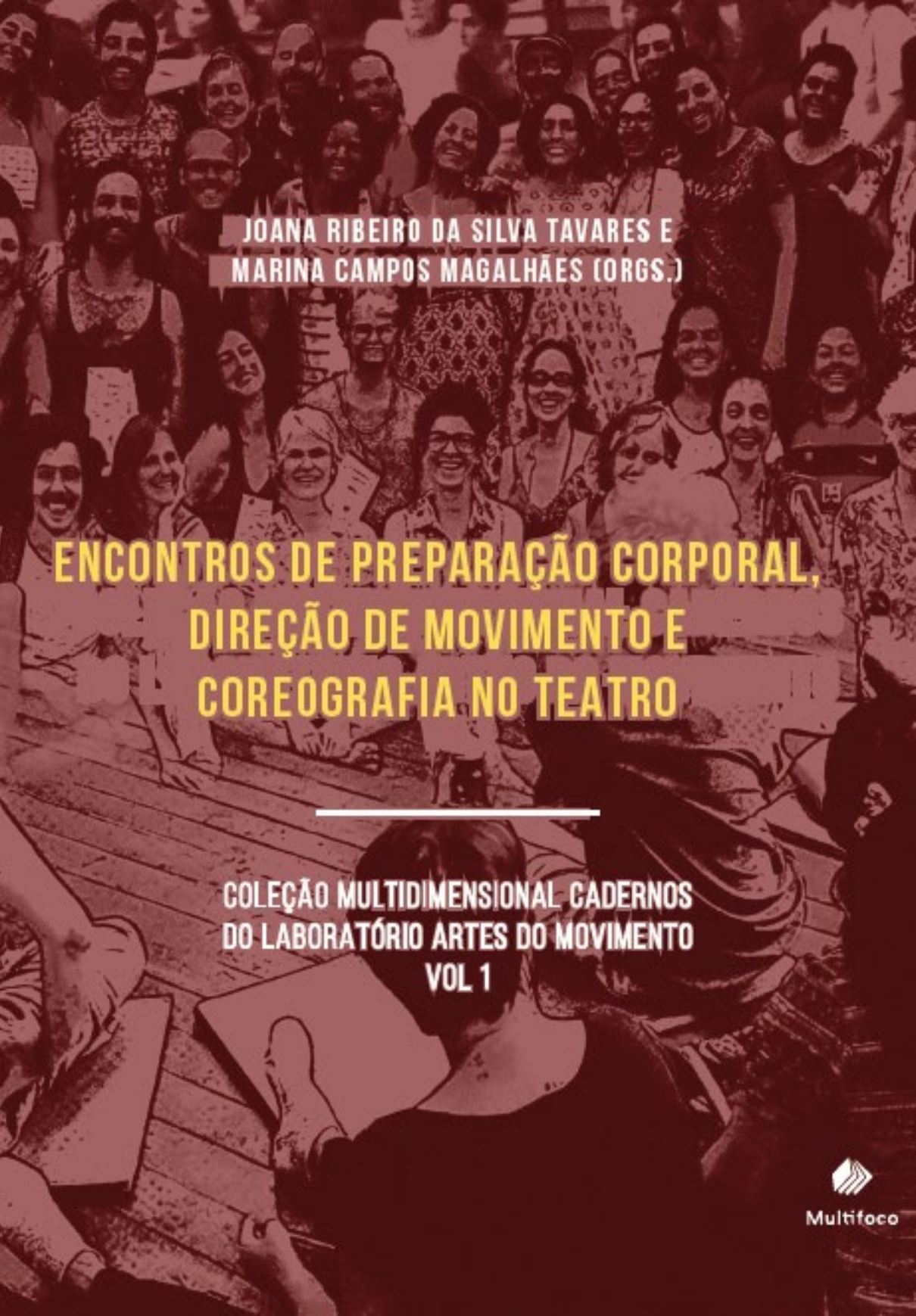




JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES E
MARINA CAMPOS MAGALHÃES (ORGS.)

ENCONTROS DE PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO

COLEÇÃO MULTIDIMENSIONAL CADERNOS
DO LABORATÓRIO ARTES DO MOVIMENTO
VOL 1



Multifoco

**JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES E
MARINA CAMPOS MAGALHÃES (ORGS.)**

ENCONTROS DE PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO

COLEÇÃO MULTIDIMENSIONAL CADERNOS DO
LABORATÓRIO ARTES DO MOVIMENTO

VOL 1



Multifoco

GRUPO MULTIFOCO

Rio de Janeiro, 2026

Copyright © 2026 Joana Ribeiro da Silva Tavares | Marina Campos Magalhães

DIREÇÃO EDITORIAL Grupo Multifoco

EDIÇÃO Fernando Carvalho e Ingrid Chaves

REVISÃO Paula Otero

PROJETO GRÁFICO E CAPA Tullio Andrade

DIREITOS RESERVADOS A

GRUPO MULTIFOCO

Av. Mem de Sá, 126 - Centro

20230-152 / Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2222-3034

contato@editoramultifoco.com.br

www.editoramultifoco.com.br

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.

Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada ou reproduzida sob quaisquer meios existentes sem autorização por escrito dos editores e autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

E56 Encontros de preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro / Organização de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marina Campos Magalhães. - Rio de Janeiro : Multifoco, 2026.

Recurso eletrônico (Coleção Multidimensional Cadernos do Laboratório Artes do Movimento, v. 1)

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5611-494-1

1. Artes 2. Teatro 3. Dança 4. Laboratório Multidimensional Artes do Movimento/LABAM I. Tavares, Joana Ribeiro da Silva (org.). II. Magalhães, Marina Campos (org.).

