

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC  
CURSO DE BACHARELADO EM TEATRO**

**ANA PAULA DA SILVA BERTOLINA**

**CAMINHOS DE UMA PERSONAGEM: A JORNADA DA ATRIZ NO CURSO DE  
BACHARELADO EM TEATRO - UNESC**

**CRICIUMA**  
**2020**

**ANA PAULA DA SILVA BERTOLINA**

**CAMINHOS DE UMA PERSONAGEM: A JORNADA DA ATRIZ NO CURSO DE  
BACHARELADO EM TEATRO - UNESC**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharela no curso de Teatro da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Aurélio Regina de Souza Honorato

**CRICIUMA**

2020

**ANA PAULA DA SILVA BERTOLINA**

**CAMINHOS DE UMA PERSONAGEM: A JORNADA DA ATRIZ NO CURSO DE  
BACHARELADO EM TEATRO - UNESC**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharelado, no Curso de Teatro da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Texto e Cena.

Criciúma, 06 de agosto de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Aurélia Regina de Souza Honorato - Doutora - UNESC - Orientadora

Prof. Édina Regina Baumer - Mestra - UNESC

Prof. Marcelo Feldhaus - Mestre - UNESC

Ao meu anjo, Artur.

## **AGRADECIMENTOS**

**Ao Universo,**

**Por ter sido fiel em seus propósitos e ter me possibilitado os sonhos de criança. Me proporcionastes pessoas incríveis e que levarei para a vida toda.**

**Te agradeço por ter colocado o Eduardo Milioli na minha vida, me fazendo compreender os teus caminhos. Edu, muito obrigada por ter sido um grande conselheiro, e um mestre de sabedoria. Nada disso teria acontecido se você não tivesse surgido no meu caminho e me feito enxergar a magia que é descobrir-se estrela.**

**Ao Jhonatan Prudêncio, que me deu à luz e me trouxe o meu anjo, sendo meu maior parceiro nesta caminhada, me apoiando em tudo que eu desejei e me fazendo acreditar a cada dia mais que eu sou capaz.**

**Ao meu filhinho lindo, generoso, amado, carinhoso e compreensível. Tão pequenino e ao mesmo tempo tão grandioso. Meu filho sábio, te amo e admiro o Ser que te faz resplandecer, és o amor da minha vida.**

**A minha mãe que me deu à luz e batalhou muito para que eu crescesse e me desenvolvesse. As minhas queridas irmãs, Aline, Any Karoliny, Any Gabriele, e em especial a minha amada Ana Cláudia, que sempre esteve comigo me ajudando nas documentações de bolsas, me influenciando a acreditar que é possível. Essa conquista também é de vocês.**

**A minha grande alma gêmea e companheira que conheci no percurso dessa caminhada, Mixa Miranda. Fostes e és uma grande amiga e te levarei eternamente em meu coração. Obrigada por topar as minhas loucuras e fazer com que elas se realizem. Tua luz é imensa e seu caminho é lindo.**

**Aos colegas de classe: Yonara Marques, Fábio Murilo, Ritha Lummertz, Beatriz de Villa, Everton Crescêncio, Beatriz Almendra, Valuci Mendes, por terem acompanhado meu processo, pelo auxílio e pelo apoio nas montagens, pelo nervosismo nas apresentações e pelas discussões construtivas. Em especial ao meu amigo William Costa que me auxiliou mesmo não sabendo com palavras sábias e edificantes.**

**Ao grande parceiro e amigo, Gabriel Batista. Fostes grandioso em tua passagem aqui na Terra e és motivação para que a arte flua em mim.**

**Aos professores Gustavo e Eduardo por terem me construído dentro de todo este percurso, entregando com todo amor seus conhecimentos e me estimulando à autodesenvolver enquanto atriz profissional. Eu não teria chegado até aqui se não fosse por vocês.**

**Obrigada a minha orientadora, que aceitou entrar neste desafio comigo e me fazer refletir sobre todo este percurso, sempre trabalhando com amor e dedicação, acreditando que eu sou capaz. Sou muito feliz por seres a grande motivadora da construção do curso.**

**Aos meus grandes amigos, Joyce Clemência, Jhonata Rodrigues, Nícolas Crispim, Everton Carvalho, Gabriel Miron, Clóvis Seburo, Marcelo Ciepielewski, Arisson Fabrício, Manoela Flor, Herinton Tomasi, por estarem ao meu lado nesta caminhada, sendo grandes amigos, apoiadores dos meus sonhos e conselheiros para a vida.**

**A Suzel Ramos pela luta estudantil e exemplo de mulher guerreira, obrigada por me ouvir, por me estimular a abrir meu coração e por todos os sábios conselhos.**

**Ao Programa Acolher que habilitou inúmeros profissionais para os momentos difíceis que nós acadêmicos passamos e principalmente a minha querida Psicoterapeuta, Tamires, que me ouviu e me auxiliou a não surtar neste processo de escrita e de vida.**

**E finalmente a nossa grande UNESC que é um imenso polo de profissões, sempre facilitando através do diálogo a jornada acadêmica. Aos queridos trabalhadores que sempre zelaram pela organização do ambiente deixando nossa universidade linda e colorida de flores.**



“Todas as artes contribuem para a maior de  
todas as artes: A arte do viver.”

Bertold Brecht

## RESUMO

Essa pesquisa apresenta o tema relacionado à formação do ator/atriz a partir do questionamento que me acompanhou durante todo o percurso como estudante de teatro em uma universidade: **Qual a potência da formação acadêmica na formação da atriz e do ator?** A escrita parte das experiências da atriz/pesquisadora por meio de seus relatos em diálogo com autores que versam sobre a arte do ator (ARTAUD, 2006; AMARAL, 2005), o corpo em preparação (CARBONARI, 2013), a experiência como processo (LARROSA, 2004; COSTA, 2005), o teatro dialético como um novo teatro (BRECHT, 1978.P.113), entre outros. A partir de experiências trago reflexões sobre as possibilidades que o curso de Bacharelado em Teatro concede ao ator pesquisador assim como sobre o papel da formação acadêmica como bagagem para a construção da atriz e do cenário cultural no extremo sul catarinense.

**Palavras-chave:** teatro; atriz; arte; formação; experiência.

## LISTA DE IMAGENS

|   |    |
|---|----|
| <b>Imagem 1</b> - Início das práticas de Yoga. ....                   | 5  |
| <b>Imagem 2</b> - Diário de bordo .....                               | 10 |
| <b>Imagem 3</b> - Comemoração ao fim da performance .....             | 14 |
| <b>Imagem 4</b> - Corpo neutro observador .....                       | 15 |
| <b>Imagem 5</b> - Dáctilo sendo realizado durante a performance ..... | 18 |
| <b>Imagem 6</b> - Caco Presente! .....                                | 20 |
| <b>Imagem 7</b> - Bumbo .....   | 21 |
| <b>Imagem 8</b> - Atividade prática com a máscara neutra.....         | 23 |
| <b>Imagem 9</b> - A máscara neutra .....                              | 26 |
| <b>Imagem 10</b> - Atividade prática de expressividade corporal ..... | 28 |
| <b>Imagem 11</b> - Reverências ao fim da apresentação .....           | 30 |
| <b>Imagem 12</b> - Entrada do espetáculo .....                        | 32 |
| <b>Imagem 13</b> - Vagão de cervejas da Viúva Begbick .....           | 32 |
| <b>Imagem 14</b> - O enterro de Galy Gay.....                         | 33 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|       |   |
|-------|---|
| UFSC  | Universidade Federal de Santa Catarina  |
| UNESC | Universidade do Extremo Sul Catarinense |
| ONG   | Organização Não Governamental           |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO: O DIÁRIO DE UMA ATRIZ .....</b>          | <b>1</b>  |
| <b>2 O PRIMEIRO VOO .....</b>                             | <b>5</b>  |
| <b>3 NAS TRILHAS DA IMAGINAÇÃO .....</b>                  | <b>7</b>  |
| <b>4 DESCOBRINDO UM NOVO CAMINHO .....</b>                | <b>11</b> |
| <b>5 FRAGMENTOS DA OBRA PROCIAÇÃO .....</b>               | <b>13</b> |
| <b>6 O TRABALHO COM A MÁSCARA NEUTRA .....</b>            | <b>23</b> |
| <b>7 A CONSTRUÇÃO DA PEÇA “UM HOMEM É UM HOMEM” .....</b> | <b>30</b> |
| <b>8 CONCLUSÃO .....</b>                                  | <b>35</b> |



## 1 INTRODUÇÃO: O DIÁRIO DE UMA ATRIZ

Oi, meu nome registrado no cartório é Ana Paula da Silva Bertolina. Na faculdade algumas pessoas me chamam de Ana Bertolina ou Bertolina. Em casa minha família me chama de Paula, no meio dos meus amigos sou identificada como Ana, mas muitos deles me compreendem como Frihet. Frihet é o meu nome performático enquanto atriz. Vejo a Frihet como uma imensa fênix e esta fênix adora voar neste imenso céu azul.

Em 2009, quando participei de aulas de teatro na escola através da Organização Não Governamental (ONG) Multiplicando Talentos, entendi que eu poderia aprimorar aqueles processos. Mas foi somente em 2017 que consegui entrar para a universidade e realmente tratar isso de perto. Foi assim que comecei a compreender a importância do teatro na minha construção não só profissional, mas também social.

