

ENTRANHAS

O CORPO QUE LEMBRA



ORGANIZADO POR
PAULO SANTANA

2025 DRAMATURGIAS PESSOAIS DOS ALUNOS DA
TURMA DE 2025 DO CURSO TÉCNICO EM TEATRO DA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA (ETDUFPA)



ESCOLA
DE TEATRO
E DANÇA
DA UFPA

TUCD
TEATRO UNIVERSITÁRIO
CLÁUDIO BARRADAS

ICA
INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA



ENTRANHAS

O CORPO QUE LEMBRA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
CURSO TÉCNICO EM TEATRO**

REITOR

GILMAR PEREIRA DA SILVA

VICE-REITORA

LOIANE PRADO VERBICARO

DIRETOR DA ETDUFPA

TARIK COELHO BASTO

VICE-DIRETORA DA ETDUFPA

GRAZIELA RIBEIRO BAENA

COORDENAÇÃO DO CURSO TÉCNICO EM ATOR

ANDREA BENTES FLORES

PROFESSOR DA DISCIPLINA

DRAMATURGIA PESSOAL DO ATOR

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

COMISSÃO ORGANIZADORA

PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO

ELIAN CASTOR MÁGNO

LUCAS MATHEUS VIEIRA DOS SANTOS

LUIS CARLOS PEREIRA MONTEIRO

MAYARA PRISCILA COSTA DE SOUSA

PRISCILA BAIA RIBEIRO

EDIÇÃO E PROJETO GRÁFICO

LUIS CARLOS PEREIRA MONTEIRO

REVISÃO E NORMATIZAÇÃO

ELIAN CASTOR MÁGNO

FOTOGRAFIAS DE ILUSTRAÇÃO E CAPA

MAYARA SOUZA

FOTOGRAFIAS DOS ARTIGOS

BRUNNO EULLER

DAVI SANTOS

PEDRO FONSECA

Copyright © 2025: *Entranhas: O corpo que lembra*.
Organizador: Paulo Roberto Santana Furtado (Paulo Santana)
ISBN: (e-book) 978-65-01-84740-5

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E61

Entranhas: O corpo que lembra. Paulo Roberto Santana Furtado (Paulo Santana). — Belém: Etdufpa, 2025.
151 p.

ISBN 978-65-01-84740-5

1. Artes Cênicas. 2. Teatro. 3. Dramaturgia. I. Furtado, Paulo Roberto Santana, org. II. Título.

CDD 23. ed. – 792.0981

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

PREFÁCIO

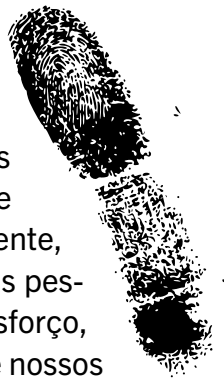
DA CICATRIZ À CENA: A POTÊNCIA PEDAGÓGICA DA CRIAÇÃO

Por Paulo Santana¹

O *e-book* que aqui se descortina assume uma importante missão: apresentar às pessoas que o lerem a potência criativa dramaturgicamente de estudantes do primeiro ano do curso Técnico de Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, que participaram da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, com a seguinte ementa: Estudo de processos de construção dramaturgicamente na contemporaneidade, teorias do gênero, distinções entre poesia dramática, lírica e épica, exercícios de construção dramaturgicamente na perspectiva do ator e leitura e compreensão de obras dramaturgicamente de natureza autobiográfica, etnobiográfica.

Ler as páginas que se desenrolam a seguir nos faz pensar, enquanto docentes e/ou amantes de teatro, sobre o papel dos professores que tomam para si a importante tarefa de conduzir uma atividade de criação. Esta é uma reflexão que, permanentemente, permeia nosso trabalho quando nos vemos confrontados com o desafio de levar outras pessoas a criarem, sabendo que a criação artística demanda planejamento, projeto, esforço, mas, também, e, principalmente (ao menos, ao meu olhar), inspiração, mobilização de nossos conteúdos internos, daquilo que nos afeta.

Nesta disciplina as ações estão interligadas a uma história de vida do ator (aluno) e a experiência autobiográfica está articulada às ações físicas, trazidas pela “biografia” do ator como substrato íntimo das suas ações a um texto corporal que nem sempre vem em consonância com o texto verbal. Ao ler este livro, você vai sentir e perceber uma escrita poética que apresenta o aluno, acompanhada de uma imagem-força, do título, da sinopse e da estrutura desenvolvida, além de registro fotográfico. Assim, podemos ver seus fundamentos conceituais, bem como os procedimentos adotados no desenvolvimento das práticas criadoras de cada aluno. Podemos afirmar, sem medo, que as obras dramaturgicamente que se seguem demonstram a



¹ **PAULO ROBERTO SANTANA FURTADO** (PAULO SANTANA) – Lattes: ID Lattes: 4090281906746877. Doutor em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES - Universidade Federal do Pará - 2023), Mestre em Artes (Programa de Pós-Graduação em Artes - Universidade Federal do Pará - 2015), Graduação em Tecnologia em Criação e Produção Publicitário (Instituto de Acesso à Educação Superior, IAES, Brasil – 2007). É docente em regime de dedicação exclusiva no Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (EBTT), da Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA. É docente e coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro PARFOR/UFPA (Portaria nº 019/2018). É colaborador do Grupo de Pesquisa Memória da Dramaturgia Amazônica: construção do acervo dramaturgicamente (PPGArtes/UFPA/CNPq). Coordenador do Projeto de Extensão: Dramáticas - Leitura de Poesia e Drama Contemporâneo (Portaria nº 58/2024 – ICA (11.31). Desenvolveu sua pesquisa de doutorado na investigação do processo de territorialização, (des)territorialização e (re)territorialização do movimento teatral contemporâneo de Belém do Pará, a partir da conexão e trânsito periferia-centro-periferia de artistas e grupos (1980 a 2000). A reflexão crítica sobre espaço-tempo e o movimento teatral na cidade de Belém – o teatro precisa do teatro?, pelo viés da geografia. É produtor, ator, cantor, encenador teatral, dramaturgo, cenógrafo, figurinista (DRT: Nº 006700/86), fundador do grupo de teatro Palha (06/09/1980).

importância da atuação de docentes que entendam que o seu trabalho não deve ser o de tentar controlar a força criativa do outro (o que seria, para dizer o mínimo, decepcionante).

Longe disso, o exercício docente deve ser o de possibilitar a construção de conhecimentos, mas, também, o de ofertar estímulos e impulsos criadores inerentes aos alunos. A cicatriz aqui é compreendida, como matéria-prima e não como um modelo a ser imitado. Em vez de serem prisões enquadrando a criação, as experiências didático-dialógicas descritas e os seus resultados são como um vasto território que, apesar de acidentado e repleto de colinas, matas, abismos, etc., é explorado por cada aluno de maneira livre, com as ferramentas que lhes foram ofertadas, de forma que sejam desbravados caminhos novos e singulares sobre o terreno pré-existente, mas percorrido de modo não limitador.

Os corpos e textos dramáticos reunidos neste *e-book* provam a eficiência de uma abordagem metodológica que reconhece as pessoas participantes como indivíduos capazes de dar origem a algo próprio e inspirador, com diversidade de estilo, de temas, bem como com criatividade no uso dos diferentes modos de se operar a dramaturgia. E, em seu conjunto, trazem temáticas e elementos que ancoram as obras no tempo presente, com seu universo de referências e inquietações próprias, discutindo temas como identidade e opressão, tão caros a muitos de nós.

Ao longo da leitura deste título, revela-se a riqueza da multiplicidade e da liberdade. Os corpos textos entregues ao nosso deleite testemunham a potência criativa de um processo pedagógico em teatro que valoriza a autonomia e a independência, e que dá vazão à inspiração e à expressão genuína de si, de suas próprias inquietações, sem descuidar da construção do conhecimento formal, o que também se espera de um curso em uma escola técnica de formação.

Sem dúvidas, a dramaturgia pessoal do ator, resulta em encenação teatral de identidades e experimentações desdobra-se em uma obra inspiradora, fundamental para se reconhecer o potencial criador de uma experiência pedagógica em Teatro e a sua importância dentro do Ensino Técnico de formação do ator.

SUMÁRIO

PREFÁCIO por Paulo Santana.....	5
CORPO DE ÁGUA, ALMA DE TERRA por Ally	9
A DOR QUE VOCÊ AMARROU EM MIM por Carolina Moref	19
AMARRA: O CORPO QUE LEMBRA por Caroline Vitória	27
A CULPA NÃO ERA MINHA por Diego Pimentel	35
O QUE NÃO ME DEIXARAM SER por Gabriel Anjos	41
O CASULO DA LOUCURA por Inngryday Carvalho	47
A PUREZA PERDIDA por Jairo Farias.....	52
RUÍDO: DRAMATURGIA DO LUTO E DA AUSÊNCIA por Jessica Ribeiro.....	61
MÁSCARAS MORTAS por Josué Pantoja.....	67
A INAPETÊNCIA DE VIDA por Kamilla Pavão	74
O RITMO SINUSAL DO CORAÇÃO DOENTE QUE EU HERDEI DA MINHA MÃE por Lucas Bereco	80
ENTROPIA SOMÁTICA por Luis Carlos	90
CORPO ESTEREOTIPADO por Mateus Ribeiro.....	100

O MENINO QUE SANGRA por Matheus Martins	106
VOCÊ JÁ APANHOU DE ALGUÉM QUE AMA? por Maya Ataide	114
CAPETTO, ENTRE LINHA E COSTURA por Rainha do Deserto	121
SOLITUDE por Pedro Bolseiro	128
CORPO-MÁQUINA: O FIM DO CICLO DE SUBSERVIÊNCIA NO CORPO LIVRE DA ATRIZ EM FORMAÇÃO por Priscilla Rosa	136
O SILÊNCIO DO DILACERAMENTO: UMA DRAMATURGIA PESSOAL SOBRE ABUSOS por Will	144



CORPO DE ÁGUA, ALMA DE TERRA

por Ally¹

ally.artista@gmail.com



¹ Aline Corrêa de Andrade, atuante, cantora, advogada e estudante de artes cênicas. Discente do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

ARROIOS DO RIO QUE CORRE DENTRO DE MIM: QUEM SOU EU?

Cresci no bairro da Castanheira, nomeado dessa forma graças à frondosa árvore que fica na escola Rossilda, localizada na esquina de casa. Eu sou brevense. Breves é um dos 17 municípios do arquipélago do Marajó. Venho de um núcleo familiar de quatro mulheres, composto por minha mãe, minha irmã, minha sobrinha de 6 anos e por mim. Mas fomos apenas três por bastante tempo. Meu pai esteve presente somente durante a minha infância, então por mais da metade dos meus 25 anos de existência, minha mãe exerceu a maternidade de maneira solo. Desde as memórias mais tenras que carrego, minha mãe está trabalhando na maior parte do tempo. Eu me servi de leite materno até os três meses de idade, pois minha mãe precisava retornar ao trabalho. Sempre em jornada dupla ou até tripla, minha mãe priorizou por toda a vida o sustento e o bem-estar da família.

Minha mãe conheceu o trabalho muito cedo. Ela cresceu na beira do rio. É ribeirinha do Conceição, um rio que atravessa o interior do município de Melgaço, no Marajó, município com o pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do Brasil², segundo o último Censo Demográfico do IBGE. Desde muito jovem, ela teve que ajudar os pais na plantação e na extração de frutos e caules. A principal fonte de renda da família provinha da extração do palmito de açaí, mas o lucro obtido dava apenas para a subsistência. Suponho que era por causa dessa pobreza comum, que muitas meninas ribeirinhas jovens eram entregues pelos pais para o casamento. Minha avó materna casou-se aos 13 anos de idade com meu avô de 30 e poucos anos. Minha tia Socorro, a mais velha das irmãs de minha mãe, se casou aos 16 anos. Minha mãe, por sua vez, fez um destino diferente. Com 17 anos, ela saiu da casa dos pais, com minha irmã na barriga, para tentar a vida na cidade de Melgaço e nunca olhou para trás.

Os percalços enfrentados pelo caminho não foram poucos, mas ela nunca parou de lutar pela sobrevivência. E assim, ela criou as duas filhas. Quando eu nasci, minha mãe tinha 23 anos e estava morando em Breves. Eu me criei por lá até os 16 anos de idade, quando me mudei para Belém para ter acesso a uma educação melhor. Sempre tive alto rendimento escolar, o que me proporcionou uma bolsa de estudos em um colégio de elite de Belém para estudar o convênio. Isso foi motivo de grande orgulho para a minha mãe, que garantiu que eu sempre pudesse estudar, oportunidade que ela não teve quando infante. Ela conseguiu se formar no ensino médio quando eu já estava crescida, conciliando o trabalho durante o dia com o estudo durante à noite. Com 17 anos, eu adentrei o curso de Direito em uma universidade particular, com bolsa ProUni. Me formei aos 22 anos homenageada com a láurea universitária de melhor aluna do curso. Fui a primeira advogada da família. Tudo isso graças à força, ao sustento e ao suporte que ela me deu e continua me dando, atualmente para me formar atriz.

Hoje, eu entendo que o lugar em que eu me encontro foi aberto para mim por ela. Não só por ela, como por todas as mulheres que vieram antes de nós. Sou herança de mulheres provedoras, fortes e obstinadas, que deram a lava de si para acender a chama dos seus, mesmo diante da falta de recursos e possibilidades. Essa é a minha ancestralidade. E eu a reivindico com

² FELLET, João; LIMA, Félix. 'Quando a ambulância chegou, já estávamos velando meu marido': a vida no município com pior IDH do Brasil. **BBC News Brasil**, 14 out. 2024.

orgulho. A minha história está entrelaçada à história dessas mulheres por uma raiz resistente, enorme e profunda, que ecoa as vozes delas junto à minha por todo lugar que eu passo.

Por isso, nesta oportunidade, eu escolho usar da minha arte para homenageá-las com a presente poética, transformando a dor geracional em potência, denúncia e resistência na escrita e no palco.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

Como apontamento inicial, é mister conceituar a dramaturgia pessoal do ator como uma modalidade de criação teatral em que a narrativa do espetáculo tem fundamento na organização dos repertórios físico-vocais pertencentes ao atuante, acumulados ao longo das experiências e das vivências pessoais (OKAMOTO, 2010).

Fonseca (2021) ao elaborar estudo sobre os atravessamentos do corpo-memória no ato de criação, aponta que o corpo é lembrança, que se constitui em uma estrutura de memórias físicas, mentais, sensoriais e afetivas que são acessadas pelo ato de criação, o que tem o condão de potencializar a expressão artística com organicidade e verdade.

Tendo isso em vista, o professor Paulo Santana conduziu o trabalho da disciplina no sentido da busca do atuante por uma experiência pessoal, denominada de cicatriz, que se apresenta como impressão permanente do que se passou na trajetória de vida da pessoa, e está assinalada no corpo, de forma visível ou não, estimulando, dessa forma, o reconhecimento da arte como instrumento de cura, de resignificação e de celebração do sensível. “Um corpo que se recria e descobre outras possibilidades, por meio da fragilidade” (FONSECA, 2021, p. 197).

Nesse diapasão, além do trabalho corporal fornecido em sala de aula, o professor apresentou o texto “58 Indícios Sobre o Corpo”, do autor Jean-Luc Nancy, como ponto de partida para a pesquisa da cicatriz. Eu escolhi os indícios de números 12 e 13, aqui colacionados.

A minha cicatriz não é visível na pele, mas perpassa toda a existência do meu ser para além do plano físico: trata-se da minha ancestralidade feminina. Estes trechos foram escolhidos porque remontam à dualidade entre corpo e alma, que na minha poética são utilizados como signos de representação para o embate entre a desvinculação e o pertencimento. O corpo estaria relacionado com movimento e transformação, e, a alma estaria relacionada com aterra-mento e essência. Minha alma guarda as memórias mais antigas das sensações já sentidas pelo meu corpo, lembra da ternura das mãos que me moldaram e me embalaram, e assim, transmite ao meu corpo, para que ele nunca esqueça por onde eu já passei, mesmo diante da infinidade de sensações novas que possa sentir no fluxo da vida. Juntos, eles narram a minha história e

12. O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginando. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

13. No entanto, quem sente é a alma. E a alma sente, primeiro, o corpo (...).

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

transmitem aquilo que eu sou: um corpo no mundo com a alma arraigada à seiva que me move. A seiva da minha vida, por sua vez, é a luta das minhas ancestrais, a qual eu carrego comigo por onde eu for enquanto mulher e marajoara.

A DRAMATURGIA

Imagem-força

Inicialmente, eu defini minha cicatriz como a minha ancestralidade marajoara, então para ilustrá-la eu utilizei a Carta 4 do Baralho Cigano, denominada de “A Casa”, esta carta simboliza segurança, estabilidade, família, lar físico e interior e a base que sustenta a vida. Com os desdobramentos da minha pesquisa, eu percebi que gostaria de tratar essa cicatriz de forma mais delimitada, trazendo o enfoque para a minha ancestralidade feminina, que se coloca em verdadeira simbiose com a minha existência. Eu posso sentir nas tensões do meu corpo, principalmente nas costas, nos ombros e na coluna o peso das histórias das mulheres da minha família, herança que me foi transmitida pela minha mãe. Eu tenho uma conexão muito profunda com a minha mãe, na condição de mulher, as dores que ela sente na carne, eu sinto na minha. A luta dela é a minha luta. Por isso, eu decidi colocar como imagem-força desta poética a foto que encabeça este trabalho, uma foto de nós duas quando eu tinha alguns meses de vida, à essa altura o cordão umbilical físico já havia sido cortado há muito, mas o espiritual já se estabelecia.

Texto

A elaboração do texto utilizado em cena foi fruto de um processo inicial de resgate de memórias da infância e adolescência. Eu fui revisitando cenas, histórias e relatos da minha mãe e anotando no papel até criar um fio narrativo. Assim, cheguei a uma composição que narra essas lembranças, entrelaçando-as à minha própria história de vida. Além disso, utilizei a música “Lava”, de *Liniker e os Caramelows*, para a escritura da dramaturgia:

**Lava com suas mãos na pia de aço
No meio da mata verde, a distância é de um cansaço
Quiséramos nós sermos um abraço
Pra que no laço, fita, cachoeira e mormaço
Vos faço canção de antemão
O que resta desse nosso não
Enraíza, espalha de chão
E assim mesmo nasce
E assim mesmo nasce
E assim mesmo
(...)**

**A pausa ritmada foi me dada nesse instante
Coração de boa fala foi tirado sem doer
A pausa ritmada foi me dada nesse instante
Coração de boa fala foi tirado sem doer
(...)**

Essa música foi escolhida por mim pelos seguintes motivos:

1. A letra da canção fala da mata, do mormaço e da cachoeira; trata de refúgio, resiliência e renascimento, assinalando que mesmo diante das adversidades e da negação, algo pode florescer e se espalhar, o que comunica com assertividade o subtexto da história que eu relato;
2. A canção é organizada como elemento de quebra no texto, marcando momentos de passagem de tempo, de alteração de corpo e de mudança temática, auxiliando a dramaturgia a ter um encadeamento coeso sem perder a poesia;
3. Ao tratar sobre minha dramaturgia pessoal, um dos primeiros elementos definidos por mim foi a utilização do canto. Eu canto desde que me entendo neste mundo. Foi a primeira arte pela qual eu me apaixonei. Então não haveria como falar da minha história sem adicionar a música, ela também é minha dramaturgia;
4. A canção pertence a uma das minhas cantoras favoritas e eu a já ouvi dezenas de vezes, o que faz com que eu tenha uma relação de afeto para com a obra.

Eu fiz questão de introduzir ainda, de forma breve e assertiva, um discurso político sobre a luta da mulher na sociedade, partindo da história da minha mãe para o contexto geral, pois eu vejo que a luta que eu narro atravessa um grupo social e alcança a todas, inclusive a mim, mesmo que de forma não homogênea.

Para finalizar, eu transformo a denúncia em celebração e realizo, em cena, um tributo de agradecimento às mulheres da minha família que vieram antes de mim, reconhecendo que o lugar em que em me encontro hoje foi alcançado pelos trabalhos das mãos delas e pela força que elas tiveram. Força que chegou até mim e eu uso como combustível para ir atrás dos meus sonhos.

Signos de cena

Água e Terra: Quando eu penso na minha cidade, me vêm as imagens da travessia de barco Breves-Belém e a suntuosa árvore samaúma centenária, localizada em uma estrada de terra vicinal à estrada Breves-Arapijó. Então para trazer referência a esses lugares que eu passei, eu trago os elementos da água e da terra na narrativa: a água como fluxo contínuo de transformação e renovação e a terra como fixação ao substancial, ao que não se modifica, às origens.

Onça-pintada: Eu utilizo o arquétipo desse animal como representação da energia espiritual da minha mãe. A onça-pintada é símbolo ancestral de poder, coragem, mistério e sabedoria instintiva. Além disso, em muitas culturas indígenas é um totem, um espírito protetor que guia e oferece força aos que o invocam. Dessa forma, eu utilizo a força desse animal para representar a força da minha mãe em enfrentar e sobreviver às dificuldades.

Ninho: A simbologia do ninho carrega a mensagem de segurança, proteção e conforto. Em espécies do mundo animal, as aves fêmeas constroem os ninhos para abrigarem e alimentarem os filhotes. Nesse sentido, eu utilizo o ninho como representação do seio familiar e do solo sagrado cultivado pelas mulheres que me criaram, no qual eu me aterro e também celebro por meio desse trabalho.

Descrição da cena

A cena tem duração de cinco minutos. Foi concebida no formato solo, para o palco em estrutura italiana. Para a caracterização, o figurino utilizado é um vestido claro e os pés descalços, o rosto sem maquiagem e cabelos soltos. Ademais, os pés, as pernas e os braços são manchados com argila verde, para fazer referência ao signo da terra. Os elementos cênicos utilizados são: bacia com água, ganzá (instrumento de percussão), pano branco, galhos artificiais, fotos de família e placas com os nomes: Marinalda (minha mãe), Maria de Nazaré (minha avó), Deolinda (minha bisavó) e Isabel (minha tataravó).

Eu entro em cena tocando o ganzá¹ e cantando a música “Lava”, carrego a bacia com água em minhas mãos e os outros objetos dentro do pano, que está enrolado no meu corpo. Após isso, eu narro um relato que minha mãe me contou sobre meu avô quando eu ainda era criança, introduzindo o público ao ambiente ribeirinho. Em seguida, começo a interagir com o elemento água e a me molhar com ele, fazendo referência a um banho sagrado de limpeza, enquanto utilizo minha respiração e meu corpo como instrumento de percussão no entoar da primeira parte da música.

Prossigo o banho e continuo a cena contando mais sobre a história de vida da minha mãe. Eu a represento com o arquétipo animal da onça-pintada, em referência a isso, monto o corpo do animal na beira do rio bebendo água. Neste momento, a bacia vira escudo e eu encarno a pele da minha mãe, defendendo-se nas principais lutas que ela encarou na vida.

Neste ponto, eu faço um paralelo entre a trajetória de vida da minha mãe e a minha, informando o quanto o olhar dela influenciou o meu e o quanto o exemplo dela me ensinou a ser corajosa. Com isso, narro minha saída do Marajó e minha chegada à cidade grande. Com o corpo montado em uma imagem, canto mais uma parte da música com o acompanhamento do ganzá. Esta quebra me encaminha para o que considero o clímax da cena, quando faço um discurso político sobre a luta da mulher no país por uma vida digna e celebro a luta das mulheres da minha vida para eu estar numa posição mais confortável que elas jamais tiveram. Para isso, eu coloco a bacia e o ganzá no chão e desamarro o pano do meu corpo; com o conteúdo dele (os galhos, as fotos e as placas) eu monto um círculo ao redor da bacia para representar o ninho que

abriga as minhas raízes. Nessa construção, mostro alguns nomes e fotos das mulheres responsáveis por esse movimento. Finalizo minha cena com os dizeres “corpo de água e alma de terra, por onde eu for”, para assinalar que por qualquer lugar do mundo que eu passe, as histórias delas são levadas comigo, pois elas constituem minha própria história, as minhas raízes.

Embora meu corpo esteja sempre em constante mudança, elas estão alojadas na minha alma.

“Corpo de água e alma de terra, por onde eu for”



¹ Ganzá é um idiofone de agitação, normalmente cilíndrico, que produz um som rítmico suave por meio do movimento de sementes em seu interior, servindo como base de pulsação em performances musicais e cênicas. (N. do Ed.)

O ACONTECIMENTO



Imagem 1. *Lava.*
Fotografado por Bruno Euler e
editado por João Souza (2025).

Na Imagem 1, eu inicio a narrativa. É o momento de chegar à minha terra ancestral. Começo um rito. Me benzo com a água do rio e peço licença às minhas antepassadas para mergulhar nessa história sagrada. Por meio do canto, eu as reverencio e as cultuo, ao mesmo tempo em que meu banho em um ritual de purificação.

Na Imagem 2, esse corpo já deixou de ser meu para ser receptáculo da personagem da história. Esse corpo que já foi de bicho e já foi de gente, se convola no corpo híbrido, o de mulher-onça, que enfrenta os predadores com toda ferocidade e bravura, triunfando, ao final, sobre os corpos de cada um deles.

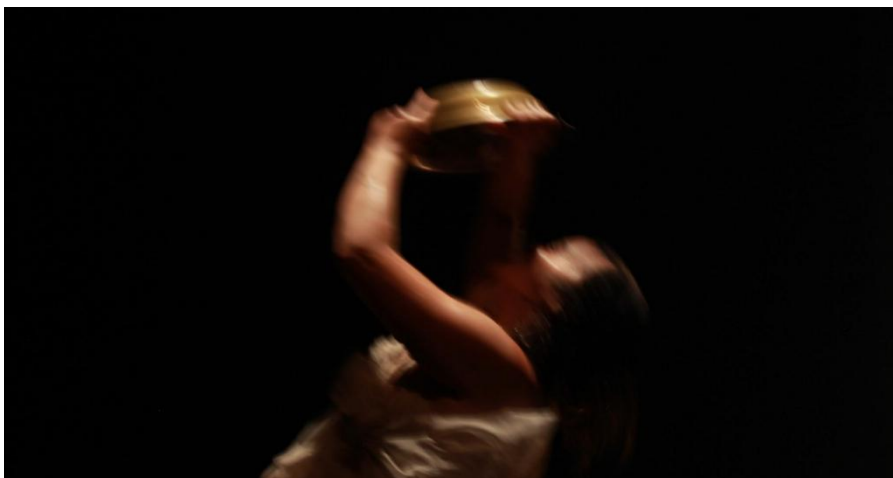


Imagem 2. *O que resta desse nosso não.*
Fotografado por Davi Santos (2025).



Imagem 3. *Enraíza, espalha de chão.*
Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

Nesta terceira imagem, eu monto o ninho que contém minhas raízes. Nele reside a memória das minhas ancestrais, que eu represento com os nomes e imagens delas. Neste lugar, está contida a seiva que me mantém e me fortalece. É dele que eu tiro a matéria que fabrica energia para o meu traslado pelo mundo. Dessa terra eu nasci, para essa terra eu voltarei ao partir e dessa terra eu me alimento. Ela não sai de mim.



Imagem 4. *O ninho.*
Fotografado pela autora (2025).

REFERÊNCIAS

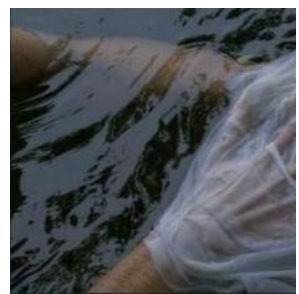
- FELLET, João; LIMA, Félix. 'Quando a ambulância chegou, já estávamos velando meu marido': a vida no município com pior IDH do Brasil. **BBC News Brasil**, 14 out. 2024
- FONSECA, Roseany K. S. Atravessamentos de um corpo-memória: o ato de criar como devir-lembrança. **Linha Mestra**, n. 44, p. 194-199. DOI: 10.34112/1980-9026.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.
- OKAMOTO, Eduardo. Anotações para uma dramaturgia de ator. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, n. 2, Bloco II, jul. 2010.



A DOR QUE VOCÊ AMARROU EM MIM

por Carolina Moref¹

anacarollinamoreira@gmail.com



¹ Ana Carolina Moreira Figueiredo, discente do curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Iniciou seus estudos teatrais em 2023 e desde então vem desenvolvendo sua formação artística nas artes do palco.

INTRODUÇÃO

O presente artigo nasce da experiência prática e poética da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, cujo eixo de investigação consiste em transformar cicatrizes individuais em material cênico. Nesse processo, as marcas íntimas não são tratadas apenas como registros de dor, mas como rastros de afetos e conflitos capazes de se reinventar em dramaturgia (Féral, 2015). No solo “A dor que você amarrou em mim”, a atriz convoca seu corpo como território de memórias tensionadas, atravessadas por laços familiares e relações amorosas que deixaram marcas profundas. Ao serem refeitas em cena, tais lembranças adquirem densidade poética, configurando um espaço onde o pessoal e o artístico se entrelaçam, instaurando um processo singular e aberto, cujo sentido só se completa diante do público. Tal abordagem dialoga com a noção de “corpo que lembra” (Nancy, 2012), onde a experiência subjetiva se inscreve no físico e se transmuta em linguagem cênica.



O INDÍCIO

O indício escolhido para a dramaturgia foi a violação da alma da atriz. Essa escolha fundamenta-se no entendimento de que a dor sofrida não se inscreveu apenas no corpo físico, mas antes atravessou a alma, deixando-a paralisada. Essa paralisia invisível, contudo, repercutiu no visível: o corpo marcado, cicatrizado, denunciando as violências vividas. Como reflete Nancy (2012, p. 42), em seu nono indício sobre o corpo.

A escolha desse indício aponta, portanto, para uma dramaturgia que não se limita a narrar o acontecimento traumático, mas que busca ressignificar a dor como matéria criativa. A memória torna-se linha de costura entre corpo e alma, entre ferida e poesia, permitindo que a paralisia interior seja combatida e transformada em movimento cênico, em ato de resistência e ressignificação. Neste sentido, o trabalho aproxima-se do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1975), ao transformar a experiência de opressão em linguagem cênica, convertendo a dor amarrada em gesto de libertação.

9. O corpo é visível, a alma, não. Vemos que um paralítico não pode mexer sua perna direito. Não vemos que um homem mau não pode mexer sua alma direito: mas devemos pensar que isto é o efeito de uma paralisia da alma. E que é preciso lutar contra ela e obrigá-la a obedecer. Eis aí o fundamento da ética, meu caro Nicômaco.

Jean-Luc Nancy, 58 Indícios Sobre o Corpo

AUTOBIOGRAFIA POÉTICA

Em um dia de ventos revoltos, dois mestres lançaram ao mundo uma pequena embarcação. Ela nasceu tímida, mas a cada aurora crescia, enfrentando marés que raramente se mostravam brandas. As correntezas a golpearam com dureza, e seu casco, ainda tenro, cedo se encheu de marcas que o acompanharam por toda a viagem.

O barco trazia no porão caixas pesadas, tão densas que às vezes ameaçavam afundá-lo. Entre elas, havia uma de ferro sombrio, recebida de forma brusca, quando acreditava que a portaria em enseadas seguras. Desde então, navegava com o ritmo alterado, como quem aprende a remar contra águas que não escolheu. Sobre si, pairava a sombra de um farol apagado. A cada tentativa de aproximação, as cordas que deveriam prender se desfazem em nós frouxos e a luz que guiará, permanecia intermitente.

Este barco seguia, muitas vezes, sob neblina, desejando reconhecimento das estrelas, mas encontrando apenas nuvens cerradas. Ainda assim, não se deixou naufragar. Em certo ponto da travessia, encontrava companhias que ousavam enfeitá-lo: adornavam seu casco com cores vivas, erguiam bandeiras que dançavam ao vento, mostravam-lhe que até as cicatrizes podem se tornar ornamentos de beleza.

Em meio a essas novas águas, descobriu que podia aliviar parte da carga e aprender a flutuar com leveza. Foi durante a navegação que a embarcação percebeu sua vocação: transformar tempestades em espetáculo de ondas e converter silêncios em melodias do mar. Aprendeu a se lançar em correntes diferentes, onde não era apenas sobrevivente, mas criador de paisagens.