25-0011

CDD 700.7

CDU 7.01

Ficha catalográfica elaborada por Fernanda Silvino de Melo
Silva CRB-7 RJ-007230/O

Coordenação Editorial

Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marina Campos Magalhães

Conselho Científico

Profa. Dra. Adriana Ferreira Bonfatti (UNIRIO)

Profa. Dra. Enamar Ramos (UNIRIO)

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

Profa. Dra. Juliana Manhães (UNIRIO)

Profa. Dra. Marina Campos Magalhães (UNIRIO)

Profa. Dra. Nara Keiserman (UNIRIO)

Grupos de Pesquisa

Artes do Movimento (UNIRIO/CNPq)

MOVIDA – Direção de Movimento e Dança (UNIRIO/CNPq)

Projetos de Pesquisa

“As práticas somáticas na preparação corporal do artista contemporâneo: Um estudo para uma cena expandida” – (DPq/UNIRIO)

Coordenação: Marina Campos Magalhães – (LABAM/UNIRIO)

“Corpo Cênico: Agentes, Análise e Criação” – (PPGAC/UNIRIO)

Coordenação: Joana Ribeiro da Silva Tavares – (PPGAC/UNIRIO)

“Direção de Movimento: Trajetórias e Formação” – (PPGAC/UNIRIO/UFOP)

Coordenação: Joana Ribeiro da Silva Tavares – (PPGAC/UNIRIO/UFOP)

Supervisão: Paulo Marcos Cardoso Maciel – (PPGAC/UFOP)

Áreas de conhecimento

Artes / Teatro

Artes / Dança

Laboratório Multidimensional Artes do Movimento/LABAM

<https://www.laboratorioartesmovimento.com/>

<https://www.youtube.com/@laboratorioartesdomoviment4187>

<https://www.facebook.com/LaboratorioartedoMovimento>

<https://www.instagram.com/labartesmovimento/>

DEDICATÓRIA

Dedicamos este Caderno aos Mestres Angel Vianna (1928-2024) e Casquinha (1956-2020) e agradecemos pelas trajetórias de vida dedicadas às artes do corpo e ao trabalho de preparação corporal no teatro brasileiro.



**Figura 1: Mestre Angel Vianna, Encontro de Gerações, 2013.
Foto: Renato Mangolin**



**Figura 2: Mestre Casquinha, UNIRIO, 2019.
Fonte: Acervo LABAM**

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	11
AGRADECIMENTOS.....	13
I ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO.....	15
FOTOS I ENCONTRO.....	67
II ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO.....	69
FOTOS II ENCONTRO.....	121
REFERÊNCIAS.....	123
ANEXOS.....	127
ÍNDICE REMISSIVO.....	129

PREFÁCIO

Este Caderno inaugura a Coleção Multidimensional do Laboratório Artes do Movimento (LABAM), um espaço destinado a reunir, preservar e compartilhar experiências que atravessam a prática artística, a pesquisa e a pedagogia nas artes da cena. Sua gênese remonta aos encontros promovidos pelo LABAM, que, desde sua criação em 2012, vem constituindo uma rede de diálogos entre artistas, pesquisadores e docentes, sempre em torno do corpo e do movimento como instâncias de criação e reflexão.

O I Encontro de Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro, realizado em 2018, e o II Encontro, em 2019, compõem a matéria viva deste primeiro volume. Nestes encontros, 24 artistas e pesquisadores convidados compartilharam trajetórias, metodologias, inquietações e descobertas sobre os ofícios da preparação corporal, direção de movimento e coreografia que se estabelecem nas artes cênicas, em zona fronteira entre: a dança, o teatro, o circo, as artes marciais, o audiovisual, a capoeira, a performance e a fisioterapia, só para citar alguns campos por eles atravessados. Os testemunhos aqui reunidos configuram um material raro: relatos de práticas, afetadas pelas histórias pessoais, memórias coletivas e ancestrais e, ainda, a urgência de pensar o lugar dos “ofícios do corpo” no cenário contemporâneo.

Ao organizarmos este Caderno, buscamos manter a espontaneidade da fala e da escuta, sem a pretensão de encerrar ou cristalizar conceitos, mas sim, de abrir espaço para múltiplas vozes e perspectivas. Trata-se de um registro que valoriza a experiência e o gesto de cada pessoa, reconhecendo que a preparação corporal, a direção de movimento e a coreografia não são apenas funções técnicas, mas práticas que interferem na própria construção da cena, expandindo seus limites e dramaturgias, ampliando, assim, nossos sentidos e percepções.

Mais do que um repositório de depoimentos, esta publicação lança um convite: que os leitores se deixem atravessar pelas narrati-

vas aqui apresentadas, reconhecendo nelas ecos de suas próprias práticas e, quem sabe, encontrando novos caminhos de pesquisa e criação. Assim, inauguramos a Coleção Multidimensional com o desejo de que cada Caderno do LABAM seja sempre um espaço em processo – um lugar para registrar o que já foi vivido e, ao mesmo tempo, lançar sementes para o que ainda está por vir. Desejamos uma boa leitura! Que cada página seja um convite ao movimento...

Joana Ribeiro e Marina Magalhães

AGRADECIMENTOS

Este Caderno só foi possível graças às inúmeras pessoas que colaboraram tanto na organização dos Encontros de Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro, realizados na Escola de Teatro da UNIRIO, respectivamente, em 2018 e 2019, quanto na gravação, transcrição e revisão deste material.

Agradecemos profundamente à parceria das colegas do Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento, as professoras doutoras: Adriana Bonfatti, Enamar Ramos, Joana Ribeiro, Juliana Manhães e Nara Keiserman, organizadoras e realizadoras dos encontros supracitados.

