribuiu para uma maior segurança em cena (Ver anexo 8). Como explica Stanislavski:

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está no movimento dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa que “fazer mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma *atividade espiritual*. (STANISLAVSKI, 2007, p.70).

Percebi que uma avaliação destas, deve ser encarada com uma possível “naturalidade”, já que os avaliadores estão apenas pedindo que mostremos um o que foi trabalhado conosco durante o curso. Passei na avaliação e garanti o meu direito de prestar banca profissionalizante junto ao SINATED, já que a parceria entre o curso e o sindicato estava consolidada junto ao ministério do trabalho.

### 3.3 DO ABSTRATO AO CONCRETO

Após o término do curso de teatro, busquei um espaço para tirar a DRT de ator profissional, prestando as provas do SINATED. Para o processo de avaliação foi necessário à construção de um drama e uma comédia com total de 3 a 5 minutos cada cena, além das outras provas. Ensaiei um texto e as marcações de cena com um recorte do personagem “Jasão”, ( da peça “Gota D’água,” de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes). Nesse trecho da peça, Jasão estava numa discussão com a personagem “Joana”, mas eu não tinha uma atriz para contracenar, e a cena foi adaptada para que eu realizasse o texto em forma de monólogo, sem perder a essência da dramaticidade que a briga solicitava. Percebi que meu corpo estava “preso”, com pouco movimento, como se naquele momento meu corpo estivesse mecanizado. Por se tratar de um texto com muita carga emocional, que contém explosão em cena, senti-me pequeno para o que a cena pedia. Realizei um aprofundamento dos meus conhecimentos no teatro, e concluí que precisava buscar mais consciência corporal. Como diz Brook (Brook apud GOMES, 2009):

Em primeiro lugar, um ator deve trabalhar seu corpo, para que este se torne aberto, receptível e unificado em todas suas respostas. Então, necessita desenvolver suas emoções para que elas não existam apenas no estado mais bruto. (...) Finalmente, um ator deve desenvolver seu conhecimento, e posteriormente, sua compreensão até atingir o ponto em que sua mente precise entrar em jogo. (BROOK, 1995, pag 308).

A certa altura dos ensaios, parei e conversei com o diretor do trabalho Igor Soares sobre minha dificuldade em reagir à carga emocional daquele texto, e foi quando ele propôs um exercício que contribuiu muito para minha “liberação corporal” como intérprete. Ele solicitou que eu falasse o texto e fizesse todas as marcações com os braços amarrados para traz por uma corda, e que eu repetisse o texto daquela forma. Em seguida, ele me amarrou sentado a uma cadeira e pediu para que realizasse a cena novamente. Prosseguindo, ele tampou minha boca e pediu para que eu realizasse a cena outras vezes. Durante todas as experimentações, senti meu corpo cada vez mais pedindo para se libertar e para realizar a cena de forma completa. Com isso, meu corpo buscou novas estratégias que estavam no meu inconsciente para se expressar, o que provocou grande inquietude em mim.

Ao término das experimentações, ele tirou todas as amarras e deixou meu corpo livre novamente. Imediatamente, senti meu corpo diferente, mais leve e mais confiante da minha expressão corporal. Ao realizar a cena mais uma vez, senti como se o próprio personagem tivesse roubado meu corpo. Eu mal consegui ver o que realizei em cena.

Aquela cena foi ressignificada pra mim. Depois da experiência, consegui compreender as pausas, as tensões, os picos emocionais e toda a marcação fez mais sentido, aplicando-se uma veracidade à cena que eu ainda não havia conseguido naquele tipo de estudo. Ao final da representação, meu corpo tremia muito, minha respiração estava completamente ofegante, as mãos suavam, eu transpirava e chorava. Senti uma das mais verdadeiras representações de um texto com corpo e mente completamente conectados ao personagem.

O trabalho continuou na busca pelo controle e decodificação daquelas emoções nos ensaios seguintes. No momento da banca de registro profissional de ator, em Paranaguá, no Paraná, o nervosismo atrapalhou minha performance, e eu não consegui chegar ao desenvolvimento que chegara nos ensaios. Mas ainda assim, foi uma ótima banca, conquistando assim meu registro profissional de ator (Ver anexo 9).

### 3.4 NO ESPELHO: O REFLEXO DO ATOR E O PERSONAGEM EM UM CORPO

O trabalho que irei descrever, foi o de maior impacto e resposta direta do público, tornando-se um dos mais significativos e recompensadores espetáculos que participei. Minha participação no espetáculo “Não me Freud...”, vai muito além da criação do personagem de um texto já escrito, ou tão somente a participação como ator (Ver Anexo10). Participei da criação do texto, da produção, e também da interpretação. Criar ou recriar um espetáculo é algo muito estimulante, pois durante a montagem das cenas e acontecimentos da montagem, o artista acaba muitas vezes, enxergando a cena antes mesmo dela acontecer, e isso abre um leque de possibilidades para o processo de criação. O processo de criação deste espetáculo foi todo em parceria com Igor Soares, meu agora sócio na empresa de criações de espetáculos e produções artísticas “Quem conta um conto...”