E quando, enfim, aportou em um cais de luzes, abriu suas velas como quem revela uma história inteira. Ali, diante de olhos atentos, mostrou que o casco marcado podia ser palco, e que até as travessias mais duras podiam se tornar livros escritos na espuma das ondas.

O pequeno barco, nascido em meio à tormenta, encontrou, no próprio mar, a arte de ser livre.

SINOPSE

Nasceu para encontrar direção em mar agitado, para suportar tantas correntes contrárias e encontrar a direção apesar da tempestade constante, trago este barco com o casco leve, onde uma voz no convés gritava comandos duros, cortava suas velas. Esta é a história de um pequeno e simplório barco que aprendeu a navegar com suas velas rasgadas.

PROCESSO CRIATIVO: DO ÍNTIMO AO CÊNICO

O processo criativo da performance nasceu das lembranças dolorosas da intérprete, que emergiram nos ensaios como disparadores de cena. Partindo do princípio da dramaturgia pessoal, o método de criação articulou-se em três eixos fundamentais: a escavação memorialística, a transposição corporal e a composição cênica.

Na primeira fase, de escavação memorialística, a intérprete realizou um trabalho de resgate de experiências traumáticas através de escritos autobiográficos e exercícios de imaginação ativa. Essas memórias, inicialmente fragmentadas, foram gradualmente organizadas em um mapa afetivo que serviria de base para a construção dramatúrgica.

A segunda fase, de transposição corporal, consistiu na tradução dessas memórias em linguagem física. Seguindo a premissa Barbiana de que o corpo do ator é o principal instrumento de criação (BARBA, 1994). A intérprete desenvolveu uma partitura gestual que materializou a tensão entre a paralisia interior e o desejo de libertação. Gestos contidos, repetitivos e truncados representavam a dor internalizada; enquanto movimentos amplos e expansivos simbolizavam a superação.

Finalmente, na fase de composição cênica, esses elementos foram organizados em uma estrutura dramática de três momentos: a exposição da dor, onde o corpo aparece contido e fragmentado; o enfrentamento, onde a memória é confrontada através de ações físicas intensas; e a transmutação, onde a dor se transforma em potência criativa. No palco, essas memórias foram expostas de forma intensa, transformando-se em gesto de resistência e criação. O corpo, atravessado pela dor, tornou-se espaço de inscrição e, ao mesmo tempo, de ressignificação, onde a violência vivida pôde ser transmutada em poesia. Este processo dialoga com a concepção de Taylor (2013) do corpo como “repertório” que armazena e transmite conhecimento através de gestos e performances.

ESTRUTURA DE CENA

A cena, com duração aproximada de quatro a cinco minutos, organiza-se em três partes, explorando o cansaço físico e emocional através do corpo da atriz:

- 1. O Peso da Dor (2 minutos):** a atriz entra carregando uma corda pesada, que simboliza o peso da dor e das experiências que lhe são impostas. O corpo já manifesta cansaço, revelando fisicamente o esforço de suportar não apenas a corda, mas também os fardos emocionais. Cada passo, cada gesto evidencia o desgaste físico, tornando o corpo veículo de memória e resistência;
- 2. Movimento Repetitivo e Intensificação (2 minutos):** aos poucos, a movimentação da perna torna-se mais pesada e rápida, com gestos repetitivos. Essa repetição enfatiza o acúmulo de experiências e a dimensão múltipla do corpo físico, emocional e simbólico. Os movimentos refletem aprendizado e experimentação da relação entre corpo e espaço, conforme abordado em sala de aula;
- 3. Calmaria e Compreensão (1 minuto):** no desfecho, a atriz alcança um estado de calma. O corpo relaxa e os gestos cessam, indicando aceitação da dor e compreensão de si mesma. A calma final não é passividade, mas presença consciente, permitindo que a atriz traduza sua experiência em atuação plena.

ACONTECIMENTO

O acontecimento deu-se em 15 de setembro, na culminância da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator. Mais do que uma apresentação, foi um rito e revelação: a cicatriz, antes dimensional na intimidade, rompeu o limite da pele e se fez pública, compartilhada com o olhar do outro. Em cena, a intérprete inaugurou seu primeiro desabafo, não restrito à palavra, mas expandindo no corpo e na voz, um gesto poético em que a dor se transformou em presença.



Imagem 1. *Mergulhando o olhar em suas próprias mãos.*

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

Na primeira imagem, a intérprete mergulha o olhar em suas próprias mãos, como se nelas repousasse a fonte de sua dor. A corda que atravessa e envolve o corpo não é apenas um adereço, mas a materialização de um peso existencial: o fardo silencioso que se cola à pele e molda a presença cênica. Cada gesto, assim, revela a densidade desse sofrimento e o transforma em linguagem.

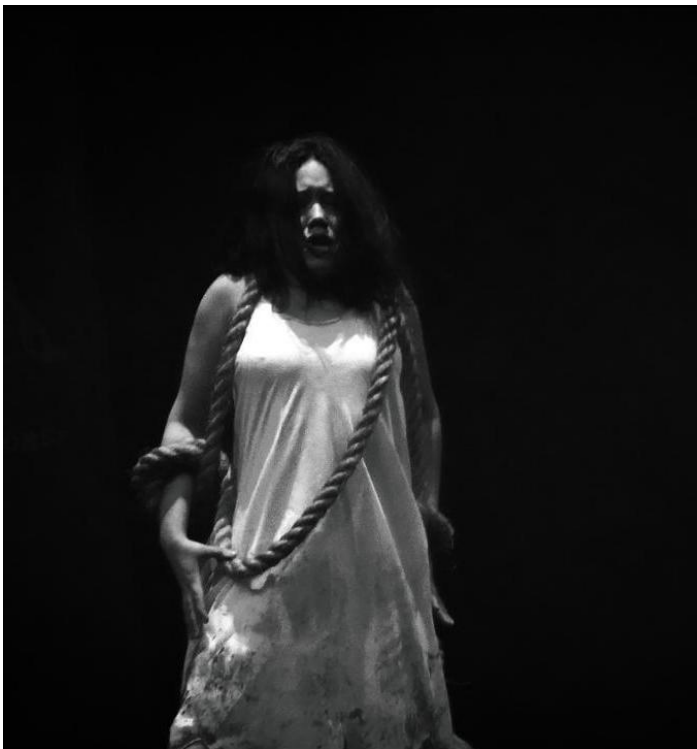


Imagem 2. *Intérprete em estado de prontidão.*
Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

Na segunda imagem, a intérprete surge em estado de prontidão, como se o corpo estivesse à beira de um enfrentamento inevitável. A corda ainda a aprisiona, envolvendo braços e torso, e seu rosto revela uma mistura de tristeza e espanto. O vestido sujo e os cabelos desalinhados intensificam a atmosfera de dor, como se a cena deixasse transbordar o peso de um sofrimento entranhado no íntimo.

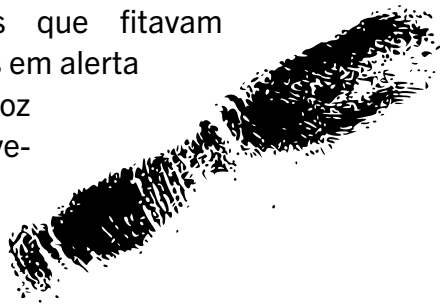
Na terceira imagem, a intérprete grita não apenas para o público, mas para si mesma, como se a voz ecoasse em seu próprio íntimo. A corda, agora presa a apenas um dos braços, sugere um desprendimento gradual desse fardo. O gesto, carregado de intensidade, parece anunciar um dos últimos gritos diante da dor, uma tentativa de libertação que se inscreve no corpo e na cena.



Imagem 3. *Último grito.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

DRAMATURGIA

Neste corpo navegante,
que já carrega dentro de si marcas do tempo,
de décadas de sal respingado do mar,
onde, neste mesmo cais
habita uma figura no convés,
com olhos que fitavam
como faróis em alerta
e uma voz
firme e trove-
jante.



Nesta neblina,
toda tentativa de zarpar de forma autônoma
era recebida com trovões de desprezo.

Agora, abre-se a escotilha,
e segue-se o canto da sereia em silêncio,
já que é assim que se ouve a alma,
ainda que com a melodia do canto encantado
e o silencioso grito habitado em seu cerne.

Larga-te do capitão,
e assim segue sua própria correnteza,
tornando-se, assim, a grande bruxa do mar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo revelou como a dramaturgia pessoal pode transformar memórias íntimas em experiências estéticas compartilhadas. Ao deslocar a cicatriz do silêncio para a cena, a intérprete converteu dor em linguagem, fazendo do corpo e da voz veículos de criação. Mais que uma apresentação, o acontecimento configurou-se como rito de passagem, onde a vulnerabilidade se tornou potência e o íntimo se expandiu em presença coletiva.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



AMARRA: O CORPO QUE LEMBRA

por Caroline Vitória¹
carolinecosta.com1@gmail.com



¹ Caroline Vitória Rocha da Costa, atriz em formação, escritora, graduanda em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará e discente do Curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Artista expressiva, e movida à adrenalina — dentro e fora da cena.

INTRODUÇÃO

O trabalho apresenta o processo criativo “Amarra”, desenvolvido na disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, sob orientação do Professor Dr. Paulo Roberto Santana Furtado. A criação parte de uma cicatriz emocional — o amor não correspondido — que se transforma em dramaturgia pessoal, configurando-se como ferida simbólica na alma. O indício 13, da obra *58 Indícios sobre o Corpo* (Nancy, 2012), foi tomado como disparador sensível, orientando a construção da cena. A investigação busca evidenciar como o corpo, em sua expressividade, é capaz de reter a alma e tornar visível o conflito entre dor, memória e permanência.

FRAGMENTOS DE MIM...

Sou feita de silêncios que gritam,
De memórias que dançam dentro de mim
Como folhas presas ao vento.

Carrego no peito
Um coração inquieto,
Às vezes jardim,
Às vezes incêndio.

Minha pele é mapa de caminhos
Que inventei para não me perder,
Meus olhos são rios



Que escondem mares inteiros.

E mesmo quando o mundo pesa,
Quando a noite parece maior que eu,
Há uma centelha que insiste,
Uma força que floresce,
Como rosa que abre
Mesmo entre pedras.

Sou fragilidade e coragem,
Sou queda e voo,
Sou poema que ainda escreve a si mesmo

O CORPO RETÉM A ALMA

O Indício escolhido foi o 13. A alma é quem realmente sente, mas sem o corpo ela não teria como se manifestar de forma concreta — se espalharia em algo intangível, como vapor ou palavras no vento. Tudo o que a alma sente, perpassa primeiro pelo corpo, e o corpo a retém, se não, ela escaparia inteira. Escolho o indício pois a cicatriz é o coração. O coração que representa a alma e o corpo que retém, mas que ao mesmo tempo expressa, comunica e fala.

Quando o nosso orientador nos deu a proposta de trazeremos a nossa dramaturgia para cena, a partir de uma cicatriz, me vi em um turbilhão de coisas para pensar, pois ao longo de nossas vidas, criamos e o outro também cria nossas cicatrizes. No entanto, eu achei melhor pensar em uma que fosse mais recente, e assim poder desenvolver melhor. No momento em que colocamos isso para fora, uma das sensações é a de libertação, de alguma forma não me vi sozinha, pois ali, existiam pessoas que se identificavam.

13. No entanto, quem sente é a alma. E a alma sente, primeiro, o corpo. Ela o sente de todas as partes contendo-a e retendo-a. Se ele não a retivesse, toda ela escaparia em palavras vaporosas que se perderiam no céu,

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

AMARRA

Houve um tempo em que eu acreditei. Palavras suaves, olhares gentis, promessas não ditas — tudo parecia leve, possível. Havia silêncio, mas também havia fé. Fé no amor, fé no outro, fé em mim. Mas o amor, às vezes, não vem com presença. Às vezes, vem com espera. O que demorei a perceber é que eu estava esperando sozinha. E o que parecia recomeço foi apenas a continuação da ilusão.

Não foi crueldade. Foi delicadeza demais. Delicadeza que confunde, que prende sem amarrar, que alimenta sem saciar. Fiquei. Esperei. Acreditei.

Mas não fui correspondida como esperava. E, no fundo, eu sabia. Só não queria ver. Fiz muitas orações desesperadas por alguém que só lembrava de mim quando queria algo que eu não podia oferecer.

Às mensagens lindas e longas, às madrugada de amor, a toda aquela paixão ardente que se dizia ter por mim, eu acreditei. No seu beijo quente, me joguei. Nos seus braços acolhedores, eu descansei. As suas promessas, eu aceitei. Aceitei porque amava — amava muito. Aceitei porque ele se dizia correto. Mentira! Era tudo mentira! Mas quando se ama, não se consegue ver.

Em uma noite, tão louca de amor, eu me declarei. Declarei-me porque já não conseguia mais esconder toda aquela paixão.

E, é claro, fiz isso porque tinha a certeza de que seria respondida com um “sim” de amor verdadeiro. Foram tantas coisas lindas ditas a mim, que não precisava nem terminar a mensagem: ele entenderia.

Todas aquelas palavras não passavam de vento — sem sentido, sem pureza, sem amor. Mas, no momento, preencheram, de alguma forma, a vontade de um dia realizar aquilo que tanto queria... e que não foi possível.

Mas, em vez de ir, ele também ficou.

Ficou e me manteve presa, cega e esperançosa. Sabe quando

nem se imagina algo ruim? Ah, isso aconteceu.

A manipulação disfarçada de afeto. O lobo disfarçado de Cristo. O cárcere da alma. O abrigo da mentira. E tudo isso, disfarçado de amor e admiração. Mentira! Era tudo mentira!

Logo após essa declaração, tudo o que ouvi foi reciprocidade — quando ele realmente percebeu que eu estava em sua



Imagem 1. Experimentações.
Do acervo pessoal da autora (2025).

mão, como uma prisioneira que, pela própria cegueira, não via problema em ficar... tudo isso dias antes de demonstrar quem realmente era.

O que me impressiona é o fato de como se saiu dessa situação como um cordeiro.

Um cordeiro que me levou ao matadouro da alma — e me matou.

Essa cicatriz não sangra. Ela queima quando alguém chega perto. Ela sussurra quando a esperança tenta voltar. Ela grita toda vez que tento amar.

MEMORIAL: PROCESSO DE CRIAÇÃO DA CICATRIZ

A alma é um túnel profundo e longo, em que, a cada passo, há algo guardado, perdido, deixado de lado ou algo que tentamos esquecer para conseguir seguir em frente. Mas o que não sabemos é que devemos acessar cada uma dessas memórias na esperança de nos sentirmos libertos dali. Não se pode vê-la, mas se sente: sente-se que está ali, que dói, e que também suporta muitas coisas.

Nesse processo, o objetivo era mostrar como o corpo retém a nossa alma, e a cicatriz escolhida foi o coração. Trata-se da ilusão em que a alma conversa com o coração e conta tudo o que está suportando; e o coração, inquieto, dialoga com o corpo em busca de sanar aquilo. O corpo, porém, não faz nada além de segurar, mas, ao mesmo tempo em que tenta guardar, não percebe que comunica essa dor. Esse colapso que tenta sustentar é o espírito gritando.

A primeira imagem retrata a entrada desse corpo em cena. Aparentemente, ele está seguro de si (o corpo está retido). Com um instrumental de casamento, entra feliz, preso a migalhas de lembranças boas que ainda sustentam seu caminhar. Essa estrutura se apresenta em retidão: firme, ereta, convicta do que faz.

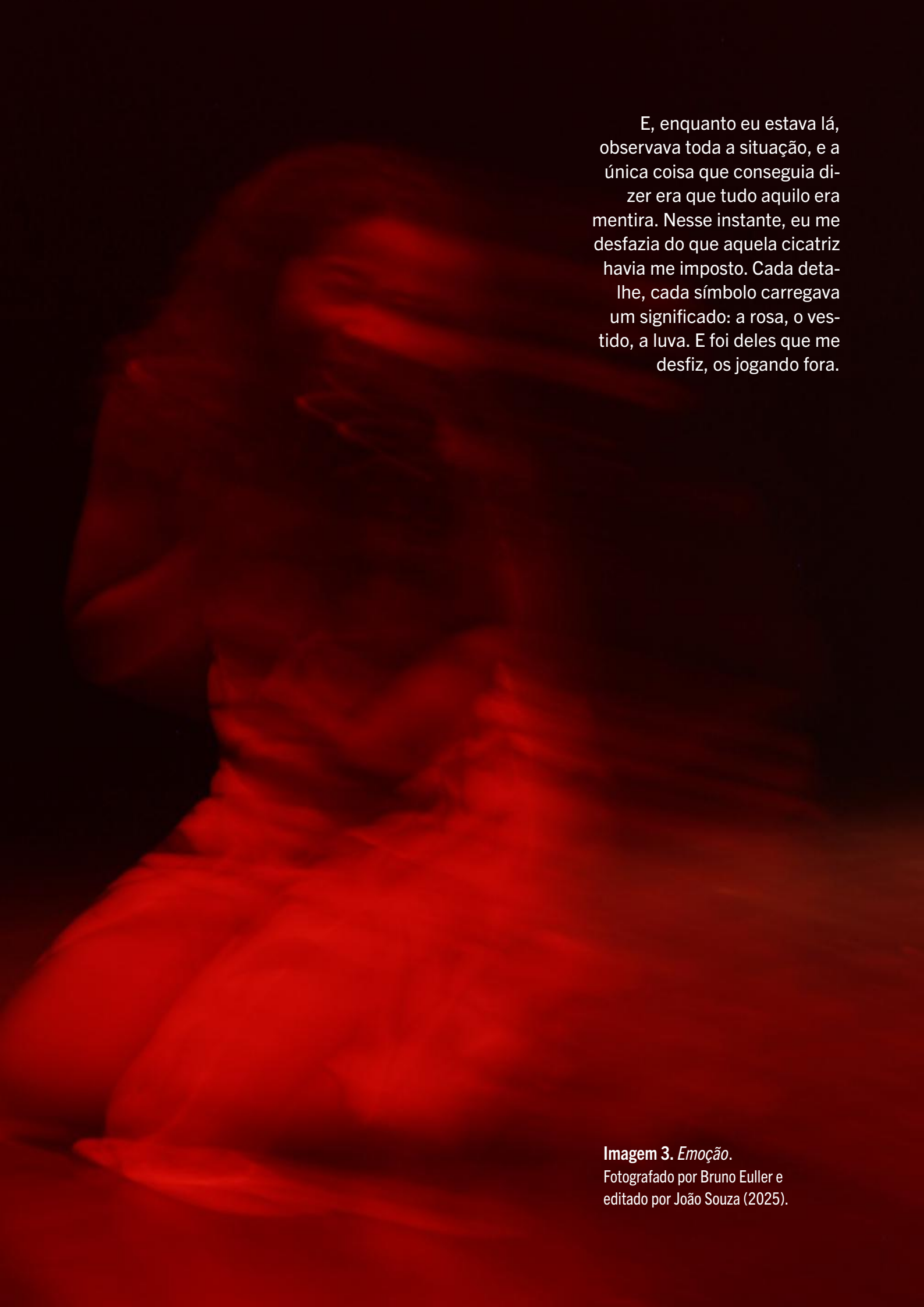
Enquanto avança, uma memória nobre o atravessa, como se cada passo abrisse uma fresta para o passado. O calor da emoção o envolve, e essa emoção desce como um raio, infiltrando-se em cada parte desse organismo, primeiro na pele, depois no sangue, até alcançar o coração. É como se todo o corpo, nesse instante, fosse iluminado por um sopro de vida que nasce da lembrança e se expande em cena.

No segundo momento do lapso, meu corpo perde o controle, e as emoções me tomam por inteira. Esse foi o momento mais doloroso para mim. Eu não conseguia enxergar ninguém, mas era como se eu estivesse me teletransportado para aquele instante em que tudo aconteceu.



Imagem 2. *Corpo em cena.*

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).



E, enquanto eu estava lá, observava toda a situação, e a única coisa que conseguia dizer era que tudo aquilo era mentira. Nesse instante, eu me desfazia do que aquela cicatriz havia me imposto. Cada detalhe, cada símbolo carregava um significado: a rosa, o vestido, a luva. E foi deles que me desfiz, os jogando fora.

Imagem 3. Emoção.
Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

Mas, ao me afastar daquele fragmento de memória, senti um silêncio pesado me envolver. Era como se cada pedaço abandonado levasse consigo um pouco do meu passado, liberando espaço para algo que eu ainda não conhecia. Um frio percorreu minha espinha, misturado a uma estranha sensação de alívio e medo. E, no meio desse vazio, percebi que talvez, finalmente, eu pudesse me reconstruir sem as amarras do que um dia me feriu. Cada gesto, cada lembrança, mesmo que despedaçada, começava a se transformar em aprendizado, e algo dentro de mim começava a respirar mais leve, encontrando forças nas próprias cicatrizes que antes me consumiam.

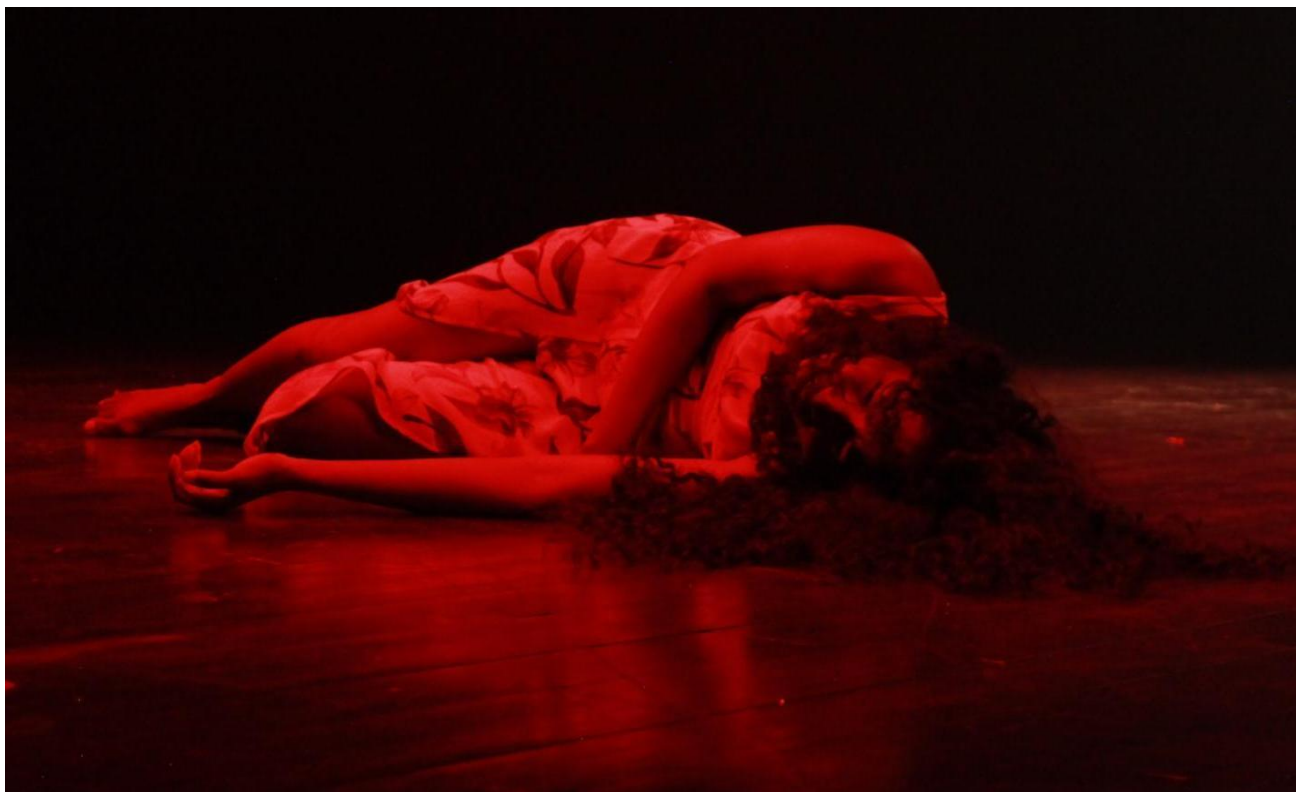


Imagem 3. *Deitada no chão.*

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

Deitada no chão frio do palco, não era apenas um corpo inerte sob a luz dramática; era o ponto final de um colapso, o silêncio após o estrondo. Ali, eu comunicava uma cicatriz, uma ferida invisível que se manifestava em cada fibra do meu ser.

Por tanto tempo, minha alma esteve presa, encapsulada por essa dor, essa memória, essa marca. Mas, naquele instante, algo se rompeu. Como um véu que se desfaz ou um nó que se desata, senti a libertação. Não consigo descrever com precisão as palavras que faltam, mas era a sensação de que o corpo, finalmente, soltava a alma. A cicatriz não desapareceu, mas perdeu seu poder de aprisionar. Eu não estava mais presa a ela; ela era parte de mim, mas não me definia. Ali, no chão do palco, exausta e livre, tudo terminou... e tudo recomeçou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho “Amarra” é uma performance sobre a cura de uma cicatriz emocional causada por um amor não correspondido. Utilizando o conceito de que “o corpo retém a alma”, a artista investiga como a dor e a memória ficam presas no corpo. A apresentação culmina em um colapso físico, simbolizando o momento em que a alma se liberta da dor. A conclusão é que a arte pode ser um caminho para a cura, e que o corpo, ao expressar a dor, consegue transformá-la. A cicatriz não desaparece, mas perde o poder de aprisionar, tornando-se um lembrete da libertação e do recomeço.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



A CULPA NÃO ERA MINHA

por Diego Pimentel¹
diepiment91@gmail.com



¹ **Diego da Silva Pimentel**, ator e dançarino em formação. Discente do Curso Técnico em Teatro na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) e integrante da Cia. de Potoqueiros. Atua em projetos de dança e teatro, levando arte para diferentes públicos.

QUEM SOU EU?

Eu nasci no Hospital Maternidade do Povo, Belém, chovia no verão no dia 22 de dezembro de 1991. Cresci na casa da minha avó, com cheiro de café com cus-cuz, mas sem o abraço que eu sonhava.

Meu pai era uma voz distante, uma voz que só falava de pensão. Nunca perguntou se eu tinha passado de ano, nunca quis saber se meu coração batia mais forte por alguém.

Guardei raiva e ela cresceu junto comigo. Um dia, mudei de casa. Fui morar com minha mãe. E fui morar também dentro de uma igreja. Orava, cantava, mas me sentia preso.

A solidão veio, pesada. A tristeza, afiada. Por três vezes quis apagar minha própria luz. Mas um dia a vida dançou pra mim. Eu aceitei o convite. Entrei na dança, encontrei o teatro, encontrei a mim mesmo.

Descobri que meu corpo podia gritar sem dizer uma palavra, que minha voz podia rir, chorar e transformar a dor em arte.

Hoje estou na UFPA. Sou o menino que sobreviveu às tempestades e que agora faz do palco o seu abrigo. A raiva virou movimento, a dor virou cena, e eu, eu virei poesia.

INDÍCIO

Escolhi o indício 40 porque, por muito tempo, meu corpo foi esse corpo fechado. Surdo ao carinho, cego para o afeto, pesado de silêncios que ninguém ouvia. Ele era só presença, maciço, uma pedra que respirava. Mas a arte veio como fenda, rachando a pedra, deixando a luz entrar.

A dança fez meu corpo ouvir. O teatro fez meu corpo falar. E aquele corpo impenetrável virou corpo-poesia, corpo-cena, corpo que existe para si, mas também para o outro.

40. O corpo é o em si do para si. Com relação a si, é o momento sem relação. É impenetrável, impenetrado, é silencioso, surdo, cego e privado de tato. É maciço, grosseiro, insensível, inafetivo. É também o em si do para os outros, voltado para eles mas sem nenhuma consideração por eles. É somente efetivo – mas o é absolutamente.

Jean-Luc Nancy, 58 Indícios Sobre o Corpo



DRAMATURGIA: SINOPSE

Entre o silêncio e a cobrança, um filho cresce buscando afeto onde só existe obrigação. No palco, um corpo rasgado por lembranças tenta se reconstruir.

O ACONTECIMENTO



*Imagem 1. No palco os três objetos que escolhi para a cena.
Fotografado por Davi Santos (2025).*



*Imagem 2. Meu corpo pequeno, carregando o boneco, buscando o olhar do pai.
Fotografado por Davi Santos (2025).*

Para criar minha cena, comecei revisitando memórias. Usei as indicações que o professor propôs em sala e, em casa, adaptei essas ideias para falar de mim. Dividi minha dramaturgia em três fases da minha vida e escolhi objetos que carregam essas memórias no corpo: um boneco para a infância, uma bola para adolescência, um jaleco para a fase adulta.



Imagem 3. *Na adolescência, corro, grito, mas ainda não sou ouvido.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

Em todas as fases, repito o mesmo gesto: tento alcançar meu pai. Me estico, corro, grito, mas nunca consigo tocá-lo. Essa repetição é o coração da cena: mostra a fome do afeto, a frustração, e a solidão que me acompanharam. Mas no fim, algo muda. Eu respiro fundo, ergo os olhos para o vazio e digo, em voz clara: “Adeus, pai”.

Então viro as costas e saio de cena, como quem escolhe seguir o próprio caminho. Esse gesto final é libertação: meu corpo não está mais preso. Ele segue adiante, para si, para o mundo, para a poesia.

Cena

Apresentar essa cena foi como abrir um diário diante de todos. Senti meu corpo tremer, como se revivesse cada memória. Houve dor, houve silêncio, mas também houve força. A cada gesto senti que não estava mais escondendo minha história, mesmo caindo em cena eu soube resolver. Estava transformando feridas em arte. Foi libertador e emocionante.

“Adeus, pai”



CONCLUSÃO

Essa cena me mostrou que a dor pode virar potência. Reviver essas lembranças no palco não foi fácil, mas foi necessário. Hoje entendo que meu corpo carrega cicatrizes, mas também carrega poesia. A cada apresentação, escolho transformar o que doeu em algo que toca outras pessoas. É meu jeito de seguir em frente dançando, atuando, vivendo.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.

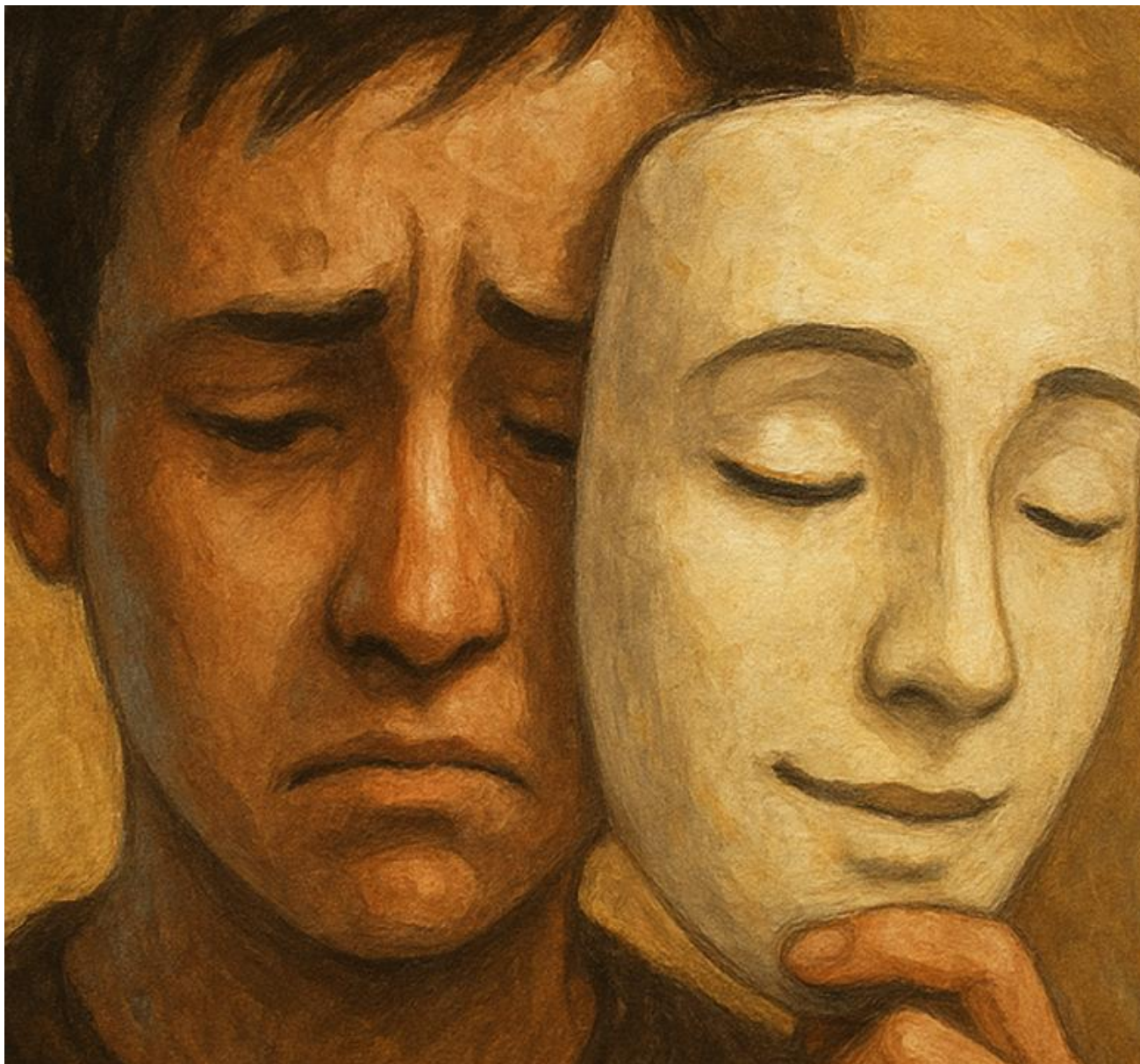


Imagem 4. *Agora adulto, digo adeus e sigo meu próprio caminho.*
Fotografado por Davi Santos (2025).