Agradecemos pelo entusiasmo e comprometimento das(os) estudantes da Escola de Teatro da UNIRIO, monitores, bolsistas de extensão, incentivo acadêmico e iniciação científica presentes tanto na organização e realização dos Encontros de Preparação Corporal, quanto na transcrição das gravações: Caio Passos, Fellipe Estevão, Gabriela Matos, Hikari Amada, Igor Nascimento, João Márcio, Larissa Moraes, Luiza Moraes Lobo, Maria Clara El-Bainy, Milena Richter, Nathalia Macena e Yuri Mussury. Agradecimentos estendidos à Joana Ribeiro, Luiza Moraes Lobo, Nara Keiserman, Paula Otero e Marina Magalhães pela revisão textual deste Caderno.

Agradecemos aos artistas, mestres, professores e pesquisadores que deram seus depoimentos e levantaram questões durante os Encontros do Laboratório Artes do Movimento, contribuindo para o metadiscorso dos ofícios da preparação corporal, direção de movimento e coreografia, só para citarmos algumas das funções que figuram neste Caderno. Neste sentido, agradecemos pelos depoimentos de: Lígia Tourinho, Fabiana Valor, Paulo Trajano, Toni Rodrigues, Andrea Jabor, Marise Reis, Sueli Guerra, Bruma Saboya, Rocio Infante, Claudia Mele, Marito Olsson-Forsberg, Guilherme Serrão, Ale/Alexandre Tavares, Dani/Daniella Visco, Soraya Bastos, Márcia Rubin, Denise Stutz, G'leu Cambria,

Silvia Soter, Cátia Costa, Mestre Casquinha (*In Memoriam*), Laís Castro, Mhyrna Boechat e Núbia Barbosa.

Um agradecimento especial é dirigido à Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação (PROPGPI) e Diretoria de Pesquisa (Dpq), pelo Programa Pesquisador Instalação (PPInst-UNIRIO), cujo apoio financeiro viabilizou a edição e divulgação deste material. Finalmente, ressaltamos como cada gesto de cooperação – do trabalho editorial às transcrições, revisões e depoimentos – reafirma o caráter coletivo e colaborativo deste projeto, que nasce já atravessado pela generosidade do encontro.

“I ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO”¹

LÍGIA TOURINHO²

Em todas as experiências que eu vivi nesse encontro entre a dança e o teatro, sempre ficavam muito forte algumas coisas: cada processo tem uma página em branco que vamos começar a escrever. É claro que carregamos nossa experiência para cada página. Mas também criamos uma nova experiência que nos reinventamos, sempre há algo sobre o encontro, sobre fricção dessas experiências, dessas pessoas que estão nesse processo, sobre escuta, sobre mediação, que são coisas da vida e estão todo tempo nos nossos processos. Hoje eu queria falar especificamente sobre esse projeto que mencionei na apresentação, que se chama “Preparação corporal para atores”³ da UFRJ. Será uma fala sobre como, pedagogicamente, isso se organiza, e sobre metodologias, que considero importante abordar. Desde que eu fazia a graduação – fiz teatro na Unicamp – dividíamos com a dança uma “parede”, e nos encontrávamos muito pouco. O que encontrávamos bastante eram alunos muito ansiosos – e eu era uma dessas alunas – por atravessar os corredores e começar a fazer coisas misturadas. Quando fui para a UFRJ, havia um engarrafamento que dava a sensação de que estávamos em duas cidades, entre o campus do Teatro e o campus da Dança. Porque os Cursos de Direção Teatral estão aqui do

1. Organizado pelo Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento. Ocorreu na Sala Nelly Laport, em 29 de setembro de 2018, no horário de 10h-13h, na Escola de Teatro, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro (RJ).

2. Lígia Tourinho/Lígia Losada Tourinho – Graduada em Artes Cênicas (Unicamp), Mestrado em Artes (Unicamp), Doutorado em Artes (Unicamp). Professora Associada do Depto. de Arte Corporal da UFRJ. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8862753744492089>. Acesso em: 11 out. 2025.

3. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=IyD9IEbR-4I&t=6s>. Acesso em: 12 out. 2025.

lado de vocês [no campus Urca] e os de Dança estão na Ilha do Fundão. Quando esses cursos funcionam, à noite, estamos a duas horas de trânsito de ônibus, o que é algo muito significativo. Há mais ou menos cinco anos eu dou aula no Curso de Direção Teatral. Na UFRJ, eu tenho feito o que mais amo na vida, que é estar entre a dança e o teatro. A partir disso, junto com a vontade dos professores dos quatro cursos, começamos a encontrar maneiras de diminuir essa fronteira geográfica entre os nossos estudantes e criar práticas híbridas nas quais eles pudessem se conhecer e formar parcerias para o campo cênico. E elas já estão acontecendo. Já há cinco anos eles estão se encontrando. Desde então, temos esse número, contando com esse semestre: 64 peças da Direção Teatral, que é um curso pequeno, receberam preparadores corporais da Dança. Às vezes, uma peça recebe mais que um preparador corporal. Denominamos oficialmente de “Preparador Corporal”, mas eles vêm fazendo “Direção de Movimento”, às vezes “Dramaturgia de Movimento”, “Coreografia”, às vezes para “Musicais”... São processos muito diferentes, de complexidades e de demandas muito diversas. Criamos algumas metodologias de trabalho a partir desse vínculo dos alunos da Dança com os da Direção Teatral através de uma disciplina que tentamos criar chamada “Preparação Corporal para Atores”, mas que o sistema da UFRJ ainda não implementou, e, por isso, usamos algumas disciplinas optativas para oficializar. Estamos também iniciando um projeto de extensão – porque esse projeto também está ligado às mostras da UFRJ. E funcionamos de que maneira? Temos encontros periódicos semanais de orientação e de partilha de práticas nos quais também partilhamos jogos. Criamos um produto artístico – uma palestra performática – apresentada esse ano no SESC Copacabana, no evento “Entre Danças” – e a ser reapresentada na Jornada de Iniciação Científica e Artística da UFRJ. Nesse projeto temos a colaboração direta e a parceria da professora Maria Inês Galvão e, ainda, a colaboração eventual da professora Marina Elias. Eu e Inês viemos nos perguntando: Como criar essa orientação e essa partilha de exercícios? Como criar modos de investir em per-