Quando o curso de teatro começou, eu senti que dali para frente tudo na minha vida iria mudar. Eu queria experimentar ao máximo as vivências proporcionadas pelo curso e eu tinha certeza que sairia dali com uma ampla bagagem de conhecimento. Eu queria ter a memória eidética, queria conseguir gravar cada pedacinho de tudo o que acontecia. Sentia que a minha entrada para o curso seria a grande virada de página da minha vida. Passei então a me dedicar extremamente a todas as aulas, observava os colegas e sentia grande admiração por tudo o que estava acontecendo. A princípio eu levava uma câmera fotográfica para as aulas e registrava os momentos a fim de nunca me esquecer. Com o tempo fui começando a deixar o equipamento de lado e me entregando cada vez mais às práticas.

Todo o curso foi tão incrível que eu comecei a pensar que deveria de alguma forma deixar isso marcado na história. De fato fizemos parte da história da construção do curso por sermos a primeira turma de bacharelado em teatro. Fomos elementos de teste, experimentamos tudo que podíamos, remodelamos as etapas e nos automodelamos. Quando iniciei minha busca pela escolha de um tema para criação do meu trabalho de conclusão do curso pensei que poderia falar sobre projetos que eu tinha em mente, mas para mim parecia que isso não era o suficiente, me sentia no dever de falar algo sobre tudo o que vivi. Pensei comigo mesma: eu

preciso documentar essa história a partir da questão que me intriga e que me trouxe até aqui: **Qual a potência da formação acadêmica na formação da atriz e do ator?** Sendo assim, comecei a pensar as principais coisas que me marcaram durante este percurso e fui anotando, resgatando fotografias do começo, resgatando memórias, resgatando anotações para que eu pudesse relatar a nossa história.

Algo que me fez pensar esta pesquisa, e contar esta história, também foi o cenário artístico e cultural da região do extremo sul catarinense, região esta onde a universidade está localizada. Um curso de graduação em Teatro nesta região é uma conquista muito importante para o campo da arte, pois o que sempre se apresentou como possibilidades de formação pelo teatro na cidade e arredores é a formação amadora realizada em oficinas livres. Um curso que nasce com este objetivo:

O Bacharelado em Teatro tem como objetivo a formação de atores capazes de realizar um trabalho de composição cênica, em espaços convencionais e não convencionais, atuando com autonomia como artistas intérpretes do seu tempo e da sua cultura<sup>1</sup>.

A pesquisa aqui se insere na linha de pesquisa Texto e Cena que busca analisar questões relativas a todos os sistemas significantes mobilizados na representação, tanto os complementares como os interdependentes. Foi construída a partir das experiências da atriz, e se propõe a promover a reflexão sobre a formação acadêmica do ator e da atriz em um território carente de profissionais deste campo, e também apresentar as possibilidades de formação sensível e crítica por meio da arte de interpretar. A experiência trazida nesta pesquisa é aquela apresentada por Larrosa (2004), que discute a experiência como relação que forma e que transforma, e que o lugar da experiência é o homem. Para o autor a experiência é o meio, é o que se dá na relação entre o conhecimento e a vida, e dessa forma é um elemento imprescindível para a prática do pensar, especialmente em arte. A metodologia utilizada é a narrativa autobiográfica. Segundo Marques e Satriano (2017, p. 372).

A partir de narrativas, tem-se a possibilidade de (re)elaborar questões internas e fortalecer a autoria e a autonomia. A narração não é a descrição fiel do fato, mas como ele foi construído mentalmente pelo narrador. No narrado podemos conhecer mais acerca da subjetividade do narrador do que a “verdade” em si do narrado.

---

<sup>1</sup> [https://www.unesc.net/portal/resources/official\\_documents/17851.pdf?1574260028](https://www.unesc.net/portal/resources/official_documents/17851.pdf?1574260028)



E para Silva & Mendes (2009 apud MARQUES; SATRIANO, 2017. p. 377):

[...] a biografia, ou autobiografia, constitui um instrumento sociológico capaz de garantir essa mediação do ato à estrutura, ou seja, de uma história individual a uma história social. Esses argumentos sustentam-se no entendimento de que a (auto)biografia implica a construção de um sistema de relações e a possibilidade de uma teoria não formal, histórica e concreta, cuja ação incide diretamente no social. (Silva & Mendes, 2009, p. 5).

Nesta perspectiva metodológica, iniciei fazendo um grande mapa destes três anos vividos: fui caminhando com a minha mente desde o dia em que fiz a minha matrícula. Lembro que eu havia me inscrito para o vestibular, mas que no dia fui em uma festa e que acabei perdendo o horário. Fiquei desesperada achando que tinha perdido a oportunidade de entrar para o curso, mas ao ir à secretaria descobri que eu poderia entrar pelo histórico escolar, e assim tudo se iniciou. Eu sempre levei tudo de uma forma muito esportiva, geralmente as pessoas ficam sérias ao entrar em uma universidade e eu não queria ficar séria, eu queria voar!

Ao passo da minha caminhada, fui colhendo penas e estas penas me tornaram um grande pássaro. Experimentei o vento fresco no meu rosto, e que vento gostoso! Mais pessoas precisam ter esta experiência! Sendo assim, abri o meu armário de memórias, analisei cada pena que construiu minhas asas e as trago para você. Gostaria que pudesse sentir um pouco deste voo comigo, desejo que através desta leitura você possa identificar o prazer e a potência que é fazer teatro.

Darei início a esta jornada trazendo alguns momentos da minha trajetória no curso de bacharelado em Teatro. Quero apresentar para vocês alguns processos que vivenciei com a primeira turma de teatro da UNESC. Processos estes que foram potentes em aprendizado e experiências.

Antes de todas as teorias e práticas desenvolvidas em turma, iniciamos pela conexão entre os participantes. Fomos estimulados a conhecer a história do outro, dar atenção aos pequenos detalhes, e até mesmo falamos sobre signos e suas influências nas nossas atitudes dentro da turma. Em muitos momentos minha forte personalidade foi compreendida pelo fato de eu ser leonina.

Minhas limitações me fizeram perceber que todos ali também possuíam as suas, e somente por meio dessa ampla visão e conexão enérgica entre os participantes, que conseguimos servir de alicerce um para o outro, sempre respeitando o tempo e a jornada de cada um.

Eu sempre fui uma criança muito espontânea e determinada, mas em muitos momentos essa espontaneidade acabava se expressando, a meu ver, de forma inadequada. Eu sentia que precisava reorganizar isto em mim e que o teatro era uma forma de eu encontrar essa reorganização.

Esta leitura é para voar, para que você consiga sentir através da história que vou lhes contar o quanto é importante contar histórias!

## 2 O PRIMEIRO VOO

Imagem 1 - Início das práticas de Yoga.



Fonte: Arquivo do curso de Bacharelado em Teatro

As atividades de respiração por meio da meditação e da Yoga como demonstrado na figura acima, propostas nas aulas de consciência corporal, foram excelentes fontes de mergulho para nosso interior. Conseguíamos estar presentes naquele momento e termos instantes de silêncio. Fechávamos os olhos para desligar a mente e impedir que algo desviasse nosso foco da respiração. Toda a postura da respiração auxiliava para que os pulmões se enchessem de ar e se esvaziassem. Mentalizávamos inspirar coisas boas e saudáveis, e na expiração, expurgávamos ideias e sentimentos ruins. Ao praticar tais exercícios, voltávamos para o momento de atenção.

Para Eckhart Tolle (2010, p.18)

A mente é, em essência, uma máquina de sobrevivência. Ela executa muitas coisas boas quando, por exemplo, ataca outras mentes e se defende delas, coleta, armazena e analisa uma informação, mas não é nada criativa. Todo artista verdadeiro, quer tenha ou não consciência disso, cria a partir de um lugar de mente vazia, que se origina de uma serenidade interior. A mente então dá forma ao impulso criativo, ou insight.

Ainda nestas aulas tivemos a possibilidade de executar técnicas de concentração, foco, respiração, tensão, relaxamento, quedas, alongamentos e aquecimento. Experimentamos ritmos diferentes, desde o ballet até o bumbo. Atividades que nos deram coragem para nos desprendemos do medo de sermos tocados pelo outro. Era necessário que estivéssemos confiantes e seguros da ação

e do contato corporal com os colegas. Foi o processo de desconstrução mental, a limpeza total do pensamento e a crença no momento que me fizeram jogar-me de fato às ações.

Ao unir as práticas de meditação ao corpo, minha respiração passou a se adequar com a respiração do grupo, e instantaneamente, estávamos todos conectados e confiantes para as ações que seriam executadas. Segundo Laban (1978) conforme citado por Mota (2012, p. 63) “O corpo humano é uma unidade de aspecto tríplice, isto é, uma trindade composta por corpo, mente e espírito; que são interdependentes e relacionados ao movimento”. Os movimentos corporais unidos a imaginação, impulso, força e equilíbrio nos estimularam a desvendar outros espaços, como o fato de ser levantada no ar pelos outros colegas, ou até mesmo a saltar virando uma pirueta no ar.

Mas, como nem tudo são flores...