O QUE NÃO ME DEIXARAM SER

por Gabriel Anjos¹
gabrianj@gmail.com



¹ Gabriel Monteiro de Souza dos Anjos, ator. Iniciou os estudos em teatro no Curso Livre de Teatro na Casa de Artes Tiago de Pinho, em 2020. Atualmente é discente do primeiro ano do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce da experiência prática e poética da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, cujo eixo de investigação consiste em transformar cicatrizes individuais em material cênico. Mais do que feridas, as cicatrizes são compreendidas como marcas que narram experiências, afetos e histórias capazes de serem convertidas em dramaturgia.

Sena, *et al.* (2022, p. 4277) fazem uma análise a partir do que é colocado por Ramos (1991): “cada indivíduo é um só e nunca uma personalidade ou indivíduo é exatamente igual à outra personalidade”. Os autores abordam o fato de que todo o indivíduo é resultado de uma influência, e essa influência está ligada a formação da personalidade, que permeia do nascimento até determinada fase da vida. Na cena, esta narrativa se volta para uma construção onde a autenticidade é moldada a partir de falas que buscam corrigir um comportamento espontâneo, fazendo com que o crescimento seja afetado por tais correções.

BIOGRAFIA

A arte se apresenta na vida dos indivíduos de diversos âmbitos, desde os primeiros momentos da vida. Minhas primeiras lembranças incluem uma arte que faz parte de mim até hoje: a novela. Meus finais de tarde nos primeiros anos do Ensino Fundamental se concluíam com um lanche colocado em cima de uma mesa de centro que ficava posicionado em frente à televisão, onde eu podia assistir *Chocolate com Pimenta* (novela). Embora as falas de que novela era “para mulher”, cresci assistindo esta arte, que moldou meu gosto musical, minha paixão pela interpretação e meu orgulho pelas histórias criadas e contadas por brasileiros.

A arte por vezes moldou o meu comportamento. Porém, em algumas situações este comportamento foi impedido de existir por conta de falas e atitudes que buscavam corrigir e adequar para um lado socialmente normativo.

Embora meu coração sempre tenha pulsado com uma semente artística, o anseio pela vontade de se tornar um ator aguardou alguns anos. Iniciei um curso livre de Teatro em 2020 e minha paixão foi imediata. Em outubro de 2021 pisei, pela primeira vez, em um palco de teatro. O sentimento da semente crescendo dentro de mim se misturou com a euforia e felicidade de um momento inesquecível na minha trajetória.

10. O corpo também é uma prisão para a alma. Ela expia nele uma pena cuja natureza não é fácil de discernir, mas que foi bem grave. É por isso que o corpo é tão pesado e tão incômodo para a alma. Precisa digerir, dormir, excretar, suar, sujar-se, ferir-se, adoecer

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

ENTRE LINHAS: A CICATRIZ COMO INDÍCIO

O indício de número dez da obra de Jean-Luc Nancy (2012), 58 indícios sobre o corpo, se reverbera e é escolhido para compor a cena por dois motivos: o primeiro é pela fala de que “o corpo também é uma prisão para a alma”, pois a partir de ações ocorridas durante a trajetória do ator, o corpo se tornou um obstáculo para que a alma pudesse manifestar diferentes sentimentos

relacionados à liberdade e à autenticidade do indivíduo. Além disso, há a reflexão de como é a prisão em que a alma se encontra, ao deixar de lado uma porção de vivências que o corpo precisa sentir para se tornar amadurecido no contexto de vivências de cada ser humano.

DRAMATURGIA E PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação foi construído a partir da lembrança de momentos da infância, onde o ator sentia-se livre para brincar, falar e caminhar de acordo como o corpo, instintivamente solicitava. Posteriormente, o corpo do intérprete reage aos comandos que foram dados por parentes para que fosse alcançado um comportamento socialmente desejável. Por fim, uma expressão corporal na cena que representa as consequências do que foi podado a partir de tais repressões.

A dramaturgia se estrutura em três momentos principais:

- 1. A lembrança:** um encontro, através de uma cesta de retalhos, cetins e bordados com um passado que traz o sentimento de liberdade;
- 2. A repressão:** ações e falas que fizeram com que o corpo e as ações se tornassem aquilo que disseram que o indivíduo tem que ser;
- 3. A consequência:** Uma pessoa reprimida no contexto de suas falas e sentimentos, em decorrência ao que aconteceu no passado.

Esses trechos se entrelaçam com ações cênicas, imagens poéticas e silêncios que instauram respiros de presença e ausência no palco.

O ACONTECIMENTO CÊNICO

A estreia do solo ocorreu em 15 de setembro, como culminância da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator. A exposição trouxe à tona um sentimento de expurgação de sensações guardadas por anos, misturadas à saudade dos momentos em que não havia a interferência nas minhas ações e trejeitos. As fotografias da apresentação registram esse instante em que a cicatriz, antes íntima, se tornou coletiva, compartilhada com o público.



Imagem 1. Apresentação do solo “O que não me deixaram ser”.
Fotografado por Davi Santos (2025).

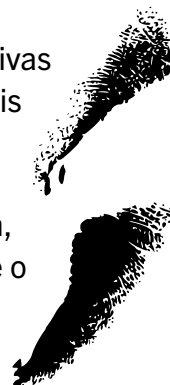
Na primeira imagem, a representação de um encontro com o passado, em um momento em que existia o sentimento de liberdade sobre as ações do corpo. Já na segunda imagem, a representação do corpo reagindo aos comandos do que ser e de como agir, de acordo com padrões previamente estabelecidos pela sociedade.



*Imagem 2. Apresentação do solo
"O que não me deixaram ser" II.
Fotografado por Davi Santos (2025).*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O solo evidencia como a dramaturgia pessoal pode revelar potências criativas ao transformar memórias individuais em experiência artística coletiva. Ao trazer tais lembranças para a cena, o trabalho consegue se reconectar ao passado de forma poética e artística, fazendo com que a dor seja revisitada de forma consciente e responsável, auxiliando inclusive nos comportamentos atuais do intérprete. Assim, compreendemos que a dramaturgia do ator se configura como uma costura entre o vivido e o criado, entre o íntimo e o coletivo, entre a ausência e a presença.



REFERÊNCIAS

- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.
- RAMOS, José Junior. **Personalidade**. São Paulo: Sarvier, 1991.
- SENA, Jaqueline; TEIXEIRA, Rosana; FRANCO, Rosiane; ASSUNÇÃO, Suzana; FIGUEIREDO, Michele. Educação Infantil e o desenvolvimento da Personalidade da Criança. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação – REASE**. São Paulo, v.8, n.10. 2022.



O CASULO DA LOUCURA

por Inngryday Carvalho¹

inn grydaycarvalho8@gmail.com



Fotografia de Davi Santos (2025)

¹ **Inngryday Cristiny de Carvalho Silva**, discente do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Iniciou seus estudos teatrais em 2025 e vem desenvolvendo sua formação artística com foco na experimentação cênica e na construção de uma trajetória voltada às artes do palco.

INTRODUÇÃO

O presente ensaio possui relatos escritos através de metáforas e dobraduras poéticas falando sobre as fases do medo e dor, através de uma violação do corpo de uma menina que queria ser amada e aceita pelo seu pai. Marcas de um trauma de anos na escuridão, calada a cada ano que passava. As intensidades da vida jogaram ela para fora do casulo. Através das artes veio a libertação de transpor suas ideias e escritas.

A composição que tirava a dor que habitava em sua mente e corpo, uma estrada longa onde conheceu a música aos 7 anos. Contudo, iniciava sua metamorfose por meio do conhecimento que aprendia em músicas. O primeiro contato com o teatro, durante o processo feito em sala de aula e pesquisas, veio a fase final do casulo.

A intensidade dos impulsos bloqueados, entupidos de impossibilidades, ela clama

do casulo que está envolvida por fios de seda, com a qual constrói, células de dores e medos, que se organizam completamente em sua estrutura, agora adulta, com olhos, pernas e outras partes desse corpo e história. Para tal, estas metáforas são desenvolvidas em forma de partitura e pausas, com a regência do que seria uma Metamorfose.

O trabalho nasce em uma prática poética, da disciplina da Dramaturgia Pessoal do Ator, cujo eixo consiste em transformar cicatrizes individuais em material cênico. São histórias reais capazes transformadas em dramaturgia. O solo “Casulo da Loucura” fala dos medos, traumas, narrados pelo silêncio de uma menina que virou mulher. Em anos ficando calada, ela junta memórias e emoção, promovendo um processo singular e não finalizado, que só se concretiza em cena.



BIOGRAFIA

Semente de Arte

Aos sete anos, uma semente foi plantada,
Minha avó, Hangar Carvalho, me levou ao Curro Velho,
Para descobrir o som da flauta, meu coração começou a cantar,
Um ano de estudo, e a música se tornou minha paixão.

Com nove anos, eu fui ao Conservatório Carlos Gomes,
Para aprender partitura e canto, minha voz começou a voar,
Oito anos de estudo se tornou minha vida,
Um caminho de descoberta, de paixão e de arte.

No Kumon, eu aprendi japonês, com meu sensei Abner Takashi Shimizu,
Um professor que me ensinou a disciplina e a perseverança,
Ele me levou à instituição nipo-brasileira, onde eu descobri o *taiko* e o *toko*,
E comecei a ensinar canto, com alegria e paixão.


Mas a vida é cheia de desafios, e minha avó faleceu,
Deixando-me só com minha mãe, que logo adoeceu,
Mas eu não desisti, eu me formei, e continuei em frente,
Com a força da arte, e a determinação de seguir meu sonho.

E então, eu cheguei a Belém, e descobri o teatro,
Um novo caminho, uma nova paixão, um novo sonho,
Eu fiz o teste, e não esperava passar,
Mas Jairo me ligou, e disse que eu havia passado, e eu não acreditei!

Com isso, eu comecei meu processo de estudar teatro,
E conheci professores incríveis, como o Dr. Paulo Santana,
Que me ensinou dramaturgia pessoal, e me ajudou a desenvolver,
Minha escrita e pesquisa, e a transformar minha história em arte.

Essa é a minha história, uma jornada de descoberta,
De paixão e de arte, uma jornada que continua,
Com a força da música, do teatro, e da escrita,
Eu sigo em frente, com alegria e determinação

SINOPSE DO SOLO



A intensidade dos impulsos bloqueados, entupido de impossibilidades, ela clama do casulo, que está envolvida por fios de seda, com a qual constrói, células de dores e medos, que se reorganizam completamente em sua estrutura, adulta, com olhos, pernas e outras partes desse corpo e história, são desenvolvidas em forma de partitura e pausas, com a regência de uma Metamorfoses.

PROCESSO DO CRIATIVO: DO ÍNTIMO À PRÁTICA

Para o processo da performance usei o fundamento transposição corporal e a composição cênica do princípio da dramaturgia pessoal. Com o corpo em cena, onde tinham fitas enroladas e palavras escritas no papel que ficavam em volta do meu

23. A cabeça se destaca do corpo sem ser necessário decapitá-la. A cabeça se destaca de si mesma, decepada. O corpo é um conjunto que se articula e se compõe, que se organiza. A cabeça é feita de buracos apenas, cujo centro vazio representa muito bem o espírito, o ponto, a infinita concentração em si. Pupilas, narinas, boca, orelhas são buracos, evasões cavadas fora do corpo. Para além dos outros buracos, aqueles mais embaixo, essa concentração de orifícios se liga ao corpo por um canal estreito e frágil, o pescoço atravessado pela medula e por alguns vasos que estão prontos para inchar ou romper-se. Uma junção estreita que religa em dobra o corpo complexo à cabeça simples. Nela, nada de músculos, nada além de tendões e ossos com substância mole e cinzenta, circuitos.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

quadril, palavras de ódio e cortes, que eram mostradas em cena. O processo vivido em cena foi um momento de ressignificar a dor e a violência vivida na infância toda até a adolescência, para ser transformado em poesia.

ESTRUTURA DE CENA

O grito do casulo, a voz que foi por muitos anos, calada, violentada de todas as formas. A estrutura foi criada através da pesquisa sobre partituras do corpo cotidiano (Barba, 1994). A cena com duração de aproximadamente 4 minutos é executada em três partes.

- 1. Saída do casulo (2 minutos):** a atriz no chão saindo de acordo com a batida, ela vai fazendo movimento repentinos, de acordo com a batida do som;
- 2. A tiragem das palavras do corpo:** realizando movimentos do cotidiano para o rompimento do casulo;
- 3. Por fim, a tiragem da fita em seu corpo (1 minuto):** rasgando as fitas ocasionando o rompimento final do casulo.

ACONTECIMENTO

Deu-se em 15 de setembro, na culminância final da disciplina. Mais do que uma apresentação, foi um rito e revelação. A cicatriz, antes dimensional na intimidade, rompeu o limite da pele e se tornou pública, compartilhada com o olhar do outro. Em cena, a intérprete inaugurou seu primeiro desabafo, não restrito à palavra, mas expandindo no corpo e na voz, um gesto poético em que a dor se transformou em presença.

A primeira imagem retrata a saída do casulo, de tudo que acorrenta, as fitas não são apenas um adereço, simbolicamente se tornam a materialização do processo existencial da dor e violação do corpo todo.

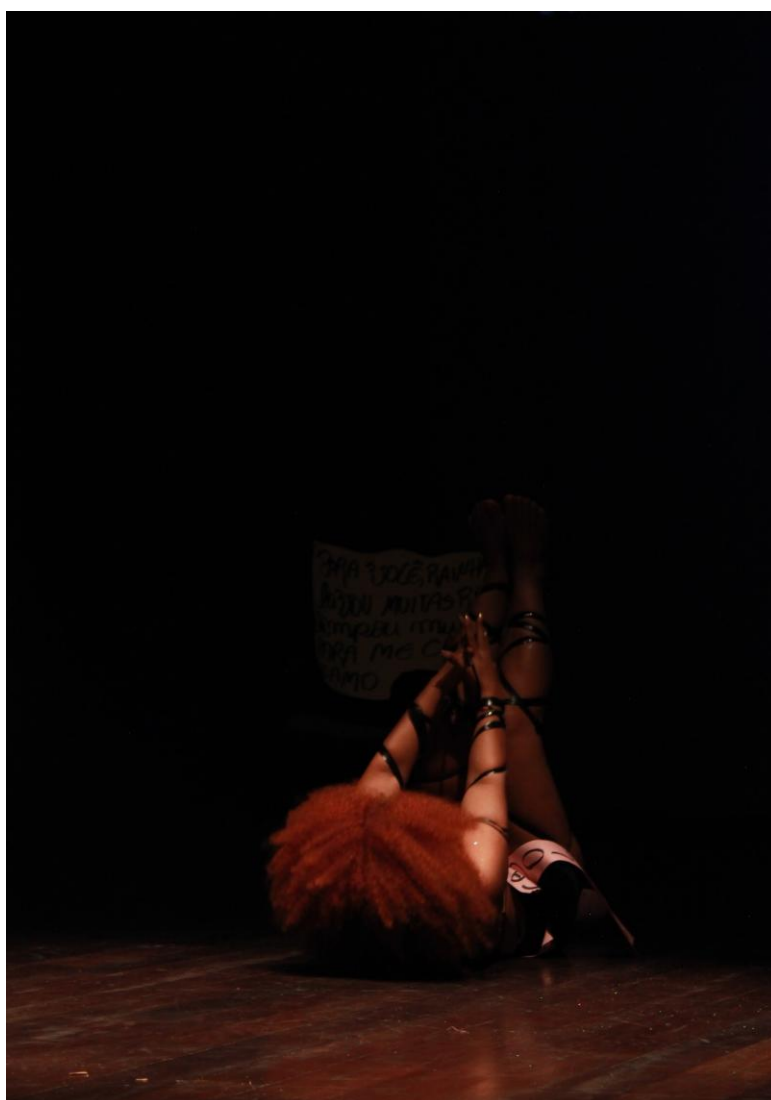


Imagem 1. Saída do Casulo.
Fotografado por Davi Santos (2025).

Na segunda foto é descrito o rompimento das palavras que, a vida toda, estavam ao seu lado, através do medo de expor e falar.



Imagem 2. Rompimentos.

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).



Imagem 3. *Nova fase.*

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

A terceira foto representa o rompimento do casulo, uma nova fase de renovação em metáforas da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deu-se em 15 de setembro, na culminância final da disciplina. Mais do que uma apresentação, foi um rito e revelação. A cicatriz, antes dimensional na intimidade, rompeu o limite da pele e se tornou pública, compartilhada com o olhar do outro. Em cena, a intérprete inaugurou seu primeiro desabafo, não restrito à palavra, mas expandindo no corpo e na voz, um gesto poético em que a dor se transformou em presença.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

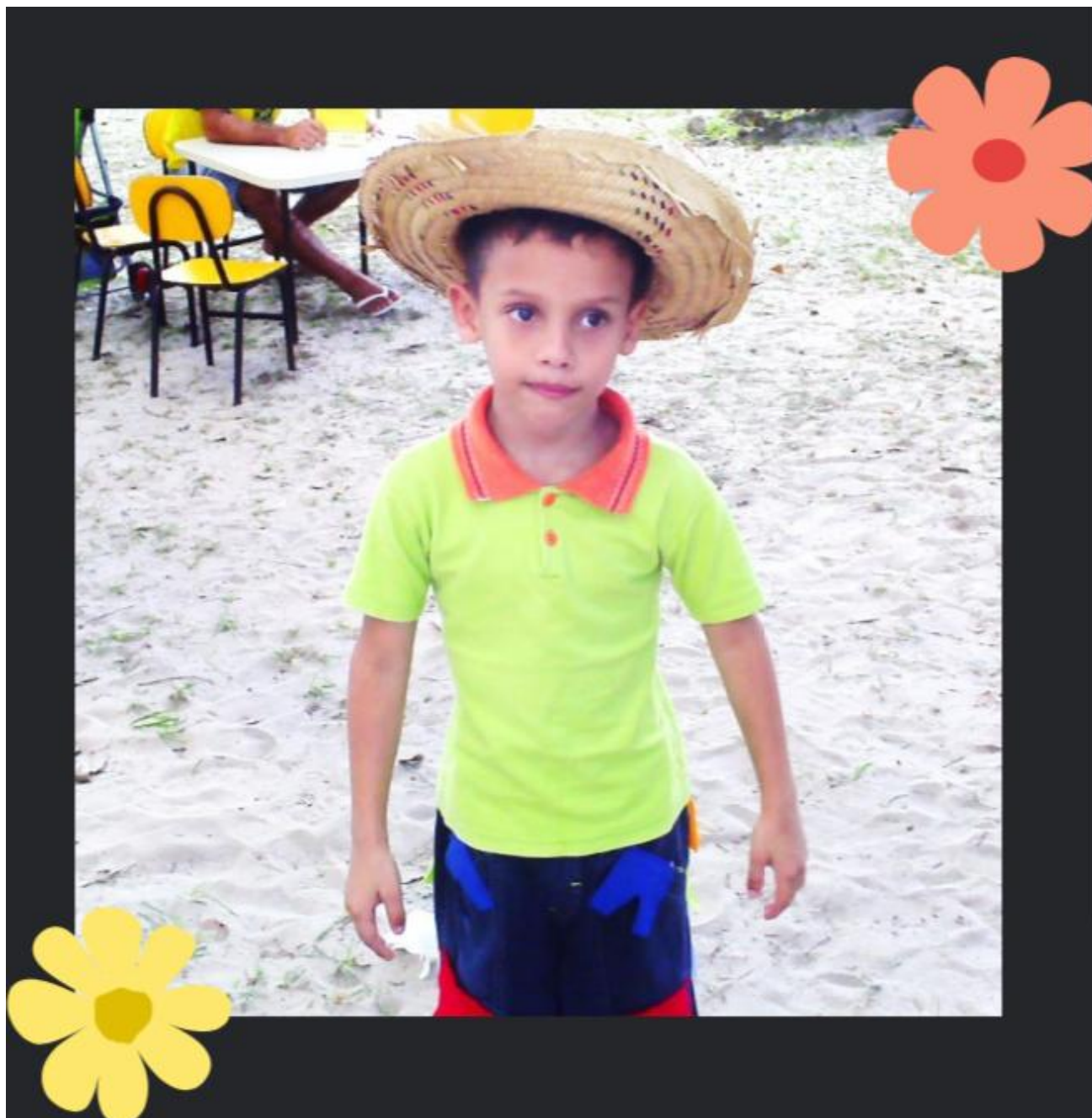
NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



A PUREZA PERDIDA

por Jairo Farias¹

jairo2004oliveira@gmail.com



¹ **Jairo Oliveira Farias**, ator há seis anos, maquiador e diarista. Nos palcos, já integrou diversos espetáculos marcantes, entre eles *Melancolia*, *Perdoa-me por me Traíres*, *Macbeth* e *A Noiva Cadáver*. Discente no Curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

SINOPSE

Um menino nasce e cresce, brinca e num certo momento é destruído por mãos malignas, mas apesar das dores, das feridas que deixaram em seu corpo, ele renasce através do teatro.

INTRODUÇÃO

Escreva aqui um texto com tom poético sobre você. Misture memória, corpo e identidade. O processo de pesquisa deste ensaio é descrito através de dobraduras pessoais poéticas, oriundos de pesquisas que transformam medos e cicatrizes em dramaturgia.

Nascido à beira da morte, marcado por cicatrizes invisíveis, o artista quase desistiu. Mas no palco, descobriu a força para renascer. Esta é a história real de um menino que encontrou, no teatro, o milagre da vida.

AUTOBIOGRAFIA

Nasci pequeno demais para este mundo. Belém do Pará, 2004. Seis meses de gestação, pele nenhuma, um fio de vida. Minha mãe, sem saber que me carregava, sangrava entre a vida e a morte. Era ela ou nós dois. Deus escolheu nos salvar. Passei meses preso ao vidro frio da incubadora, até que seus braços me encontraram. Era o começo de uma história marcada por cicatrizes.

Cresci inquieto, elétrico, com o coração pulsando arte. Desenhava mundos, pintava sonhos, via beleza onde outros não viam nada. Queria ser bombeiro. Depois, nada. Depois, tudo. Até que vi, na televisão, um mundo de luz e personagens.

- Quero ser um deles — disse eu afirmando para a minha mãe.
- Quer ser ator? — ela perguntou.
- Sim — respondi.

E ali nasceu o sonho que guiaria minha vida.

Mas antes do palco, veio a escuridão. Aos sete anos, o toque que deveria proteger me feriu. Foram meses de abuso, de silêncio, de medo. Os monstros tinham rostos conhecidos. Depois vieram as brigas, o álcool, a violência dentro de casa. Chorava sozinho, sem motivo aparente. Era só dor demais para um coração tão pequeno.

Aos quatorze anos, comecei a me reconstruir, mesmo sem saber quem eu era. Entre erros, descobertas e noites sem rumo, encontrei um anúncio no *Instagram*: “Aulas de Teatro em Belém”. Fui. Entrei tímido, curioso, mas ali me senti vivo. No palco, meu coração entendeu: eu nasci para isso. Estudei, me entreguei, vivi personagens. Virei ator. Virei maquiador. Virei artista. Ganhei amigos, palcos, aplausos. Mas a vida ainda testava minhas forças.

Em 2024, fui novamente ferido, traído enquanto dormia. Dessa vez, não me calei. Denunciei, parti, renasci. Encontrei novos mestres, novas companhias, um novo lar para minha arte. Em 2025, sonhei mais alto. Prestei a prova para o Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Falhei. Me culpei. Perdi a esperança. Mas



a vida, sempre cheia de surpresas, me chamou de volta: “Você passou”. Chorei. Pulei. Recomecei.

Hoje, sigo construindo minha trajetória. Escrevo minha própria dramaturgia, intitulada “A Pureza Perdida”, onde eu revivo minha infância, minhas dores, meus fantasmas. Mas não para sofrer. Para transformar. O teatro salvou minha vida. E no palco, todas as minhas cicatrizes dançam sob a luz, prova de que, mesmo nas histórias mais sombrias, sempre há uma cena final de esperança.

INDÍCIOS DO CORPO

23. A cabeça se destaca do corpo sem ser necessário decapitá-la. A cabeça se destaca de si mesma, decepada. O corpo é um conjunto que se articula e se compõe, que se organiza. A cabeça é feita de buracos apenas, cujo centro vazio representa muito bem o espírito, o ponto, a infinita concentração em si. Pupilas, narinas, boca, orelhas são buracos, evasões cavadas fora do corpo. Para além dos outros buracos, aqueles mais embaixo, essa concentração de orifícios se liga ao corpo por um canal estreito e frágil, o pescoço atravessado pela medula e por alguns vasos que estão prontos para inchar ou romper-se. Uma junção estreita que religa em dobra o corpo complexo à cabeça simples. Nela, nada de músculos, nada além de tendões e ossos com substância mole e cinzenta, circuitos.

Jean-Luc Nancy, *58 Índícios Sobre o Corpo*

Através de pesquisas e estudos em sala de aula, escolhi dois indícios. O primeiro indício fala sobre a cabeça que sofre perfuração, para mim representando o abuso sexual que sofri na infância, o estupro. O indício 23 fala sobre a cabeça que é tudo e para mim representou os problemas psicológicos, como depressão, ansiedade, danos emocionais, com isso o corpo responde com hematomas, alergias, fraqueza e assim por diante.

1. O corpo é material. É denso. Impenetrável. Se o penetram, fica desarticulado, furado, rasgado.

Jean-Luc Nancy, *58 Índícios Sobre o Corpo*

INSPIRAÇÕES DE PESQUISA

Uma das referências de pesquisa foi o filme *Cisne Negro*, que fala sobre a autocobrança para a perfeição. Mas no meu caso, eu modifiquei para renascimento e liberdade dentro do teatro. Outra fonte de pesquisa foi o meu próprio orientador, Paulo Santana, com seu conhecimento, técnicas e vivências, trazendo para as suas aulas e espetáculos.

SENSAÇÕES E SENTIMENTOS

No início da dramaturgia, eu nasci, comecei a ver cores, era uma criança livre e leve. Senti alegria, leveza, pureza, todas as coisas boas possíveis que uma criança pode ter.

Depois de um tempo, eu tiro a minha pureza o mais rápido possível porque comecei a sentir a dor do abuso, da penetração, do toque inseguro, as marcas dos monstros com rostos conhecidos pela minha família.

Nesse momento eu senti dor no meu peito de repetir as palavras “não, para com isso! Não, para, por favor!”, uma dor que doía o meu peito ao ver as feridas no meu corpo. No exato

momento toca a terceira campainha anunciando que o espetáculo vai começar, eu me assusto e me preparo para dançar. No momento da dança, eu sinto liberdade, leveza e dor ao mesmo tempo por causa dos abusos sofridos, mas o teatro me convida a dançar sobre as luzes e expurgar toda a dor guardada no meu corpo.



Imagem 1. *Início da dramaturgia.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

Imagem 2. *Tirando a pureza.*
Fotografado por Davi Santos (2025).





Imagem 3. *Dança e liberdade.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da dramaturgia pessoal do ator, o solo *A Pureza Perdida*, traz potências ao transformar a experiência artística coletiva, em uma performance individual. Ela fala sobre o brilho e a leveza de ser criança, sem dores. Em um dado momento ele é machucado, é abusado sexualmente, mas ao estar no fundo do poço, ele renasce e se liberta através do teatro.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



RUÍDO: DRAMATURGIA DO LUTO E DA AUSÊNCIA

por Jessica Ribeiro¹

jessicachelsea21@gmail.com



¹ **Jessica Freire Ribeiro**, discente do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Formada em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), com pós-graduação em Produção Cultural e Psicopedagogia. Pesquisadora de dramaturgia pessoal, memória e resistência feminina na Amazônia. Fundadora da Companhia de Teatro Arte em Ação.

ESCRITA POÉTICA DE SI

Minha voz nasce no lugar da perda, de tudo que me falta. Eu sou feita de pequenos pedaços, eu juntei cada pedacinho, tampei, costurei e remendei, para que eu pudesse continuar, para que as peças pudessem se encaixar novamente, para que eu pudesse me encaixar. O mundo continua igual, ele não parou para eu me recuperar. Mas eu deixei um pedacinho solto, um pequeno buraco, um lugar que é só meu, um esconderijo. É de lá que observo mundo ao meu redor, ele continua igual, e ainda assim não é mais o mesmo.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

Em 2019, perdi meu pai em um acidente de carro. Dois anos depois, em 2021, vivi outra perda irreparável: a morte da minha melhor amiga, por suicídio. Essas ausências se tornaram cicatrizes emocionais que atravessam minha existência e que, até então, permaneciam silenciadas dentro de mim. Elaborar essa experiência em cena foi um desafio doloroso e, ao mesmo tempo, revelador, confesso que a primeira vez que a apresentei relutei para liberar a emoção. Foi a primeira vez que encontrei condições de falar sobre essas perdas em público.

O processo não foi simples. Reviver tais memórias exigiu enfrentar sentimentos que ainda estavam em aberto, como a incompreensão diante da partida repentina, a raiva pela impossibilidade de reverter os fatos e o vazio gerado pela ausência insubstituível. Lidar com a morte ainda é algo surreal e, de certa forma, desconhecido. Quando alguém se vai, nada mais parece existir e nem fazer sentido além da perda, uma ausência que pesa e atravessa a cada instante. Falando da minha perspectiva pessoal de luto, o pior de tudo não é apenas a ausência em si, mas o dia seguinte: o dia em que aqueles que permanecem vivos precisam, inevitavelmente, viver. Precisamos comer, vestir, sair, trabalhar. Aqui uso como referência o indício 10, do texto 58 indícios do corpo, de Jean-Luc Nancy (2012).

A vida continua para nós, é o que todos dizem, sem perceber que esse é, talvez, o maior fardo do luto e da perda: a obrigação de seguir adiante enquanto o mundo que conhecemos se desfez totalmente. Talvez esse seja o maior paradoxo, achamos que morremos com aquelas pessoas, mas continuamos vivos. Há 6 ou 4 anos atrás eu realmente achei que não aguentaria lidar com a perda dessas pessoas, mas aqui estou eu, viva e escrevendo sobre isso.

Reconheço que, sem o convite da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, talvez eu não tivesse encontrado força para expor esse aspecto íntimo da minha vida. O espaço pedagógico da disciplina ofereceu não apenas ferramentas criativas, como também um lugar de acolhimento e escuta, no qual pude transformar uma experiência traumática em dramaturgia. Assim, o trabalho tornou-se também um gesto de agradecimento: ao professor, aos colegas e ao próprio teatro, por me possibilitarem, pela primeira vez, falar publicamente sobre as minhas perdas e transformá-las em criação artística.

10. O corpo também é uma prisão para a alma. Ela expia nele uma pena cuja natureza não é fácil de discernir, mas que foi bem grave. É por isso que o corpo é tão pesado e tão incômodo para a alma. Precisa digerir, dormir, excretar, suar, sujar-se, ferir-se, adoecer.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

DRAMATURGIA

Minha cena teve cerca de sete minutos de duração e um telefone foi escolhido como objeto central. O telefone tornou-se um fio dramático, conduzindo a narrativa cênica e conectando as etapas do luto.