guntas para quando esses alunos da Dança e esses alunos diretores entram nessa sala de ensaio, criam escuta e fricções, ao trazer suas bagagens pessoais, nessa dinâmica de trocas, e, começam a se perguntar sobre temas de corpo? Vou contar rapidamente outra história. Nesses cinco anos venho dando as duas disciplinas mais corporais do curso – apesar de o curso ter várias outras disciplinas bem corporais –, essa é uma disciplina para o primeiro período, dividida em um ano – duas disciplinas na verdade –, que se chama “Fundamentos da Expressão e Comunicação Cênica”. Sabemos que não é um nome muito bom, mas enfim, isto é outra militância. Então o que acontece? No primeiro período, eu encontro esses alunos e começo a levantar um inventário de temas e questões corporais, muito ancoradas no Sistema Laban-Bartenieff⁴ – sobre o qual eu tenho formação e paixão profunda –, mas em diálogo com vários outros temas, e tento desenvolver neles um pensamento sobre as dramaturgias do corpo, sobre o que é a construção a partir do corpo e sobre as performatividades da contemporaneidade. Ao longo desse um ano, vou pensando em instrumentalizá-los para desenvolverem suas poéticas pessoais, porque essa é a nossa perspectiva: a de que estamos mediando e estimulando as poéticas pessoais dos preparadores, dos diretores de movimento, dos coreógrafos e dos diretores de cena, tentando criar um instrumental para isso. Ao longo desse processo, eu e Inês começamos a organizar o material dessas partilhas, que ancora a estruturação da disciplina da Direção Teatral e o modo como esses alunos da Dança vão se encontrar com os diretores, nesses múltiplos fazeres. Organizamos esse material em um artigo intitulado “A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação”⁵, publicado no *Art Research Journal* (ARJ) em um volume específico para a Dança. ARJ é aquela revista (A2)

4. Sobre o “Sistema Laban/Bartenieff na Cena Brasileira” ver em: https://www.youtube.com/watch?v=gi5-JpR_Q74. Acesso em: 08 out. 2025.

5. TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 3, n. 2, p. 178–193, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acesso em: 27 set. 2025.

que conseguimos militar das Artes Cênicas pela ABRACE. Lá, fizemos um inventário histórico do projeto contextualizando como ele surgiu e as questões filosóficas sobre isso, baseadas nessa ideia do encontro e da fricção. Muito inspiradas no Patrice Pavis, em questionários do André Helbo e de outros que começam a fazer questionários sobre a análise. Mas reinventando um pouco isso. Elaboramos questionários que ajudam os alunos a criar uma cartografia pessoal sobre seu processo de criação, no qual eles vão ler os projetos em que vão atuar, vão ter encontros com os diretores, vão olhar para essas perguntas que são feitas a partir de temas como: corpo, espaço, forma, dinâmica, tempo, ritmo, metáforas. Há alguns grandes temas que orientam esses questionários e uma série de perguntas. Eles não vão usar todas as perguntas, vão entender quais os interessam ou não, e são estimulados a criarem novas perguntas e, a partir disso, fazer uma cartografia desse trabalho. Esse é um artigo que temos usado como metodologia de trabalho, tanto para a Dança quanto na Direção Teatral. No final do segundo semestre da disciplina, dou esse artigo para os alunos e eles começam a olhar em que se interessaram mais. É como se fosse, nesse primeiro ano da Direção Teatral, uma alfabetização dos diretores, também para pensar corpo nas suas direções e, claro, uma alfabetização desses atuantes da Dança nessas múltiplas funções para lidar com os diretores. Em termos de metodologia, nessa lógica de ensaio e erro, é assim que temos nos desenvolvido.

FABIANA VALOR⁶

Na verdade eu não tenho uma metodologia. Como Lígia Tourinho falou, cada trabalho é uma “página” e tem coisas que dão certo em um traba-

6. Fabiana Valor – Bailarina, coreógrafa, diretora de movimento. Graduada em Dança pela UniverCidade, com cursos de aprimoramento no Brasil e no exterior. Dirige o Studio Valorarte (RJ). Ver em: <https://valorarte.com.br/#!/professores>. Acesso em: 11 out. 2025.