Quando praticávamos as atividades acrobáticas, estávamos cientes de que acidentes poderiam acontecer, mas confesso que não poderíamos imaginar como lidar com a situação. Foi em uma dessas atividades de piruetas, que em um salto eu cai de mau jeito em cima do meu pescoço e não senti meu corpo por um tempo de 10 segundos. O impacto me fez perder total sentido dos membros e confesso que me desesperei. Os colegas se afastaram para que a professora pudesse agir e assim eu voltei a sentir os membros. A preparação da turma ao dar espaço para a ação da professora foi de extrema importância, e o fato de a professora ser experiente no que estava fazendo, contribuiu para que eu não tivesse uma lesão grave.

No início das atividades, me recordo que eu tinha muita dificuldade de manter-me com o grupo. Essas dificuldades encontravam-se não só em âmbito corporal, mas também emocional. Embora espontânea, eu sempre tive muita timidez de revelar esta espontaneidade, e isso acabava acarretando em uma mágoa interna, pois eu me reprimia dos meus próprios desejos. Muitas vezes eu buscava me isolar do restante dos colegas, achava que sozinha eu poderia me descobrir de uma forma muito mais ampla, mas eu estava errada nisso. Foi somente a partir do momento que me enxerguei enquanto parte do grupo que consegui desvendar meus próprios mistérios e limitações, percebendo no outro um pouco de mim.

Quando as vivências iniciaram, eu comecei a me atentar aos sinais que meu corpo dava quando se colocava a disposição de ser observado. Eu sentia muita vergonha e essa vergonha se manifestava através de risadas e desconcentração. Para que as atividades acontecessem em grupo, precisávamos estar completamente naquele momento, era necessário que focássemos a atenção no aqui e agora. De acordo com Freire (1996 apud TEIXEIRA, 2007, p.309):

O homem pode refletir sobre si mesmo e colocar-se num determinado momento, numa certa realidade: é um ser na busca constante de ser mais e, como pode fazer esta auto-reflexão, pode descobrir-se como um ser inacabado que está em constante busca.

A busca iniciou-se a partir da minha própria autorreflexão, tanto interiormente quanto exteriormente. Comecei a perceber os pensamentos e como meu corpo se comportava através deste olhar para dentro. As práticas estimuladas pela imaginação faziam uma limpeza total nos pensamentos e os transformavam em personagens. Com as atividades em sala passamos a observar profundamente o nosso corpo, este encontro com o corpo começou a se dar através da respiração. Deitados ao chão, percebíamos o caminho dessa respiração nos órgãos, estando atentos sempre as movimentações que este corpo tem ao se expandir ao chão e os efeitos que ele transparece através dessas práticas. A influência na dilatação e os espaços que ele consegue alcançar através das possibilidades dessa ampla extensão. Isso nos levou a identificar que o corpo que habitamos possui inúmeras articulações e que essas articulações são passíveis de modelação. Essa desconstrução corporal entra como processo de construção de um novo corpo, um corpo limpo e disposto para novas invenções. Segundo Artaud, “Pois, se o conhecimento da respiração elimina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento” (2006. p. 155 apud PEREIRA, 2013, p.20)

Considero que estas experiências formam para nós, grupo, processos fundamentais nessa busca pelo equilíbrio. E já mais atentos ao nosso corpo e nosso equilíbrio, passamos a nos aventurar na imaginação.

### **3 NAS TRILHAS DA IMAGINAÇÃO**

Lembro-me de uma atividade marcante onde o professor nos solicitou que falássemos em voz alta, todos juntos, os pensamentos que vinham a nossa mente,

tudo que estava de alguma forma ocupando espaço. Fizemos o exercício e eu, mais tarde anotei minhas palavras em meu caderno. Eram estas: *Mamãe quero ir pra escolinha com você! Tudo eu, Responsabilidades, Pequeno Urso, Bolinhas de chocolate no leite, Ninguém me pergunta como estou, Teatro minha vida.*

E logo abaixo da anotação dessas e de muitas outras frases, anotei: *Frases muito fortes, de julgamento. Muito forte para mim, passei mal, cai. Pequeno Urso, levantei.*

É o mundo, tal como o percebido, que se armazena na memória. Juntamente com imagens, sensações muito nítidas, às vezes também são guardadas e podem ser retomadas emoções que não tiveram espaço de expressão, as quais também se somam a tudo o que lembramos e permanecem morando em nosso corpo de modo, talvez, incógnito. (AZEVEDO, 2008. p. 214)

Ao observar em alto e bom som os meus pensamentos, percebi que alguns eram autodestrutivos e que poderiam me atrapalhar no processo de construção. Esta atividade me auxiliou na percepção do meu eu interior. O autojulgamento me fazia colocar-me para baixo e me tirava do aqui e agora, fazendo com que eu não conseguisse me entregar completamente às atividades.

Assim como eu também tinha em mente frases que me impulsionavam e me faziam levantar e prosseguir, o estímulo do desenho animado preferido de Artur, meu filho, fazia com que eu me levantasse e seguisse em frente. Pensar: *Teatro, minha vida*, engrandecia e me fazia sentir-me grata por estar passando por todo este processo construtivo. Com a prática de perceber-me e auto avaliar-me, a mente começou a dar espaço para a ação e o impulso, o que colaborou para o processo de construção da neutralidade e presença.

Quando um ator está realmente presente, concentrado no faz, seu corpo ilumina-se. Toda a sua energia está voltada, todo o tempo, para os objetivos que se propôs: Uma grande integração entre seu corpo seus afetos e sua mente manifesta-se num tipo especial de brilho. E é este brilho o resultado de sua energia vital corretamente direcionada; Esse estado de inteireza garante ao ator uma marcante presença, mesmo na mais completa imobilidade. (AZEVEDO, 2008. p. 180)

Também vem forte à memória o processo de um dos colegas, William Costa, ele falava frases que estavam em seu presente, e isso é muito extraordinário: *Porta Vermelha, Chão, Bola, Caminhando, Espelho, Chão sujo*, entre tantas outras palavras que faziam parte daquele momento. Ao perceber a forma com que meu colega estava desenvolvendo a atividade, passei a investigar este espaço de

pesquisa e adentrá-lo aos meus pensamentos, estimulando cada vez mais a percepção do presente.

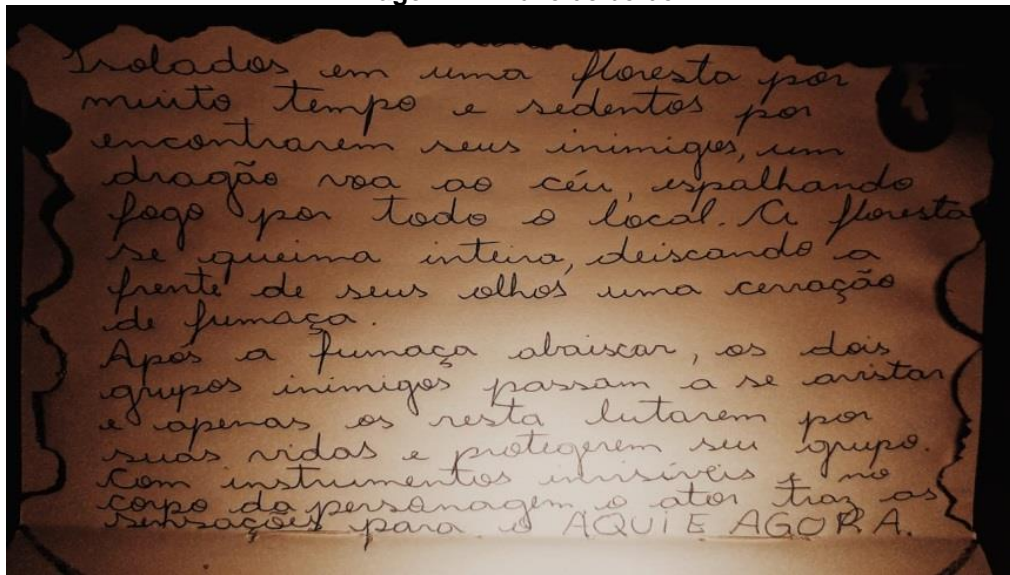
Perceber, ao contrário, é uma fusão instantânea, imediata, do sentir e de uma constatação desse mesmo sentir; não a separação e sim união: dados da realidade, colhidas pelo eu senciente sem mediação do raciocínio são recebidos pelo indivíduo; nesse sentido, a percepção é uma forma de conhecimento não racional. Por um lado, o mundo sentido, por outro, uma formalização desses mesmos dados sensíveis, sua estruturação e transformação em conhecimento percebido. (AZEVEDO, 2008. p. 203)

Um dos jogos que mais desenvolviam atenção no presente, era o que passávamos a energia através de uma palma, falando a palavra *ZAP* para outro colega, e se essa energia fosse devolvida para a mesma pessoa, o participante falava *BOING*. Era necessário que todos estivessem prestando atenção no outro e seguissem essa palma. No final, o jogo acabava sendo muito divertido e descontraído, os sorrisos eram repentinos e sem perceber, aos poucos fomos desenvolvendo este contato mais íntimo.