Tudo teve início com o edital do IV FESTPAR (Festival de Teatro de Paranaguá), que tomamos conhecimento no seu penúltimo dia. Queríamos muito participar daquele festival com nossa recém-criada empresa, com um trabalho nosso, sem envolver outras pessoas. Mas, até aquele momento não tínhamos nem um texto para trabalhar. Logo surgiu a lembrança de um texto de criação coletiva de outro grupo que meu sócio participou, mas que até aquele momento nunca havia sido montado: “Não me Freud,” uma comédia escrachada com uma linguagem muito popular que nos agradou de imediato. Por se tratar de um texto que Igor Soares participou da escrita, tomamos a liberdade de recriar algumas cenas, alterar a ordem dos acontecimentos do texto, criar e recriar as situações vividas pelos personagens, bem como toda a criação da iluminação, sonoplastia, figurino e cenário.

O trabalho realizado com a montagem da peça foi de muito empenho e dedicação, pois tivemos apenas três semanas desde sua reescrita, estruturação técnica, criação de personagem e ensaios. O pensamento de Stanislavski fundamenta os propósitos que utilizamos para nosso processo de criação:

Os propósitos criadores de uma análise são:

- 1- o estudo da obra do dramaturgo;
- 2- a procura de material espiritual ou de outro tipo, para utilização no trabalho criador, o que quer que haja na peça, ou em nosso papel dentro dela;
- 3- a procura do mesmo tipo de material no próprio ator (autoanálise). O material aqui considerado consiste de lembranças vivas, pessoais, relacionadas com os cinco sentidos, armazenadas na memória afetiva do ator ou adquiridas por meio de estudo e preservadas em sua memória intelectual, e análogas aos sentimentos do seu papel;
- 4- a preparação na alma do ator para a concepção de emoções inconscientes;
- 5- a busca de estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovados, porções sempre novas de material vivo para o espírito do papel, nos pontos que não adquirirão vida logo ao primeiro contato com a peça. (STANISLAVSKI, 2007, p. 22)

Iniciamos o trabalho sem saber da proporção que ele tomaria. Recordo-me que por algumas vezes um de nós desanimava e optava por desistir do trabalho, mas o outro estava sempre pronto para incentivar e levantar os ânimos. Em uma última cartada, onde parecia que o trabalho não seria possível de ser concretizado, insisti para que realizássemos mais um ensaio, mais uma tentativa, e se constatássemos que desperdiçaríamos uma excelente peça em uma montagem que sem qualidade, desistiríamos e trabalharíamos com mais tempo. Mas, se víssemos que tínhamos chance, nos engajariamos mais para aprimorar o espetáculo. Foi um ensaio que ocasionou estouro e mistura de sentimentos, onde apesar de se tratar de uma comédia, os sentimentos envolvidos foram muito além do riso. Aconteceu ali a explosão do meu personagem, que nasceu naquele momento com tanta força que ocasionou uma grande injeção nos nossos ânimos. Estava decidido: “Não me Freud” iria para o festival.

No ensaio seguinte, devido ao cansaço do trabalho do dia anterior, não conseguimos render muito, o que trouxe muita frustração. Descontrolei-me e comecei a chorar muito, num misto de sentimentos de desânimo e incompetência, pois no dia anterior havia realizado um excelente ensaio. Pedi para ficar sozinho por algum tempo, me concentrei ao máximo e busquei forças para continuar. Realizamos ali um ótimo ensaio novamente, e à partir daquele momento não mais perdi a confiança naquele personagem e em meu trabalho. O que me preocupava era o desânimo que sentia do meu parceiro de cena. Fiquei por algumas vezes decepcionado e frustrado com a qualidade do trabalho que ele apresentava. E foi após uma séria conversa, onde expus francamente a minha frustração com o

trabalho dele, que conseguimos uma união de forças para a realização do espetáculo. E unindo forças fomos para o festival.

A comédia conta o caso de Gertrudes (meu personagem), uma empregada atrapalhada, que ao fazer a faxina de um consultório psiquiátrico com a doutora ausente, sonha com uma vida diferente e questiona a profissão da patroa. Honório (interpretado por Igor Karuso), um contador, completamente desesperado, entra no consultório dizendo escutar músicas em sua cabeça, sofrendo alterações em seu corpo, perdendo o controle do mesmo, dançando nos lugares mais adversos e gerando inúmeras situações constrangedoras. Gertrudes faz de tudo para ajudar aquele pobre homem, lançando mão de seu repertório de crenças populares bem como gostos pessoais em práticas no mínimo questionáveis, levando-os às mais engraçadas e constrangedoras situações, afinal, como dizem o ditado: “De médico e louco todo mundo tem um pouco”.