lho e não dão certo em outro. Mas de uns anos para cá, intuitivamente, tenho feito uma coisa que tem dado muito certo. Antônio [Toni Rodrigues] já acompanhou um dos trabalhos, o *Solilóquio – Um Amor Sem Palavras*, com direção do Zé Helou, mas eu tenho feito isso há bastante tempo e tem funcionado bem. Eu gosto de começar meu trabalho dando um papel para todos os atores, para eles fazerem um desenho totalmente abstrato, sem forma alguma: só com retas, curvas, linhas, pontilhados sobre o que é o seu personagem. Eu começo a desenhar o corpo desse personagem a partir desse desenho. Tem um personagem que vem com coisas retas, com setas, pirâmides, pontas para cima, para baixo e vamos esmiuçando para tentar conhecer esse personagem. Depois que eu fiz o desenho, levantamos e começamos a fazer posturas em cima do que foi o desenho, do que é esse personagem para a pessoa. Começamos a fazer andadas, caminhadas, posturas, movimentos em cima disso. Depois, em outro encontro, voltamos para o papel e eu gosto que eles deem uma cor para o personagem, ou algumas cores. E vou construindo o personagem junto com os atores, em cima desse desenho abstrato, vamos desenhando um corpo, vamos vendo as cores desse personagem. Às vezes trabalho com palavras, com sentimentos que vamos colocando. E no final do trabalho, na coreografia, eu também faço muito isso, para termos uma linha que acaba indo mais para direção de movimento do que para uma preparação corporal. Tenho trabalhado mais em cima disso, na direção de movimento e coreografia. Quando terminamos tudo o que temos no trabalho, voltamos para o desenho para ver se está seguindo aquela linha, se durante os ensaios fomos descobrindo outras coisas. Às vezes tem substituição com pessoas novas e eu volto a fazer um novo encontro desse tipo. O que uma pessoa que já fazia a peça desenhou no primeiro encontro é totalmente diferente depois de uma temporada. Enfim, depois nós fomos fazendo cursos, como o *Rasaboxes*⁷, eu vejo “poxa, tem um pouco disso...”. Mas isso foi algo que foi acontecendo intuitivamente, não há uma metodologia. Depois, quando vou lendo e pesquisando, vejo que

7. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZysQ3o932s>. Acesso em: 04 out. 2025.

eu uso um pouquinho disso, um pouquinho daquilo, mas foi um trabalho feito totalmente na intuição. A cada trabalho, eu tenho a necessidade de fazer algo diferente, mas tenho começado muito com essa história do papel, do desenho, dessa forma abstrata e construindo o corpo de cada personagem. Fui jurada do Prêmio Shell durante 14 anos e me incomodava muito não existir a categoria [Preparação Corporal/Direção de Movimento], de estarmos na categoria especial. Depois de algum tempo como jurada, eu não gostava de ler a ficha técnica antes de assistir ao espetáculo. Eu gostava de ver por que eu queria reconhecer o trabalho, por exemplo, da luz, eu falava: “essa luz é do Paulinho, essa luz é do Renato”, eu gostava de brincar com isso. E como era nítido quando havia “Direção de Movimento” em um trabalho de teatro. Era muito claro, nós víamos o desenho. E a minha brincadeira, depois de 10 anos, era descobrir de quem era a “Direção de Movimento” do espetáculo. Isso era muito legal, porque quase sempre acertava. Lógico que, como às vezes todos são amigos, já sabíamos que a “Direção” é do fulano e a “Coreografia” de ciclano, mas o que eu tentava fazer era não saber, para justamente tentar reconhecer e ver que é tão bacana essa construção do trabalho de cada pessoa.

PAULO TRAJANO⁸

Pensar nessas três funções – Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia – é sempre uma questão a cada novo trabalho. Como encontramos essa relação com esse novo grupo, as necessidades, expectativas, os limites. Não trabalho tanto profissionalmente com essas funções, mas trabalho muito em um âmbito escolar, já que sou pro-

8. Paulo Trajano/Paulo Luiz de Aguiar Trajano – Ator, preparador corporal. Graduado em Licenciatura/Dança (Faculdade Angel Vianna), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO). Professor da Escola e Faculdade Angel Vianna e da Faculdade CAL de Artes Cênicas. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0657666903522548>. Acesso em: 11 out. 2025.

fessor da CAL⁹ e da Escola e Faculdade Angel Vianna¹⁰. Quando nós, lá na Angel, criamos a Pós-Graduação *Lato Sensu* em Preparação Corporal nas Artes Cênicas¹¹, foi um momento bacana porque começamos a pensar cada vez mais sobre os sentidos, os limites, os campos de atuação dessas funções. Então é muito bacana poder estar nesse espaço e lidar também com as expectativas dos alunos, às vezes em relação a possíveis “modelos” no exercício dessas funções. Uma coisa que para mim foi determinante na relação com atuação com o corpo foi o fato de ter sido formado pela Angel Vianna¹² (1928-2024) e ter passado um período na Mímica Corporal Dramática¹³, fora do país, é tentar entender esses caminhos de pensar o corpo do ator, a atuação, o projeto estético do espetáculo de uma forma extremamente dinâmica. O pensamento do Curso Técnico da Escola Angel Vianna¹⁴ articula referências diversas — muitas vezes consideradas contraditórias em alguns contextos: “ah, essa técnica não dialoga com aquela” —, mas o curso escolhe justamente colocá-las lado a lado, abraçando essa multiplicidade. Isso abre espaço para reflexão e prática, o que é sempre fundamental: criar possibilidades para o trabalho, em vez de limitar. É essa questão de sempre pensar cada trabalho como um lugar específico. Na primeira preparação que eu fiz, estava com a Claudia Mele do meu lado, com o Toni Rodrigues, foi muito interessante porque nós fomos convidados para entrar em um trabalho que já estava pronto, um trabalho de dança que já estava

9. Casa das Artes de Laranjeiras – CAL. Ver em: <https://www.cal.com.br/sobre/historia/>. Acesso em: 12 out. 2025.

10. Escola e Faculdade Angel Vianna – EFAV. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/>; <https://www.youtube.com/watch?v=qqsjRf-9WxQ>. Acesso em: 12 out. 2025.

11. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/preparacao-corporal>. Acesso em: 27 set. 2025.

12. Angel Vianna (1928-2024) – Bailarina, coreógrafa, preparadora corporal e diretora de movimento. Criou uma escola de expressão corporal e dança de referência no Rio de Janeiro na década de 1980, a Escola Angel Vianna, formando inúmeras gerações, hoje intitulada Escola e Faculdade Angel Vianna. Ver: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/angel-vianna/primeiros-passos/>. Acesso em: 08 out. 2025.