A prática de *O Santo com o Farol no peito* era trazida pelo professor para que imaginássemos este corpo: *Imaginem uma coroa na cabeça*, e imageticamente, nossas cabeças pesavam imaginando esta coroa. *Agora imaginem que existe uma luz de um farol saindo de dentro do peito de todos vocês*, a partir dessa menção, rapidamente o pulmão estufava dando um corpo amplo para a personagem. *Agora, quero que vocês coloquem duas grandes asas pesadas e imaginem também uma armadura para se protegerem*, e assim colocávamos o corpo em cena para que a ação da *Guerra dos Vikings* pudesse tomar lugar no espaço, nos colocando em um tempo paralelo aquele que estávamos acostumados.

Resgatei do meu diário de bordo um antigo relato deste jogo experimentado em sala de aula. Pelo fato de a atividade ser imagética, ela é contada de forma poética por mim, para que o leitor possa experimentar a sensação do Ser personagem na mente e transmitir para o corpo. Este mesmo formato me fez enxergar a ação enquanto atriz:

Imagem 2 - Diário de bordo



Fonte: Arquivo pessoal

A atividade foi de extrema importância para a construção artística, precisava ser algo real, palpável. Precisávamos enxergar o outro participante e entender que a qualquer momento poderíamos sair do jogo. Aceitar a perda e dar espaço ao outro jogador foi fundamental para que pudéssemos compreender que para uma cena acontecer, não precisamos disputar um lugar ou chamar mais atenção que os outros participantes, mas entender toda a complexidade do ato e saber que ele necessita de organização, principalmente nas atividades de improvisação teatral.

Nesta atividade, trazer uma respiração mais eufórica, juntamente com toda a construção corporal da personagem fez com que todos os participantes da atividade realmente se colocassem na cena que estava acontecendo. No momento que participei, eu conseguia tanto me colocar naquele cenário quanto visualizar todos os *Santos com Farol no peito*. O clima realmente esquentava e podíamos nos imaginar como verdadeiros lutadores, eu conseguia ver nos olhos dos colegas a intensidade, como se realmente estivessem com sangue nos olhos. Passamos a explorar este mergulho nas propostas indicadas pelo professor. Tudo passou a ser do instante, do agora, todos nós queríamos experimentar de alguma forma estes novos universos. A atividade envolvia crença na participação do outro, e tudo passava a ser apoiado para que fosse concluída, com início desde a construção da memória, o meio desde a construção do corpo e espaço e o fim com a Guerra e conclusão da atividade. Depois conquistávamos o bônus: Sentar em um grande círculo e discutir sobre a ação.



#### 4 DESCOBRINDO UM NOVO CAMINHO

Aqui, partindo da minha experiência em sala, vou situar o meu processo de construção corporal na cena. Depois de termos alcançado um estado de neutralidade da mente, passamos a construir a neutralidade do corpo. Um corpo preparado e disposto para agir. José Eduardo De Paula em seu artigo sobre o círculo neutro diz que:

O Círculo Neutro é um procedimento de trabalho que possibilita ao ator ampliar a consciência sobre os diferentes processos envolvidos durante a ação criativa: perceber a si mesmo e as possibilidades de relação com o espaço, com o outro e com o universo ficcional. (DE PAULA, 2014, p.2)

Era importante ter a possibilidade de enxergar no outro um espelho de si mesmo, sendo assim nos colocávamos circularmente pelo espaço, partindo da observação corporal dos outros integrantes e reformulando o próprio corpo no espaço: *Pés paralelos, tendões interligando os dedões dos pés, joelhos semi-flexionados, a colinha do cachorro no meio das pernas, braços ao longo do corpo, olhar na linha do horizonte*. Bastava ouvir este comando dos professores para que todos nos organizássemos no espaço, estando atentos à percepção do próprio corpo e entendendo suas limitações. A expiração em forma de S, soltando todo o ar dos pulmões e deixando o corpo flexionado e solto, dizendo sim e não com a cabeça e logo após subindo e indo ao encontro com o eixo corporal, era uma das atividades mais importantes. Sempre que eu me perdia no encontro com meu corpo, parava tudo, me reorganizava mentalmente através dos comandos, fazendo a respiração para colar todos os eixos e seguir.

O trabalho com a neutralidade iniciando no círculo e depois partindo para a respiração fluida, fazia com que o corpo se encontrasse limpo de ações não executadas, que são basicamente signos corporais que aderimos na nossa construção social. São trejeitos que se desenvolvem e se mantêm como símbolos corporais. Estes símbolos no trabalho com a neutralidade do corpo, precisavam se desvencilhar e serem colocados em um canto, deixados de lado completamente. Seria essencial se ao entrar em aula, todos nós deixássemos estas marcas do lado de fora, e isso com o tempo, de fato aconteceu. Não demorou muito para que criássemos o estado de alerta quando as atividades começavam. Era prazeroso

chegar à sala de aula e já querer se dispor a organizar o ambiente e já ir praticando aquecimentos corporais.

A atividade *Caminhando pelo espaço*, consistia em caminhar despretensiosamente entre os outros colegas, mas com o corpo na sua neutralidade. Inicialmente era uma atividade de difícil prática pois ao movimentar-me, eu acabava saindo do eixo do corpo. Mas foi através da repetição da ação, pausas e reorganizações, que consegui partir para o corpo em cena. O trabalho com a correção da minha própria postura partia de uma diluição da energia corporal através dos membros. Desde a forma em que eu movimentava os braços até a forma com que cada dedo do pé encostava ao chão. Toda a energia despreendida era calculada para que o caminhar surgisse de forma fluida.

Segundo Sônia Machado de Azevedo (2008 p. 138):

O estudo da terapia corporal nos mostra, nas várias linhas abordadas, que nossa história individual deixa marcas profundas e, na maioria das vezes, inconscientes, a começar pela postura. Musculatura contraída, onde a energia estagnada impede o livre fluxo energético; articulações como que soldadas, pés que realmente não sabem pisar, joelhos que não conhecem sua importância, ombros que permanecem erguidos, como um susto constante, cabeça fora do lugar e pescoço curto são qual um esboço inacabado de um ser humano que, ao defender-se com trator, viu-se obrigado a se fechar para vida e sua carga de prazer.

A quebra de alguns estereótipos corporais no andar, influenciou para que o foco da ação (caminhar pelo espaço) fosse concedido com sucesso. Além disso, era importante que colocássemos foco na ação, muitas vezes visualizando o objetivo e depois partindo para ele. Um exemplo disso é: Estou caminhando naturalmente - olho para a porta – vou até a porta – troco de foco. Como podemos perceber, este movimento é pensado, você o visualiza antes de agir, fazendo uma limpeza completa de qualquer outro movimento que possa ser inesperado. É uma ação íntegra, nela podemos identificar início, meio e fim. Foi de extremo valor realizar e alcançar certo nível na construção do corpo neutro. Assim como os pensamentos precisam de espaço para novas criações, o corpo também grita por isso. Quanto mais limpos estivermos de memórias corporais, mais disposto o nosso corpo se encontra para abrir-se a novas possibilidades.

Segundo Lecoq (2010, p. 57):

É preciso, então, começar eliminando as formas parasitárias, que não lhes pertencem, retirar tudo aquilo que possa impedi-los de encontrar a vida em sua forma mais próxima daquilo que ela é. Temos de retirar um pouco

daquilo que sabem, não para simplesmente eliminar o que sabem, mas para criar uma página em branco [...].

No processo de construção do ator é essencial a observação. Observamos o cotidiano para que possamos transmutar essas mimeses para o teatro. Analisar o comportamento social faz parte da pesquisa de construção do corpo do ator, pois é através da observação cotidiana que conseguimos capturar trejeitos sociais. Esses trejeitos possuem uma riqueza em movimentos que por mais mínimos que sejam, colaboram para a construção do corpo do ator. Mas não precisamos sugar tudo necessariamente, o menor gesto nos serve como material, pois é a partir dele que podemos desenvolver a pesquisa das personagens.

A memória corporal do ator serve igualmente a sua pessoa (na medida, por exemplo, em que um simples exercício corporal pode "destravar" lembranças armazenadas e trazê-las à tona) e a ficção, pois é o exercício contínuo de sua memória que torna possível a feitura da máscara; essa memória exercida de diferentes maneiras (servindo a arte e a vida igualmente) acaba por formar um todo indivisível. (AZEVEDO, 2008. p. 216)

Para que possamos desenvolver novas fases para a construção do ator, é necessário que nos libertemos dos vícios corporais, pois muitas vezes esses vícios nos fazem estagnar em ações, memórias que já construímos ao longo do percurso da vida. Essas memórias nem sempre condizem com a ação, muitas delas possuem um grande excesso e podem atrapalhar o ator em sua construção. Fazendo o uso desse conceito nas aulas, partimos para a construção!

## 5 FRAGMENTOS DA OBRA PROCIÇÃO<sup>2</sup>

Os estudantes da segunda fase do curso de bacharelado em teatro realizaram uma performance chamada *Procição* em diversos espaços do campus. A atividade foi uma criação coletiva idealizada pelos alunos da disciplina de Consciência Corporal 2.

---

<sup>2</sup> Você pode assistir a performance através do link:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wa9DA8EV2f0&t=18s>

**Imagem 3** - Comemoração ao fim da performance



Fonte: Acervo do curso Bacharelado em Teatro

Esta foto simboliza um dos momentos mais marcantes do curso de Teatro na universidade. É importante relatar que a segunda fase de teatro neste período estava totalmente entregue às práticas e ao autoconhecimento. Todos os jogos iniciais aproximaram os participantes do curso e fizeram com que a união e a força da energia consolidassem um círculo forte e sólido. Estávamos marcando uma chegada valiosa e utilizaríamos a ação para apresentar o significado de ter um curso de teatro em uma faculdade.