A criação do personagem Gertrudes, foi o maior presente que obtive, pois no momento em que li o texto e criávamos as cenas, já me enxergava interpretando-a. Não esperava que o personagem crescesse, modificasse e se ressignificasse tanto a cada espetáculo. Os ensinamentos de Stanislavski auxiliaram-me na compreensão desse processo de “encarnação física” do ator que vivenciei:

No início do processo de encarnação física, o ator faz uso imoderado e extravagante de tudo que possa transmitir suas emoções criadoras: palavras, voz, gestos, movimento, ação, expressão facial. A essa altura, o ator não poupa nenhum recurso, desde que possa, seja lá como for, exteriorizar tudo o que sente dentro de si. Parece-lhe que quanto maior for o número de recursos e mais que utilize para dar forma física a cada momento individualmente, quanto maior for a possibilidade de escolha, maior substancial e recheada ficará encarnação física propriamente dita. (STANISLAVSKI, 2007, p. 120)

Este pensamento de Stanislavski aponta o que aconteceu durante o processo de criação artística de “Não me Freud”, já que, inicialmente, deparei-me com uma dificuldade para a explosão do personagem, e lancei mão dos recursos que o autor se refere. Além disso, ousaria ainda acrescentar dois elementos à esses recursos necessários para o início do que Stanislavsky chama de “processo de encarnação

física”: o uso do figurino e os elementos cênicos, que considero essenciais para os processos de criação de um personagem.

A estréia do espetáculo aconteceu no próprio festival. Estávamos muito nervosos e apreensivos para a apresentação, pois depois de tanto esforço e dedicação, seria naquele momento que tudo se revelaria. A resposta do público à peça aconteceu logo no início do espetáculo, onde sentimos uma energia muito grande da platéia, com risadas e gargalhadas e com aplausos em cena aberta, o que nos motivou muito naquele momento de estreia do espetáculo. Ao final da apresentação, vieram os aplausos incessantes. No agradecimento ao público tínhamos certeza da qualidade do trabalho realizado e eu não consegui conter o choro, pois aquele momento refletia a minha trajetória, em busca do carinho e do reconhecimento do público. Foi um momento em que acreditei de fato no meu desenvolvimento como artista.

Como resposta ao nosso trabalho, veio a tão esperada premiação do festival que era distribuída em sete categorias: melhor espetáculo, melhor direção, melhor sonoplastia, melhor ator, melhor ator coadjuvante, melhor atriz e melhor atriz coadjuvante. Fomos indicados nas cinco categorias que poderíamos participar: melhor espetáculo, melhor direção, melhor sonoplastia, melhor ator e melhor ator coadjuvante, ou seja, conseguimos indicações em todas as categorias possíveis. Trouxemos para casa as seguintes premiações: melhor espetáculo, melhor direção, melhor sonoplastia e melhor ator coadjuvante, (Igor Karuso), (ver anexo 11).

O espetáculo teve grande repercussão e marcamos algumas apresentações em Matinhos. A primeira delas aconteceu no Centro Cultural da Universidade Federal do Paraná, - Setor Litoral com lotação esgotada e um público de mais de duzentas e cinquenta pessoas. Também passamos a apresentar o espetáculo para os hóspedes do SESC – Caiobá, lugar que temos o maior prazer em apresentar o espetáculo pela forma que nos tratam e pelo respeito que recebemos nas apresentações.

Escrevemos a peça no Festival de Teatro de Curitiba e começamos uma nova etapa. Passei a desenvolver também a produção e a buscar patrocínios, para que cobríssemos as despesas. Elaboramos um projeto com o histórico do grupo, os espetáculos já realizados, e premiações recebidas, com o intuito de apresentar nosso trabalho e conseguir apoio financeiro. Queríamos poder contribuir para o desenvolvimento da cultura no litoral. Infelizmente não obtivemos os resultados

esperados, pois algumas prefeituras do litoral paranaense informavam que o investimento na parte de cultura já havia sido realizado. Finalmente, contamos somente com o patrocínio de dois comércios do litoral (Mariscão, comércio do ramo alimentício do município de Matinhos) e Construpak (comércio de materiais de construção do município de Pontal do Paraná) e o apoio da UFPR- Setor Litoral para o transporte do elenco de Matinhos para Curitiba.

Mesmo assim não desistimos. O amor e o respeito pelo nosso trabalho foram maiores que os contratempos. Comecei a divulgar nas escolas de Paranaguá e consegui levar aproximadamente duzentos alunos à Curitiba para assistirem ao nosso espetáculo e também a outros espetáculos que aconteceram naquele dia do festival.