13. Ver em: <https://www.cal.com.br/curso/corpo/mimica/>. Acesso em: 12 out. 2025.

14. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/tecnico-bailarino-contemporaneo>. Acesso em: 12 out. 2025.

pronto e era baseado em Nelson Rodrigues. A coreógrafa, diretora, queria que entrássemos para dar uma impulsão, um dinamismo nessa parte da atuação. E foi muito legal, foi uma experiência muito interessante porque já existia uma estrutura de tempo. “Mas será que esse bailarino poderia ter um pouquinho mais de tempo?”. “Não, ele tem oito tempos para passar pela coxa e sair aqui”, “ai meu Deus do céu!”. Foi muito legal começar a pensar esse lugar do preparador e do diretor de movimento a partir daí. Sempre como algo dinâmico, vivo, que exige muito da nossa atenção para entender esse projeto estético. Isso para mim é um dos grandes fascínios, seja quando estou atuando como ator, seja na preparação corporal. Porque de repente você vai chegar para um ator e falar: “Olha, maravilhoso isso que você está fazendo, mas aqui nesse contexto, como podemos direcionar isso de outra forma, outra medida, outra intensidade?”. É essa relação com as ideias que estão em jogo, fazendo inúmeras mediações, porque tem a questão da direção, dos atores, o espaço, o figurino, a cenografia. Como você entra para promover um diálogo? Como promover uma troca mais viva, verdadeira, que tenha escuta e que não seja uma coisa “ah estou aqui só para resolver problemas” ou “estou aqui só para ensinar a cair, a subir”. Acho que para mim é muito mais. Tive o prazer de fazer mestrado¹⁵ aqui nessa instituição, sobre a questão da preparação corporal, justamente nesse lugar que não é só para resolução de problemas. Problemas sim, mas em um nível e uma conexão com um projeto maior. Lembro que, na época, algo que me inspirava muito era a preparação que o Klauss Vianna¹⁶ (1928-1992) fez para *Mão na Luva*¹⁷, com Juliana Carneiro da Cunha e Marco Nanini.

15. TRAJANO, Paulo. **Reflexões sobre a Preparação Corporal do ator a partir dos trabalhos de Angel Vianna e Edgar Morin**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/558054751/TRAJANO-2011-Reflexoes-sobre-a-Preparacao-Corporal#logout>. Acesso em: 27 set. 2025.

16. Klauss Vianna (1928-1992) – Coreógrafo, preparador corporal e pesquisador. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/21638-Klauss-vianna>. Acesso em: 08 out. 2025.

17. RIBEIRO, Joana. *Mão na Luva - quando o teatro dançou - Uma preparação corporal de Klauss Vianna*. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 091–101, 2018. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004091>. Acesso em: 27 set. 2025.

Para mim, essa é uma referência maior desse tipo de trabalho. Isso se dava tanto pelas formas que o Klauss Vianna encontrava para conduzir o processo, quanto pelos resultados alcançados. Um exemplo é o modo como ele iniciava o trabalho: não apenas integrando os atores em uma dinâmica viva e presente, mas também envolvendo diretamente a direção — já que o Aderbal Freire-Filho¹⁸ trabalhava junto com eles. Havia uma presença conjunta, uma construção compartilhada. Esse trabalho sempre me pareceu muito emblemático justamente por provocar uma pergunta: “o que era, afinal, cada uma das funções ali?”. Há uma cena em que os atores começam brigando, passam por cima de uma mesa, caem, e terminam se beijando no chão — tudo em um fluxo tão integrado que nos faz questionar: onde está a direção? Onde começa a dança? Onde termina a atuação? Essa indistinção das funções dentro da dinâmica cênica é muito instigante. Do ponto de vista dos procedimentos e do pensamento de criação, chama atenção a forma como o trabalho se constrói a partir do corpo dos atores. Tudo o que se pode estudar, ler, propor, passa por essa realidade concreta e singular: são esses os intérpretes, esse é o material humano com o qual se trabalha. E isso, para mim, sempre foi determinante. Foi por isso que, já no início do meu mestrado, fiz questão de trazer esse exemplo: é desse tipo de preparação corporal que pretendo tratar — uma preparação engajada, coordenada, atravessada pelas camadas do trabalho, que influencia, é influenciada e ajuda a determinar o projeto estético do espetáculo. Pensar esse lugar da preparação corporal implica abordar a relação entre essas três funções (Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia), como vocês bem pontuaram, em conexão com uma busca estética específica, com uma inquietação que está diretamente vinculada ao projeto no qual estamos inseridos.

18. Sobre isso ver: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. MESTRE, OU O SABER COMO EXTENSÃO DA VIDA: entrevista com Aderbal Freire-Filho. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/72282>. Acesso em: 27 set. 2025.

TONI RODRIGUES¹⁹

A melhor pessoa que me definiu foi o [coreógrafo] Alexandre Franco²⁰: ele falou que sou um bailarino eclético, porque hoje em dia eu posso fazer, ao mesmo tempo, uma ópera com Jefferson Miranda ou uma festa de 15 anos. Eu saía de um espetáculo da Staccato Companhia de Dança (1993-2014) com Paulo Caldas²¹ e ia dançar no Celebrare. Para mim não havia preconceito, nem cansaço. E, nos últimos anos, eu percebi uma mudança. Antes, nós éramos chamados pelos projetos para resolvermos problemas. Hoje em dia, eu vejo que chegamos para ajudar a ter problemas. É problematizar para a coisa ser melhor. Isso foi uma mudança recente, que cada vez eu vejo mais. Acho que posso falar de três coisas que são muito diferentes que fiz nos últimos tempos, até porque a Núbia Barbosa está ali e uma delas eu fiz com o GDS²². Fiz o musical *Romeu e Julieta*²³, e eu “nunca tinha feito um musical”, quer dizer, tinha feito um musical menor do qual eu não me lembrava. Mas *Romeu e Julieta* era enorme e eu não sabia o que era algo dessa natureza. Eu achava

19. Toni/Antônio Rodrigues – Bailarino, coreógrafo, diretor de movimento. Graduado em Dança/Licenciatura (Faculdade Angel Vianna). Pós-graduado em Arte/Dança Contemporânea (UniverCidade). Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=xw002RVw1-E&t=936s>. Acesso em: 12 out. 2025.