O início do contato em círculo, ter a noção de espaço, olhar paralelamente sem chamar atenção. Todas essas coisas em uma grande onda circular faziam com que meu corpo se encaixasse de forma neutra e sólida. Quando pensamos teatro, pensamos conexão, e essa conexão pode se dar através da nossa sintonia em grupo ao respirar, ao perceber-se como parte de um todo e não somente olhar para o eu interior. Estar em estado de alerta, diz sobre serem dois, três, vários. Essa conexão só é possível acontecer através de muito treino e percepção. No início da performance este estado foi acionado, a figura a seguir ilustra a ação na prática.

**Imagem 4 - Corpo neutro observador**



Fonte: Acervo do curso Bacharelado em Teatro

Segundo Chaves (2009, p.175 apud CARBONARI, 2013, p. 24):

A noção de corpo e mente que emerge é assim explicitamente a de um corpo que pensa de dedos que pensam de pernas que pensam. Sabendo que a potência da metáfora encontra bases objetivas na realização do movimento, dos mais sutis e simples aos mais complexos, gestos e ações, pois intrinsecamente ligados aos processos cognição (a percepção, a imaginação e a memória até o controle motor) o movimento tem um papel não somente funcional, mas desenha e nuança as nossas intenções, e também as nossas emoções.

A concentração total e percepção dos movimentos, saber quais movimentos este outro anterior pode puxar, é um exemplo de como o trabalho com a biomecânica pode somar e influenciar os jogos corporais, pois nenhum movimento deixa de ser planejados, todos são treinados para a execução perfeita. Cada mínimo detalhe se faz importante e tem grande significado na ação. Estar conectado é a garantia de um movimento preciso. Marília Carbonari diz que:

O importante é que o exercício da investigação artística, no teatro, seja encarado como o estudo da anatomia humana para um cirurgião plástico, pois se não conhecemos o material com o qual trabalhamos (a arte, o sensível, o nosso corpo), não podemos atuar sobre ele. (CARBONARI, 2018. p. 61)

Sendo assim, passamos a sermos grandes observadores de movimentos, você pode observar no seu grupo, na sua dupla e repetir as ações. Também pode observar seus próprios movimentos e aperfeiçoá-los.

Como comentei em *Descobrendo um novo caminho*, era despertado sempre um alarme de que deveríamos observar o entorno social, decodificar movimentos e tentar adaptá-los, imaginando todos estes movimentos no nosso corpo e o quão orgânico ele pode ser. Com o tempo esta atividade passou a ser uma tarefa inevitável, o desejo de conhecer novos trejeitos se resumiram ao desejo de reorganizar memórias e sentidos através das ações. Entendi que tudo faz parte da jornada de cada um e que cada corpo carrega uma memória única que está ali, pronta para ser observada, representada. Os acontecimentos do cotidiano passaram a ser muito mais claros, meus olhos estavam sempre atentos a qualquer manifestação corporal, seja a observar a cobradora dentro do ônibus, o passageiro e o motorista ou até mesmo se atentar com as interações em momentos de lazer. Todo o cotidiano acabava se tornando um grande objeto de estudo e experimentação, em alguns momentos a neutralidade do meu corpo observando o corpo naturalmente social era percebida, e assim eu me tornava sujeito observado.

Já em sala de aula, o processo inicial biomecânico de Vsevolod Meierhold que visa criar princípios para uma nova teatralidade, transformando a essência emocional do ator em gestos e ações, foi trazido para experimentação através da desconstrução do corpo e da construção de um corpo limpo.

A técnica da biomecânica consiste, portanto, e transformar o corpo do ator, sua fisicalidade, em linguagem artística fundamental da arte teatral. A transformação do ator, do Homem sobre o palco, em objeto de arte significava fazer do corpo humano, a partir de sua leveza e mobilidade, o meio de expressão essencial da cena em orgânica co-harmonia e como ritmo musical e plástico do movimento cênico. (CAVALIERE, 1997, p.122)

A experiência da quebra corporal, do não padrão, foi algo que teve forte impacto no início dos trabalhos. Realizar um movimento que não fosse padrão soava estranho e não natural, inicialmente eu sentia muita vergonha, até mesmo nas experimentações em círculos e com o corpo neutro todo o estranhamento social fazia com que eu me defendesse com muitos risos, mas ao perceber que os colegas de classe conseguiram realizar a ação, pois estavam concentrados nos próprios movimentos e não no movimento do outro, através da constatação da falha que eu estava cometendo, transformei este olhar para um olhar para mim, para minhas ações e comecei a estudá-las como parte dos sentimentos. A limpeza corporal se

iniciou e os movimentos ficaram mais claros. No decorrer do processo de construção do corpo, cada componente do grupo se alinhou com outro, e esses movimentos passaram a ser um só. Finalmente assim iniciamos a nossa busca pela construção de um trabalho potente e performático.

Carbonari (2013, p.47) diz que:

A dimensão pedagógica da Biomecânica possibilita não apenas um aprimoramento do corpo do ator, mas a atualização prática do princípio gerador desse sistema: a necessidade de um corpo versátil e livre para expressar e se expressar, de maneira consciente e em diferentes linguagens, na vida e na arte.

As práticas acerca do trabalho com a biomecânica envolviam toda a turma. Inicialmente realizávamos exercícios de exaustão corporal. Eles funcionavam como uma forma de expurgo corporal era através desses exercícios que nos colocávamos dispostos aos próximos trabalhos. As atividades consistiam em chegar a um limite máximo de cansaço e tentar cada vez mais ultrapassar estes limites. Em algumas práticas, fazíamos circuitos de desenvoltura corporal, ora treinando a resistência da mente, ora estimulando a resistência do corpo. As atividades variavam desde fazer cem polichinelos a empurrar um elefante invisível. Praticávamos também pular corda no passo ritmado, sozinhos e em grupo, este exercício embora tenha sido muito difícil, foi de extrema importância para que conseguíssemos ter noção total de tempo, espaço e impulso.

Dentre todos os exercícios biomecânicos que nos foram apresentados, o exercício do bastão de madeira foi o que mais ficou na minha memória. Não estávamos lidando apenas com corpo e imaginação, mas também com um objeto estranho que deveria conversar entre todos os participantes. Trabalhamos o contato com este bastão e suas inúmeras possibilidades. Precisava existir uma forma exata de pegá-lo para que fosse lançado. O exercício proporcionou grandes descobertas de noção de espaço e companheirismo. Chegamos a um nível elevado em que só falávamos o nome aleatoriamente de um colega e atirávamos o bastão.

Logo após, chegamos ao Dáctilo, que é o primeiro movimento da biomecânica que se realiza antes de quaisquer outros movimentos. Entende-se ele como uma afinação de energia e aviso para o começo e término de uma ação. As fases do dáctilo são descritas da seguinte maneira por Carbonari (2013, p.49):

Dáctilo completo:



1. Em pé, parado, com todos os músculos relaxados.
2. O ator, subitamente, abaixa o tronco e levanta os braços em um movimento para trás. Como impulso do movimento anterior, em um movimento curto e ascendente levanta os braços para frente, seu corpo acompanha os braços.
3. Descendo, ele dobra os joelhos, e desce os braços, batendo palmas duas vezes, em um movimento rápido e descendente e bate duas palmas na sequência.
4. Joga os braços para trás, ao se separarem depois da última palma.
5. O ator retoma a posição inicial, porém o estado não é de relaxamento, mas de prontidão física: é um corpo atento, pronto para começar o estudo.

**Imagem 5 - Dáctilo sendo realizado durante a performance**



Fonte: Acervo do curso Bacharelado em Teatro

Passamos a praticá-lo com frequência nas aulas, buscando alinhar a prática do Dáctilo completo entre todos os membros do grupo. Desenvolvemos assim a percepção energética para que partíssemos para a ação. O alinhamento do círculo neutro foi extremamente importante para a construção, era de fundamental importância que todos estivéssemos ligados por um fio condutor e ao mínimo toque, este fio ativasse uma grande onda energética passando a ativar a ação. Tudo era importante, desde a neutralidade do corpo até a respiração. Precisávamos estar alinhados para que o movimento de impulso não fosse sugerido e sim sentido por todos os membros do grupo no mesmo segundo. O ritmo em que o corpo se colocava para trás, abaixando-se, puxando e jogando a energia através da palma, precisava acontecer no exato instante, sem diferenciação de peso ou tamanho entre



os participantes. A partir do treinamento da ação do dátilo, enxergamos nele forte potência para a construção de uma ação.

Começamos então a pesquisar o processo de construção da artista Pina Bausch e enxergamos poesia nas suas montagens. Queríamos transmitir um pouco da pesquisa da artista dentro dos nossos experimentos.

Segundo Muller (2013, p. 26 apud ALVES e VIEIRA, 2016, p.5) diz que:

A dança-teatro de Pina Bausch é mais bem descrita como um teatro de experiência. Ao superar as limitações do teatro categorizado através da inclusão de elementos musicais, mímica assim como efeitos cinematográficos a coreógrafa intensifica sua capacidade de trabalhar seus medos desejos e necessidades subjetivas. O espectador é incluído na ação no palco, como um jogador parceiro que também está preocupado, por este método de representação subjetiva. O teatro de experiência objetiva ao envolvimento emocional com os problemas levantados-não com os personagens.