O uso do objeto no teatro contemporâneo tem sido explorado como extensão da presença do ator. Para Jerzy Grotowski (1987), o objeto em cena não deve ser mero adereço, mas um parceiro vivo, capaz de instaurar relações simbólicas com o ator e com o público. Da mesma forma, Eugenio Barba (1995) observa que o objeto, quando investido de energia e intenção, pode adquirir estatuto de “persona”, funcionando como alteridade em cena.

Hans-Thies Lehmann (2007), ao tratar do teatro pós-dramático, reforça que o objeto deixa de ser ilustração para tornar-se elemento constitutivo da dramaturgia, instaurando materialidades e afetos próprios.

A cena se desenvolveu a partir das cinco fases do luto, propostas por Elisabeth Kübler-Ross (negação, raiva, barganha, depressão e aceitação), transpostas em ações físicas. O percurso dramático começa no silêncio e na expectativa, os movimentos do corpo dialogam com os movimentos do som do telefone, conforme o som do telefone aumenta, também aumenta o ritmo e a intensidade corporal, até gerar um conflito entre corpo e som. A cena alcança seu clímax na entrega ao vazio (quando o som do telefone é rompido) a aceitação da ausência e da perda.

MEMORIAL

O processo criativo foi intenso e exigiu revisitar lembranças que, até então, permaneciam silenciadas. Reviver a perda de meu pai e de minha amiga não foi simples; houve momentos de recusa, raiva e dor, mas também de descoberta e acolhimento.

A disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator se tornou espaço



Imagem 1. Performance “Ruído”.
Fotografado por Davi Santos (2025).

seguro para essa travessia. O ambiente pedagógico permitiu que a dor fosse transformada em criação, onde o silêncio das perdas pudesse ganhar voz em cena.

No dia da apresentação, a cena foi atravessada por uma intensidade verdadeira, meu corpo todo tremia e a emoção real se misturou com a encenação da cena e da dramaturgia. Eu consegui passar verdade e em alguns momentos até esqueci de estar apresentando a conclusão de uma disciplina. Era apenas eu, com as minhas emoções e minhas tristezas no palco. Após a apresentação, uma senhora veio até mim e disse que se emocionou junto comigo, isso me fez refletir sobre o poder da arte e dramaturgia pessoal do ator. Apresentar a cena foi um momento de partilha e libertação.

O corpo agachado, com as mãos apertando a cabeça, representa a intensidade da raiva que nasce no processo do luto. Em uma mistura de desespero e revolta que não cabe dentro da gente. O telefone sobre o banco, mudo e inalcançável, simboliza o desejo impossível de retomar o contato com quem se foi.

Naquele momento era eu mesma, Jéssica, completamente entregue à emoção da cena. O banco à minha frente virou um apoio para o corpo cansado. Ali, era o reconhecimento e a dor da perda. Essa cena pode representar a fase da depressão no luto, mas também um caminho para a aceitação. Na cena, o telefone para de tocar, é o instante em que eu compreendo que ainda com dor, as pessoas se foram e não vão mais voltar. Não existe mais o “se” nem o “talvez”, nem a “raiva” nem a “culpa”. Existe apenas a certeza da partida. Aceitar isso não significa esquecer, mas aprender a conviver com o silêncio que ficou.



Imagem 2. Performance “Ruído” II.
Fotografado por Davi Santos (2025).

CONCLUSÃO

Nesse sentido, a cena “Ruído: Dramaturgia do Luto e da Ausência” reafirma a potência da dramaturgia pessoal como ferramenta criativa e pedagógica. O exercício de transformar a dor em cena revelou a importância da memória como resistência e da arte como possibilidade de elaborar aquilo que nos atravessa. A cicatriz, em vez de ser limite, tornou-se ponto de partida, uma lembrança inscrita no corpo que, ao ser partilhada, se converteu em gesto coletivo de escuta e reflexão. Assim, o exercício não foi apenas a encenação de uma dor, mas a criação de uma obra capaz de transformar memória em gesto artístico, reafirmando a importância da dramaturgia pessoal na formação do ator.

Dedico este ensaio a meu pai e Hérika, em memória e gratidão, como uma celebração da luz que foram e continuam sendo em minha vida, mesmo na ausência.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEWIS, Robert. *Método ou loucura*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



MÁSCARAS MORTAS

por Josué Pantoja¹

contatojosuepantoja@gmail.com



¹ **Josué Pantoja Cavalcante**, ator e professor em formação. Discente dos cursos de Licenciatura e Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Começou a carreira em 2018 atuando em edições do Sarau de Poesia *A Noite é Uma Palavra* e espetáculos como *Mãe Coragem e Seus Filhos*, *Teu Azul* e entre outros. Após uma pausa de dois anos e meio devido pandemia, decidiu fazer vestibular e entrou na universidade em 2023 onde está ativo até hoje. Também trabalha com artes visuais de forma independente e autodidata, com pintura, escultura, simetria, colagem etc. Seu trabalho visual conversa tanto para o teatro de modo geral como cenografia, figurino, bonecos, e entre outros, quanto para exposições.

ESCRITA POÉTICA DE SI

Sempre me falaram que eu era um bom filho, que era educado e obediente. O silêncio se tornava costume e a vida daqueles ao meu redor andava de um jeito diferente da minha, em que o mundo parecia fácil para eles enquanto para mim tudo o que importava era a minha imaginação. Desde os meus 4 ou 5 anos de idade a massinha de modelar foi o primeiro material que entrou na minha vida para me proporcionar, não apenas o jeito de trabalhar com as mãos, mas influenciar na minha imaginação e o que eu mais amava modelar eram labirintos onde eu colocava meus familiares a passarem pelo percurso com início e fim. Nunca me faltaram brinquedos, mas criar os meus próprios brinquedos era o que me fazia mais feliz. Da massinha de modelar, fui para fios, sacolas plásticas, embalagens de plástico e entre outros. Filmes e histórias que me encantavam, eram o que queria transportar para os meus pequenos trabalhos com estes materiais.

Os anos se passaram e brinquei com a massinha até os meus 12 anos de idade. Apesar de não me faltar amor dos meus pais José Cavalcante e Leila Pantoja, a compreensão sobre quem eu era e o que eu queria para a minha vida foi algo que tivemos dificuldade até a minha fase adulta. Não sabia o que fazer da minha vida até os meus 17 anos e antes disso passei por fases em que vivia muitas mentiras. O grande ponto sobre ter acontecido tudo isso foi a minha sexualidade. Além de eu mesmo não ter muita compreensão sobre isso na época, senti desde a infância que não era algo que podia deixar muito claro para ninguém. Hoje compreendo que desde criança eu criei minhas primeiras máscaras e atuar já fazia parte da minha vida e isso até fora de casa.

Os labirintos que fazia de massinhas se tornaram minha mente. A cada máscara em que eu encontrava no meu caminho, mais perdido e longe eu ficava do meu eu. Agora compreendo até chegar no meu ato poético é que meu corpo se tornou uma arma contra mim!

Os anos passaram e ficaram marcas provocadas pelos outros, ofensas ecoam na minha mente e as pessoas que partiram ainda habitam nessa casa que se chama corpo. Porém, a minha própria companhia é minha tortura, alegria, ódio, força, fraqueza, às vezes repugnante e às vezes consoladora. Danço comigo na escuridão da minha angústia por ter me colocado em situações que não devia e por anos fui construindo força, mas a vulnerabilidade se perdeu.

Às vezes eu me sinto refém de mim mesmo. Como se quisesse sentir determinadas coisas e me proibisse por medo de me machucar ou do que os outros vão pensar. Assim, invento máscaras para suprir minhas necessidades e não consigo ter paz até encontrar uma nova e ir colecionando mentiras do que sou. Por muitos anos os outros eram importantes e senti inveja da força que tinham. Força que no primeiro momento mascarei em mim, mas não era real. E assim fui florescendo o ódio que eu sentia por não me aceitar.

Aceitar que sou fraco, que não era um bom filho, que ninguém ia gostar de mim se eu não me amasse, que existe maldade dentro de mim e posso ferir as pessoas com as palavras e rejeitar o amor dos outros como se fosse lixo. A cada dança na angústia fui revelando pra mim o que realmente necessitava para finalmente entender quem eu sou, algo realmente humano e não de mentira, morto e cinzento.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

A falta de compreensão sobre si é o um dos pontos em que quis trazer para a minha cicatriz e isso é bem descrito no indício 34 do livro “58 Inícios Sobre o Corpo” de Jean-Luc Nancy (2012).

Nesse indício entendo bem a forma sobre a autossabotagem que pratiquei durante muitos anos. Sou testemunha do meu próprio sofrimento e piedade é algo que às vezes não tenho para impedir isso. Eu sou esse casal de dançarinos possuídos e sou a plateia aplaudindo aquele ato que se repete várias e várias vezes. Hoje consigo impedir, interrompo o ato antes de eu entrar em cena, sei quando estou esperando na coxa, esperando a deixa. Essa deixa surge de várias formas como: sentir inveja, ciúmes, a falta de compreensão e empatia com alguém, a negligência gratuita que pratico com familiares e amigos, entre outras. As máscaras também servem para conter nossa maldade, nunca estamos verdadeiramente livres delas, mas sim, existem máscaras boas.

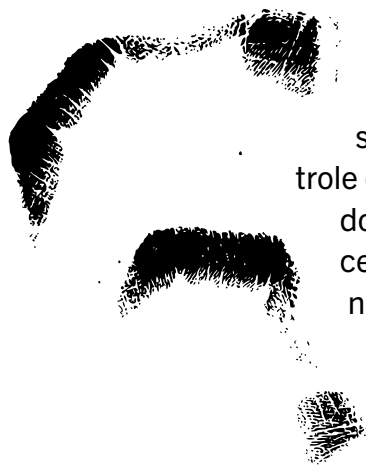
34. Na verdade, “meu corpo” indica uma posseção, não uma propriedade. Quer dizer, uma apropriação sem legitimação. Posso meu corpo, trato dele como eu quiser, tenho sobre ele o jus uti et abutendi. Mas ele, por sua vez, me possui: me puxa ou me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos.

Jean-Luc Nancy, *58 Inícios Sobre o Corpo*

DRAMATURGIA

Falar sobre algo que eu já superei é um processo difícil, porque fiquei com medo de não mostrar verdadeiramente aquilo que pode ficar muito subjetivo ao olhar do público. Pensando nisso criei um boneco de vestir que bebe da fonte do teatro de animação. A estética desse boneco é quase a mesma da minha enquanto ator manipulador e personagem da cena. Sempre bebi de artes surrealistas, do grotesco e nesse trabalho não foi diferente.

A ideia é a de algo que acontece dentro da minha própria mente e a plateia sou eu mesmo me observando. A cena toda é marcada a partir da música *I Can't Live Here Anymore* da banda londrina *Daughter*. Ambos entramos em cena e o coloco no chão, a música toca, a autossabotagem começa quando o visto e começo a dar vida a esse objeto. Dançamos de uma forma em que estamos em sintonia, é um acordo que temos para mostrar que eu sou feliz comigo mesmo até que a música, que é toda um instrumental, começa a ter uma outra atmosfera de ruídos e vozes que são da mesma. De uma dança, vai para uma luta onde se tenta tomar o controle do mesmo corpo. Crio movimentos e fotografias na cena visual da ilusão de dois corpos em um só. A música continua e se encaminhando para o final da cena eu mato o meu eu com um beijo feroz de amor e ódio. Deixo o boneco no chão já sem vida e por fim o carrego como uma mãe abraçando um filho se encerrando assim de uma ferida aberta para uma cicatriz.



MEMORIAL



Imagem 1. *Amor-Próprio.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

Dois dias antes de mostrar a proposta para a turma, a cena ainda estava tomando forma, estava experimentando a música para entender se ela iria encaixar perfeitamente. Após mostrar minha proposta, recebi um bom feedback da turma e do professor. Um dos pontos que poderia melhorar era limpar um pouco mais os movimentos e usar um figurino onde a estética fosse igual a do boneco. A música também era algo que me foi sugerido mudar, mas não consegui encaixar outra melhor. Semanas antes do resultado, fiquei produzindo o figurino que daria a ilusão de dois corpos e a cada ensaio pude definir melhor as marcações daquilo a ser mostrado em cena.

No dia 15 de setembro de 2025, senti cedo a ansiedade e o ner-

vosismo, algo comum para um ator todas às vezes em dias de espetáculo. Cheguei na escola horas antes pois senti que precisava fazer reparos no boneco uma vez que, devido os ensaios, ele estava frágil em algumas partes, além também de precisarem serem trocadas as pilhas do aparelho o qual acendia uma luz led na sua cabeça. Fiquei investigando as possíveis falhas na minha cena e após me sentir minimamente seguro, comecei o processo de maquiagem e a fim de gerar aproximação estética do boneco.

Após estar pronto comecei a me aquecer, faltavam alguns minutos para começar e mesmo com os atrasos e imprevistos técnicos, me mantive em corpo de prontidão. Ao finalizarmos a cena inicial onde o elenco estava junto, fui em direção a entrada do teatro e fiz uma imagem com o meu corpo e do boneco, esperando a deixa do meu colega para entrar. As pessoas entravam e isso me deixava com mais energia para a minha cena.

Quando a cena do meu colega estava terminando, eu me positionei de pé segurando o meu eu (boneco) nas costas. A respiração se tornava intensa e quando a cena anterior termina eu caminho em direção ao centro do palco com aquele maldito fardo de carregar algo que matei, mas às vezes quer ressuscitar em mim. Todos me olham, nervosismo e coragem se confrontam. Chegando ao centro deixo o boneco cair ao chão, me viro e não consigo ver o rosto da plateia, mas sei que seus olhos estão atentos, curiosos e vivos. A música começa, além do texto construo as imagens corporais entre o boneco e eu.

O meu eu (boneco) e eu estamos num acordo de paz, nos permitimos dançar e estamos em sintonia. Nessa cena, o boneco ganha vida e sempre deixo que algo espontâneo venha de ambos os corpos para a cena não se tornar uma dança coreografada.

Os corpos já não querem mais dançar e o conflito é pela falta de amor intensificado. A sensação é de possessão, estou sendo algo que não gosto, mas, mesmo assim, sou: uma pessoa com sentimentos de inveja, ciúmes, que negligencia as pessoas e o amor, sou egocêntrico, às vezes duro demais com as palavras e nas atitudes. Mesmo sabendo que ninguém é uma coisa só, ainda assim minha maldade é algo que sei que existe e tento sempre ter controle sobre ela.

A ilusão dos corpos vai se misturando e se intensifica, ver as cores vermelhas sobre o meu corpo faz a minha cena se tornar mais viva. Os olhos do boneco sobre mim se tornam ameaçadores e tentar projetar a voz nesse momento é um dos mais desafiantes pois fico com medo de não ficar claro o que precisa ser dito para pontuar e contribuir com a compreensão da cena.

Tudo que eu vivi, todas as mentiras, todas as formas de me apropriar do que não sou, eu mato. O beijo é sangrento, violento, tem veneno, esperança e morte. A minha morte é o beijo na borda do precipício o qual eu ainda não me joguei, ali eu abandono tudo o que fui e me jogo. O trajeto da queda durou anos e o impacto no chão foi um preço alto, mas satisfatório, pois sabia que a partir dali eu podia ser eu mesmo.

A cena acaba e carrego o boneco como uma mãe segurando um filho, pois lembro da minha que sempre me deu colo quando precisei. Olho minha imagem força projetada naquele palco e o trajeto até o camarim se torna um mero prólogo.

Na cena final montamos novamente as entranhas e a sensação é de um fim de ciclo que construímos durante a disciplina, senti que todos



Imagem 2. *Corpo que se Auto Inflige.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

estavam prontos para encerrar o espetáculo dando o melhor de si. No nosso último suspiro para o *blackout*, sinto alívio e gratidão por ter feito parte de algo intenso e vivo com pessoas que admiro não só como artistas, mas como seres humanos.

Josué Pantoja

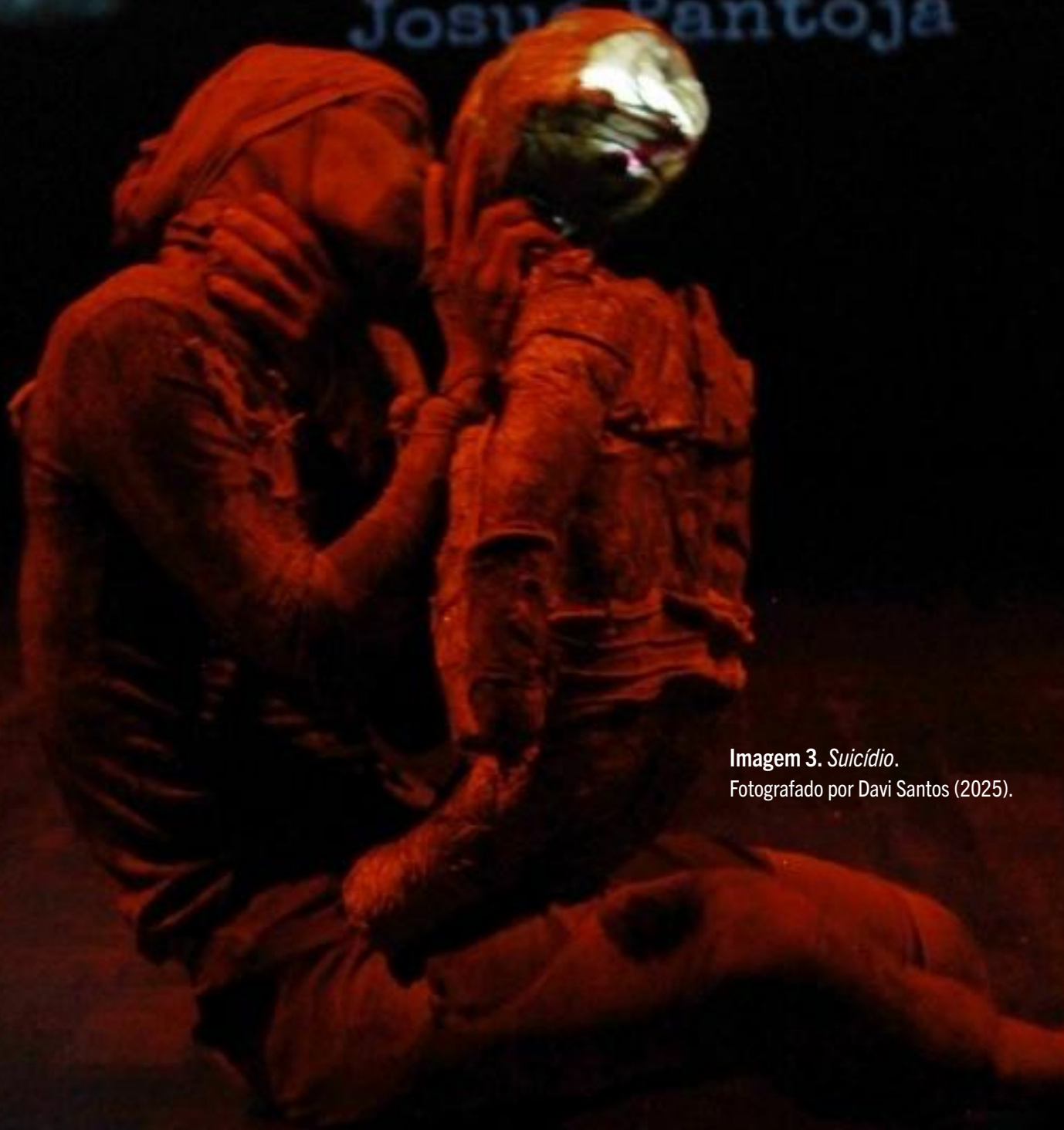


Imagem 3. *Suicídio*.
Fotografado por Davi Santos (2025).

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012



A INAPETÊNCIA DE VIDA

por Kamilla Pavão¹

kamilla.cunha@ica.ufpa.br



¹ **Kamilla Pavão Cunha**, bailarina formada em Dança Clássica, palhaça, professora e pesquisadora em Artes Cênicas. Graduada em Teatro, desenvolve pesquisas nas áreas de antropologia do teatro, performance, dramaturgia e dança-teatro, com foco nas relações entre corporeidade, estética e processos de criação. Integra projetos de Educação somática, Gyrokinesis, e atua em iniciativas de palhaçaria, articulando prática artística e pesquisa teórico-metodológica.

INTRODUÇÃO

A escrita poética de si emerge como um exercício de memória e criação, onde o corpo se torna arquivo e testemunha. Entre indícios e cicatrizes, revelam-se marcas visíveis e invisíveis que constroem uma dramaturgia íntima, atravessada por silêncios, imposições e resistências.

O trabalho aqui apresentado nasce do diálogo entre palavra, gesto e respiração, explorando a boca como espaço paradoxal: lugar de prisão e também de libertação. A partir do 11º indício: “os dentes são as grades da janela da prisão” (Nancy, 2012, p. 44) e da cicatriz simbólica do silêncio forçado, se constrói uma cena-solo que transforma a dor contida em linguagem poética e performática. Assim, o corpo em cena não apenas revive suas marcas, mas também as ressignifica, instaurando uma dramaturgia de resistência e sobrevivência.

A ESCRITA POÉTICA DE SI

Eu nasci em corpo-memória, um lugar onde o silêncio mastiga a carne e os ossos se tornam diários secretos. O meu corpo é indício e cicatriz: nele moram fomes, vazios, inaptidões e forças que me atravessam desde o meu nascimento. A boca, aqui como prisão e passagem, guarda os dentes como grades, mas também permite escapar sopros que a alma anseia em dizer.

Eu sou feita de ausência e de excessos, de contenções e de vazamentos, da mais imperfeita realidade. Eu sou um corpo que dança e recusa, que fala e que se auto silencia. A minha cicatriz se transforma em um movimento efêmero: um rastro do que já doeu, mas que também insiste em permanecer.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

Indício escolhido: 11º indício.

Cicatriz escolhida: Uma cicatriz simbólica, marcada pelo silêncio forçado — a dor de não poder dizer, de conter palavras e desejos.

Conexão: O indício dos dentes como grades dialoga com a cicatriz do silêncio: uma prisão invisível. O corpo, especialmente a boca, é lugar de passagem da voz e também de contenção. Minha cicatriz não está na pele, mas no ato de se calar. Esse silêncio imposto ou autoimposto me marca tanto quanto qualquer ferida visível. O indício abre a possibilidade de pensar a boca como lugar de prisão e liberdade, enquanto a cicatriz simboliza a luta por atravessar as grades e transformar dor em palavra e cena.

11. Os dentes são as grades da janela da prisão.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

DRAMATURGIA

Percurso dramático

Proposta cênica

Duração: 3 minutos.

Formato: solo.

Início

Silêncio absoluto. O corpo entra em cena carregando uma cadeira. Coloca-a no centro e se senta, fechado em si, como se estivesse preso atrás de grades invisíveis. A respiração é audível.

A narração começa

“Eu nasci no dia 23 de maio,
e desde então estou morrendo.
Mas uma paixão me deixou viva até hoje.
Comecei a namorá-la aos 6 anos.
Me casei aos 8.
Pensei em me divorciar aos 12...
Eu a amo, mas talvez
ela não me amasse tanto assim.
Desde muito pequena fui para o *ballet*.
Aprendi o *plié*, aprendi o *fondue*
e o *grand battement*.
Mas talvez eu não tenha aprendido
a ser o melhor de mim.”

Enquanto narra, o corpo executa movimentos singelos e característicos do ballet clássico. Aos poucos, a narrativa deixa de ser leve: percebe-se que nem tudo é perfeito.

Desenvolvimento

O corpo começa a tensionar-se. As frases surgem como golpes:

“FAZ DIREITO!”

“REPETE!”

“EU FALEI PRA REPETIR!”

Entre as palavras, inicia-se a contagem em voz alta, acompanhada pelos movimentos dos braços:

“UM, DOIS, TRÊS, QUATRO...”

“EU TÔ MANDANDO!”

“CINCO, SEIS, SETE, OITO...”

“REPETE, VOCÊ ESCOLHEU ESTAR AQUI!”

“UM, DOIS, TRÊS, QUATRO...”

“VOCÊ É MEDÍOCRE!”

“CINCO, SEIS, SETE, OITO...”

“VOCÊ É SUBSTITUÍVEL!”

A repetição se intensifica, até explodir em grito:

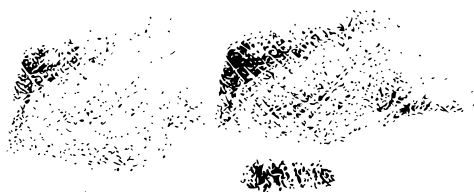
“EU ESTOU TENTANDO PARAR!”

EU ESTOU TENTANDO PARAR!”

A luz se apaga.

Desfecho

A cena retorna ao silêncio. O corpo permanece em pé, respirando forte, sobrevivendo. O cárcere se rompeu, mas a cicatriz permanece.



MEMORIAL

O processo começou com a leitura de 58 Indícios sobre o corpo (Nancy, 2012). O 11º indício me atravessou: os dentes como grades me fizeram lembrar de todos os silêncios que já engoli. Nos ensaios, trabalhei com a respiração como chave: respirar fundo, soltar ar em palavras interrompidas, deixar o corpo resistir contra si mesmo. O gesto-imagem força (braço cruzado) surgiu como marca visual da prisão e da tentativa de romper. A fotografia fixou esse momento, revelando a tensão entre contenção e expansão. As descobertas vieram da relação entre palavra e silêncio: ensaiar o não-dito, permitir pausas longas, dar protagonismo à respiração. Mas houve mudanças, no início, pensei em usar objetos, mas percebi que o essencial estava no corpo nu de ornamentos, próximo ao Teatro Pobre (Grotowski, 1971).

Fotografias



Imagem 1 e 2. Apresentação final.
Fotografado por Pedro Fonseca (2025).

Relato do dia do espetáculo

No dia do espetáculo, procurei me concentrar ao máximo, ainda que a experiência tenha sido, para mim, bastante intensa. Trabalhar com esse tema, mesmo no contexto de um “expurgo poético”, toca em lugares que ainda são sensíveis e exigem cuidado. Houve momentos em que me senti atravessada pela dificuldade de lidar com certas memórias, mas também encontrei amparo na presença do grupo. O acolhimento da turma fez com que esse processo, apesar de doloroso em alguns pontos, se transformasse em algo leve e compartilhado. No final, o que permaneceu foi a sensação de pertencimento e a alegria de ter construído um trabalho coletivo que, de alguma forma, ressignifica aquilo que antes pesava só em mim.

REFERÊNCIAS

GROTOWSKI, Jerzy. **Teatro Pobre**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



O RITMO SINUSAL DO CORAÇÃO DOENTE QUE EU HERDEI DA MINHA MÃE

por Lucas Bereco¹

aedotupiniquim@gmail.com



¹ Lucas Matheus Vieira dos Santos, ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo e figurinista paraense. É formado em Cenografia pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e atualmente, pela mesma instituição, faz o curso técnico em teatro e o tecnólogo em Produção Cênica. Sua carreira começou em 2019, com participação no espetáculo *Meu quintal é maior que o mundo*, pelo Grupo de Teatro Universitário (GTU), onde foi atuante e assistente de figurino. Desde então, ampliou sua atuação na área das artes cênicas e na produção cultural, passando a ministrar cursos e oficinas de teatro, oferecendo formação e abrindo novos horizontes para outros artistas. Essa trajetória o levou a se aprofundar na direção teatral de várias produções, cargo que ocupa atualmente à frente do Núcleo de Teatro Mequetrefes, onde explora e compartilha sua visão inovadora na produção independente regional. Pelo Mequetrefes, escreveu e dirigiu espetáculos como *Quem levou a perna do Saci?*; obra que em 2025 circulou em escolas públicas da região metropolitana de Belém e viabilizou de forma lúdica e educativa o debate sobre questões climáticas e a reivindicação de narrativas amazônicas, para o reconhecimento, exaltação e preservação territorial e cultural.

ESCRITA POÉTICA DE SI

Existem três de mim: o Lucas, o Matheus e o Bereco. O Matheus é o mais antigo, remete à minha infância. Eu era chamado dessa forma apenas por ela, minha mãe. Para mim, a existência do Matheus é saber que houve em minha vida uma fase mais criativa, mais artística e mais feliz, ainda que solitária. Por conta disso, espontaneamente, acabei criando interesse por coisas peculiares.

Eu, por algum motivo, até onde me lembro, sempre fui amante da cultura popular. De todas as manifestações artísticas, a que mais me encanta até hoje é o carnaval. Minhas lembranças mais antigas são assistindo desfiles de escolas de samba. Sempre me pareceu familiar. Eu tinha cabeça codificada para entender aquilo que considero a síntese máxima dos traços culturais do nosso povo. Amava tanto que a primeira profissão que eu pensei em seguir na vida foi a de carnavalesco. Tentava reproduzir tudo aquilo aprendido com o carnaval nos meus desenhos, em meus brinquedos e até no meu próprio corpo, me fantasiando.

Apesar dos acontecimentos traumáticos que me conduziram à construção deste trabalho, eu posso afirmar que minha infância foi bela, pois, graças ao carnaval, eu tive acesso à ludicidade que toda criança precisa para sua formação.

Um pouco antes de eu completar 11 anos, minha mãe acabou falecendo. O Lucas surge e o nome Matheus não é mais pronunciado. Não tenho pai e meu irmão não pôde cuidar de mim, visto que, depois da morte da minha mãe, ele paulatinamente também some da minha vida. Já órfão, passei por vários lugares até me estabelecer na casa de uma tia. Passo pela minha adolescência e início de vida adulta de forma fria, apática e sem muitas ambições, me tornando um completo desconhecido ao Matheus. Sinto que no Lucas, que vive até meus 20 anos, eu perco o controle e deixo minhas referências se esvaír no ar. Não falarei muito sobre esse momento porque ele não é o foco dessa análise sobre a minha trajetória até aqui. Mas, Deus sabe onde eu estaria agora se eu não calculasse a rota há tempo e iniciasse o meu processo de retomada ao gosto pela vida, tirado pelo peso das inúmeras violências sofridas. Eu me curei das automutilações do Lucas e eu reconheço que essa cura só foi possível graças às artes.

É com o surgimento do “Bereco” que essa retomada se inicia. Em 2019, eu ingressei na Escola de Teatro e Dança da UFPA, no curso de Cenografia, e, desde então, minha existência tem se tornado uma tentativa de reencontro com o Matheus. Quero recuperar o fascínio pela criação artística o qual eu possuía na infância e o Bereco, apelido da mesma época, parece o parceiro perfeito para que isso aconteça. Ainda não me tornei carnavalesco, mas já sou um profissional das artes cênicas.

Em 2025, o teatro é tudo que eu faço e através dele eu me permito mergulhar na minha própria história para expor todos os passos que tracei até aqui. Faço isso por mim, pois assim celebro a minha ousadia de ser um artista. Não somente um artista, mas um artista de teatro da Amazônia, resistindo a um sistema que me quer excluído e morto.

Imagem-força: Feita a partir de um painel artesanal construído com papel, tinta vermelha, fios de lã e, principalmente, muitas memórias. É uma representação visual de como me sinto revisitando esses lugares do meu passado, como se minha caixa torácica fosse escavada de forma brusca, com minhas próprias mãos, para encontrar a veracidade desse solo. No meu coração, eu encontro minha mãe, já falecida e com ela todas as cicatrizes que a sua ausência traz à tona.

Eu me pergunto constantemente “Será que eu realmente gosto do que eu faço?”. Não demora muito eu respondo “É melhor que eu goste”, porque isso é tudo que eu sei fazer e eu sei que dessa forma o Matheus é feliz.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

O solo “O ritmo sinusal do coração doente que eu herdei da minha mãe” vem como trabalho de conclusão da disciplina “Dramaturgia pessoal do ator”, sob orientação do Professor Dr. Paulo Santana. O primeiro comando foi encontrar na obra *58 Indícios Sobre o Corpo* (NANCY, 2012) indutores dramáticos e estéticos para construção de pequenas cenas, tendo o intuito de expurgar uma dor, um recorte marcante das nossas vidas, classificado como “cicatriz”. O texto citado mostra textos compactos de forma poética e analítica, relacionando a fisicalidade do corpo humano com o estado da mente e do espírito, complexamente passíveis a mudanças causadas por interferências externas. Dessa forma, refletimos também sobre a potencialidade e a desintegração deste que pra nós atuantes é o principal instrumento de trabalho.