20. Alexandre Franco (1965-) – Bailarino, coreógrafo, professor. Graduado em Dança/Licenciatura (Faculdade Angel Vianna). Atua no Hospital Sarah (RJ) - Centro Internacional de Neuroreabilitação e Neurociências. Ver em: <https://www.sarah.br/a-rede-sarah/nossa-equipe/rio/>. Acesso em: 12 out. 2025.

21. Paulo Caldas – Bailarino, coreógrafo. Formado em Dança na Escola Angel Vianna, Graduado em Filosofia (UERJ), Mestrado e Doutorado em Educação (UFC). Professor da Dança (UFC). Ver em: <https://danca.ufc.br/pt/corpo-docente/paulo-sergio-caldas-de-almeida/>. Acesso em: 12 out. 2025.

22. Método GDS - Criado nos anos 60 pela fisioterapeuta e osteopata belga Godelieve Denys-Struyf (G.D.S), fundamenta-se na teoria das cadeias musculares e articulares, atuando na prevenção, tratamento e organização corporal. O método evidencia seis estruturas psicocorporais e comportamentais que constituem a base da expressão gestual e da postura humana, através de seis conjuntos musculares distintos: AM / PM / PA-AP / AL e PL. Disponível em: <https://www.cursogds.com.br/metodo-gds/>. Acesso em: 30 set. 2025.

23. Ver ficha técnica em: <https://aventureateatros.com.br/espetaculos/romeu-e-julieta/>. Acesso em: 30 set. 2025.

que era chegar lá e trabalhar como trabalhamos, com os seres humanos. Mas as coisas quando são desse tamanho, parece que o humano vai ficando longe. A sorte é que eu tinha recentemente ido dar uma aula dentro do “comportamental” do GDS, que é um trabalho de fisioterapia, mas que junta também os aspectos comportamentais e os biológicos dentro de um mesmo estudo. E decidi, conversando com o diretor [Guilherme Leme], fazer de cada personagem principal o que seria a característica dele pelo comportamental e pelo físico de cada um. Onde ficaria o coque da Julieta, para ela poder ser “mais”, como seria o “braço” do Mercúrio, para ele poder ser “aberto”, de como íamos construindo esse corpo. Por sorte, eu havia feito isso antes. A Fabiana falou de intuição e isso tudo foi de maneira muito intuitiva, porque eu nem sabia se iria ter tempo, se eu estivesse pensando isso na hora – que é o que normalmente faço –, não teria dado tempo. E foi um trabalho que em uma semana tínhamos uma hora de espetáculo musical pronta, e em 20 dias estava o espetáculo todo pronto e o espetáculo era de duas horas e meia, enorme. Era tudo muito rápido, e foi pelo GDS, como uma estratégia de fazer – chega e faz, agora muda, agora faz. E nesse trabalho, quem trabalha com isso sabe, quando chega [a equipe de] o corpo, nós somos muito bem abraçados pelo ator. Pelo menos comigo é assim, não sei se vocês estão acostumados a serem odiados. Esse foi o primeiro espetáculo que eu tive a sensação de ser odiado. E era uma coisa muita estranha para mim, porque eu tinha que mandar fazer e fazer logo, fazer rápido, não tinha muito tempo para você dar acolhimento ou escutar tanto, era quase como um trem que está passando e vai junto, porque não tem como perder esse trem. E foi uma experiência muito interessante, como aprendizado. Uma coisa que vale a pena falar é que cada trabalho é muito diferente e em todos eu aprendo muito. É impressionante. Eu trabalhei já com o pai da Luiza Moraes [Luiz Fernando Lobo] algumas vezes, é impressionante cada um. E uma coisa que acontece muito comigo, graças a Deus, é que eu trabalho normalmente com a mesma pessoa várias vezes, e, por isso, você vê não só a pessoa se modificando, como eu mesmo e a própria relação. Colocam na sua mão algo que você

percebe que já existe um outro tipo de troca, é o lugar da “problematização” que eu estava falando. Vou sair do *Romeu e Julieta* e vou para o *Tom na Fazenda*²⁴. A Luciana (Lu) Brites²⁵ começou um trabalho e só conseguiu ficar duas semanas, e como dávamos aula no mesmo lugar, falou: “Toni, você não pode fazer para mim?”. E eu falei: “lógico”. Era com o Rodrigo Portella, que fez *Insetos*²⁶ com Andrea Jabor, um querido. Mas só para contextualizar, em *Romeu e Julieta* a direção é do Guilherme Leme, escrito pelo Gustavo Gasparani, e colaboração artística da Vera Holtz. Isso vale a pena falar: sempre que vocês puderem ter uma colaboração, peçam para ter. A Lígia Tourinho falou uma coisa que é muito legal, que no nosso tipo de trabalho, a meu ver, o lugar da escuta e da mediação, para nós, de corpo, é quase que fundamental. Se você for muito rígido, vai ser mais odiado, e não há problema em ser odiado, mas o trabalho será mais duro para você. Indo para o *Tom na Fazenda*, com direção do Rodrigo Portella, quando me chamaram falaram: “Toni, tenho três coisas que preciso de você. Pensa como coreografia. Porque tem uma coreografia que é uma coisinha boba e tem umas quedas que eles precisam fazer porque eles brigam muito”. Eu fui fazer essa coreografia que, na verdade, eram três momentos que se passam na peça: no primeiro eles se encontram, eles se matam e depois eles se amam. Ele me deu essa indicação e me deu uma música, uma “cumbia”²⁷. Eu não sabia o que era *cumbia*, mas isso é muito legal porque faz você aprender em todos os caminhos. Fomos construindo aquilo. Uma coisa que vale a pena falar é que construímos aquilo no estúdio em um dia, não teve pesquisa, nem nada. O que foi muito legal é que criamos aquela coreografia e o Rodrigo gostou tanto do que ele viu que falou assim: “Toni, você pode