Ao assistirmos o filme *PINA* de Wim Wenders, cineasta e dramaturgo alemão, tivemos um salto na nossa pesquisa acerca de Pina Bausch. A cena nomeada *Seasons March* onde ela coloca todos os bailarinos em fileiras, fazendo signos com as mãos e vestidos com roupas de gala. Foi o ponto de partida para que enxergássemos uma construção performática. Sabíamos que iríamos viver uma grande experiência em grupo e que seria a primeira vez que nos apresentaríamos para o todo. Queríamos expressar na ação um pouco de cada, nossas vivências e nossa personalidade. Sendo assim, as emoções de cada participante foram colocadas como pesquisa de corpo, sendo solicitado que trouxéssemos uma frase de impacto de nossas vidas ou alguma mensagem que gostaríamos de apresentar.

A ideia do nome da ação foi da acadêmica Lidiane Freló: *A palavra Procição não existe no dicionário, ela é a junção das palavras procissão: Qualquer grupo de pessoas caminhando em coluna, cortejo, séquito. Ação: Disposição para agir, atividade, energia, movimento.* As frases escolhidas eram muito individuais de cada um, foram frases que representavam preconceitos e amarras perante a sociedade. Eu percebi que eram coisas que cada um vivenciou ou estavam ainda vivendo, o que foi muito forte quando foram ditas juntas. Foi uma experiência extremamente forte, que ficará para sempre na minha memória.

**Imagem 6 - Caco Presente!**

Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Este na imagem da figura é nosso amigo Gabriel Batista ou Caco Gabrezini, que era como gostava de ser chamado. Trago aqui a sua frase como exemplo daquilo que digo sobre a força das frases trazidas por cada um nesta ação performática de tanta potência: *Fala feito Homem!* Lembro-me de uma conversa com ele, onde relatou que havia escolhido essa frase, pois a ouviu em um determinado período da vida, pelo fato de ser homossexual, sempre se sentia reprimido pelas pessoas que estavam ao seu redor. Gabriel foi uma forte personalidade que passou por nossas vidas. Era extremamente determinado e entregue às suas atividades. Atraía olhares por onde passava. Veio pra Criciúma cursar teatro e aqui encontrou sua verdadeira persona. Dizia sentir-se livre das amarras do passado. Durante as

férias, Caco foi visitar sua família e não voltou mais. Na madrugada do dia 01/11/2018 teve sua vida ceifada. Não sabemos o motivo da morte, mas suspeitamos que tenha sido um crime de ódio. Gabriel tinha sonhos e perspectivas dentro do teatro, queria construir sua carreira como ator, queria ter sua família e era fonte de inspiração para toda a turma. Infelizmente foi retirado do mundo de forma bruta e cruel. O curso de Bacharelado em Teatro da UNESC homenageou sua passagem e hoje possuímos um laboratório de pesquisas com seu nome. Sentimos muito pela sua morte e esperamos que a justiça seja feita.

Passamos então a pensar em uma sonorização para a performance, ela precisava dialogar com o ato em si. Tendo em vista que esta sonorização precisava nos acompanhar durante todo o percurso da ação, era necessário que fosse algo prático e principalmente que causasse forte pressão. Acabamos por escolher o bumbo, pois se encaixava perfeitamente nos requisitos que pensamos para a ação. O instrumento tinha o papel de conceituar o ritmo da performance e das ações que os atores iriam desenvolver, além de marcar momentos como início, meio e fim. Além disso, contamos com raios e trovões na noite. A natureza em sua beleza deu total sentido a construção performática.

**Imagem 7 - Bumbo**



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Os atores saíram um a um e foram se dispersando pelo Campus despretensiosamente. Cada ator colocou-se em vista do outro de forma que

pudessem se enxergar paralelamente. Quando o bumbo chega, radicalmente chama atenção dos espectadores. Tornando perceptível que algo iria acontecer, haviam pessoas neutras no local postas a observação. A ação não foi divulgada, ela foi pensada para ser feita como uma ação performática, logo, todos os espectadores foram pegos de surpresa. O corpo neutro na rampa demonstrava objetivo na ação. A movimentação dos espectadores, os risos, o murmurinho, tudo foi crucial para que ação fosse tão potente.

Tivemos também como inspiração a lenda chinesa dos 3 macacos sábios: o que não ouve, não fala e não vê. História que se resume a não olharmos para o mal, não ouvirmos o mal e não enxergarmos o mal. Quando o bumbo toca passa a fazer o papel de alertar o início da ação e os atores rapidamente mudam suas posições passando a não ouvir mais nada. As mãos no ouvido simbolizam a crítica de constantemente fingirmos que não estamos no espaço, as mãos nos lábios gritamos silenciamento e as mãos nos olhos demonstram cegueira, ao passo em que os atores se colocam em posição circular mantendo o corpo neutro e atento. Quando todos compõem o círculo a ação passa a tomar corpo. Ouve-se um silêncio absoluto no local, a concentração através do estado de performance e a energização do ambiente toma o espaço central. A performance tomou como centro todos os materiais que foram estudados, desde a neutralidade do corpo aos estudos da biomecânica. O estudo acerca das práticas de dança contemporânea desenvolvida por Pina Bausch veio à tona ao repetirmos instantaneamente as ações. Pensamos que não bastava somente uma ala da faculdade refletir a obra, era necessário que ocupássemos todos os espaços do campus, levando reflexões aos acadêmicos. Tudo foi unido em um só corpo e transmitido de forma íntegra para o público. Para onde quer que fôssemos, uma multidão nos seguia desejando acompanhar a ação. Algumas pessoas não estavam preparadas para lidar com o imprevisto da ação performática e ao chegar nos espaços para a ocupação, causávamos grande estranhamento. Era incrível ver nos olhos das pessoas questionamentos, curiosidade, medo, atenção, reconhecimento, entre tantos outros sentimentos que não posso e nem consigo descrever.

Mas para, além disso, é necessário que analisemos o comportamento dos indivíduos externos a intervenção. Nossa ideia era que cada pessoa que visualizasse a performance, passasse a se colocar na fila e citar uma frase, mas a

ação foi de tão forte impacto que a grande multidão apenas nos seguia em silêncio. Algumas outras pessoas passavam tentando se esquivar da ação, demonstravam não querer ouvir e tapavam seus olhos para não enxergar. Também é curioso quando a ação passa na frente de alguns locais como estabelecimentos de impressão, biblioteca e lancherias. Senti que alguns não se preocupavam com ação, não desenvolviam interesse e de certa forma se demonstravam incomodados, mas acredito que isto também se encaixa no objetivo da ação, que estas pessoas foram para casa refletindo o que viram e ouviram. A performance foi tão forte que acredito que sempre irá reverberar, cada vez que assisto a ação tenho um novo questionamento, uma nova percepção.

Pela primeira vez tive contato com uma ação pública, pude perceber através da intervenção realizada como é potente o ajuntamento de pensamentos de um grupo, juntamente disso também senti a importância das práticas desenvolvidas na sala e a forma com que todas unidas se transformaram em uma obra rica de ações, diálogos e detalhes. Entendi através da ação viva colocada para exposição que o trabalho corporal unido e desenvolvido nas pesquisas em sala de aula se transformou em engajamento para a minha construção enquanto atriz.

## 6 O TRABALHO COM A MÁSCARA NEUTRA

**Imagem 8** - Atividade prática com a máscara neutra



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Neste relato inicio com as palavras de Ana Maria Amaral (2005) em seu artigo intitulado *O inverso das coisas* onde a teórica diz que: “Quando a energia cessa, aparentemente, acontece à imobilidade, e o corpo assim imóvel, suscita outra realidade. Ao cessar total energia, chamamos de: Morte” (AMARAL, 2005. p. 17). Fomos apresentados às máscaras, todas no chão, objetos estranhos, desconhecidos. Tínhamos que criar afinidade com aquele objeto, imaginar a possibilidade de dar vida a ele, o que parecia ser uma tarefa bastante complicada. Para Amaral (2005. p.19) “O objeto é o elo que liga o visível ao invisível, pois o espírito precisa sempre de um corpo para se expressar”.

Precisávamos dar à máscara algum sentido, fazendo com que ela ganhasse vida. Um objeto inanimado e que era de minha responsabilidade gerar nele um elo, uma conexão que nos interligasse. Conversamos muito nas aulas sobre a alma do objeto. Que alma é essa? O desejo de descobrir onde poderia encontrar este sopro de vida me alertou que o trabalho com máscaras não seria fácil, eu precisava doar minha concentração total para não perder de vista este fio condutor. Segundo Amaral, “O ator nem sempre é o foco central” (2005, p.21).

Ao vestir a máscara descobri que os traços faciais pouco importavam, percebi que o foco não era eu, mas sim o objeto, o desejo da máscara. Importava o que a máscara sentia e o que ela queria ver e escutar. Importava a percepção do novo, tanto internamente quanto externamente. Meu corpo começava a acusar os desejos e sensações, se tornou visível cada mínimo detalhe da sobrevivência do objeto. Passei a fazer parte daquilo, descobrindo a cada aula que precisaria me entregar muito mais às ações da máscara. Amaral diz que “[...] o teatro de animação mostra o avesso, o inverso das coisas” (2005, p. 23). Eu olhava por debaixo do objeto com minha mente vazia e aceitava que tudo se faria novo a partir do momento em que eu não representaria mais o eu e sim um objeto inanimado, sem preconceitos definidos diante das coisas. Costa (2005, p.27) já se referia à ideia de que “O ator se relaciona com o mundo sob a perspectiva de outro ser”.