Durante os quatro dias que apresentamos no festival, lotamos o teatro. Atendendo aos pedidos do público, os organizadores do festival abriram apresentações extras, que apesar de serem anunciadas na última hora, ainda atingiram um número significativo de público. Foi naquele festival que recebemos a maior e mais significativa das críticas que já recebemos, a crítica da jornalista e crítica de arte, e então professora da UFPR-Setor Litoral Jussara Rezende de Araújo<sup>12</sup>:

## VI

O espetáculo foi divertidíssimo.  
 Irreverentes. Conseguiram expressar a coisa  
 pernóstica mostrando o lado não pernóstico  
 da coisa.  
 Tem presente, tem futuro maior ainda.  
 É difícil chegar ao saboroso da comédia.  
 E pra mim foi um grau com sabor 10.  
 Abraços,

Jussara

---

<sup>12</sup>Jussara Rezende Araújo- Jornalista, Crítica de Arte, professora do Curso de Licenciatura em Artes da UFPR – Setor Litoral de a 10/02/2014

A crítica acima veio como um forte estímulo para continuarmos com o trabalho. Vinda da professora Jussara, sabíamos que não era apenas um elogio gratuito e sim palavras sinceras de alguém dotada de grande conhecimento na área de Artes.

A partir daquele momento, continuamos com as apresentações. Definimos que as apresentações poderiam ser diferentes uma das outras, pois apresentávamos uma criação nossa, e a segurança que tínhamos no trabalho nos possibilitava “brincar”, improvisar e criar com as cenas do espetáculo. Isso fazia com que o mesmo público assistisse ao espetáculo várias vezes, pois podia sempre esperar “o novo”. Qual será a novidade daquela apresentação? E esse era um diferencial do nosso repertório de espetáculos.

### **3.5 A SEGUNDA PELE DO ARTISTA**

A experiência que relato agora foi uma das mais importantes que tive dentro da universidade e que entrelaçou o produto artístico com questões pedagógicas. Koudela afirma: “A imaginação dramática está no centro da criatividade humana e, assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação” (KOUDELA, apud CAVALLI, 2012, p. 5 ).

O musical “Vida de Artista” foi a última etapa do módulo “Apropriação dos saberes artísticos II”, do Curso de Licenciatura em artes UFPR- Setor litoral e parte de uma abordagem metodológica escolhida e aplicada pela professora Juliana Azoubel. A artista/professora impressiona e fascina, ao utilizar sua experiência com os um grande número de participantes, os estudantes matriculados naquele módulo, e fazer com que desenvolvam um trabalho com tanta qualidade. No planejamento do módulo todos os integrantes do musical a ser construído, estudantes matriculados na turma 2010 do Curso de Licenciatura em Artes seriam avaliados de forma processual ao longo do desenvolvimento do módulo. Essa estratégia motivava a participação dos estudantes, que podiam atuar tanto em cena quanto como membros da equipe técnica do espetáculo. Foi à partir da estratégia de trabalhar com a abordagem de ensino por projetos e com “temas geradores de interesse” que os estudantes foram motivados a iniciar a pesquisa para o desenvolvimento do módulo.

Para essa escolha, todos os estudantes puderam expressar suas ideias e opiniões e trazer diversas possibilidades de temas a serem investigados. Foi à partir dessa investigação que surgiu a idéia do musical “Vida de Artista” ( Ver anexo 12 ). Na primeira etapa do processo, cada estudante ficou encarregado de fazer uma busca por personagens que gostariam de vivenciar, inspirados no musical *Chorus Line*, que a turma assistiu em sala. Nossos encontros começaram em sala, para as construções dos personagens e depois foram transferidos para o Centro Cultural da UFPR- Setor Litoral, em formato de práticas de dança e ensaios. De maneira muito inteligente, a professora Juliana Azoubel fez as “costuras”<sup>13</sup> necessárias, para que iniciássemos a construção do nosso roteiro, as marcações de cena, a coreografia, a criação do cenário e a composição musical para o espetáculo.

O artista que escolhi investigar e representar foi o ator e diretor, Jorge Fernando de Medeiros Rebello. Escolhi representar o referido artista pela grande admiração que tenho pelo seu trabalho. À medida que fui descobrindo sua carreira e aprofundando meu conhecimento sobre sua arte, descobri que tínhamos pensamentos em comuns, principalmente em relação à forma que ele se entrega ao palco. Fica visível o amor que ele sente em representar.