Junto aos indutores, foram solicitadas uma partitura corporal, uma imagem-força e uma pequena biografia. Todos esses elementos deveriam estar interligados às nossas cicatrizes. Penso que quando o atuante traz à cena suas particularidades, a própria dramaturgia, o seu potencial de criação pode chegar a níveis nos quais, por exemplo, não seria alcançado facilmente em um papel pré-determinado num trabalho textocêntrico². É através da subjetividade técnica que se alcança o que Eugênio Barba (1994) chama de “dramaturgia orgânica”, quando toda a materialidade da cena é pensada para alcançar a “empatia cinestésica”; a comunicação físico e emocional entre atuante e o público.

“O primeiro dever do ator é aceitar o fato de que ninguém aqui deseja dar-lhe nada; em vez disto, pretendemos tirar muito dele, eliminar tudo que o mantém usualmente amarrado: sua resistência, sua reticência, sua tendência a esconder-se atrás de máscaras, os obstáculos que seu corpo impõe ao trabalho criativo; seus costumes, e até suas usuais boas maneiras”

Grotowski, 1968, p. 217

41. O corpo guarda seu segredo, esse nada, esse espírito que não se aloja nele, mas está inteiramente espalhado, expandido, estendido através dele tão bem que o segredo não tem nenhum esconderijo, nenhum recinto íntimo onde um dia seja possível ir descobri-lo. O corpo não guarda nada: guarda-se como segredo. Por isso o corpo morre, e leva O SEGREDO consigo para o túmulo. Mal nos restam alguns indícios de sua passagem.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

Eu, de imediato, ao determinar qual a cicatriz que eu transformaria na minha dramaturgia pessoal, gostaria de falar da minha mãe e como foram seus últimos anos de vida. Para isso, escolhi o indício 41 como ponto de partida.

Esse texto é fundamental, pois ele se

² Textocentrismo é um conceito em teatro que descreve a predominância do texto dramático sobre os outros elementos da cena, como a enenação, a atuação e a cenografia.

relaciona de forma coesa à minha narrativa. Após a morte de minha mãe, é como se ela levasse para seu túmulo tudo que presenciamos juntos durante os momentos mais difíceis de nossas vidas. Coisas que somente eu sei, porque vi cada detalhe do seu sofrimento. Era incômodo quando pessoas de fora tiravam suas próprias conclusões sobre os acontecimentos, quase todas errôneas e insensíveis. Agora que eu tenho uma voz ativa, peço a benção e permissão a minha mãe para contar nossa história. Fazer isso é revelar esses segredos enterrados, uma experiência nova até para mim, eu evitei o máximo possível essa reflexão. Com a maturidade de um atuante em formação, é a partir dela que eu posso alcançar a organicidade cênica exigida para este trabalho.

DRAMATURGIA

Com minha imagem-força, surge também um poema; o primeiro registro textual.



*Herdei o coração doente da minha mãe,
E aceitar de herança um coração doente
De uma mãe morta, engolida pela terra,
É como carregar um túmulo no peito.
E se o peito é assim, quase mausoléu,
O corpo todo vira um cemitério,
Onde o que se enterra, ou se esquece,
Ou te assombra.*

Expurgado no dia 09/08/2025

Sinopse

Mamãe tinha um coração doente, uma condição cardíaca chamada “sopro” e isso foi o grande carrasco da sua vida. O peito emitia um “ruído” que eu conseguia ouvir quando deitava a cabeça no peito dela. Uma cicatriz bem pequena, parecendo um *band-aid*, marcava o local. Ela me dizia que eu também tinha problemas cardíacos. Passei a acreditar nisso.

Quando meu irmão caiu na dependência química, o coração da minha mãe passou a soprar cada vez mais forte. Mamãe sofreu muito vendo meu irmão definhando, indo cada vez mais longe no vício. De madrugada, eu acordava e via ela orando, chorando copiosamente na frente de uma televisão, onde o pastor dizia que faria do copo de água o grande milagre da sua vida. Foram dois anos de idas e vindas em hospitais, delegacias, necrotérios, igrejas, bocas de fumo e abrigos. Obviamente, o coração doente não aguentou. Um dia ela saiu para fazer uma nova cirurgia e não voltou. Na última vez que a vi, ela sorriu com sinceridade. Acho que ela já sabia que finalmente iria descansar.

Depois da sua morte, passei por muitas mãos. Mãos que me batiam, que tocavam, que me empurravam para baixo, para o escuro, para o silêncio. Já adulto, eu evito pensar nessas coisas, entretanto, elas sempre voltam quando ouço uma palavra, quando sinto um cheiro, ou até mesmo quando percebo o próprio coração batendo. E mesmo que eu já tenha investigado,

feito vários exames e consultas em cardiologistas, eles dizem que eu tenho um coração saudável. Mas meu peito ainda dói. Às vezes, pareço conviver com a dor e só percebo quando lembro dela. Parecendo mamãe me dizer: ainda existo. Um dia, você terá que por essas coisas para fora. O ritmo do seu coração vai soar mais alto do que o nosso choro.

Embora minha performance se construa, sobretudo, pela corporeidade, pelos elementos plásticos e pela musicalidade, a escrita dessa sinopse, além de ser pedida na apresentação do trabalho em sala de aula, também auxiliou no meu processo criativo, no desenvolvimento de uma argumentação direta para justificar o porquê esses signos estão presentes não somente neste trabalho, como também na minha história de vida.

MEMORIAL

Antes de falar sobre o ato cênico em si, é necessário contextualizar porque “ritmo sinusal”³ é o fio condutor desta obra. Quando falo de ritmo sinusal e de coração, refiro-me também à minha mãe; por ela me convencer de que eu tinha problemas cardíacos, mesmo sendo saudável, pela aflição ao pensar em problemas que poderiam se manifestar no futuro, já que essa classe de doença pode ser hereditária. Além disso, o coração é um órgão profundamente simbólico, que carrega consigo vários significados, ultrapassando a sua funcionalidade biológica. Aqui, nesta obra, significa evocar o Matheus.

O Coração, alteração dos batimentos cardíacos e ondas gráficas do eletrocardiograma são bases conceituais para a criação das partituras corporais, na formulação de imagens que eu carrego para minha composição cênica. Eu sabia que queria explorar ao máximo as possibilidades de expressividade do corpo, evocando ações do teatro físico”⁴, causados principalmente pelas emoções exploradas no subtexto.

“O ator que realiza uma ação de auto penetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo — a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo —, deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade.”

Grotowski, 1968, p. 30

Falando ainda de ritmo sinusal, outro experimento seria com meu corpo através de movimentos pesados, rápidos e irregulares (alguns princípios de “dança-teatro” explorado em sala de aula), a fim de conseguir provocar a variabilidade da frequência cardíaca. Algo que já acontece normalmente, mas que se pode acentuar com o corpo “extracotidiano”. Essa alteração no corpo é necessária, pois, nessa apresentação eu retorno a infância, onde a condição corpórea da

criança é influenciada por seu comportamento agitado e ansioso, e isso, conseqüentemente, causa uma arritmia.

³ É o “compasso” do coração, é a forma que ele bate normalmente, quando os estímulos elétricos gerados, “nó sinusal”, circulam pelos átrios e ventrículos, e fazem os seus movimentos de expansão e retração para bombear o sangue para o restante do corpo. Em situações não patológicas, ele pode alterar de acordo com a faixa etária e com outras interferências do próprio sistema nervoso.

⁴ É uma forma de performance onde a linguagem corporal e o movimento do ator são elementos centrais da narrativa, superando a dependência do texto falado ou da música.

Para compor a cena, trouxe outros elementos visuais: uma rede de descanso, uma fotografia da minha mãe usada como máscara no início da apresentação e uma bermuda jeans que me remete à única foto que tenho da infância ao lado dela. A sonoplastia mescla batidas cardíacas, violino, tambores e guitarra, sonoridades produzidas por mim.

Realização da cena-performance

A apresentação do trabalho ocorreu no dia 13 de setembro de 2025, no Teatro Universitário Cláudio Barradas. O evento foi aberto ao público e trouxe retornos avaliativos que vão além do âmbito acadêmico.



Imagem 1. *“O Choro”*; fragmento do primeiro ato.
Fotografado por Davi Santos (2025).

O ato ocorre em 3 partes: a primeira é classificada como “Onda P”. Na codificação do Eletrocardiograma (ECG), a onda P representa o momento em que o estímulo elétrico, nascido no nó sinusal, provoca a contração dos átrios, iniciando o batimento cardíaco. De maneira cênica, é quando meu corpo externaliza esses impulsos elétricos. Há uma integração simultânea entre corpo e voz, para reproduzir o choro da minha mãe, um dos pontos centrais da dramaturgia.

“Quando penso na minha mãe, a minha memória mais viva é ela em prantos”

“Quando você é um adulto que teve uma infância marcada pela dor, você sofre duas vezes: sofre pela própria dor e sofre também porque agora, depois de grande, consegue reconhecer e acolher a dor de quem te trouxe ao mundo. Agora eu sei por que eu sou do jeito que eu sou. Agora eu sei por que minha mãe era do jeito que era. O que eu não sabia é que eu sentia tanta falta de ter uma mãe”

Para a realização do choro, visto a máscara e reproduzo com minhas mãos, em movimentos de súplica, desenho das ondas de um ECG, enquanto na sonoplastia ouço a voz de um pastor pedindo oração pela família. Para a emissão do choro, ex-

ploro também com o conceito “teatro invisível”, criado por Meredith Monk⁵. No teatro invisível, a voz liberta-se da linguagem comum, das palavras, e se transforma em um “personagem”; um corpo que se materializa e que cria a sua própria encenação. O trabalho de Monk e a utilização de glossolalias⁶ já fazem parte de estudos práticos que venho atribuindo ao meu trabalho rotineiro de atuante e encenador, e que aqui contribuíram para o alcance do teor dramático que eu queria pôr em cena.

A segunda parte da minha cena eu chamo de Complexo QRS⁷. É o trecho mais agitado, feroz e denso da performance, onde a complexidade de movimentos integrados a outros componentes de cena é pensada para desencadear emoções mais fortes. Me transformo em cachorro, questionando as atitudes relapsas da minha mãe com relação a minha criação, e depois em menino novamente, quando busco colo ao presenciar uma das suas crises de espasmos. A



Imagem 2. “O cachorro”; Fragmento do segundo ato. Fotografado por Davi Santos (2025).

⁵ Meredith Monk foi uma compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta, e coreógrafa norte-americana. Desde os anos sessenta, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança.

⁶ Suposta capacidade de falar línguas desconhecidas quando, em transe religioso (como em credos neopentecostais). Também notada em situações de pacientes com transtornos mentais

⁷ Na codificação de um ECG, é o complexo de ondas que mostram a despolarização dos ventrículos fundamentais para bombear o sangue. É onde se pode verificar possíveis anormalidades no funcionamento desse órgão.

sonoplastia também passa por mim, pois mistura batidas aceleradas do coração, tambores e uma guitarra distorcida.




Imagem 3. “A reconciliação”; ato final da performance.
Fotografado por Davi Santos (2025).



Imagem 4. Minha mãe e eu.
Do acervo pessoal do autor (2025).

O encerramento da obra eu chamo de Onda T⁸. É quando o coração, na sonoplastia, reduz os batimentos e eu como intérprete chego no estado de relaxamento, depois de todas as alterações físicas e emocionais provocadas pelos estágios anteriores. É quando eu posso refletir de forma crítica sobre todos os pontos que me levaram até aqui, na escrita e execução deste projeto. Posso ressignificar principalmente reflexões elaboradas a respeito da minha mãe, uma mulher preta, da periferia, mãe solo de dois filhos, com problemas sérios de saúde. Atualmente, é impossível pensar nela e não notar esses aspectos que ultrapassam a ação artística e fazem parte de uma construção político-social, sustentada pela opressão sistemática contra pessoas constituídas por esses fatores.

⁸ Na codificação de um ECG, é quando ocorre repolarização; o relaxamento das câmaras cardíacas após a contração.



É o momento do abraço negado pela ausência no luto e pela instauração do trauma. É quando eu digo: “está tudo bem, minha mãe. Eu entendo por que você era do jeito que era e porque fazia as coisas que você fazia. A vida nunca foi fácil, mas eu sei que você nunca desistiu de nós, lutou pelo nosso bem-estar até o último momento da sua vida”. É hora de descentralizar a culpa, na qual nem eu, e nem você, podemos mais suportar esse peso sozinhos. Um perdão mútuo que esperou anos para ser dito e que se externou em um lugar de muita sinceridade, o palco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar destes registros e da precisão de seus dados, devo dizer que a apresentação não foi um resultado totalmente positivo, por questões de execução. Entretanto, tomo como conclusão que o mais importante não é a exibição do resultado final, mas sim a idealização e execução de um trabalho, com o reconhecimento e o registro de todas as fases da sua concepção. Reconheço também a importância da aplicação do método de criação pautado na “dramaturgia pessoal do ator”. Antes disso, eu defendia rigidamente a condição de não falar de mim em cena, pensamento adquirido depois de presenciar trabalhos nessa mesma linha e que caíam em uma subjetividade vazia, sem a “tríade cênica”, que é como eu descrevo relação transformadora entre ator, o palco e público.

Agora entendo que falar de si em cena é também uma forma de maximizar todo o preparo psicofísico que está em constante afinamento na prática teatral, com o controle maior do trabalho que se encena. É também um ato de honestidade com o ofício e, sobretudo, com a própria poética cênica.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BRANDES, Inés. **Entre vozes viajantes: exploração vocal no Teatro Invisível de Meredith Monk**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



ENTROPIA SOMÁTICA

por Luis Carlos¹

doluis@outlook.com



¹ **Luis Carlos Pereira Monteiro**, artista cênico paraense com experiência em interpretação para teatro, dança e cinema. Discente do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), integrou o projeto de Teatro Musical Ópera Estúdio (Instituto Estadual Carlos Gomes, IECG) e já atuou como assistente de direção na Cia. Terceiro Sino, como bailarino da Cia. Dansare e foi integrante do elenco profissional do Centro Cultural Atores em Cena. Tem especial interesse na interseção entre teatro, dança e audiovisual.

INTRODUÇÃO

Relato neste artigo memorial minha trajetória e processo criativo na disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, realizada em 2025 no Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). A partir da provocação de investigar cicatrizes, físicas ou simbólicas, comecei a elaborar uma cena que investiga as marcas deixadas pelas correções impostas ao meu corpo durante a minha infância e meu crescimento. Essa dramaturgia intitulei de *Entropia Somática*, numa referência à desordem acumulada no corpo e na memória, conceito que norteou todo o processo criativo.

ANTOLOGIA DE MIM



Optei por iniciar este trabalho falando de mim e desta dramaturgia por meio de uma escrita poética, porque ela me permite trabalhar o eu e a obra como um organismo: em vez de seguir uma narrativa linear, parto de fragmentos que se articulam em níveis sobrepostos. Essa forma de escrever funciona como um olhar dramático, semelhante ao raciocínio que Barba (2010) atribui aos biólogos: identificar partes, níveis de organização e suas relações, transformando esses elementos em procedimentos de cena. Cada verso, quebra e silêncio da escrita torna-se indicação para o corpo; a poesia vira partitura e método, permitindo isolar sensações, mapear tensões e, ao mesmo tempo, reorganizar essas partes em relações que se encenam. Baseado nisso, apresento aqui fragmentos de uma “antologia de mim”:

nasci
entre rios e chuvas
lembro das curvas
por isso, talvez
até hoje
não entenda
as linhas retas
não sei
ao certo quem sou
mas tenho certeza

que já fui
muitas vezes
o homem-aranha
aprendi cedo
que músculos
também guardam
lembranças
— nem todas
me pertencem

sou um pouco
o corpo
de quem me corrigiu
e é curioso
que depois de
tanta correção
ainda me
sinta
ERRADO

A partir da ideia de que eu mesmo sou um pouco dos corpos que me corrigiram, compreendi a necessidade de me expressar assim. Além disso, refletir sobre as consequências dessas correções no meu corpo me levou a buscar instrumentos que me ajudassem a contar essa história de forma que eu fosse fiel a mim mesmo. Pensei em mim como artista, mas também como cientista e como criança que fui. Tudo isso me levou aos indutores que descrevo a seguir.

INDUTORES

Como parte essencial do processo criativo, escolhi um dos 58 Indícios sobre o corpo de Jean-Luc Nancy (2012). Considerando o teor da cena, que discuto em mais detalhes na seção seguinte, selecionei o indício 55: “Corpo oxímoro polimorfo”, que compreende o corpo como lugar de paradoxos e contradições, múltiplo e, por vezes, deformado.

Para corporificar esse indício na cena, optei por identificar uma parte do corpo que funcionasse como ponto focal: a vértebra cervical C3. Em meu corpo magro da infância, uma leve cifose torácica¹ que possuo torna as cervicais mais salientes. A protuberância correspondente à C3 oferece um ponto visível e simbólico para a memória das correções que sofri durante meu crescimento. Na investigação das minhas lembranças, e em episódios recentes, percebi que minha postura foi corriqueiramente corrigida por outras pessoas: cutucões, empurrões sutis, mãos não autorizadas sobre os ombros, comentários críticos sobre o pescoço e o modo de me portar. Essas intervenções reiteradas produziram, em minha imagem corporal, a sensação de um corpo repuxado: alongado de um lado, comprimido de outro, moldado por mãos e vozes alheias.

Esses indutores (indício + cicatriz + parte do corpo) sustentam uma ideia que trago à cena: a correção corporal repetida pode produzir deformação. Essa deformação aproxima-se do registro do horror corporal (do inglês, *body horror*), subgênero de terror em que o corpo alterado expõe violências, rupturas íntimas e uma estranheza visceral. Especificamente, recorro ao conceito de *mutação aberrante*, discutido por Cruz (2012). Diferente da mutação comum, adaptativa e orientada pela evolução biológica, a mutação aberrante é uma transformação que escapa ao controle, gera instabilidade e ameaça à integridade da forma. O corpo, nesse registro, não se reorganiza em direção a uma nova ordem, mas se degrada em um processo entrópico: fragmenta-se, perde simetria, degenera. Na cena, tomo esse conceito como metáfora para um “corpo corrigido” até se tornar estranho a si mesmo, atravessado por uma lógica de ajustes externos que o distorcem.

Por esse motivo, o audiovisual assume papel central na encenação dessa ideia. Adoto, de modo intencional, uma perspectiva maximalista: projeções, cortes de montagem, trilha cinematográfica e texturas sonoras distorcidas acompanham e intensificam a ação física. Escolher o maximalismo é também um gesto autoral, um desafio frente à minha tendência prévia ao minimalismo, que busca traduzir, em saturação sensorial, a própria noção de entropia somática.

55. Corpo oxímoro polimorfo: dentro/fora, matéria/ forma, homo/heterologia, auto/alonomia, crescimento/ excrescência, meu/breu...

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*



Imagem 1. Vértebra C3.

© Anatomy Standard, CC BY-NC 4.0

四

quatro

十五

quinze

五

cinco

二十二

vinte e dois

三十

trinta

二十

vinte

¹ Cifose (ou, de forma mais precisa, hiper cifose quando a curvatura está aumentada) é a acentuação anormal da curvatura natural da coluna torácica, resultando no aspecto de costas mais arredondadas.

Outros indutores 3 que me foram fundamentais são: (1) o futurismo, a ficção científica e a matemática, que instauram uma estética marcada pela cientificidade; (2) o karatê e os *kanjis* (representações visuais de numerais japoneses) que evocam minha infância e a experiência de correção do corpo; e (3) sonoridades eletrônicas que se afastam do repertório clássico, misturando vozes e batidas sintéticas, criando um ambiente híbrido entre o humano e o artificial.

ENTROPIA SOMÁTICA: O MONSTRO QUE EMERGE DA CORREÇÃO DO CORPO

AS CORREÇÕES SE MULTIPLICAM PELAS VOZES QUE ME CORRIGEM EM UMA **SOMA SEM FIM**. EMBORA MEUS NEURÔNIOS NÃO LEMBREM, MEUS MÚSCULOS NUNCA ESQUECERAM DA **MINHA INFÂNCIA**. MEU CORPO FOI DILATADO, REPUXADO, DIMINUÍDO. CADA PEQUENA **VARIAÇÃO DO CORPO** AUMENTA UMA **ENTROPIA SOMÁTICA** QUE GERA UM MONSTRO QUE SÓ EU VEJO. UM MONSTRO DEFINIDO POR UMA **EQUAÇÃO DO CORPO** QUE EU NÃO SEI RESOLVER. UM CÁLCULO INTERMINÁVEL QUE ECOA NA MINHA CABEÇA.

A partir dessa escrita poética, reimaginei as palavras em negrito como fatores matemáticos. Cada correção tornou-se um termo a ser somado, cada voz um coeficiente que multiplica seu efeito sobre o corpo. A memória ausente dos neurônios foi transformada em uma variável de esquecimento, enquanto a memória muscular se inscreveu como constante persistente. As dilatações, repuxos e diminuições passaram a operar como variações de um mesmo sistema, pequenas alterações que, acumuladas, aumentam a entropia somática. Dessa forma, o monstro não é apenas metáfora, mas resultado de uma equação poética que aqui defino como:

$$E_s = \sum_{i=1}^n (C_i \cdot v_i) - I + \Delta B$$

onde: E_s é a entropia somática, resultado do processo acumulativo de correções do corpo; C_i é cada correção sofrida; v_i são as vozes que me corrigiram; $\sum_{i=1}^n (C_i \cdot v_i)$ representa, portanto, o somatório de todas as correções multiplicadas pelas vozes que me corrigiram; $-I$ é a memória ausente da minha infância como mecanismo de proteção ao trauma e ΔB é a variação do corpo, as mudanças físicas concretas (dilatações, repuxos, compressões). A proposta aqui foi então usar essa “equação poética” para contar uma história sobre a correção do meu corpo, de certa forma, como se fosse possível quantificar a magnitude das alterações que meu corpo sofreu durante minha trajetória.

Defini baseado na equação poética que desenvolvi, um prólogo e 3 mini-momentos com ambientações sonoras diferentes:

0. E_S : O prólogo se inicia em uma festa de aniversário. A paisagem sonora é a música *Parabéns pra Você*, logo distorcida e gradualmente aprofundada em graves. Neste momento, coloco um chapéu de festa, que carrega não apenas a simbologia da celebração, mas também da infância. Ao acompanhar a distorção sonora, a intenção é sentir o olhar do público como o de alguém que deseja me corrigir.
1. $\sum_{i=1}^n (C_i \cdot v_i)$: A distorção dá lugar a uma sonoridade sintética, acompanhada de uma voz grave, levemente distorcida, repetindo “não”. Essa voz representa as correções que recebi: “Não faça isso”, “não ande desse jeito”, “não fale assim”. A negativa é essencial, é o início das frases corretivas da minha infância. A escolha da voz masculina também é simbólica, refletindo uma masculinidade exigida, mas não atendida por mim. A cada mudança brusca da música, mas também descompassada com ela, surge um corpo distorcido e fragmentado em cena. Tenta-se comunicar com o público, mas a correção impede qualquer conexão.
2. — **I**: A sonoplastia diminui, e começo a me justificar a um terceiro que não faria aquilo de novo. Marco a fala “eu não sabia que isso era coisa de menina”. Uma criança que erra, mas não compreende o motivo. A punição é retirar o chapéu, um abandono simbólico da inocência. Afastar-se dele também representa a dificuldade de resgatar a memória da infância. À medida que o chapéu é deixado, a sonoplastia traz vozes infantis gritando kanjis [ex.: 四 (*shi*, quatro); 十五 (*jū go*, quinze); 五 (*go*, cinco)]. Enquanto os kanjis são pronunciados, minha partitura corporal assume a forma de um kata do karatê Shotokan², que representa uma memória de correção e controle corporal. O kata se transforma gradualmente em punição física; sinto as “palmadas” da correção, e a dor se concentra na vértebra C3, escolhida no início do processo criativo. Ao final, sinto falta do chapéu e busco-o no espaço.

*“Não, por favor!
Eu não vou fazer de novo!
Eu não sabia...
Eu não sabia que isso era
coisa de menina”*

*“Me devolve!
É meu!
Por favor,
É meu e não seu!”*

3. +**ΔB**: Aproximo-me do chapéu, tentando retornar à infância. Há esperança e saudade, mas, em uma virada brusca da sonoplastia, sou impedido de tocá-lo. O esforço físico é grande: arrasto-me, salto, estendo as mãos, mas nunca alcanço. Sem conseguir, o corpo se desliga; a infância permanece inacessível, impossível de retornar.

² Kata, no karatê Shotokan (estilo de karatê fundado por Gichin Funakoshi e marcado por posturas firmes e golpes lineares) é uma sequência formalizada de movimentos de ataque e defesa executada individualmente, simulando combates contra adversários imaginários para treinar técnica, precisão, ritmo, equilíbrio e coordenação.

DO PROCESSO AO ACONTECIMENTO

O processo criativo, iniciado na escolha dos indutores e logo transformado na proposta de cena, voltou-se agora para uma construção física. Deparei-me com o desafio de dar forma aos conceitos que havia explorado no início. A dificuldade inicial foi a memória. Não esperava que fosse tão árduo rememorar os momentos de correção do corpo na infância. De alguma maneira, eu acreditava me conhecer o bastante para acessar essas lembranças, mas logo percebi que recordações traumáticas não emergem com facilidade. Este trabalho, portanto, tornou-se importante para mim justamente por me permitir lembrar, mas lembrar com algum controle. Posso evocar, compreender, manipular a memória e, assim, transformá-la em dramaturgia.

Minha proposta inicial era integrar outras mídias ao teatro, trazendo o audiovisual à cena. Foquei, então, em editar a trilha sonora e criar as projeções que acompanhariam cada momento. A intenção era comunicar conteúdos semelhantes de forma paralela: trilha, projeções e corpo contavam a mesma história de modos diferentes, mas complementares. Buscava-se uma saturação sensorial, deixando o olhar do público, de certa forma, ligeiramente perdido. Demorei a sentir-me satisfeito com a formatação, mas assim que a ambientação sonora e visual se estruturou, parti para o planejamento da espacialidade. A decupagem da cena partiu dos mini-momentos descritos na seção anterior, e cada trecho recebeu uma espacialidade específica, detalhada visualmente na Imagem 2.

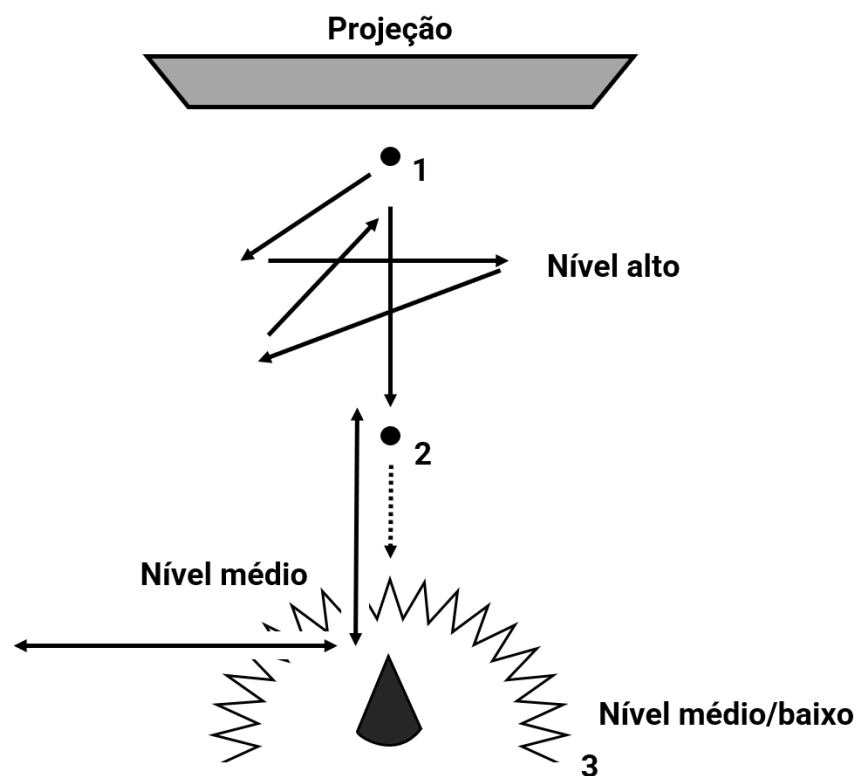


Imagem 2. Diagrama da decupagem de cena.
Digitalizado do diário de bordo do autor (2025).

A Imagem 2 apresenta o planejamento ou mapeamento do movimento no espaço durante a cena: as setas indicam a direção do deslocamento, enquanto os pontos e números marcam os três diferentes momentos descritos na seção anterior. Em cada momento, um nível espacial é predominantemente explorado. O jogo com os níveis espaciais é muito menos intencional e muito mais um subproduto da experimentação corporal, quanto mais “deformado”, mais o corpo se aproxima do chão.

Em seguida, incorporei à fisicalidade da cena todos os disparadores que havia escolhido anteriormente: deformação, terror, grotesco (Imagem 3). Há também um jogo de contradições: a infância, representada pela ambientação de festa de aniversário e pelo chapéu de festa, entra em tensão com um corpo monstruoso, fragmentado, de fluxo contido e peso variável. Essa relação é consequência direto indício 55 “corpo oxímoro polimorfo” que escolhi no começo do processo criativo.



Imagem 3. $\sum_{i=1}^n (C_i \cdot v_i)$.
Fotografado por Davi Santos (2025).

A expressão de agonia e o grito silencioso permaneceram constantes durante a construção da fisicalidade da cena. O corpo estava sempre em algum movimento que evocava a correção sofrida na infância: um repuxo, um empurrão, um tapa, uma distorção do movimento. Embora cada momento tivesse um objetivo dramático específico, essa partitura corporal, que relembra sofrimento e certa violência ao corpo, era uma presença contínua no trabalho. Essa intensidade gerou grande dificuldade física durante a execução, algo que percebi já nas primeiras passagens com marcações da cena.

Ouvir a trilha sonora, previamente compilada e editada, era essencial no meu processo de criação física. O final da cena trazia um indutor musical muito intenso, e senti necessidade de alinhar meu corpo à mesma tonalidade e velocidade. Esse momento final foi, portanto, o mais desafiador tecnicamente. Para isso, precisei recorrer a técnicas contemporâneas de trabalho de chão (*floorwork*), a fim de criar a ilusão de que algo me puxava para longe do objeto cênico que representava minha infância (Imagem 4). Ao concluir as passagens nos ensaios, terminava ofegante, com um corpo que explodia e se casava com o espaço.



Imagem 4. $+\Delta B$.

Fotografado por Davi Santos (2025).

O figurino usado na finalização seguia a estética de ficção científica que acompanhou todo o processo: um macacão empoeirado, com aparência industrial, em contraste com a infância, sugerindo uma dimensão laboral: um signo de trabalho, cansaço e controle do corpo pelo sistema. A poeira, além de reforçar essa leitura, simboliza como o corpo se impregna das intervenções e correções ao longo da vida, enquanto o figurino permitia a execução dos movimentos com liberdade e precisão.

No dia da apresentação pública, o esforço físico se intensificou ainda mais, exigindo que minha energia acompanhasse o ritmo da cena. Ao final, percebi que, embora relativamente curta, a cena carregava uma grande densidade de informações encapsuladas. A energia gerada durante os cinco minutos da apresentação não se dissipava imediatamente; ao contrário, permanecia disponível, potencialmente encaminhando-se para uma próxima cena. Essa dramaturgia pode, certamente, se expandir e se tornar algo maior. Ainda assim, acredito que o formato alcançado constitui, por si só, um trabalho completo, capaz de gerar desdobramentos e novas possibilidades a partir de si mesmo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a orientação do professor Paulo Santana, que conduziu todo o processo com generosidade e conhecimento. Agradeço também aos meus queridos amigos: Theo de Oliveira, que gentilmente disponibilizou o figurino usado na apresentação; Inngryday Carvalho, que me auxiliou com objetos cênicos; e à minha turma, em especial Priscilla Rosa e Bereco, pelo companheirismo e apoio constante. Agradeço ainda aos meus amigos, Clara Bandeira, Maria Celeste, Discórdia e Pedro Leite que me apoiaram na finalização.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Tradução de Patrícia de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010. 304 p.
- CRUZ, Ronald A. L. Mutations and metamorphoses: Body horror is biological horror. **Journal of Popular Film and Television**, v. 40, n. 4, p. 160-168, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.