A mesa é quadrada, a porta é vermelha, o chão está e sempre esteve sujo, eram coisas que a Ana Bertolina saberia afirmar, mas que a máscara deveria por conta descobrir, assim como também descobriu que não interessava quem era o William, a Michele ou a Lidiane, éramos outros, que não poderiam ser nós mesmos,

e se estivéssemos sendo, o corpo e suas ações logo denunciavam, o que acaba por fazer perder as ações do objeto, deixando-se dominar pela figura do Ator.

O teórico e pesquisador Peter Brook (1985. apud COSTA, 2005. p. 32) diz que:

Caso queira que um ator conscientize-se de seu corpo, ao invés de explicar isso para ele e dizer; Você tem um corpo e deve ter consciência dele, basta colocar em seu rosto um pedaço de papel em branco e ordenar: Agora olhe em sua volta.

A conscientização corporal veio à tona com o trabalho de máscaras. Se nos primeiros semestres tínhamos que descobrir o que era e para que servia um braço, agora seria o momento de entender seus movimentos e observá-los minimamente em seu estado de alerta. O corpo grita seus sentidos, os nervos e os músculos são peças importantes para o trabalho com o objeto. “Tornar o invisível visível com o auxílio da máscara faz com que o aluno tenha que concretizar, efetivamente, a ação” (COSTA, 2005. p. 33).

Cada mínimo movimento que fosse dado constava como parte da ação do objeto. Neste trabalho, aprendi a limpar meus vícios corporais, observar *trejeitos* que eram meus e que não poderiam ser da máscara. Passei a observar vícios corporais dos colegas de sala, apontando-os como personalidades do ator, personalidades essas que visivelmente estragam a cena.

Os estudos e as experiências no curso acabam por se estender para a vida, pois percebo que busco trabalhar a neutralidade do meu corpo também em meu cotidiano, perceber as ações e movimentos no simples abrir de uma porta. Alguns movimentos do nosso cotidiano são tão naturais que a mente e o cérebro os tornam invisíveis. Levando o corpo neutro e o olhar na linha do horizonte para meu cotidiano, o preparo do corpo para a máscara passa a ser mais acessível na sala de aula.

**Imagem 9** - A máscara neutra

Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Savarese (1995, p. 35) aponta que: “A máscara neutra não é uma ciência exata em todos os sentidos e pode ser pensada como um estágio pré-expressivo: Os princípios que tornam vivo o corpo do ator em cena”. A neutralidade do corpo é um dos focos principais e mais exigidos no trabalho com a máscara. A máscara propicia ao ator uma ampla visão do que acontece com seu instrumento de trabalho, dando ênfase a todos os movimentos, fazendo com que o ator perceba e corrija as menores falhas que possam vir a existir a partir das percepções. “Nesse faz-de-conta, busca-se personificar corporalmente a liberdade experimentada na infância processo que Lecoq define que regeu” (COSTA, 2005, p. 37).

Um novo mundo para descobrir através de um objeto que precisaria reconhecer outros objetos para entender e chegar o mais próximo possível deste mundo que tratamos como mundo exterior. Dar um novo sentido ao velho, fazendo-o parecer importante, tornando-o novo e explorável. A máscara passa a querer



descobrir o que existe além do que se sabe, através de seu pequeno feixe de luz. Com isso, “A improvisação é um constante fluir do corpo-mente, sempre renovando o contexto da nossa experiência” (COSTA, 2005, p. 39).

O simples ato de dormir ganha uma importância significativa neste trabalho. Começamos então a observar como cada elemento dorme e eleger bons movimentos para que a ação de *dormir* ganhe melhor visibilidade. Uma simples ação que se torna uma improvisação com movimentos fluidamente decupados e escolhidos para melhor representação do desejo sinalizado para a máscara. De acordo com Costa, “A improvisação, por mais codificada traz em si a surpresa, o inesperado, o admirável espanto que nos faz pensar pela sua originalidade” (2005. p. 40).

O não saber a sinalização faz com que a improvisação se torne rapidamente uma ação desconhecida e pela primeira vez explorada. Sentir e, representar é uma ação que não vem da mente, mas que transborda do corpo, fazendo com que o ator descubra em seu objeto de trabalho novas maneiras de representar e sentir, através da improvisação, uma nova personalidade. “O olhar do aluno é como o olhar da máscara, em que todo seu corpo participa, ativando a inteligência de todos os sentidos” (COSTA, 2005, p. 40).

**Imagem 10** - Atividade prática de expressividade corporal



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Alguns amores estão ligados ao peito, ao ato de acariciar o próximo. Já outros estão ligados a si mesmo e com sua relação interior com o mundo exterior e material. Em discussões, percebemos que os sentimentos de cada participante são diferentes quando trabalhados corporalmente. A palavra amor abrange uma gama de significados, estes por vez dependem e tornam a viver de maneira diferente a partir do significante que dá a ele vida. O medo pode ser algo que me leve a me esconder ou apenas a enfrentá-lo, tudo vai depender das bagagens do ator.

O estado é um constante fluir que envolve sentimento, emoção, pensamento e articula-se com a ação. Estar em estado relaciona-se a alteração da consciência psicofísica do ator e traz no seu bojo a energia necessária para a constituição de um corpo cênico. (COSTA, 2005, p. 43).

Os exercícios de Lecoq nos proporcionaram um estado de consciência e alerta para a ação. Tornar o corpo limpo e concentrado nos trouxe a possibilidade de

agir conforme nossa própria consciência. A meditação dos movimentos corporais seguida da ação do objeto que já estava limpa dava ao ator a oportunidade de perceber os erros e assim corrigi-los.

Quando nos colocamos em filas para realizar os exercícios, tive mais amplitude dos movimentos e passei a compreender melhor a sobrevivência na sociedade. Mesmo na sociedade, podemos decodificar vícios corpóreos que nos levem a agir de acordo com nossos propósitos. “Com a máscara, evidenciam-se questões que são muito objetivas, como por exemplo, a qualidade e a precisão do gesto, a forma como ele utiliza o corpo ou se relaciona com os objetos” (COSTA, 2005, p. 49).

Em uma breve viagem, ao observar o corpo humano caminhando na cidade, era perceptível os que agiam enquanto máscaras, com objetivos, desejos, sentimentos, dos que não possuíam nenhum estado de sobrevivência. Seja uma grande massa que se encaminha para atravessar a rua, correr direcionadamente a uma promoção, parar para apreciar uma obra de arte, comer, sorrir, brigar ou até mesmo pegar o metro, ações essas que estão decodificadas e foram robotizadas mentalmente pelo ser humano.

O trabalho com as máscaras me deu a oportunidade de conhecer um novo mundo, explorar novas formas de lidar com o outro, limpar em mim ações que não eram vistas como corretas, descobrindo assim uma nova forma, um novo mundo. A limpeza dos movimentos a partir do trabalho com máscaras foi algo que considero de suma importância para o ator no teatro. Descobrir este novo mundo foi um exercício prazeroso que de minha parte teve total entrega dos sentidos.

A disciplina de Teatro de Animação juntamente com o trabalho com a máscara neutra serviu como preparação corporal, proporcionando uma limpeza de movimentos para a construção de trabalhos posteriores. Um exemplo que trago é a montagem da peça Um Homem é Um Homem, na matéria de Montagem Teatral 1.

Deixo aqui meus agradecimentos à professora Sassá Moretti – Artes Cênicas/UFSC pela disponibilização das máscaras neutras utilizadas durante o processo.

## 7 A CONSTRUÇÃO DA PEÇA “UM HOMEM É UM HOMEM”

**Imagem 11** - Reverências ao fim da apresentação



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Para construir esta montagem, ficamos durante um tempo estudando a teatralidade do fascismo. Decidimos investigar os anos de nazismo e fascismo para que pudéssemos trazer ao palco o corpo que informa, pois já sabíamos que o teatro de Brecht precisava ser pensado estrategicamente. Para Brecht, não bastava que o ator demonstrasse seus sentimentos, ele precisava convidar o espectador a colocar o seu pensamento em prática: É fundamental que o sujeito observador pense.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente e sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que entregue isso e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto. (BRECHT, 1978. p. 113)

Partimos para a discussão da representatividade nos espaços públicos. Passamos a estudar os gestos sociais, o que revelava uma relação social. Através do texto O Pequeno Organon para o Teatro, levamos em consideração os relatos e acontecimentos atuais e do passado, mas sempre com o objetivo de divertir, trabalhando prazer sem a intenção de dar uma lição. Entendemos que além do foco existem os prazeres fortes e fracos, existem modos de representar pois não se faz

teatro apenas de formas diferentes e em cenários diferentes, mas também como o ator representa, como ele retira suas inibições, representando da sua forma e o que ficou na história do teatro. Pensamos através do Organon: Qual atitude produtiva tomaríamos em nosso teatro? Essa atitude seria crítica? Ou seria uma atitude livre? Estaríamos abertos a interpretar. Precisávamos adotar o teatro da nossa época para que assim pudéssemos torna-la efêmera, assim como o teatro das épocas anteriores. Não adianta reforçarmos os acontecimentos do passado ou querer representar algo do futuro, é necessário que pensemos no nosso tempo, no agora, e o tornemos obra para que o espectador decida qual o melhor para si. Sendo assim, trouxemos o contexto da dramaturgia para a época atual e ela se encaixou perfeitamente se tratando do momento político em que estávamos vivendo, onde o militarismo e as armas ganharam forte visibilidade nas eleições do ano de dois mil e dezoito. A peça trouxe uma crítica intensa acerca dos valores colocados por determinado grupo social favorável à intervenção militar.