Para o módulo, decidi fazer recortes do espetáculo “Boom”, onde ele vive o “Prof. Rebello”, e tem uma conversa muito descontraída com o público sobre as questões da vida, da morte e do mundo espiritual. Neste trabalho de Jorge Fernando há muita improvisação com base também nas reações do público. Em cena, o ator observa gestos e trejeitos da plateia e leva-os para o palco. Foi inspirado nesse espetáculo a cena que criei com a professora Juliana Azoubel para essa etapa do módulo. A única coisa que havia dito a ela é que gostaria de trabalhar de forma improvisada a cena, assim como havia observado no espetáculo de Jorge Fernando. Fiquei lisonjeado com a confiança que a professora teve no meu trabalho, assim pude colocar em prática a experiência adquirida no curso de formação de atores, seguindo:

---

<sup>13</sup> Costura é um termo utilizado nas artes cênicas para expressar a ligação entre as partes de uma cena ou propostas coreográficas.

“os objetivos da improvisação no treinamento dos atores durante os ensaios e dos exercícios [em sala de aula] são sempre delivrar-se do Teatro Mortal (...). A finalidade de um exercício é reduzir e retornar, limitar a área cada vez mais até que uma mentira venha à tona e seja descoberta. Se o ator consegue encontrar e ver esse momento, talvez possa se abrir para um impulso mais profundo e mais criativo.” (BROOK, apud LEÃO, 1993, p.14)

O resultado da apresentação de “Vida de Artista” foi muito significativo para todos os participantes, bem como para a comunidade da UFPR- Litoral, e por isso, surgiram convites para futuras apresentações.

### **3.6 ENCONTRANDO UM CORPO DIFERENTE**

Os “Saltimbancos” foi o último trabalho realizado pelo “Grupo Municipal de Teatro de Matinhos”, por questões internas e diferenças de pensamentos dos diretores do departamento de cultura. Aos poucos, o grupo foi se fragmentando até todos se afastarem com a saída do diretor Igor Karuso. Mas antes da sua saída, o grupo vinha investigando e pesquisando o musical “Saltimbancos”, que nesse momento reapareceu na minha vida. Com esse musical descobri o teatro. Foi ao assistir a esse espetáculo que comecei a admirar esta arte. Também já havia tentado montar uma vez esta peça, na “Cia de Teatro Municipal de Pontal do Paraná”, onde representaria o tão bravo e corajoso cachorro. Mas, imprevistos fizeram com que a tentativa se resumisse aos ensaios e à vontade de um dia poder montar o musical. Depois de muito sugerir este espetáculo à direção do grupo, veio à tentativa de montá-lo com os quatro personagens centrais. Mas, éramos 24 pessoas, um número considerado grande para um grupo de teatro, e isso foi algo delicado de se trabalhar. No desenvolvimento do espetáculo, o grupo compreendeu que todos tinham seu papel e que o coro era tão importante quanto os animais (personagens centrais do texto). Afinal é o coro que realiza as amarras entre as cenas, e também é o coro que traz uma grande vivacidade para o espetáculo, com suas coreografias.

Um fator importante nesse trabalho é a criação do personagem “Gato,” já que no formato original da peça, esse personagem era a “Gata Artista” (Ver anexo 13). O meu desafio, que também era preocupação do diretor, era como trabalhar aquele personagem sem que ele se tornasse afeminado, a ponto de deixar o espetáculo,

que é um musical infantil, grosseiro. Até todo trabalho ser feito, havia uma preocupação, e foi respondendo a ela que comecei a minha pesquisa de observação do corpo do animal gato, sua grande expressão corporal, delicadeza, meiguice, comportamento observador, carinhoso, desconfiado, arisco, brincalhão, entre outros aspectos comportamentais do animal. Para criar o personagem, era preciso quebrar qualquer possível pré-conceito. Como diz Stanislavski:

Qualquer tipo de preconceito constitui um dos obstáculos mais perigosos para a recepção de impressões novas e puras. Os preconceitos bloqueiam a alma como a rolha no gargalo na garrafa. O preconceito criado pelas opiniões que os outros nos impingem. No começo, e enquanto a relação do próprio ator com a peça e o seu papel não estiver definida é estabelecida em emoções ou idéias concretas, ele corre de ser influenciado pelas opiniões alheias – sobretudo pelas falsas. A opinião dos outros pode distorcer uma relação estabelecida naturalmente entre as emoções do ator e seu novo papel. Portanto, durante seu primeiro com uma peça, o ator deve evitar o máximo possível as influencias estranhas, que poderiam criar um preconceito e desviar suas próprias primeiras impressões bem como sua vontade, sua mente e sua imaginação. (STANISLAVSKI, 2007, p. 22)

Em seguida, busquei a representação do personagem no texto, ou seja, o papel do artista no palco. Ao mesclar essas informações, tentei representá-las da seguinte maneira: imaginei o gato do filme *Garfield*, como um *lord*, peguei referências do musical “*Cats*”, para a postura do personagem no palco e tentei criar, um gato *lord*, com sotaque que lembrava o francês, mas com muito cuidado com a pronúncia, para não deixar de passar as informações necessárias do texto. O personagem que criei era um gato roqueiro, que quebrava a ideia feminina associada ao personagem da montagem original dos Saltimbancos.