Imagem 5. *E_S*.
Fotografado por Davi Santos (2025).



CORPO ESTEREOTIPADO

por Mateus Ribeiro¹

matsribs2025@gmail.com



¹ Mateus Sousa Ribeiro, 21 anos, discente dos cursos de Licenciatura e Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Desenvolve sua performance vocal para trabalhos adjacentes e estuda o brincar como forma de pedagogia, aplicando o teatro e outras linguagens artísticas dentro da sala de aula.

ESCRITA POÉTICA DE SI

Sou alguém que procura muito ser eu. Eu sei, é confuso.

Passei uma vida toda sobre olhares e óticas de outras pessoas, sempre dizendo o que achavam da minha pessoa e personalidade: “ele é tão comportado”, “Mateus nunca me deu trabalho”, “você é o *nerd* da turma”.

Eu conto tudo sobre essa visão, eu conto na performance desse ensaio. É um corpo estereotipado, principalmente na sexualidade. As pessoas olham para mim, e veem um rapaz afeminado, já julgando ser homossexual, quando em suma, eu gosto de ficar com mulheres também. Então, toda essa lógica de você pré-julgar o outro a partir de seus princípios e os impostos pela sociedade, foram o que me motivaram a construir a cena. Que fala muito de quem eu sou também.

Eu venho de Barcarena, PA, para Belém para fazer o curso de Licenciatura em Teatro. Mais tarde, adentro o Curso Técnico em Teatro Toda a minha visão de mundo se expandiu bastante dentro da universidade, as percepções de gênero, sexualidade e relações monogâmicas. Estas pautas eram muito limitadas com a cabeça de alguém vindo do interior, elas se expandiram só após a experiência universitária.

As vivências de alguém que cresceu em uma cidade onde todos se conhecem é muito limitante, em cidades pequenas a fofoca rola solta, todo amigo já ficou com outros amigos e com isso, vai se construindo uma mentalidade muito limitada, muito diferente da vivência na “cidade grande” (nesse contexto: Belém). Por mais que em Belém ainda possa ser assim, quem vive de fato essa realidade, entende e percebe a diferença.

Eu coloco na performance todas as visões e achismos que as pessoas possuem sobre a minha pessoa, aquilo que elas tomam suas visões como pertencentes a um único viés de preconceito. Na performance, eu me reafirmo enquanto um rapaz afeminado, pansexual, interiorano, bagaceiro, extrovertido e comunicativo, possuindo muitos lados bons e ruins, assim como toda e qualquer pessoa.

INDUTORES: INDÍCIO E CICATRIZ

Diante do indício 49 do artigo “58 indícios sobre o corpo” de Jean-Lucy Nancy, pode-se interpretar que um indivíduo pode ser diversas *personas* em um só, que ele não seria então o “ser no parecer”. Isso que Nancy chama de imprecisão dos corpos é justamente não sermos apenas uma coisa, precisa, acabada, e sim um conjunto de ideias sociais, políticas e pessoais. O estereótipo citado na cena dialoga com esta citação justamente quando vai de encontro à afirmação acima, justamente ao destacar que um corpo é impreciso, portanto, não faz sentido estereotipá-lo, uma vez que, o estereótipo é justamente um indivíduo montar uma pré percepção do outro a partir de suas próprias análises psíquicas e cognitivas.

49. Imprecisão dos corpos: eis um homem por volta dos quarenta, que aparenta ser bastante seco e nervoso, ar preocupado, talvez até um pouco fugitivo. Caminha com certa rigidez, poderá ser um professor ou um médico, ou ainda um juiz ou um administrador. Não presta muita atenção à roupa. Tem as maçãs do rosto altas e a tez ligeiramente bronzeada: é, sem dúvida, mais de origem mediterrânea, em todo caso não nórdica. Ademais, é de estatura bem mediana. Ficamos com a impressão de que ele é meio esquisito e nos perguntamos se ele tem alguma autoridade ou determinação. Com isso, duvidamos que ele se ame a si mesmo. É possível continuar longamente nesse registro, tantos são os indícios dispersos sobre um só e mesmo corpo. Decerto, vamos nos enganar em muitos pontos, talvez até em todos. Mas não saberíamos errar a pontaria completamente, a menos que um disfarce concebido com o mais consumado artifício pudesse nos enganar. Esse disfarce teria então de tirar seus traços de algum recurso típico, esquemático, de espécie ou de gênero. Porque existem tipos humanos (o mesmo não se dá entre os animais). Eles são, de maneira inextricável, biológicos ou zoológicos, fisiológicos, psicológicos, sociais e culturais, seguem constantes de alimentação ou educação, sexualidade e vínculo com o trabalho, a condição, a história: mas imprimem sua tipologia, mesmo que o façam à custa de uma infinita diferenciação individual. Nunca se poderá dizer onde começa o singular e onde acaba o tipo.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

DRAMATURGIA

Durante a pré-aparição antes da cena, eu vou ao encontro de pessoas para me riscarem na parte superior do corpo até a cabeça, com estereótipos que já foram impostos e ditos durante a vida delas e que deixaram marcas. Então, com a presença de três cores de canetas, eu peço para que elas escolham uma das cores e um local no meu corpo para efetivar o encontro, é assim que elas deixam em mim suas marcas faladas. Já na cena, eu começo dançando com três panos, que representam as cores da bandeira pansexual.

Após a dança eu travo meu corpo no meio do foco de luz, me destravando da cabeça até as pernas, e logo em seguida começo narrar um texto, explicando como é ter seguido toda uma vida sendo estereotipado. Assim, dizendo que eu estou em constante reforço comigo mesmo, de que eu não sou o que as pessoas pensam o que sou. Logo em seguida, faço a seguinte indagação: “será que é o suficiente?”.

Todo esse peso das falas, vem com uma carga. Depois de algumas outras duas falas, eu percebo que estou estereotipado, não só no sentido literal (com as palavras riscadas no corpo), como também, figurado, onde vou percebendo que estou constantemente sendo marcado. Eu olho para a plateia e faço a seguinte afirmação: “vocês também já foram. Desde que nascemos já somos marcados”.

Depois, eu venho com exemplos da minha vida, de estereótipos dados a mim. Com isso, eu demonstro que meu corpo

trava de novo. Dessa vez, quando destrava, eu falo que quando me estereotipam, é como se meus braços parassem de se mexer, minhas pernas de se mover, minha cabeça não parasse para pensar e eu começo não querer existir. Em um surto eu repito mais uma frase: “Eu só queria poder ser eu”, até ela ficar inaudível, comigo sentado no chão, para no fim eu olhar para o foco de luz como uma esperança e então travar novamente.

MEMORIAL

Foram etapas bem loucas para o processo surgir dentro da disciplina de dramaturgia pessoal do ator, já que faltei bastante às aulas pelo deslocamento de Barcarena até Belém e, também, tentando me equilibrar entre as aulas da graduação com as do curso técnico. Eu não consegui acompanhar o processo junto da turma, portanto, eu não entendia muito a sensação que as cenas tinham que passar. Então, acabei criando uma cena sozinho, sem a participação da turma. Quando apresentei minha cena, ela tinha muitos elementos e muitas simbologias. Eu achava que tinha que falar muito sobre mim de forma criativa, entretanto, a cena precisava ter apenas uma coisa: a cicatriz. A minha primeira cicatriz era sobre a pansexualidade e como eu era invalidado por estar nela e o quanto isso me atravessava.

Depois de ver os trabalhos dos meus colegas e refletir mais sobre o meu, eu percebi que

a minha verdadeira cicatriz tinha a ver com estereótipos. Então, ao mesmo tempo que eu me condiciono dentro de um local que me machuca, eu também faço uma crítica social. Tudo isso veio coincidir com minhas ideias, pois, eu gosto bastante de instigar a realidade vigente dentro dos meus trabalhos. A crítica política. E então a partir disso nasceu o corpo estereotipado.

No dia da apresentação, a realização da cena foi marcada por muita adrenalina, concentração e foco. De 25 apresentações do dia, eu era o penúltimo a apresentar. Então, a concentração para não esquecer marcações, textos e a própria consciência de que eu iria fazer uma cena, foi um tanto desafiador.



Imagem 1. *Corpo Estereotipado.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

Assim, quando eu pisei pela primeira vez no Teatro Universitário Cláudio Barradas para a concretização de uma experimentação feita por mim e pela turma, foi de tamanho orgulho. Fiquei feliz com a entrega. Toda a percepção espacial e projeção de voz que tive que ajustar para poder estar ali apresentando a cena, mudaram completamente as minhas percepções de palco na hora desse fazer artístico que é o teatro. Desde a primeira aparição dessa minha performance, para a vida, dou o primeiro pontapé para futuras apresentações com ela, sempre podendo melhorar e aprimorá-la. No fim, a realização desse ato performático e o dia da apresentação ficaram marcados em mim e nos meus colegas.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.

Imagem 2. *Apresentação.*
Fotografado por Davi Santos (2025).





O MENINO QUE SANGRA

por Matheus Martins¹

matheusmartinsator@gmail.com

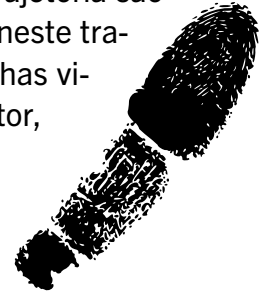


¹ **Matheus Andrey Martins Freitas**, 24 anos, ator, diretor e artista pesquisador, transexual com experiência em teatro musical e convencional. Estudando artes cênicas desde 2010 com cursos em diversos espaços artísticos como Casa da Linguagem, Espaço das Artes, Centro Cultural Atores em Cena, Casa de Artes Tiago de Pinho e na Escola de Teatro e Dança da UFPa (ETDUFPA). Como ator, esteve presente em espetáculos musicais, tradicionais e performances, em produções semiprofissionais, profissionais e escolares. Desde 2019 focando seu estudo em teatro musical e suas áreas de exigência: dança, canto e interpretação musical. Em trabalhos como *Meninas Malvadas – o Musical*, *West Side Story*, *Despertar da Primavera*, *Peter Pan*, *Gota d'água*, entre outros.

INTRODUÇÃO

Começo esta escrita pedindo licença ao leitor para falar sobre algumas coisas em primeira pessoa. Por se tratar de uma dramaturgia pessoal, meu corpo e minha trajetória são os principais elementos desse processo artístico. O que estou compartilhando neste trabalho é um relato das minhas experiências. Uma oportunidade de colocar minhas vivências em cena, ocasionadas durante as aulas de dramaturgia pessoal do ator, que culminou na apresentação final do embrião desse projeto.

A presente poética surgiu a partir de experimentações feitas em sala de aula, de pesquisas que realizei por conta própria e também com o apoio de materiais indicados pelo professor Paulo Santana.



ENTRE RUÍNA E RENASCIMENTO, EU SOBREVIVI

Não me lembro com clareza o dia em que eu me reconheci no mundo, mas sempre fui lembrado que eu não era um filho planejado pela minha mãe. Eu tenho uma memória forte da infância onde meu pai está segurando uma foto na maternidade do hospital, com uma criança pequena de olhos grandes no colo dele. Lembro ainda do seu rosto feliz, dizendo em um sorriso que, no dia 22 de dezembro de 2000, nasceu seu único filho, numa madrugada chuvosa. Parecia que Deus já estava dando uma prévia do turbilhão de emoções que aquela criança iria passar, ou que Ele já manifestava que estaria ao lado daquele pequeno guerreiro, nascido com 2kg, bem pequenino, filho de um nordestino e de uma japonesa.

Quando meu pai me batizou pela primeira vez, ele escolheu um nome de origem latina, que tinha raízes relacionadas ao deus da guerra. Meu primeiro nome significava “pequena guerreira”. Dezesseis anos depois, eu renasci dessa guerra e me batizei de Matheus. Com origem hebraica, Matheus vem de “*Matityahu*”, que significa presente de Deus. Um significado divino para um ser que estava nascendo de novo em meio a muito choro.

Divido a minha existência em várias partes. Mas as duas principais se passam antes e depois da minha transição. Na primeira parte dela, anterior à transição, eu me reconhecia rei Joãozinho. Nos anos 2000, não era comum crianças terem dificuldades para dialogar com outras crianças. Muitas vezes, me vi uma criança forçada a ter comportamentos e desejos que, infelizmente, não correspondiam aos desejos dos meus pais até que vieram 8 laudas de diagnóstico de Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH). Uma criança com TDAH tem um pé nas artes.

Eu, por exemplo, adorava acordar cedo no mês de festa junina para dançar, para cantar e para contar histórias. Eu não tenho muitas lembranças de como eu era na escola, mas me lembro do dia em que eu lutei pela primeira vez pelo meu nome. A professora olhou para mim e disse: “Você está na fila errada da quadrilha, essa fila é dos meninos”. Então eu falei, com muita convicção: “Estou na fila certa, eu sou menino, meu nome é JOÃO!”. E foi assim que o rei Joãozinho nasceu.

João veio como uma força que eu não sabia que iria transformar minha vida. Quando a professora comunicou aos meus pais, minha mãe transformou aquele comportamento em um

grande dilema e meu pai sabia exatamente o que estava acontecendo, mas permitiu que minha mãe me punisse em nome de Deus e dos bons costumes cristãos.

A arte foi um combustível de sobrevivência em diversos momentos da minha vida, sejam as músicas do Michael Jackson ou os desenhos que eu fazia do Castelo Rá Tim Bum. Não importa se eu estava sozinho ou com muitos amigos, minha brincadeira favorita era fazer teatro de bonecos ou recriar cenas de filmes (principalmente Shrek 2).

Destarte, em palavras, um resumo da minha história: fui um filho inesperado, eu nasci e renasci várias vezes e a arte é meu refúgio.

A PROCURA POR MARCAS: OS INDÍCIOS DA MINHA CICATRIZ

25. Se o homem é feito à imagem de Deus, então Deus tem um corpo. Talvez até seja um corpo, ou o corpo iminente dentre todos. O corpo do pensamento dos corpos.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

No início da disciplina de dramaturgia pessoal, o professor Paulo solicitou que fosse escolhido algum indício corporal. E a partir dele a gente iniciou a nossa dramaturgia, como é pontuada por Fernandes (2010) dramaturgia do ator surge do entrelaçamento entre experiência pessoal, memória e invenção cênica.

A partir desse princípio, escolhi quais indícios eu queria trabalhar em cena, partindo da obra, indicada pelo professor em sala de aula “Os 58 indícios sobre o corpo” (NANCY, 2012).

A cicatriz que eu escolhi marca meu corpo e minha alma. A liberdade do meu ser, meu estilo de vida, liberdade de ser quem sou. E o fio condutor dessa prisão foi a religião.

26. Prisão ou Deus, sem metade: envelope selado ou envelope aberto. Cadáver ou glória, em recesso ou excesso

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

PEDAÇOS DA MINHA HISTÓRIA PARA PÁGINAS DE UM TEXTO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DA DRAMATURGIA

O ponto de partida inicial para entender sobre si é se autoquestionar. Ao longo da minha vida, várias dúvidas apareceram e nem todas têm uma resposta definitiva. Assim como, na nossa trajetória pessoal, nem todos os ciclos chegam ao fim de forma clara. A pergunta que sempre ecoava em mim era: como eu sobrevivi a tantas mortes?

Em 2025, de acordo com o site CNN BR, o Brasil voltou novamente a ter um dos maiores índices de assassinato de pessoas transgênero no mundo². Quando penso que esses números me perseguem enquanto eu corro porque eu quero viver, a minha performance nasce. O menino que sangra, o menino que sobreviveu a várias mortes e saiu ferido, rasgado, sangrando, mas pronto para mais uma batalha. Ser um homem trans no Brasil é muito mais do que sangrar todo

² NARCISA, Tayana; BONETS, Vitor. Brasil é o país que mais mata pessoas trans e travestis, aponta dossiê. **CNN Brasil**, 27 jan. 2025.

mês em um ciclo menstrual, é muito mais do que ser um número. É uma história. É sobrevivência. É memória. É partilhar com os seus. Porque cada vez que um de nós sobrevive, dá forças para outros sobreviverem.

Durante o descobrimento de qual fragmento eu desejava manifestar na minha performance, várias cicatrizes foram surgindo e sendo costuradas, ao mesmo tempo em que me tornei um viajante dentro da minha própria trajetória, indo e voltando com mais imagens e sentimentos. Acredito que esse descobrimento por meio de exercícios artísticos que fiz sozinho, me fez pensar também sobre os próprios limites que eu poderia ultrapassar em cena, para transformar a cena em cura ao invés de dor.

Em meio a essa jornada de idas e vindas dos momentos nos quais eu sangrei demais, eu reconheci em minha escrita a urgência de mostrar para outras pessoas da comunidade LGBTQ+ que nossas histórias são resistência em um grande palco da vida e da arte. E para aqueles que têm o preconceito, a intolerância e a hipocrisia como seu escudo social, essa performance confronta seus dialetos sagrados que chegam a crucificar aqueles que mais precisam de apoio e amor.



Imagem 1. *Ensaios.*

Fotografado por Pedro Henrique/Yrochi (2025).

MEMÓRIAS DE UM CORPO QUE GRITA, SANGRA E RES-SUSCITA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO E NASCIMENTO DA PERFORMANCE “O MENINO QUE SANGRA”

Inicialmente, meu processo criativo se encontra seguindo o Manual de cavalaria defendido pela Professora Wlad Lima (2004) em seu livro “A dramaturgia pessoal do ator” que indica que a memória e construção é feita através de músicas, observações em rua, utilizar de desenhos, observando outros atores em cena e entre outros.

A tarefa consistia em o ator apresentar acontecimentos pessoais e vividos. Sem falar e sob a indução de uma música mecânica proposta pelo diretor, o ator apresentava a situação procurando uma concretude, isto é, dando o máximo de informações: O que é? Onde é? Que lugar é esse? Como foi? Como tu estavas? Quem está na situação?

As ações concretas da situação. A seleção dos acontecimentos e sua edição eram de livre escolha do ator. De qualquer período da vida. Liberdade na escolha, da natureza, das emoções vividas (LIMA, 2004, p.78).

Ao decorrer do surgimento dessa escrita, memórias antigas são resgatadas e trazidas para minha experimentação através de gatilhos sensoriais colocados por mim: fotografias e imagens que me lembram algum momento de minha trajetória, músicas que fizeram parte da minha infância, adolescência e fase adulta, hinos e leituras de passagem bíblicas que foram marcantes dentro da minha criação na igreja. Descobrir esse corpo que pulsa uma história de persistência e que se “quebra” em cena e se remonta demonstrando passagem de tempo.

Nos primeiros ensaios da minha cena eu percebi que estava pronto para levar ela sem o peso de ser julgado ou de não ter cuidado e respeito com uma luta tão importante. Quando eu trouxe a religião como fio condutor de algumas quebras cênicas, eu utilizei propositadamente imagens que lembram santos católicos e figuras religiosas. Além de citações bíblicas para retratar a hipocrisia a repressão trazida na minha infância e adolescência.

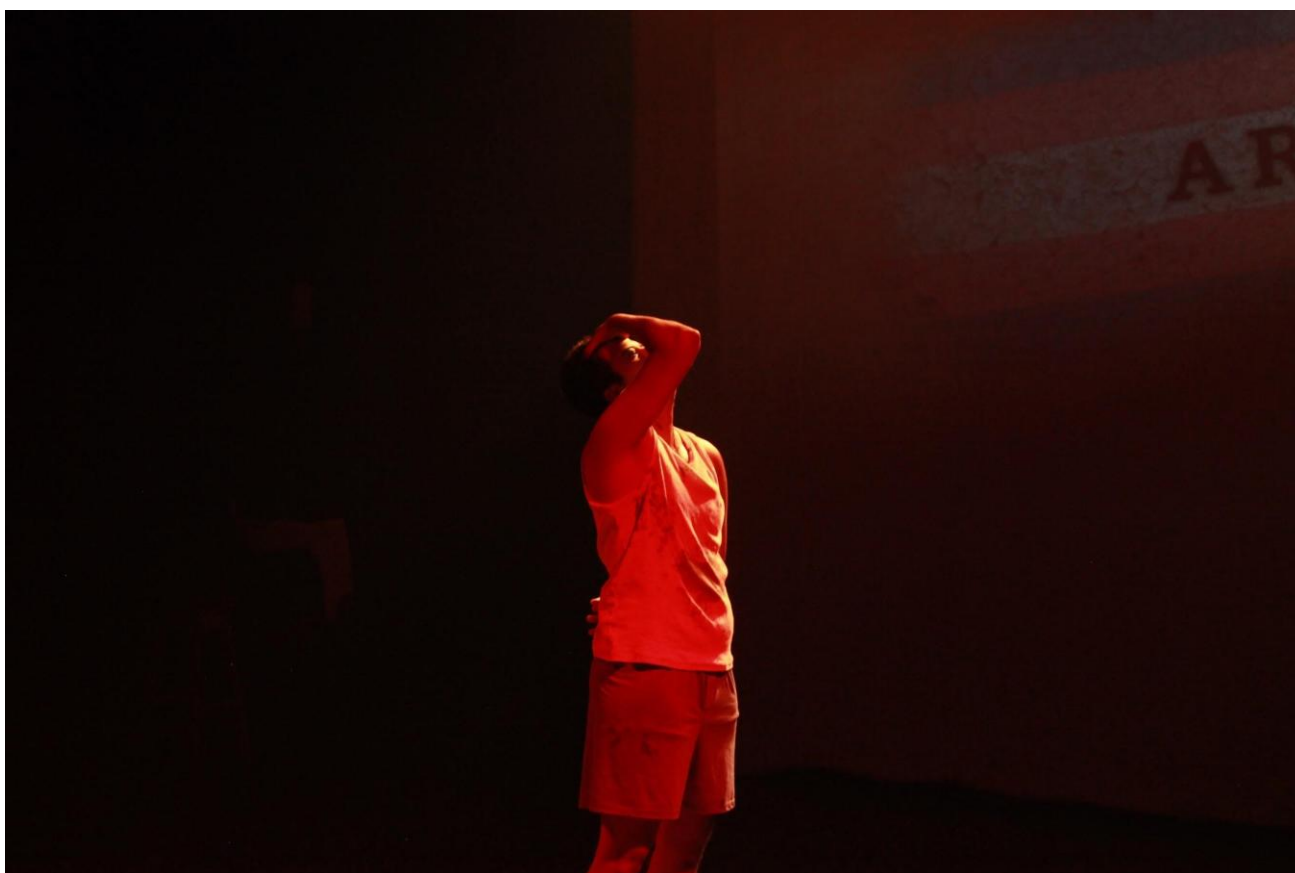


Imagem 2. Apresentação I.
Fotografado por Davi Santos (2025).

Quando eu comecei meu jogo cênico percebi a possibilidade de transformar algumas lembranças em vozes e corpos que faziam parte daquele momento, como por exemplo: mudar minha voz e corpo, eles se “quebram em cena” e começam a fazer a voz e o corpo de figuras bíblicas. Nesse momento da performance a luz muda e o público compreende que não se trata de mim e sim de uma criatura.

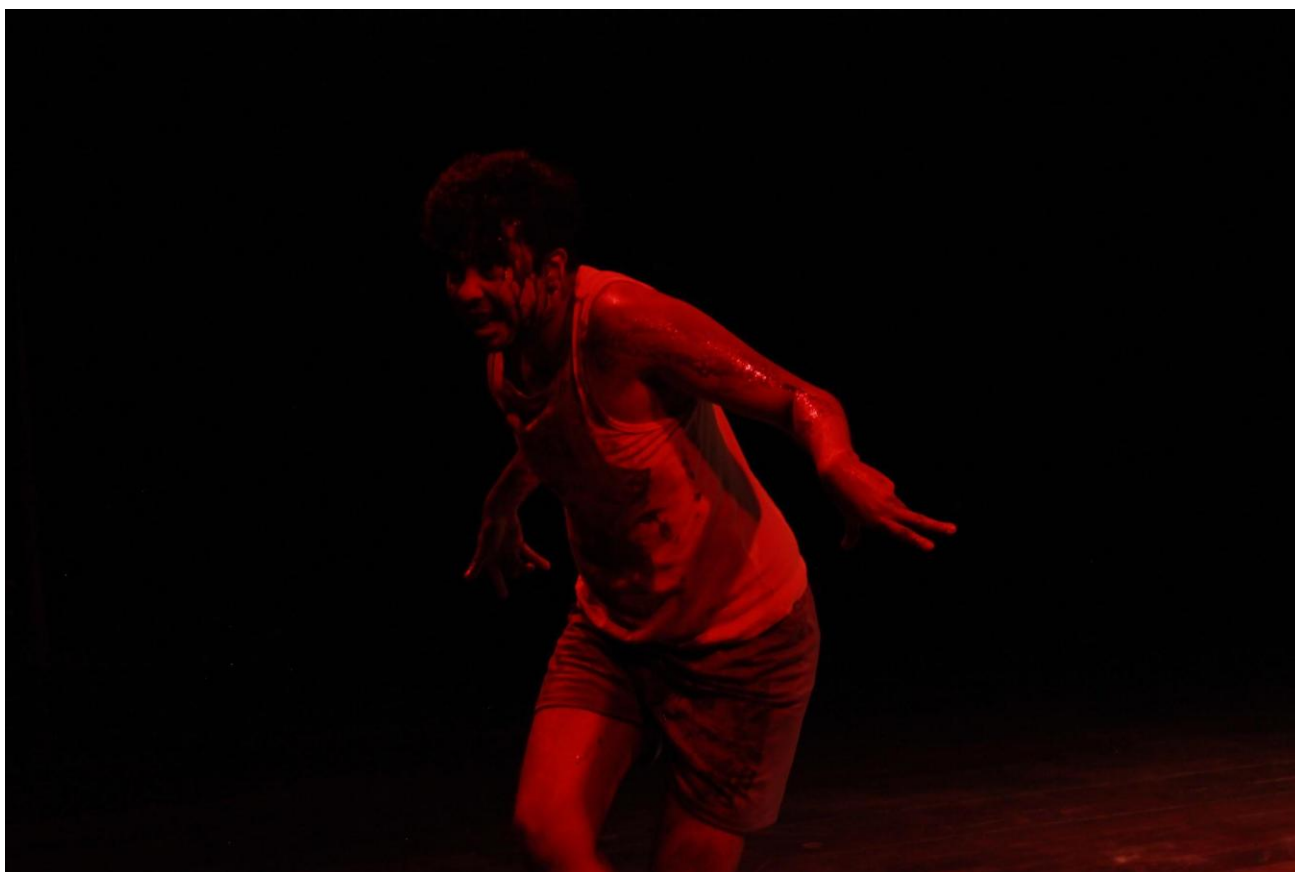


Imagem 3. Apresentação II.
Fotografado por Davi Santos (2025).

Durante a montagem da minha performance eu sempre pensei em evidências desse sangue que sangrou em meu corpo e alma. Então a ideia de me banhar nesse corpo sempre esteve presente. Quando me encaminho para o final da performance meu corpo está coberto dessas marcas que me sujaram ao longo da vida. O sangue inocente e que depois de sofrer todos os julgamentos do mundo tenho meu corpo crucificado. Fazendo a imagem da crucificação. Chegando ao ato final que terminou dizendo a seguinte frase: “e quantas vezes eu precisei morrer para finalmente começar a viver”.

A experiência que se atrelou a minha memória foi de resignificar. Poucos momentos na arte temos o contato e a experiência de mergulhar profundamente em nossas próprias histórias, em rever nossas raízes e perceber nossas transformações pessoais. O Matheus que hoje conta essa história para o público, um dia já foi o Matheus que tinha medo de descobrirem sobre sua própria identidade. A arte é viva, nossa história é vida. Viva ao teatro que nos faz viver.

CONCLUSÃO

No fim, cada cicatriz se tornou palavra, cada dor se transformou em gesto e cada silêncio, em cena. O menino que sangra não é apenas lembrança, é presença viva que insiste em existir, que se recusa a calar. O palco, nesse processo, foi lugar de morte e de renascimento. Entre cenas e memórias, compreendi que a arte não cura feridas apagando-as, mas fazendo delas novos caminhos. O sangue que me cobre já não é só ferida: é tinta, é escritura, é passagem.

Assim, não encerro esta escrita com um ponto final, mas com um corpo pulsando e um embrião de um futuro processo de investigação pessoal. Porque toda vez que conto essa história, o menino que sangra nasce de novo — e com ele, a esperança de que viver também pode ser um ato de poesia. Sangrei para existir e existindo me atravesssei em arte.

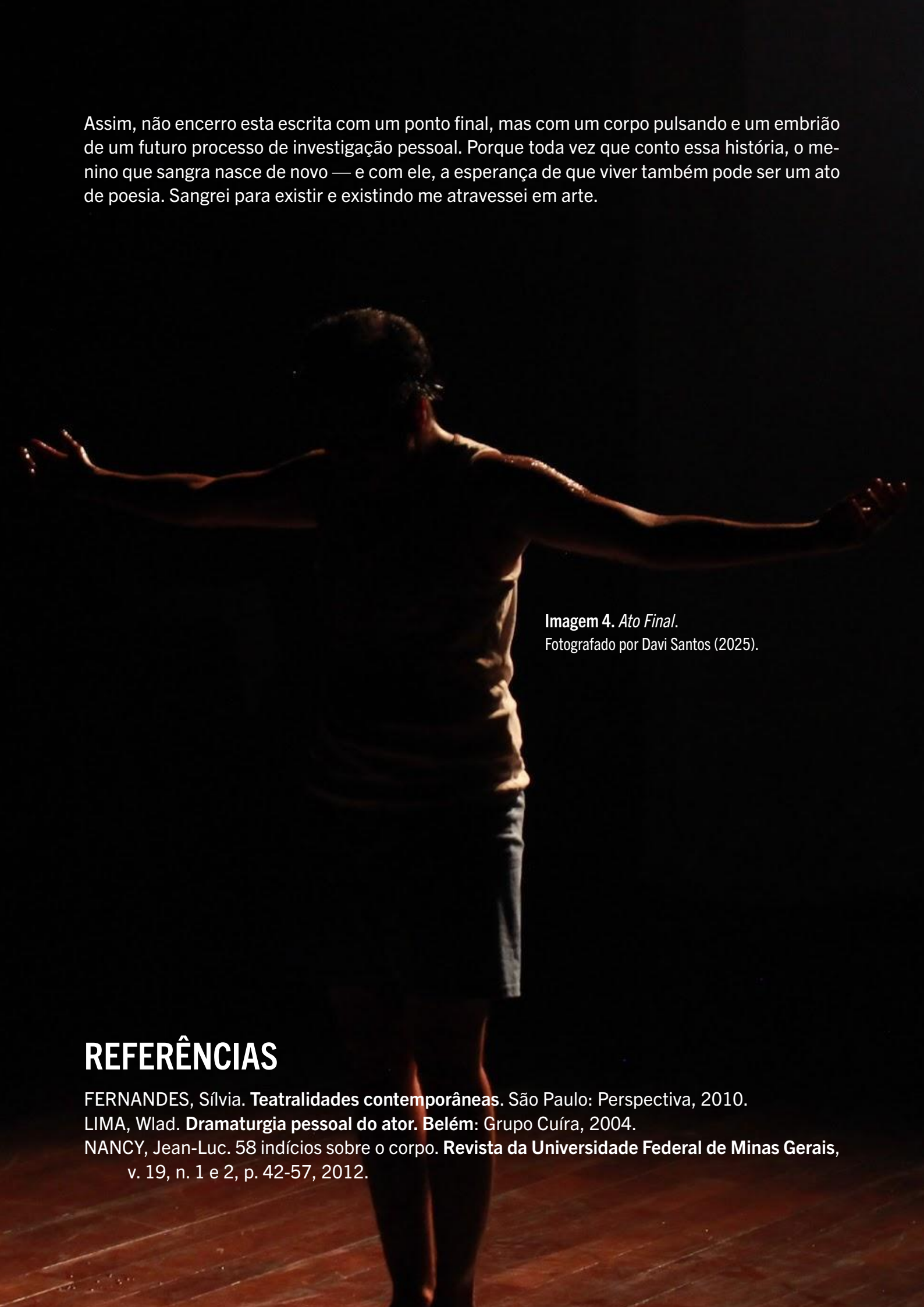
A photograph of a person from behind, arms outstretched, in a dark setting with dramatic lighting. The person is wearing a dark tank top and shorts. The lighting highlights the contours of their body against a black background.