Quando iniciamos o processo da montagem do espetáculo, sabíamos que teríamos um grande desafio pela frente, pois seria a primeira vez que a turma se apresentaria no auditório principal da universidade e isso de certa forma nos estimulou para que trabalhássemos ainda mais para esta construção.

Dividimos o trabalho em categorias para o processo, pois além de participarmos enquanto atores, precisávamos produzir o espetáculo. Sendo assim ficamos com tarefas extras como pensar o figurino, cenário, os objetos cênicos, a sonorização, iluminação e divulgação. Durante o processo de montagem era essencial que todos os atores participassem da construção das cenas seja na ação ou observando a montagem, todos os participantes precisavam estar conscientes do entorno da construção da dramaturgia.

Também tínhamos a compreensão de que existiam personagens com bastante interação e outros com pouca interação, então dividimos o texto de modo que não ficasse confuso para o espectador. Uma das formas que pensamos em facilitar a compreensão da montagem foi através da construção dos figurinos e dos elementos cênicos.

**Imagem 12** - Entrada do espetáculo



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Tendo em vista que as personagens eram representadas por atores diferentes e em momentos diferentes, construímos a percepção desta troca através de signos, distribuídos por elementos cênicos. Para os soldados foram construídas metralhadoras de papelão, chapéus de papel pardo e eles também utilizavam capas de chuva que simbolizavam a farda.

**Imagem 13** - Vagão de cervejas da Viúva Begbick



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro



Já a viúva Begbick possuía uma forma específica de amarrar o cabelo e também um avental. Precisávamos também pensar em um cenário que fosse simples e que pudesse ser construído com materiais que estivessem ao nosso alcance, então optamos por construir toda a cenografia com caixas de papelão que podiam ser mobilizadas para a construção de diferentes ambientes cinematográficos como o templo, o balcão da viúva Begbick e o caixão de Galy Gay. Essa construção e desconstrução de cenário era feita pelos próprios atores em cena.

Imagem 14 - O enterro de Galy Gay



Fonte: Acervo do curso de Bacharelado em Teatro

Precisávamos compreender o distanciamento proposto por Brecht:

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público. (BRECHT, 1978. p. 79)

Este corpo quando colocado voltado ao público, surgia de uma forma interessante, fazendo com que gerasse certo estranhamento para o espectador, levando-o a questionar-se através do texto proposto. Ao realizar tal ação, desconstruímos a ideia de que a peça teatral está fechada dentro do palco,

passando a quebrar a quarta parede do teatro e trazendo o espectador para dentro da cena. Trabalhamos também a construção dos gestos sociais entendendo as partituras e suas motivações. Essa partitura precisava ser limpa para que fosse visível ao espectador fazendo com que ele conseguisse compreender as simbologias da construção social. “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 1978. p.194).

Através da montagem de Brecht pretendíamos demonstrar o processo da construção de um indivíduo, o que levou ele a fazer suas escolhas, como ele pode ser manipulado e seu poder de manipulação. Podemos resumir através da fala da personagem viúva Begbick:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem. E isso qualquer um pode afirmar. Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar. Esta noite, aqui, como se fosse um automóvel, um homem será desmontado e depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado. Com calor humano dele nos aproximaremos e sem dureza, mas com energia, a ele pediremos que saiba às leis do mundo se conformar e que deixe seu peixe tranquilo nadar. Não importa no que venha a ser transformado, Para sua nova função estará corretamente adaptado. Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar da noite para o dia, um assassino vulgar. O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam como a neve sob os pés se derreter. E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam como é perigoso neste mundo viver.<sup>3</sup>

A partir das discussões acerca do contexto político presente nas obras de Brecht, conseguimos perceber a importância da discussão acerca do quanto o homem fragmenta-se na tentativa de se encaixar em contextos criados por grupos sociais. Aqui, o homem é visto como uma máquina manipulável, seu processo de construção é decodificado e manipulado, como se o mesmo não tivesse emoções agindo completamente racional, de modo que, afasta e desconecta as suas perspectivas em relação ao outro, sempre se adaptando aos contextos aos quais lhe convém.

---

<sup>3</sup> Trecho da peça Um homem é um homem. Cena 8: A Cantina - Interlúdio da Viúva Begbick



## 8 CONCLUSÃO

Chegamos ao fim desta jornada da atriz e trazemos juntamente conosco uma bagagem repleta de histórias e conhecimentos sobre o curso de Bacharelado em Teatro.

Atravessar todo este caminho desbravado pela atriz foi de suma importância para que pudéssemos conhecer o princípio da construção do curso e entender a sua potência na formação da atriz, pois somente através da documentação escrita por alguém que viveu toda essa história é que conseguiremos começar a compreender o espaço que o teatro e a cultura ocupam em nossa região. É importante dizer aqui que ao longo do percurso da jornada da atriz, o curso foi crescendo por meio da ação conjunta entre os acadêmicos e a gestão da universidade, e que partidas assim fazem com que o meio acadêmico se fortaleça e se desenvolva sempre mais.

A criação do curso de Bacharelado em Teatro na região nos faz pensar na potência que existe no extremo sul catarinense para se trabalhar conceitos cênicos, abrangendo até mesmo as regiões vizinhas e explorando novos pontos de partida. Ele nos dá a amplitude para que possamos pensar em algo que é concreto, pois através do curso, o ator e a atriz conseguem ter uma ampla visão dos principais pontos de partida para se pensar em teatro.

Quando iniciei minha jornada no curso eu estava com minha bagagem aberta para novas descobertas, e ao decorrer da minha trajetória, fui recolhendo composições que considerei fundamentais para a minha formação.

As pesquisas desenvolvidas nas aulas favoreceram a minha visão enquanto artista e fizeram com que ela se abrisse para vários eixos. Foi através das experiências corporais, técnicas e de montagem que pude ter uma melhor percepção de quais caminhos posso seguir para desenvolver tudo que aprendi no andar desta caminhada.

A transformação que obtive com as experiências me fez pensar que posso desenvolver através de oficinas um pouco de toda essa construção. Os aprendizados foram tantos que sinto uma grande necessidade de reverberar o mesmo a locais e instituições que não possuem fácil acesso a movimentos culturais.

A jornada que iniciou no curso de teatro termina aqui enquanto pesquisa acadêmica, mas segue enquanto processo artístico de autodescoberta e de

empenho para que novos caminhos se descubram similarmente.

## 9 REFERÊNCIAS

ALVES, Renata Cristina; VIEIRA, Alba Pedreira. **Pina Bausch estética da repetição e uso de objetos cênicos**. In: 12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança. **Anais....** CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG. 2016.

AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. Revista Móin Móin, Jaraguá do Sul, v.1, p. 12 - 24, 2005.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e o seu Duplo. São Paulo: 3º ed. Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 330 p.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator. São Paulo: Hucitec, 1995.

BRECHT, Bertolt. **ESTUDOS SOBRE TEATRO**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210 p.

BROOK, Peter. A máscara saindo de nossas conchas. In: O Ponto de Mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995, p. 287-306

CARBONARI, Marília. **A biomecânica de meyerhold como recurso artísticopedagógico de treinamento e criação corporal do ator**: aplicações na formação do ator e do arte-educador. Guarapuava: Unicentro, 2013. 72 p.

Cavaliere, A. (1997). **Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo**. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 119-125.

COSTA, Felisbino Sabino Da. A máscara e a formação do ator. Revista Móin Móin, Jaraguá do Sul, v.1, p. 25 - 52, 2005.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e educação depois de Babel**. Tradução Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac São Paulo, 2010. 239 p.

Mota, J. (2012). Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. *Repertório*, 18 (1), 58 - 70.

OLIVEIRA, V. M. DE; SATRIANO, C. R. Narrativa autobiográfica do próprio pesquisador como fonte e ferramenta de pesquisa. **Linhas Críticas**, v. 23, n. 51, p. 369-386, 11.

PAULA, José Eduardo de. **Jogo e memória: essências**: o círculo neutro como base para os processos de preparação e criação do ator. São Paulo: Giotri, 2014. 6 p.2.

PEREIRA, Ugenine dos Santos. **O papel da respiração no processo criativo do ator** 2013. 55 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Teatro, Nucleo de Teatro, Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras, 2013.

TEIXEIRA, Tania Marcia. **Dimensões socio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal**. 2007. 335 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pedagogia, Departament de Pedagogia Sistemática, Universidad Autonoma de Barcelona, Barcelona, 2007. no texto está 2007.

TOLLE, Eckhart. **O poder do agora**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. 156 p. no texto está 1948.