Após vários ensaios, a criação do personagem surpreendeu muito à direção do espetáculo e os demais participantes, pois o gato roqueiro não ficou nem um pouco afeminado, nem uma criação grotesca, mas manteve a naturalidade desse animal, com trejeitos típicos, e as caracterizações necessárias à peça. Algo que foi muito interessante para mim foi a criação da maquiagem da personagem. Com reduzida experiência em maquiagem, pesquisei até obter o resultado de traços e sombras que caracterizassem bem o animal. Trabalhei também em exercícios de voz, pois tinha que representar um roqueiro, um cantor e havia optado por não dublar e sim cantar ao vivo durante a cena.

Por questões políticas, apenas estreamos com o espetáculo e não fizemos outras apresentações. O município de Matinhos e o litoral paranaense poderiam aprender bastante com a temática explorada nos “Saltimbancos” (Ver anexo 14).

### **3.7A INVESTIGAÇÃO DO CORPO DO PERSONAGEM NO CORPO DO ATOR**

A montagem da peça “Do tamanho de um defunto” foi realizada em 2013, durante aproximadamente três meses com encontros regulares as segundas e sábados. O espetáculo é composto de quatro personagens: o ladrão (Igor Karuso) Policial (Thainara Nascimento) Laura (Sheila Martinez) e Roberto (Vinicius Moohr). Os ensaios aconteciam ora dentro de um bar, ora na sala da nossa casa, e, além disso, o grupo passava por outras dificuldades. A idealização da peça, bem como o texto exigiam muitos elementos cênicos. O cenário, por exemplo, consistia na sala de estar de uma casa e para montá-la da forma realista que escolhemos, utilizamos móveis emprestados e foi necessário um caminhão baú para transportá-la. Como não contávamos com verba de apoio, não contratamos mão de obra extra para realizar aquele trabalho, e eu e meu sócio tivemos que realizar o carregamento e descarregamento do cenário, o que nos levou a uma grande exaustão no dia da estreia.

A estréia aconteceu no V FESTPAR (Festival de Teatro de Paranaguá). Como os móveis do cenário eram móveis reais emprestados de uma casa, não tivemos a experiência de ensaiar com o cenário real, e este fato pesou no resultado do trabalho, pois o tempo das ações e as marcações de cena mudaram com base na sua composição, e nossos corpos sofreram influências dos objetos que estavam no palco.

A construção do personagem “Roberto” aconteceu de maneira bem processual (Ver anexo 14). Comecei pelo estudo da voz, que se tornou uma característica bem marcante do personagem, assim como os ombros perto das orelhas, um tique com os óculos e passos rápidos e curtos. Segundo Koudela (KOUDELA apud CAVALLI. Glaucia e ROSSETO. Robson, 2012)

“A leitura de texto, a cada nova versão de jogo, buscando um novo entendimento, promove a construção de gestos com novos meios verbais e gestuais. [...] O caráter universal do modelo de ação permite que os jogadores façam associações com diferentes situações do cotidiano.” (KOUDELA, 1999, p.59).

Com base no exposto por Koudela, decidi observar pessoas com características similares às da personagem. Aos poucos, apropriei-me das características das pessoas e realizei um laboratório a cada ensaio. Senti uma grande identificação com o personagem desde o início, o que facilitou o desenvolvimento do trabalho. Esta criação foi bem marcante, pois realizei uma busca intensa, explorando diversas formas de vivenciar o médico, que estava sempre presente no meu pensamento. Uma inquietude tomou conta de meus sentimentos até conseguir sentir o corpo dele e a interferência que aquele corpo tinha sobre os outros personagens, principalmente no trabalho realizado por Sheila Martinez, de acordo com relato da atriz:

Cada ensaio era de um jeito, um pouco mecânico em uns momentos, meio exagerados em outros, mais era perceptível que no tempo exato tudo estaria em perfeita sintonia. No início enquanto nossos personagens tinham ainda muito de nós mesmos, os ensaios não tinham o rendimento desejado, mais enquanto cada personagem crescia dentro de nós, mais à vontade ficávamos no desenrolar da cena. A criação individual na verdade era coletiva e acho que demoramos para perceber isso, em geral é assim mesmo. Quando ele disse que havia pensado em novas ideias para o personagem, fiquei curiosa, e me senti responsável por criar algo que correspondesse. Mais quando Roberto (personagem de Vinicius Mohr na peça *Do tamanho de um defunto* de Millor Fernandes) em fim apareceu em cena, sendo ele o personagem central, quando realmente o vi em cena correspondi ao personagem com uma facilidade tamanha que me perguntava onde diabos estava escondida toda aquela novidade divertida de Laura esposa de Roberto (personagem de Sheila Martinez)? Ela apareceu com o surgimento de Roberto, com a verdade do Roberto, com a criação do ator, e ele nos instigou e sermos não nós mesmos mais quem nos propomos ser, o personagem verdadeiro. Não foi difícil concluir e fazer o comentário de que um personagem interfere no outro independente da criação individual de cada um, o personagem do outro me leva a minha verdade, é ele quem me faz responder verdadeiramente e espontaneamente a cena. Mais uma vez demoramos para perceber o

quanto a arte imita a vida, mesmo se reinventando, como dependemos do outro, como somos quem somos no outro, e que sozinhos nunca conseguiremos ser bons o suficiente porque é o outro que ajuda a descobrir o que há de bom em nós. Nesse dia ao final do ensaio não estávamos cansados, mais satisfeitos, porque não ensaiamos apenas, vivemos cada cena (Sheila Martinez, entrevista concedida em 15/04/2014).

Com este personagem, consegui indicação de melhor ator coadjuvante no V FESTPAR e pelo terceiro ano consecutivo recebi indicações a prêmios pela minha atuação. Com isso percebi meu desenvolvimento e a percepção do público sobre o meu trabalho. ( Ver anexo 15 )

Um fator que acho importante destacar nos processos que relatei até aqui, é a importância que dou à criação dos personagens. A construção de um personagem é um dos elementos que mais me preocupa na montagem de um espetáculo, e esta preocupação se dá devido ao medo de viciar em um personagem, de ficar preso ao corpo, ao movimento ou ao modo como ele se expressa.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Foi nessa conversa entre dança e teatro que encontrei motivação para o envolvimento com essas áreas. Que corpo serve tanto para a dança quanto para o teatro? Eu preciso de texto para interpretar? Eu tenho que falar? Se eu apenas mover o corpo e/ou dançar em cena deixará de ser teatro? Meu trabalho é dança ou é teatro? Em que ponto essas duas áreas do conhecimento se encontram no meu corpo? Quanto mais eu tentava encontrar respostas, mais eu me sentia preso a essas indagações. Foi na tentativa de separar uma área da outra, em uma briga interna, pelo que eu quero e acredito em arte, pelo que defendo e pelo que sinto, que tive a necessidade de juntar essas duas áreas para pesquisar a dramaticidade do movimento, analisar os códigos corporais e assim decodificá-los, buscando interpretações mais profundas, e movimentos com mais significado.

Em cada trabalho acontece um novo despertar de maneiras diferentes de realizar os processos de criação artística. Não existe uma receita a ser seguida, mas sim trabalhos e pesquisas que levam o ator a um nível de entendimento do

personagem. O ator precisa estar aberto e atento às informações e transformações, e se ele não estiver apto para ouvir o subtexto, a perceber e a entender o contexto, e livre de pré-conceitos, entregando-se de corpo e alma ao trabalho artístico, não existirá técnica capaz de fazer com que o ator realize um trabalho satisfatório. Percebo ainda, que nas criações do personagem, o autor, diretor e pesquisadores lhe dão ferramentas, mecanismos, para o processo de criação, mas se o ator não estiver “preparado” para o trabalho, ele vai ignorar o diálogo necessário entre ator e personagem e deixar de ver as principais características e ferramentas que o próprio personagem pode oferecer.

As pesquisas e os processos de criações aqui relatados refletem e fundamentam meu atual entendimento e a minha visão sobre o corpo, a dança e o teatro. Defendo o rompimento do binário dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto e com isso, sinto a necessidade de aprofundar cada vez mais os estudos da compreensão do corpo, movimento e interpretação. As possibilidades de vivências na dança e no teatro são tão abrangentes que as linhas de pesquisas e de investigação do corpo deverão se estender a muitos processos e produtos artísticos. Almejo que todas as vivências relatadas nesse memorial sejam apenas as primeiras etapas do amadurecimento de uma longa trajetória artística e pedagógica.

## REFERÊNCIAS DA INTERNET

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/11/matinhos-e-premiado-no-festival-de.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2012/10/companhia-municipal-de-teatro-estreia.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2012/10/companhia-municipal-de-teatro-de.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2012/08/prefeitura-de-matinhos-lanca-teatro-nos.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/11/teatro-de-matinhos-se-apresenta-na.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/11/atores-de-matinhos-conquistam-registro.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/12/banca-avalia-novos-atores-de-matinhos.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/12/matinhos-tem-grupo-municipal-de-danca.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/11/amanha-encontro-das-artes-de-matinhos.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://culturadematinhos.blogspot.com.br/2011/12/o-sucesso-do-encontro-das-artes-de.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://www.litoral.ufpr.br/naomefreud>, consultado em 06/05/2014.