Imagem 4. Ato Final.

Fotografado por Davi Santos (2025).

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Wlad. *Dramaturgia pessoal do ator*. Belém: Grupo Cuíra, 2004.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



VOCÊ JÁ APANHOU DE ALGUÉM QUE AMA?

por Maya Ataide¹

mayara8596@gmail.com



¹ **Mayara Ataide Rodrigues**, atriz e dançarina, graduanda em Licenciatura em Teatro e do Curso técnico Curso Técnico em Teatro e Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Pesquisadora e bolsista do projeto de pesquisa *AGI-TADÔ: Confluências entre Treinamento Psicofísico do atuante* nos anos de 2023 e 2024.

Há 22 anos eu venho aprendendo o quanto a vida pode ser cruel e extremamente e ao mesmo tempo linda de se viver. Eu fui criada em um lar de mãe solo, logo, desde os 9 anos de idade eu me tornei uma versão adulta para ajudar minha mãe e sobreviver na sociedade. Minha família vem da Ilha de Caratateua², onde moro há 13 anos e faço todos os dias uma viagem de quase 2 horas até o centro de Belém para ter acesso a estudo, saúde e trabalho. Minha família é majoritariamente composta por mulheres, com isso, cresci com o sentimento de que nós mulheres somos uma força da natureza e nessa força é que todos os dias eu encontro motivos para continuar respirando.

Minha mãe, Carmen, tem 68 anos de idade, temos quase 50 anos de diferença, duas gerações de idade nos separam. Quem eu sou hoje é por causa da força dela, assim como, as minhas dores provenientes da carga da geração a qual ela pertence. Se hoje eu estou no teatro é para recuperar toda a forma de expressão que minha mãe não teve acesso. Quando me expressei pelo teatro, eu provo que podemos seguir um caminho diferente do que nos é imposto e ensinado. Expressar minha identidade é um ato de resistência, pois, há um ciclo vicioso de gerações que repassam violência como se fosse algo comum. É pelo teatro que se tornou possível mudar esse ciclo. Foi pensando nisso que decidi criar minha cena, trazendo a cicatriz mais profunda que há em mim.

O INDÍCIO 30

O indício citado fala um pouco de como eu me sinto em relação ao que minha cicatriz desperta. Meu corpo apanhou muito, na rua, em casa, na escola e hoje ele carrega essa memória da violência, como se houvesse algo podre dentro de mim. Já a alma, ou meu espírito, permanece o mesmo de antes da violência, e quanto mais o tempo passa, o corpo tenta contaminá-la.

IMAGEM-FORÇA

A escolha da imagem veio com a proposta de cena de representar a figura da criança que anda por aí arrastando sua boneca, aludindo a ideia de um lugar em preto e branco onde a criança aparece no centro aparentemente sozinha, entretanto, há a sombra de alguém segurando sua mão, ao mesmo tempo em que ela segura a mão da boneca. Na sombra, é representada a criança e sua mãe, quem observa é a criança e sua boneca. Na imagem, é como se a criança estivesse idealizando a presença de alguém, uma vez que, existe uma sombra ali, porém não há ninguém do seu lado.

30. Corpo próprio: para ser próprio, o corpo deve ser estrangeiro, e assim achar se apropriado. A criança olha sua mão, seu pé, seu umbigo. O corpo é o intruso que, sem fratura, não pode penetrar no ponto presente em si que é o espírito. Este está, além disso, tão bem apontado e fechado sobre o seu ser-para-si-em-si que o corpo não penetra nele sem exorbitar ou exogastular sua massa como uma sobra, como um tumor fora do espírito. Tumor maligno cujo espírito não vai se recuperar.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

² É uma ilha conhecida popularmente como Outeiro. Está entre as ilhas que integram a região do município brasileiro de Belém do Pará, estando entre as maiores da região belenense.

“A menina cuidava da boneca como se fosse sua filha, mas, no fundo, era a mãe que ela queria que cuidasse dela assim”

Lispector, 1995, p.49

A imagem traz os elementos nos quais se baseiam minha construção de cena, sendo um deles a boneca, personagem escolhido como metáfora para representar a relação de uma criança com sua mãe. A escolha dessa metáfora tem um significado para mim, pois, quando falamos de brincadeira com bonecas, ela muitas vezes reflete os vínculos afetivos e os modelos de cuidado que a criança internaliza a partir de suas relações familiares. Como diz Clarice Lispector em uma de suas obras “a menina cuidava da boneca como se fosse sua filha, mas, no fundo, era a mãe que ela queria que cuidasse dela assim” (LISPECTOR, 1995, p.49). Na minha infância, eu tinha medo de

bonecas, para mim elas sempre foram extremamente assustadoras, principalmente aquelas antigas que pareciam meio deformadas, falar da relação com minha mãe é igualmente assustador, logo, a corporeidade da boneca trouxe para cena uma corporeidade fora do cotidiano, tendo em vista, sua aparência deformada.

Ademais, ela representa para além da estética visual de algo quebrado no exterior físico, mas algo quebrado internamente que é a forma como eu me sinto, como algo podre cresceu dentro de mim e comigo desde a infância, interferindo na atualidade nas minhas relações. Algo dentro de mim eu não escolhi, fruto de agressões onde eu não entendia e agora entendo, com revolta, vendo o quanto isso é considerado normal, quando na realidade é algo que ainda as machuca, mas não é falado, quase como um segredo obscuro e sombrio, um segredo que consome a carne aos poucos por palavras nunca ditas, palavras que fervem meu estômago e me voltam como vômito, mas ficam presas na minha garganta, como brasa de carvão me queimando por dentro. Eu grito em silêncio o mais alto que eu posso, até o sangue passar pela minha boca.

O PORQUÊ DE UMA BONECA

A metáfora da boneca, representa para além da relação de maternidade um corpo facilmente manipulado e frágil como o de uma criança. Em um contexto social, a boneca pode representar para as meninas uma função maternal, sendo uma ideia de maternidade como elemento definidor da condição de feminilidade. A escolha desta metáfora e da corporeidade distorcida encaixou na minha proposta de visualidade, pois, uma boneca é um protótipo do ser humano perfeito, é linda por fora e vazia por dentro, onde qualquer mancha ou defeito aparente a torna descartável.

As crianças, quando brincam com suas bonecas, é comum existirem momentos em que cuidam como se tivessem a fragilidade de um bebê, já em outros momentos carregam para cima e para baixo, jogam no chão, torcem, riscam a boneca e a quebram.

No início, minha escolha foi pensar em uma boneca de caixinha de música a qual vai misturando com a corporeidade de uma boneca de pano e ao decorrer da cena vai construindo um corpo fora do cotidiano, uma boneca deformada ou defeituosa, na qual costuma representar uma figura sombria que visualmente pode causar medo.

Tenho a intenção de provocar uma reflexão a respeito da violência infantil, uma vez que, a sociedade trata a violência contra crianças com condescendência, como se fosse menor ou menos grave, a ponto de uma criança apanhar em um espaço público sob a vista de outras

peças e ser algo aceitável, pois, crianças não são reconhecidas como sujeitos de direito e sim como propriedade de seu genitor(a). Uma criança tem como figura de referência principal a pessoa responsável da sua tutela, alguém no qual a criança pode se identificar ou construir sua personalidade a partir do ambiente em que está inserida. Levando isso em consideração, o ambiente doméstico deveria ser o último lugar provável dessa agressão acontecer.

Segundo dados do Disque 100³, apenas no primeiro semestre de 2022, foram registradas mais de 122 mil denúncias de violações de direitos de crianças de 0 a 6 anos, onde a maioria dos casos ocorreram dentro do ambiente familiar. Entre 2015 e 2021, mais de 200 mil notificações de abuso sexual contra crianças foram registradas e aproximadamente 61,3% dos estropos ocorreram com vítimas de 0 a 13 anos de idade, muitas vezes praticados por pessoas conhecidas da vítima.

Quando pensei em montar a cena com base em uma dramaturgia pessoal, este tema pesou bastante na decisão da minha criação. No início deste ano de 2025 comecei a abordar minha relação com minha mãe em consultas psicológicas e o sentimento de ser um adulto quebrado estava muito presente na minha mente, sem saber exatamente o porquê deste sentimento, lembrei de uma frase “a criança maltratada hoje é o adulto quebrado amanhã”. Todavia, especificamente, isto estava afligindo minha mente no período que foi proposta a criação pessoal cênica para a disciplina, o fato de eu não conseguir ter uma relação mais próxima com a minha mãe.

Dessa forma, por mais que eu queira, meu corpo rejeita involuntariamente seu toque, e isso consome a minha mente para tentar entender o motivo, visto que, minha mãe já é uma pessoa bem mais velha que eu. A sensação é de que em algum momento não tão distante do que de costume eu vá perdê-la, isso vai invadindo cada vez mais meus pensamentos junto ao sentimento de culpa por não conseguir retribuir o afeto que eu gostaria, e isto não corrói apenas a minha mente, como também o corpo sente junto.

SINOPSE

A boneca fala de sua humana como misturando memória e alucinação. Durante a cena ela recorda os braços que a embalavam e as mãos que a torciam, sem saber se era carinho ou castigo. Agora, quebrada, ela oscila entre o riso e a dor, repetindo que “tá tudo bem” enquanto desmorona por dentro. Num lapso de loucura, deseja o impossível: ser abraçada outra vez, mesmo que o toque a destrua definitivamente.

Elementos de cena

Lugar: centro do palco, sem objetos cênicos, apenas a atriz.

Sonoplastia: no início há uma mistura do instrumental da música *Deixei Meu Sapatinho*, música a qual representa memórias muito fortes que eu tenho da minha mãe na infância, onde eu estava no colo dela dormindo. Ela sempre cantava essa música no meu ouvido, em um ônibus, voltando para casa depois de um longo dia. Sons de relógio e um eco representando a vigilância que me aflige com o tempo que eu tenho restante com minha mãe, esse mesmo som retorna no fim da cena.

Iluminação: foco de luz fechado no centro.

Duração: aproximadamente 5 minutos.

³ O Disque 100 é um serviço telefônico gratuito do Governo Federal Brasileiro para denunciar violações de direitos humanos, funcionando 24 horas por dia, todos os dias, atendendo casos de crianças, idosos, pessoas com deficiência, LGBTQIA+, trabalho escravo, entre outros.

DRAMATURGIA

Você já apanhou de alguém que ama?

Personagens: Boneca

(Início de cena, a atriz está posicionada no centro com a corporeidade de uma boneca pendurada, assim que inicia a música é realizada uma partitura corporal indicando que a boneca ainda esteja inteira, mas, ao mesmo tempo em que faz movimentos repetitivos parecendo danificada, até que seu corpo se desliga novamente com a música.)

BONECA

(A boneca ganha vida com uma respiração alta)

Quando conheci minha humana ela me segurava com cuidado, me colocava no ombro

(Cantarola como se estivesse ninando algo e começa movimentos de cabeça trêmula, simbolizando confusão)

Mais às vezes ela me pegava errado, com força, me arrastava, me torcia.

(Movimentos de pressão interna)

Ela sabe que isso dói?

Porque eu olhava pra ela, e tava se divertindo tanto...

Tá tudo bem, tudo bem... ela é minha humana.

Mesmo me rasgando o vestido, torcendo meu rosto, eu entendo, foi assim que ela aprendeu a brincar. Eu entendo, mas acho que meu corpo não.

Tá tudo bem, tudo bem ela é minha humana.

Ela parou! Descobriu que eu tinha prazo de validade e começou a me segurar com cuidado, leveza *(leva a mão ao rosto de forma leve)*. Me olhou como quem teme perder.

Tá tudo bem! Tudo bem!...Tudo bem!

(A personagem repete como se estivesse em um estado de loucura e confusão, como se seu corpo estivesse bugado.)

Agora, agora eu não sei se eu consigo

(A atriz no auge da loucura da personagem, sai do corpo da boneca e assume corpo neutro, se distanciando da personagem)

Porque toda vez que ela me toca é como se meu corpo fosse despedaçado e eu quero mais do que todo esse toque, antes que o tempo acabe! Um tempo que não fui eu que estipulei! Todo dia eu ouço um *tic tac* que me queima por dentro como um ácido que eu não consigo vomitar nunca.

Só mais uma vez quero caber nos braços dela, colocar meu rosto e sentir ela cantando pra mim...

(Começa a cantar e vai desligando com a música).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa, com certeza, foi uma das cenas mais difíceis que eu já fiz durante a minha curta carreira como atriz. Por se tratar de assunto que me causa grande incômodo, ao pensar nos elementos e encontrar o sentido de cada desdobramento emocional que existe por trás deles, foi extremamente desafiador e doloroso.

Durante o processo meu emocional estava completamente vulnerável, mas me permitiu com o auxílio de terapia psicológica, chegar a conclusões que estavam no meu inconsciente, que mais tarde se manifestaram nas ideias para a concepção da cena. Eu não havia compreendido, tampouco imaginava o quanto isso me afetava em diversas outras coisas internas. No processo de desenvoltura da cena, optei pelo caminho que Jerzy Grotowski defendia sobre se livrar de tudo que não fosse essencial na cena, optando em trazer apenas meu corpo como instrumento teatral. Grotowski, compara o trabalho do ator ao de um sacerdote que se oferece em sacrifício no palco. Hoje, compreendo na pele o significado dessa abordagem, pois, expor sua verdade mais íntima no palco traz um sentimento de estar esperando a sua vez em um abatedouro.

Realizei a apresentação para meus colegas de turma e para o professor, mas não estava disposta psicologicamente para expor uma cicatriz tão íntima e dolorosa, para um público em uma apresentação teatral. Por isso, decidi respeitar meus limites optando por não apresentar publicamente em um ato cênico.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Disque 100 registra mais de 122 mil denúncias de violência contra crianças em 2022**. Brasília: MMFDH, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/gsi/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2022/maio-laranja>. Acesso em: 15 de setembro de 2025.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 15. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



CAPETTO, ENTRE LINHA E COSTURA

por Rainha do Deserto¹
may.souza91@gmail.com



¹ **Mayara Souza**, jornalista paraense formada pela Estácio, bailarina formada pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) e artista multilinguagem. Atua como produtora musical, *social media* e diretora de produção, com experiência em campanhas culturais, projetos musicais e gestão criativa de artistas independentes na cena da Região Norte. Discente do Curso Técnico em Teatro da ETDUFPA, atualmente desenvolve sua formação cênica com foco em interpretação, expressão corporal e construção de personagem, aprofundando-se na interseção entre comunicação, dança, teatro e audiovisual.

INTRODUÇÃO

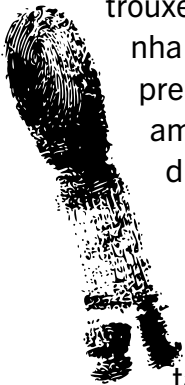
Este trabalho apresenta o processo criativo do solo “Entre Linha e Costura”, desenvolvido como parte da disciplina Dramaturgia Pessoal do Ator, orientada pelo professor Paulo Santana. A experiência parte da noção de cicatriz como metáfora de memória e criação, explorando marcas pessoais que se transformam em gesto cênico e narrativa poética. Através da figura de Capetto — tio e referência afetiva da autora, cuja história foi silenciada pelo preconceito —, a performance tece uma dramaturgia singular, em que corpo, lembrança e ausência se entrelaçam como matéria de arte.

A cena nasce da experiência prática e poética desta disciplina, cujo eixo de investigação consiste em transformar cicatrizes individuais em material cênico. Mais do que feridas, as cicatrizes são compreendidas como marcas que narram experiências, afetos e histórias capazes de serem convertidas em dramaturgia.

No solo, o corpo da atriz se torna espaço de memória, evocando lembranças pessoais que, uma vez elaboradas novamente, ganham forma artística no palco. Como argumenta Monzon (2015), a dramaturgia do ator emerge justamente desses tecidos pessoais — vivências, emoções e memórias — que, ao serem mobilizados como “materiais” de criação, promovem um processo singular e não finalizado, cujo sentido só se concretiza na cena.

BIOGRAFIA

Em 1994 nascia uma artista, fruto do encontro de dois corações, de um amor que me trouxe ao mundo já com a intuição de ser protagonista da minha própria trajetória. Minha infância foi verde: verde do Cadillac dos meus avós, verde da natureza que sempre me abraçou, verde que até hoje colore minha alma. Fui uma criança muito amada, rodeada de sorrisos, cercada por animais e acolhida por braços que me diziam silenciosamente: “o mundo é teu”.



Entre tantas lembranças, guardo a presença luminosa do meu tio Everaldo, artista da vida. Foi ele quem abriu para mim as cortinas do cinema, quem me apresentou os segredos do teatro e quem transformava cada aniversário num espetáculo único. Com ele, aprendi que a arte não é apenas expressão, mas também festa, caminho e destino.

Na adolescência, o palco me chamava com ainda mais força. Quadrilhas, músicas, aplausos e luzes improvisadas eram o espaço onde meu corpo ardia e minha alma se acendia. Ali eu descobri, sem perceber, que já havia uma artista dentro de mim.

Minha formação acadêmica começou pela palavra: escolhi o jornalismo para registrar histórias, ecoar vozes e compreender o poder da comunicação. Mais tarde, meu corpo pediu passagem e me entreguei ao *ballet*, à disciplina dos movimentos e ao silêncio que também fala.

Esse percurso me levou à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), lugar onde venho me encontrando e me reconhecendo cada vez mais como artista. Cada gesto, cada aprendizado e cada processo vivido me revelam, pouco a pouco, a artista que sempre existiu em mim. Minha história é feita de raízes e palco, de Cadillac verde e festa, de dança, palavra e música. Sigo vivendo a arte como essência, como caminho e como destino.

ENTRE LINHAS: A CICATRIZ COMO INDÍCIO

Na fotografia, minha imagem-força carrega mais do que um instante: traz em seu corpo a memória do meu tio. O vestido, costurado por ele para a celebração dos meus 15 anos, resignifica-se diante da lente. Não é apenas tecido, mas ofício, profissão e afeto.

Cada costura guarda sua presença, cada dobra revela a permanência de quem partiu cedo, mas deixou marcas que o tempo não apaga. A fotografia, assim, não é só autorretrato, é testemunho — de amor, de ancestralidade e de continuidade.

A cicatriz escolhida como ponto de partida é a ausência de Capetto², um tio cuja sua presença marcou intensamente a vida da atriz e cuja memória foi apagada por familiares em razão do preconceito em detrimento da sua sexualidade. A cicatriz, portanto, não é apenas ferida, mas presença que insiste em permanecer no corpo e no afeto.

Essa escolha aponta para uma dramaturgia que não busca reconstruir uma biografia, mas ressignificar a ausência como criação. A memória, nesse processo, é linha que costura poesia. Esse trecho serve como indício fundamental para a construção da minha dramaturgia pessoal porque traduz em imagens poéticas a experiência íntima

da perda precoce do meu tio — artista e figura paterna para mim. Ao falar de um corpo “frágil, vulnerável, fugaz”, o texto toca diretamente na memória do corpo dele, atravessado pelo tempo e pela ausência, e também no meu próprio corpo, que carrega as marcas dessa partida.

A metáfora do “corpo sem casca” evoca o desamparo que eu senti diante da morte, quando a pele deixa de me proteger e se torna apenas uma superfície estendida sobre um vazio, sobre a “caverna onde flutua nossa sombra”. Esse vazio corresponde ao luto, ao espaço que ficou em mim e que ainda reverbera como sombra da presença dele.

Assim, o trecho não é apenas uma descrição abstrata: ele se torna indício porque materializa, no campo poético, a vulnerabilidade da vida, a evanescência do corpo e a finitude que marcou a minha história pessoal. A dramaturgia nasce desse atravessamento, entre o texto, a memória e o corpo, transformando a dor íntima em gesto criativo.

57. Corpo tocado, tocante, frágil, vulnerável, sempre mutante, fugaz, inapreensível, evanescente sob a carícia ou o golpe, corpo sem casca, pobre pele estendida sobre uma caverna onde flutua nossa sombra.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

COSTURAS: DRAMATURGIA E PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação foi tecido a partir de escritos poéticos, lembranças pessoais e partituras corporais que emergiram nos ensaios. O palco se tornou espaço ritual de evocação, em que cada gesto traduzia a tentativa de dar corpo à memória.

“Você não morreu. Você se mudou para o meu peito!”

² Nome artístico de meu tio, artista múltiplo — ator, cenógrafo e figurinista. Na Belém dos anos 1990, foi presença viva na cena cultural, e para mim, presença paterna. Sua partida precoce ecoa como sombra e memória no corpo que hoje escreve.

A dramaturgia se estrutura em três momentos principais:

1. **Cartas para ele:** Um texto poético que afirma a resistência da arte e da memória, mesmo quando tentam apagá-las;
2. **Everaldo/Capetto:** Evocação da figura paterna, homem que bordava silêncios e costurava sonhos, introduzindo a relação afetiva que funda a criação;
3. **Tu vives em mim:** A elaboração da ausência, na qual a atriz veste o vestido feito por Capetto em seus 15 anos e, em cena, afirma: “Você não morreu. Você se mudou para o meu peito.”

Esses trechos se entrelaçam com ações cênicas, imagens poéticas e silêncios que instauram respiros de presença e ausência no palco.

O ACONTECIMENTO CÊNICO

A estreia do solo ocorreu em 15 de setembro de 2025, como culminância da disciplina. O acontecimento não foi apenas apresentação, mas rito de passagem: a memória se materializou em gesto, o corpo tornou-se testemunha da ausência e a cena foi espaço de transfiguração. As fotografias da apresentação registram esse instante em que a cicatriz, antes íntima, se tornou coletiva, compartilhada com o público.

Estar no palco para dividir com a plateia meus sentimentos de saudade e perda do meu tio foi uma experiência profundamente transformadora. Naquele instante, compreendi que meu corpo — simultaneamente casa, bailarina, mãe e poeta — estava em prontidão, a serviço da arte que carrego como missão de vida.

Cada gesto e cada movimento revelavam não apenas a técnica adquirida ao longo dos anos, mas sobretudo a herança afetiva e simbólica que compartilhei com ele. A performance tornou-se um ato sobre amor e ancestralidade, uma travessia entre memória e presença.

Nos ensaios, a dor se manifestou intensamente, mas foi

“Se a noção de dramaturgia do ator está permeada pela consolidação da autonomia que ele adquire em seu fazer teatral, aliada ao domínio dos (seus) instrumentos de arte-sania cênica, o contexto contemporâneo de multiplicidade dos modos de composição do texto “dramático” se coloca como campo fértil para que o ator radicalize sua posição e se coloque como criador soberano de sua cena, ainda que abandone o diálogo com outros criadores.”

Nascimento, 2011, p. 132



Imagem 1. Apresentação da cicatriz.

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

justamente nesse processo que reconheci a importância de afirmar diante de todos a existência de uma referência, de um ponto de partida que me guiou até aquela chegada.

Foi naquele fim de tarde no Teatro Universitário Cláudio Barradas, onde percebi que a memória de Capetto permanecia viva, mais do que eu poderia imaginar. Mesmo após uma década de sua partida, seus ensinamentos e o amor incondicional de tio continuavam a habitar meu corpo e a orientar meu caminhar artístico.

É importante ressaltar que esse processo não se deu de forma isolada. A orientação do Professor Dr. Paulo Santana e a troca com meus colegas foi fundamental para que pudéssemos estruturar a experiência em cena. Seu olhar atento, suas provocações teóricas e práticas, e a exigência quanto ao rigor técnico nos guiaram até o resultado final apresentado.

Assim, a experiência da cena revelou-se não apenas como apresentação, mas como ritual: um lugar em que a arte se torna ponte entre passado e futuro, entre a ausência e a permanência, reafirmando que memória e afeto são também matéria do corpo em criação.

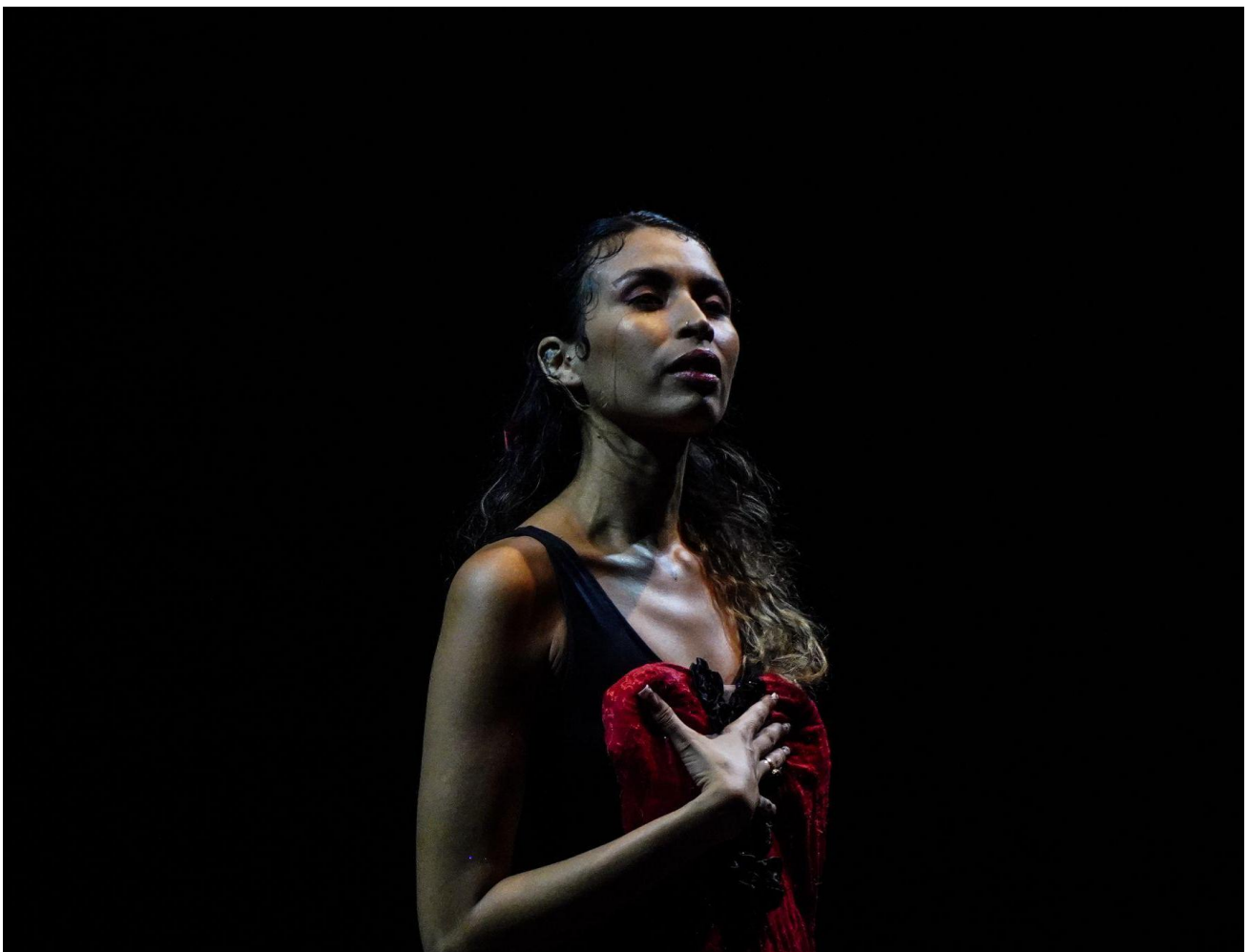


Imagem 2. Apresentação final.

Fotografado por Bruno Euler e editado por João Souza (2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O solo “Entre Linha e Costura” evidencia como a dramaturgia pessoal pode revelar potências criativas ao transformar memórias individuais em experiência artística coletiva. Ao trazer Capetto para a cena, o trabalho não apenas homenageia uma figura apagada pelo preconceito, mas reescreve sua história em um espaço de visibilidade e afeto. A cicatriz, nesse sentido, não é apenas dor, mas força criadora. Assim, compreendemos que a dramaturgia do ator se configura como uma costura entre o vivido e o criado, entre o íntimo e o coletivo, entre a ausência e a presença.

REFERÊNCIAS

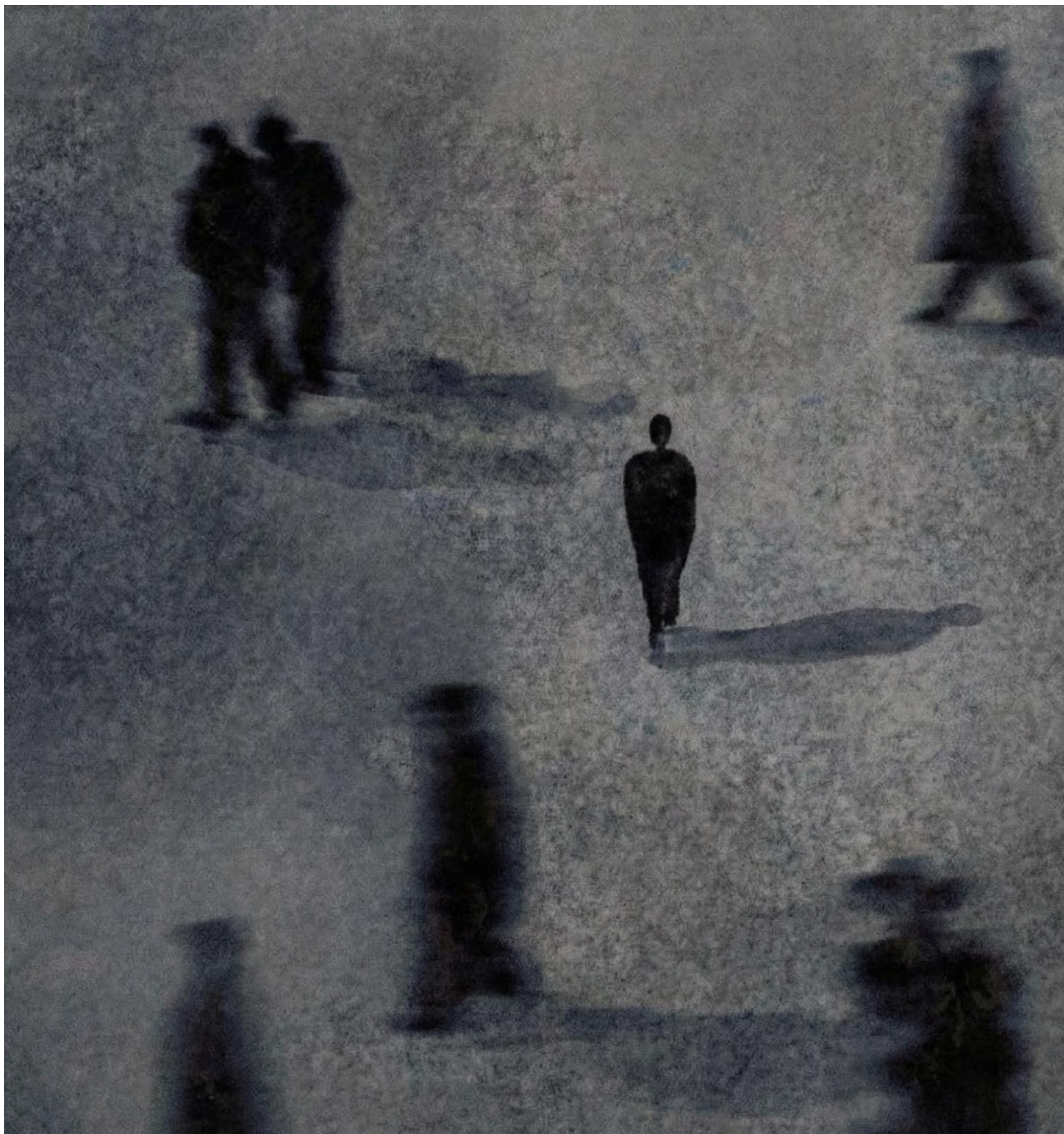
- MOZON, Ana Carolina. Dramaturgia em processo. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 29-40, 2015.
- NASCIMENTO, Juliana; ALVES, Hebe. Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator. **Pitágoras** 500, Campinas, v. 1, n. 2, p. 126-142, jul./dez. 2011.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.



SOLITUDE

por Pedro Bolseiro¹

pedro.bolseiro802@gmail.com



¹ **Pedro Augusto Silva de Araújo**, discente do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Ator desde 2017, participou de duas edições do Festival de Teatro do Estado do Pará e apresentou-se em palcos renomados, como o Teatro Experimental Waldemar Henrique e o Theatro da Paz. Realizou curtas-metragens autorais e compôs trabalhos da Cia. de Teatro Aurora, além de desenvolver-se, paralelamente, como *cosplayer*.

QUEM SOU EU?

Em meio aos gritos e humilhações conforme crescia, se via em meio ao mar de pessoas, sempre tentando se encaixar, se sentia perdido, sem rumo e sem ninguém. Com o tempo a solidão dei-

“Outra vez, dessas pessoas me afastando estou, em solidão eu decidi que quero aqui ficar até tudo acabar...”

Goodbye nostalgia, Coda

xou de ser um assombro, um malefício e passou a ser uma velha amiga que de tempos e tempos voltava para visitá-lo, sempre que conseguia se enturmar, se conectar, sentia que não seria para sempre, como se fosse um relógio, contando as horas para acabar. Já adulto, se viu refletindo sobre a vida, que independente dos problemas enquanto crescia, de suas falhas como pessoa e de sua constante solidão, se via otimista, gostando de ajudar e fazer os outros rirem, conforme entendia como a vida era. Mesmo mais velho, jamais deixou morrer sua criança interior, sente que nunca cresceu, mesmo a própria vida lhe provando o contrário. No fim só ossos vamos ser, então ele apenas vive a vida como consegue, com determinação e buscando seu sonho.

MINHA JORNADA ATÉ O CURSO

Antes de iniciar no mundo da atuação, nunca fui muito ligado ao teatro, porém, em 2017, no Ensino Médio, fui convidado por uma amiga, que inclusive é atriz também, me convidou pra fazer teatro na Casa da Linguagem², que na época, lembro que fiquei bem empolgado e quando finalmente começou a oficina, fiquei encantado com aquilo, os exercícios, as técnicas, a partir disso, fiquei durante os próximos dois anos fazendo as oficinas que sempre ficavam disponíveis lá. O tempo passou, 2020 não fiz nada por conta da pandemia e imagino que todo mundo, mas só foi em 2021 que consegui um papel numa peça chamada a “A culpa é sua” da Cia. Aurora, no qual eu era o protagonista junto com a outra atriz, no qual éramos um casal, lá desenvolvi muito as minhas experiências e aprendi muita coisa nova, apresentamos a peça no Centro Cultural Atores em Cena³, que foi uma experiência diferente para mim, pois foi a primeira peça que fiz de verdade, no sentido de haver bilheteria, os horários e etc.

A sessão foi ótima e começamos a desenvolver e melhorar mais e mais ela, figurino, maquiagem, atuações e apresentamos no Waldemar Henrique⁴. Meses depois, em 2022, foi o grande ápice para mim nessa minha jornada, pois participamos do Festival Estadual de Teatro,

² A Casa da Linguagem é um espaço administrado pela Fundação Cultural do Pará (FCP). É um espaço cultural que promove oficinas e eventos ligados às artes em geral. Situada na Avenida Nazaré, esquina da Avenida Assis de Vasconcelos, no bairro de Nazaré, em Belém do Pará.

³ Centro Cultural Atores em Cena (CCAC) é um espaço cultural e uma escola de formação em Artes Cênicas, localizado no bairro de Nazaré, em Belém do Pará.

⁴ Teatro Experimental Waldemar Henrique (TEWH), importante espaço cultural paraense localizado na Avenida Presidente Vargas, no bairro da Campina, em Belém do Pará.

que por si só, já é algo grande, fomos apresentar duas peças, “A Culpa é Sua” e “Era Uma Vez em um Bar” (onde, nessa eu fazia uma pequena participação) e haviam outras peças muito boas, fomos sem muita expectativa de ganhar algo, porém, para nossa surpresa, ganhamos diversos prêmios, como: *Melhor Maquiagem*, *Melhor Ator* (no qual fui indicado, mas não ganhei, outro ator da Cia. recebeu a premiação), *Melhor Direção*, e o principal, *Melhor Peça do Estado*, houveram outros prêmios, mas não me recordo. Não preciso dizer que foi uma felicidade absurda pra todos nós. Após, participamos do Festival 12 horas de Teatro⁵, no magnífico Teatro da Paz, que ali foi a maior satisfação que eu tive como ator de atuar naquele lugar tão incrível.

Se passaram alguns anos e não consegui mais participar de peças, pois precisava trabalhar e durante 3 anos fiquei longe dos palcos. Em 2025, no início do ano, perguntei à minha amiga, a mesma que me convidou para ir pra Casa da Linguagem, sobre algum curso técnico de teatro, algum lugar para me formar como ator, ela me falou sobre as provas do Curso Técnico de Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), onde havia provas anuais para ingressar nesse mundo. Então, fiquei de olho esperando anunciarem as datas da prova. Quando saiu a data do edital, fui de imediato me inscrever para participar, a emoção era grande, meu sonho se aproximando, mas o medo também me acompanhava, o medo de não passar era grande. No entanto, em ambos os dias de prova tentei ao máximo ficar calmo, contudo, não fiquei, era muita gente, muita querendo o mesmo que eu, mas, me mantive firme e acreditei no que podia fazer. Depois da prova prática, me senti bem mal, não achei que tinha ido bem, para mim era certo eu ter reprovado. Todavia, meses depois para minha surpresa, eu passei e finalmente iniciei minha jornada como ator na ETDUFPA, onde, até agora, enquanto escrevo isso, já aprendi muita coisa, conheci muita gente e a cada dia que passa, me sinto mais e mais confiante com a certeza de que meu sonho vai virar realidade, mantendo foco e a minha determinação.

INDÍCIO E CICATRIZ

Escolhi o indício 20, pois me identifiquei com ele, como se fosse o meu eu antigo, contra o meu eu de agora. A solidão enfrentando, creio eu, o melhor momento de minha vida. Até então, por mais que eu esteja bem, os resquícios daquela pessoa “Solitária” ainda permanecem, a sensação de “não permanecer” as vezes aparece. Uma dura e longa batalha entre “eu” e “eu” mesmo.

ELEMENTO SIMBÓLICO

Escolhi um boneco de um herói.

O motivo de ter escolhido o boneco foi por conta da sensação que ele me passa, além de conforto, traz felicidade, esperança, calma e a percepção de que dias melhores virão.

20. Os corpos são diferenças. São, portanto, forças. Os espíritos não são forças: estas são identidades. Um corpo é uma força diferente de várias outras. Um homem contra uma árvore, um cachorro diante de um lagarto. Uma baleia e um polvo. Uma montanha e uma geleira. Você e eu.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

⁵ É um evento realizado em Belém, no Pará, que promove a apresentação de espetáculos teatrais de diferentes gêneros e para diversos públicos, com duração de doze horas ininterruptas, sendo a entrada franca.

DRAMATURGIA

Minha cena se divide em 3 momentos:

1. Entro em cena, com sons de vozes, conversas ao vento, enquanto seguro um manto vermelho danificado, que logo em seguida deixo no chão, começo escutar vozes, esfrego os braços e uma ansiedade se envolve lentamente em mim, olho em volta procurando algo ou alguém;
2. Logo após olhar em volta, toco em meu bolso, lembrando de algo, pego o boneco que está no bolso e de imediato abro um sorriso. Começo a brincar, pulando e correndo. Mas em seguida, começo a me sentir ansioso, confuso, desesperado, me ajoelho e deixo o boneco em pé na minha frente, começo a me movimentar, enquanto ajoelhado, para a frente e para trás, gritando em silêncio, pedindo ajuda, chorando, tudo em completo silêncio;
3. No último momento, me dou conta do manto vermelho, pego-o do chão, e ponho em mim, transformando-se em uma capa. Com buracos, rasgos e queimaduras, estufo meu peito, ergo a cabeça, ponho ambos as mãos em minha cintura, fazendo uma referência a pose clássica heroica. Pego o boneco do chão e volto a brincar, dessa vez, sem obstáculos ou problemas que me atrapalhem, achando um conforto em meu mundo. Após, saio de cena.



Imagem 1. Minifigura LEGO® Superman.
© The LEGO Group / DC Comics.

ACONTECIMENTO EM CENA



Imagem 2. Observo ao meu redor, vazio e sem ninguém.
Fotografado por Davi Santos (2025).



Jamais imaginei que algo meu, tão íntimo e sensível, seria mostrado para pessoas desconhecidas de forma poética. As borboletas no estômago, o suor nas mãos, a boca seca, a certeza do que fazer, essas foram as sensações que me acompanharam, antes, durante e depois da minha performance.

Para minha surpresa, tiveram pessoas que se identificaram com meu ato, algo sensível, como a minha cicatriz, trouxeram emoções ao público, mesmo eu não dizendo nenhuma palavra durante o meu ato, o silêncio foi a minha força. Vejo a solidão como algo totalmente sem rumo, um lugar escuro, um mundo cinza, que nem palavras conseguem ser ditas.



Imagem 3. *Observo ao meu redor, vazio e sem ninguém.*

Fotografado por Davi Santos (2025).

A seguir, o momento em que minha inocência infantil se permite sair para brincar, onde torna-se menos dolorosa, menos sozinha.



Imagem 4. *Minha inocência se
permite sair para brincar.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

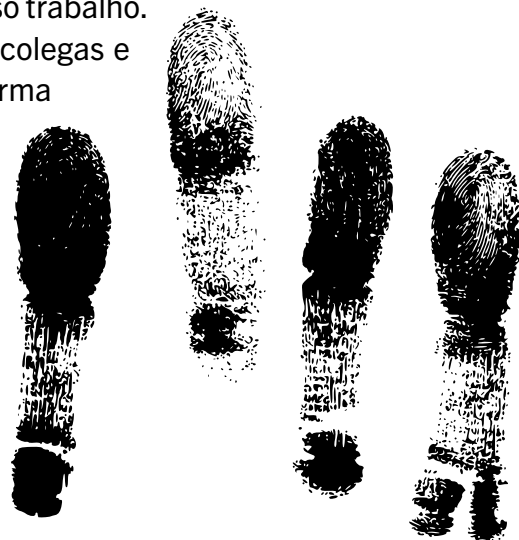
CONCLUSÃO

Após todo esse processo, não só como ator, mas como pessoa, sinto-me mais confiante para futuros trabalhos, onde podem ser desafiadores, promissores ou até mesmo ruins, mas que todas eles me trarão experiência profissional e pessoal ao longo da vida. Agradeço a minha turma, que por mais que eu seja recluso durante as nossas aulas, pelo menos até o momento em que escrevo isso, fico feliz de ter visto o trabalho de cada um, de terem visto o meu, o apoio do nosso professor Paulo Santana, de não só ter feito essa proposta ousada para nós, mas também ficar ao nosso lado, ajudando a desenvolver e melhorar nosso trabalho.

Falando por mim, após esse processo árduo, vejo meus colegas e provavelmente todas as outras pessoas na qual convivo, de forma mais humana, com seus problemas, seus desafios, suas cicatrizes, seu passado, que por mais que minha dor seja profunda e que eu demore para superá-la, percebi que não sou o único, que não estou sozinho.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.





CORPO-MÁQUINA: O FIM DO CICLO DE SUBSERVIÊNCIA NO CORPO LIVRE DA ATRIZ EM FORMAÇÃO

por Priscilla Rosa¹

priscillarosaetdufpa@gmail.com



¹ Priscila Baia Ribeiro, atriz em formação pelo Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Já atuou em espetáculos como *Perdoa-me Por Me Traíres*, *Sonhos de Uma Noite de Verão* e *O Auto da Compadecida*. Atualmente faz parte do Grupo Independente de Teatro Mequetrefes e compõe o pelotão de danças regionais nos cortejos do Arrastão do Pavulagem.

INTRODUÇÃO

Este artigo nasce de um documento autobiográfico que recupera a trajetória de mulheres da minha família — avó, mãe, tia, irmã e eu. A linha comum dessas narrativas é a servidão imposta pela desigualdade social e pelo racismo estrutural, que relegaram gerações ao trabalho doméstico e de cuidado.

“A postura de servidão deu lugar ao corpo de prontidão!”

A pesquisa busca compreender como essas experiências se inscrevem no corpo, revelando marcas visíveis e invisíveis da exploração, e como podem ser ressignificadas na cena através da dramaturgia pessoal. Trata-se de uma investigação que une memória, técnica e criação artística para romper com o ciclo de subserviência herdado.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A análise se ancora em cinco eixos principais:

- 1. Escolha do indício de número 12, presente no texto “58 Indícios Sobre o Corpo”.**
- 2. Luta de classes e racismo estrutural:** em diálogo com Karl Marx e E. P. Thompson, compreende-se que o corpo do trabalhador foi historicamente reduzido a instrumento de exploração. No contexto brasileiro, essa lógica está entrelaçada ao racismo estrutural, como demonstram Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro (2011), produzindo corpos negros destinados à servidão.
- 3. Corpo e memória:** Paul Connerton (1993) e Diana Taylor (2013) defendem que o corpo é suporte privilegiado das memórias coletivas. Cada gesto doméstico — varrer, esfregar, carregar — carrega consigo camadas de história social e afetiva.
- 4. Técnica extracotidiana:** Para Eugenio Barba (1994), os gestos cotidianos, quando repetidos e codificados, podem ser transformados em gestos cênicos. Assim, ações banais como lavar, cozinhar ou carregar, quando transpostas para o palco, tornam-se poéticas e reveladoras.
- 5. Dramaturgia pessoal:** Autoras como Josette Féral (2015) e Maria Thaís Lima defendem que a biografia pode se converter em material de criação. Nesse processo, a experiência do ator se transforma em dramaturgia, inscrevendo a vida na cena e no gesto.

12. O corpo pode se tornar falante, pensante, sonhante, imaginante. Sente o tempo todo alguma coisa. Sente tudo o que é corpóreo. Sente as peles e as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas. Não para de sentir.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

METODOLOGIA

O percurso criativo foi desenvolvido em quatro etapas:

1. **Pesquisa de memória:** levantamento autobiográfico a partir de narrativas familiares e da minha própria trajetória.
2. **Exploração corporal:** experimentação dos gestos cotidianos do trabalho doméstico até que se transformassem em partituras físicas.
3. **Estruturação dramatúrgica:** organização da cena em três momentos: corpo da servidão, vozes da memória e ruptura.
4. **Composição sonora e visual:** utilização de trilha instrumental da música *Construção* (Chico Buarque), associada a respiração, gemidos, palmas, pegadas marcadas e gestos de Bharatanatyan².



ESTRUTURA DA CENA

A cena, com duração aproximada de cinco minutos, organiza-se em três partes:

“Cresci vendo as mulheres da minha família trabalhando. Trabalhando muito, trabalhando até a exaustão. Quase não tinham tempo, quase não tinham vida e o pouco de vida e tempo que tinham elas trabalhavam, trabalhavam até a exaustão.”

1. **O Corpo da Servidão (2 minutos):** repetição de gestos domésticos acompanhados da narração sobre como as mulheres da minha família eram vistas e experimentadas por mim na infância. O corpo assume a condição de máquina.
2. **As Vozes da Memória (2 minutos):** fragmentos das histórias da avó, mãe, tia e irmã são ditos em voz alta ou em off, enquanto o corpo reage fisicamente, incorporando os pesos e marcas de cada lembrança.
3. **A Ruptura (1 minuto):** os gestos mecânicos do trabalho transformam-se em dança. O corpo expande-se, ocupa o espaço e assume a postura de prontidão aprendida em sala de aula.

ANÁLISE ESTÉTICA

Cada elemento da cena possui valor simbólico. O pano sobre a cabeça representa a herança de servidão. A música em crescimento evoca a memória coletiva do trabalho árduo e repetitivo. Os gritos ao final, a postura ereta e o olhar fixo para o horizonte marcam o momento de emancipação: o corpo, antes máquina, converte-se em poesia e resistência.

² Dança clássica indiana originária do sul da Índia, caracterizada por precisão geométrica, movimentos rítmicos e expressivos, e o uso de *mudras* (gestos com as mãos) e expressões faciais para narrar histórias da mitologia hindu.

INSERÇÃO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO

O trabalho dialoga com diferentes tradições do teatro contemporâneo. No Brasil, aproxima-se do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal (1975), ao transformar a experiência de opressão em linguagem cênica. Conecta-se também aos processos autobiográficos do Grupo XIX de Teatro e à radicalidade corporal de Denise Stoklos. Já no plano internacional, relaciona-se às reflexões de Richard Schechner (2003) sobre performance e ritual, em que o corpo se torna território de memória e transformação.

ACONTECIMENTO

A culminância da disciplina de Dramaturgia Pessoal do Ator ocorreu no dia 15 de setembro de 2025, às 15h30min no Teatro Universitário Cláudio Barradas, com direção do Professor Paulo Santana. A cena “Corpo-Máquina: O fim do ciclo de subserviência no corpo livre da atriz em formação” teve duração de 4 minutos e 29 segundos, na imagem abaixo é possível observar o rigor corporal empregado na execução da cena inicial, onde a atriz imprime no corpo os movimentos repetitivos de trabalho doméstico que permeiam a história das mulheres de sua família.



Imagem 1. *Corpo-Máquina.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

A partitura corporal utilizada lembra o mexer de uma panela, essa movimentação tensiona e distensiona à medida que a atriz dá o texto. A expressão facial de cansaço e dor traz para a cena a carga dramática da proposta do corpo sob exaustão. O lenço na cabeça da atriz faz referência ao item que sua avó utilizava no roçado para se proteger do sol.

A cena abaixo retrata o momento do ritual de ruptura do “Corpo-Máquina” com a estrutura de servidão retratada no início da apresentação. A rigidez dos movimentos dá lugar à fluidez dos gestos. A dilatação do corpo remonta à liberdade encontrada nesse lugar de recomeços que é o palco. O sentimento transmitido pela atriz era o de revolta.



Imagem 2. *Ritual de ruptura do “Corpo-Máquina”*
Fotografado por Davi Santos (2025).

Por fim, a última imagem refere-se à catarse alcançada no fim da representação, quando a atriz finalmente rompe com o ciclo de subserviência das gerações de mulheres de sua família através do conhecimento obtido no estudo do teatro. Nesse momento, a retirada do lenço da cabeça faz com que a atriz revele ao público um penteado alinhado e brilhoso, muito diferente dos quais era condicionada nos tempos de servidão. Partituras corporais outras são adicionadas à cena como: a base do ator, o ponto de apoio visual de que o ator necessita para estar em cena, os mudras de Bharathanatyam e a projeção vocal ampliada. O corpo-máquina se desfaz dando lugar ao corpo-palco, a atriz sai de cena celebrando.



Imagem 3. *Catarse “Corpo-Máquina”*.
Fotografado por Davi Santos (2025).

CONCLUSÃO

Este trabalho configura-se, simultaneamente, como ato artístico, político e acadêmico. A dramaturgia pessoal permitiu que o corpo da atriz se tornasse espaço de memória e ruptura, reescrevendo uma história coletiva de servidão feminina e negra. No gesto, na voz e na cena, rompe-se o ciclo da subserviência. O corpo que antes servia, hoje cria, resiste e se afirma como potência no teatro contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Lisboa: Celta Editora, 1993.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 2003.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



O SILÊNCIO DO DILACERAMENTO: UMA DRAMATURGIA PESSOAL SOBRE ABUSOS

por Will¹

william.magalhaes@ica.ufpa.br



¹ William Gabriel Da Costa Magalhães, artista da cena desde 2022, discente do Curso Técnico em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) e graduando no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

INTRODUÇÃO

Este ensaio apresenta o processo criativo do solo cênico “O Silêncio do Dilaceramento”. No trabalho, é explorado o tema do abuso infantil e suas consequências duradouras que podem incluir dificuldades emocionais, baixa autoestima, problemas de relacionamento, transtorno de estresse pós-traumático, ansiedade e depressão. O trabalho é uma performance sobre estes abusos baseados na experiência pessoal do autor. A performance pode ser considerada um ritual de evocação, onde cada gesto trazido no corpo tenta traduzir a memória pessoal. O autor utiliza metáforas de silêncio e dilaceramento para expressar a dor e o medo do trauma, descrevendo como suas palavras eram grades de uma janela que impediam sua alma de fugir. A dor do dilaceramento é retratada como um rasgo que não foi apenas físico, mas também uma aflição que corroía a alma. A performance, se divide em oito partes, explorando o tema de forma simbólica.

O abuso infantil é um problema complexo e com variadas formas, as quais suas consequências se estendem por toda a vida. Existem quatro tipos principais de abuso: físico, sexual, emocional e de negligência. Cada um pode ter um impacto devastador, moldando a trajetória de uma pessoa de maneiras profundas e dolorosas. Esses impactos podem se manifestar de diversas maneiras, o trauma vivenciado na infância pode afetar a capacidade de a pessoa se relacionar com os outros, causar uma baixa autoestima persistente e gerar uma luta constante contra problemas de saúde mental. É importante entender que o abuso não é apenas uma ferida superficial; ele deixa marcas profundas que exigem atenção, apoio e, muitas vezes, tratamento profissional.

E em uma jornada marcada pela escuridão, uma pessoa busca se libertar das correntes de um passado traumático. Desde a infância, foi submetido a horrores indizíveis, privado do afeto e da segurança que toda criança merece. Cresceu com o silêncio como refúgio e o medo como sombra constante, lutando para se conectar com um mundo que sempre pareceu hostil. Agora, na vida adulta, se recusa a ser definido pelo sofrimento. Em uma luta interna pela sua voz, busca a coragem para quebrar as barreiras que o aprisionaram por anos. Essa é a história de uma pessoa que, mesmo carregando as cicatrizes de uma vida sem amor, decide quebrar o silêncio e, finalmente, encontrar sua liberdade.

Essa é a minha história.

11. Os dentes são as grades da janela da prisão. A alma escapa através da boca, em palavras. Mas as palavras ainda são eflúvios do corpo, emanações, leves dobraduras do ar que vem dos pulmões e é aquecido pelo corpo.

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

O SILÊNCIO DO DILACERAMENTO TRADUZIDO EM INDÍCIOS DO CORPO

- 1. Silêncio:** ausência de qualquer ruído, condição de quem se cala ou prefere não falar.

O silêncio era a única forma de me proteger. Minhas palavras, aprisionadas pelos dentes, eram a minha única barreira contra a dor. Elas se tornaram grades de uma janela, impedindo a alma de fugir. Eu era refém do meu próprio corpo. A voz presa, um eco abafado, incapaz de romper as barreiras do medo.

2. Dilaceramento: ação de dilacerar, forte dor moral, aflição.

1. O corpo é material. É denso. Impenetrável. Se o penetram, fica desarticulado, furado, rasgado

Jean-Luc Nancy, *58 Indícios Sobre o Corpo*

O dilaceramento veio de fora, mas também veio de dentro. Não foi um corte, foi um rasgo. Minha carne, antes minha, tornou-se um território invadido. A dor não era apenas física; era uma aflição que corroía a alma. Meu corpo, que eu acreditava ser impenetrável, foi furado, rasgado. Eu era um objeto desarticulado, os pedaços espalhados pelo chão, e a forte dor moral era a cola que me mantinha unido. Mas não me mantinha inteiro. Me mantinha quebrado.

DRAMATURGIA E PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação foi tomando forma a partir de lembranças pessoais, documentários e partituras corporais que vieram à tona observando as dramaturgias de colegas de classe e nos ensaios exaustivos que me propus durante o decorrer da disciplina. A performance se tornou um ritual de evocação, onde cada gesto trazido no corpo tenta traduzir a memória pessoal.

Estrutura de cena

Ambiente: Um espaço confinado, com as paredes indistinguíveis na penumbra e na luz fixa. Um único foco de luz, criando uma sensação perturbadora de claustrofobia. No fundo, em um canto, há uma máscara simples, sem expressão, esperando.

Personagem: Alguém (gênero e idade indefinidos) está de pé no centro.

Vestimentas e objetos cênicos:

Calças: Bege, com tecido amarrotado e gasta.

Camiseta: Branca, originalmente pura, mas agora maculada por múltiplas manchas de mãos em vermelho vivo, algumas borradas, outras mais nítidas, simbolizando o sangue das múltiplas agressões sofridas ao decorrer da vida. Entremeando as manchas, nomes escritos em branco, alguns ilegíveis, outros claramente visíveis, como cicatrizes abertas.

Tesoura: Uma tesoura de metal, grande e afiada, visivelmente protuberante no bolso de trás da calça. A luz sobre ela a faz brilhar com um preságio metálico.

Máscara: feita de papéis e pintada de cores quentes, tem apenas os buracos dos olhos e não se encaixa perfeitamente no performer.

Sinopse

Desde a infância, o performer foi submetido a experiências que o marcaram profundamente, roubando-lhe a inocência e a chance de conhecer o amor e a proteção genuína. Cresceu envolto pelo medo, incapaz de se expressar e lutando para se conectar com o mundo ao seu

redor. Agora, na vida adulta, ele se vê diante de um desafio monumental: encontrar a coragem necessária para quebrar o silêncio que o aprisionou por tanto tempo e, finalmente, fazer sua voz ser ouvida. Esta é a história de uma jornada de superação, onde o eco do passado confronta o clamor por liberdade no presente.

A dramaturgia se divide em oito partes

1. **O Ritual Inicial:** O personagem está imóvel por um momento, a luz pulsando sobre as manchas e os nomes em sua camiseta. Seu rosto, embora não seja o foco principal, pode transmitir uma mistura de exaustão e uma determinação gelada.
2. **A Retirada:** Lentamente, uma das mãos se move para trás, buscando a tesoura. O som metálico, se houver, é abafado pelo ritmo da luz pulsante. A tesoura é puxada para fora, seu brilho afiado agora mais proeminente sob a luz.

3. **O Dilaceramento:** Com um grito silencioso ou um som abafado de esforço e dor controlada, a tesoura é levantada. Não há hesitação. Ela ataca o tecido da camiseta, rasgando as manchas e os nomes. O ato não é de suicídio físico, mas de uma dilaceração simbólica do eu externo. Os cortes são violentos, os tecidos se separam com sons ásperos, cada rasgo é uma liberação.

4. **A Revelação:** À medida que a tesoura rasga, um pano colorido começa a emergir de

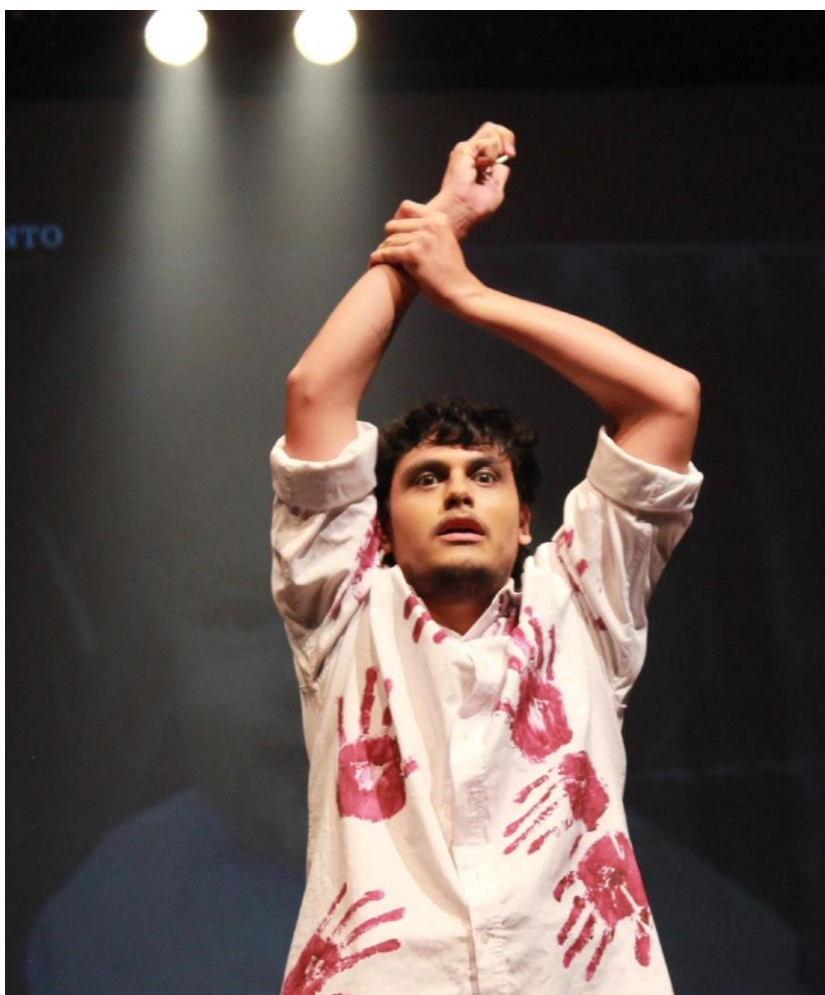


Imagem 1. O performer se dá conta do que ocorreu e confronta o abusador. Fotografado por Davi Santos (2025).

dentro da roupa. O tecido é vibrante, com múltiplas cores vivas e iridescentes, contrastando drasticamente com o bege e o branco manchado. Este pano colorido é puxado para fora, escorrendo e se desdobrando, representando as entranhas, o

verdadeiro eu, antes escondido e reprimido. Ele é descartado no chão, revelado e exposto, um testemunho silencioso da verdade interior.

5. **A Máscara:** Os olhos do personagem se voltam para a máscara no canto. Sua aflição é palatável, e a luz continua a pulsar, lançando sombras dançantes. O personagem se move em direção à máscara, pegando-a. É usada, cobrindo o rosto, os olhos vazios do personagem olhando através dela. A máscara é um véu de repres-



Imagem 2. *Sufoco com a máscara e a dor dilacerante consumindo.*
Fotografado por Davi Santos (2025).

são, o medo de ser visto, o esconderijo.

6. **O Sufocamento:** Após se arrumar, o personagem não suporta a repressão que a máscara causa, então convulsiona até retirá-la abruptamente, deixando-a cair no chão.

7. **O Depoimento:** Então, após um breve momento de inspiração e expiração, o personagem faz um breve depoimento sobre tudo o que passou e o porquê.

8. **A Quebra:** Com um movimento repentino, cheio de uma nova força, a máscara é quebrada. Pode ser esmagada nas mãos, jogada contra o chão, ou rasgada. O som da quebra final é um estalo que ecoa no espaço.

ACONTECIMENTO CÊNICO

A performance solo estreou em 15 de setembro no Teatro Universitário Cláudio Barradas. Mais do que uma simples apresentação, ela foi um verdadeiro rito de passagem. Nela, a memória se materializou em gestos, o corpo se tornou testemunha da ausência e o palco, um espaço de transfiguração.



Imagem 3. *Momento final em que recolho minhas entranhas e tento me reconectar comigo mesmo.*
Fotografado por Davi Santos (2025)



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada pela disciplina de Dramaturgia Pessoal do Ator foi um processo complexo e desafiador. A natureza da disciplina exige uma exposição profunda e genuína, tocou em pontos sensíveis e íntimos, como a experiência do abuso sexual. Essa abertura não é fácil e me demandou uma coragem imensa, tornando o processo ainda mais difícil. Além disso, a conciliação entre o Curso Técnico em Teatro e Licenciatura em Teatro, somada a outros processos de montagem, junto às demandas da vida pessoal, criaram uma carga de trabalho emocional avassaladora em mim. Os desafios de saúde, como a ansiedade e a depressão, trouxeram dúvidas e questionamentos sobre a minha capacidade de continuar. Em muitos momentos, parecia que o peso era grande demais para ser suportado, e a vontade de desistir se fez forte e presente. No entanto, à medida que o tempo passou, as coisas foram se encaixando, aquilo que antes parecia um caos, foi se organizando. Esse processo, embora dolorido, me mostrou que eu tenho capacidade de resiliência. A experiência de ter enfrentado e superado esses obstáculos, mesmo com dor e incerteza, revela não só a força do meu compromisso com a arte, mas também a minha coragem pessoal.

Essa jornada não se resumiu a uma disciplina acadêmica; foi uma verdadeira vivência de superação. A arte, nesse caso, tornou-se uma ferramenta de cura e autoconhecimento, permitindo que as minhas cicatrizes fossem transformadas em material criativo e expressivo. O resultado não é apenas um trabalho artístico, mas a prova de que é possível encontrar um caminho, mesmo em meio às maiores adversidades.

REFERÊNCIAS

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 19, n. 1 e 2, p. 42-57, 2012.