[http://archive-br.com/page/2958892/2013-10-03/http://festivaldecuritiba.com.br/2013/espeticulos/ver/1569/Comedia/Nao\\_me\\_Freud](http://archive-br.com/page/2958892/2013-10-03/http://festivaldecuritiba.com.br/2013/espeticulos/ver/1569/Comedia/Nao_me_Freud), consultado em 06/05/2014.

<http://christianbarbosa.blogspot.com.br/2012/09/comedia-nao-me-freud-conquista-o.html>, consultado em 06/05/2014.

<http://pref-paranagua.jusbrasil.com.br/politica/103552110/artistas-sao-premiados-no-encerramento-do-iii-festpar>, consultado em 06/05/2014.

[http://www.pmpgua.com.br/noticias.php?noticia\\_id=3658](http://www.pmpgua.com.br/noticias.php?noticia_id=3658), consultado em 06/05/2014.

<http://christianbarbosa.blogspot.com.br/2013/11/hoje-um-dia-cheio-de-teatro-4-festpar.html>, consultado em 06/05/2014.

<https://www.facebook.com/folhanewsparanagua/photos/a.494739133882845.109179.494512573905501/742715759085180/?type=1>, consultado em 06/05/2014.

## REFERÊNCIAS

- BOAL. Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.
- CAVALLI. Glauca e ROSSETO. Robson, **Fragmentos de Texto Dramático Pretextopara Improvisação Teatral**, 2012,pág. 5 / 7
- GOMES. Barbara de Gulhoes. **Consciência do movimento segundo Angel Vianna: uma prática para o ator-criador**. 2009. pág. 25
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- LEÃO, Raimundo Matos de. **Jogando com Viola,improvisando com Stanislavski**, pág.9
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2007
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2008
- VIANNA, Angel. **Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: Funarte, 2009b.
- VIANNA,Klauss. **A dança**. Quarta edição, São Paulo: Summus, 2005.

**ANEXOS**

Anexo 1- Encontro das Artes, Matinhos 2011 ( Samy Jeep )



Anexo 2 - Cenário Coreografia Estigmas - (Foto Délcio Ramos)



Anexo 3 - Apresentação Casa de Cultura de Matinhos (Foto Délcio Ramos)



Anexo 4

Apresentação de Dança Fich Festival de Integrações Culturais e Humanísticas  
( Foto UFPR – Litoral )



Anexo 5

1ª Apresentação O Santo e A Porca / Ariano Suassuna Cia Municipal de Teatro de Matinhos – Cena em Ação ( Foto Décio Ramos)



Anexo 6 - O Santo e A Porca / Ariano Suassuna Cia Municipal de Teatro de Matinhos  
Cena em Ação ( Foto Paulo R. de Carvalho)



Anexo 7

Apresentação no Calçadão de Caiobá / Matinhos (arquivo pessoal )



Anexo 8

Banca do Curso de Formação de Atores Casa de Cultura – Matinhos

(Foto Délcio Ramos )



Anexo 9 - Banca para Drt de Ator Profissional (arquivo pessoal )

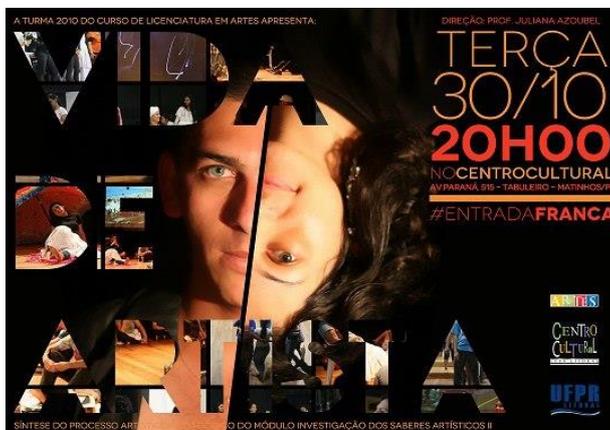


Anexo 10 - Espetáculo Não me Freud... (Foto Christian Barbosa )



Anexo 11

Premiação Festpar: Festival de Teatro de Paranaguá (Foto Christian Barbosa )



Anexo 12

Apresentação Musical vida de Artista no Centro Cultural da UFPR Litoral



Anexo 13 - Gato Saltimbancos (arquivo pessoal)



Anexo 14

Apresentação Saltimbancos Casa de Cultura Matinhos ( Foto Délcio Ramos )



Anexo 15

Roberto Festpar : Festival de Teatro de Paranaguá ( Christian Barbosa )