24. Ver em: <https://www.rodrigoportella.art/principais-obras/tom-na-fazenda>. Acesso em: 27 set. 2025.

25. Lu/Luciana Brites – Atriz, bailarina, coreógrafa, diretora de movimento e professora de Yoga. Ver em: <https://www.dom-school.com/lu-brites>. Acesso em: 12 out. 2025.

26. Ver em: <https://www.rodrigoportella.art/principais-obras/insetos>. Acesso em: 27 set. 2025.

27. *Cumbia* – estilo de música tradicional da Colômbia, dançada em países latino-americanos.

ficar aqui conosco para fazer outras coisas?”. E dessas outras coisas que eu fui fazendo, a coreografia foi se modificando. Na verdade, o que era coreografia foi se tornando parte do espetáculo e coisas do espetáculo foram fazendo parte da coreografia. A maneira como o Gustavo Vaz ria entrava no movimento, assim como a maneira como o Armando Babaioff se recolhia entrava na coreografia. Foi tendo esse tipo de interação em que pudemos colocar coisas da coreografia no espetáculo, coisas do espetáculo que estavam ali dentro da coreografia. Foi um trabalho muito louco, porque o trabalho não parou, até hoje, quando tem substituição, continuamos trabalhando, não termina. Quem trabalha com o Rodrigo sabe disso. O Rodrigo é um querido porque o trabalho não acabava. Está pronto? Para ele não existe o está pronto. A cada dia ele faz algo novo. E não são correções, são sempre indicações que ele dá, bem diferentes. E outro trabalho que eu acho que posso falar dentro desse aspecto envolve uma pessoa com quem já trabalho há muito tempo, o Jefferson Miranda. Um trabalho que eu fiz com ele ontem e que vale a pena dividir com vocês. Ele está montando *o Cabaré Voltaire*²⁸, em cima do dadaísmo, com o pessoal do Festival Tempo, e ele me perguntou se eu poderia fazer um trabalho com eles. No meu trabalho com o Jefferson já não existe: “O que você quer?” ou “Do que você precisa?”. Ele me chamou e falou em dois segundos: “Toni, eu preciso que você junte as pessoas”, e saiu da sala, foi embora. **Juntar as pessoas** é uma das coisas que o trabalho de corpo sempre faz. Eu não tenho um método, mas algo que faço é começar o trabalho pelo lugar da sensação. Acho que esse território da sensação é uma boa maneira, não só de juntar o grupo, mas também de fazer as pessoas entrarem em contato com algo dentro delas. Por que às vezes elas não se colocam assim nos trabalhos, e, ainda mais, nos trabalhos que eu tenho participado, bem colaborativos. Nesse trabalho que eu fiz ontem, a proposição era trabalhar uma hora, depois de uma hora, Jefferson ia colocando cenas no meio do trabalho que estava acontecendo. Eu também não sabia que trabalhos eram e não sabia

28. Ver em: <https://www.jeffersonmiranda.co/copy-of-2018-cabaret-voltaire>. Acesso em: 27 set. 2025.

o que ia acontecer. E foi um trabalho extremamente interessante que, só hoje, depois de dormir e acordar, que eu consigo ter um “olhar” sobre o que aconteceu. Eram trinta pessoas, ali no teatro Oi Futuro, e muita coisa aconteceu. Por sorte foi gravado no corpo o que foi sendo construído naquele momento. Até então, eles tinham ficado dez dias trabalhando só no pensamento, não haviam ainda feito coisas que envolvessem o corpo e houve uma modificação. Tem um pessoal que está acompanhando e está escrevendo sobre esse processo dele. Uma fala de todo mundo é de como é preciso um corpo para isso poder efervescer, para isso gerar interesse. E a questão que surgiu ontem é: “por que o corpo chega tão tarde nas produções?”. É a primeira coisa que se corta dentro de uma planilha [orçamentária] e a última que chega quando tem [verba]. Você não pega um trabalho antes, conversa, começa com você e depois... parece que você não tem estrutura para ter voz. E algo que também aconteceu ontem é que se fala muito ainda entre “palavra” e “corpo”. Eu não sei se é porque eu vim da Faculdade Angel Vianna²⁹, mas para nós não há mais separação nisso. Já não existe uma palavra sem um corpo e, a princípio, não existe um corpo que não possa ter voz. Mas ontem, eles ainda estavam nessa discussão: “não, porque quando entra a palavra”, parece que a palavra surgia do além, uma palavra fora. Para terminar, como você falou do curso técnico da Escola Angel Vianna, esse período passado eu dei aula no curso técnico da Angel e uma das coisas que tenho trabalhado nesse último ano – fiz agora com o Pedro Osório³⁰, *A Peste*, de Camus –, trabalhamos muito em cima da experiência somática, que é um trabalho mais energético. Estou estudando isso há uns sete anos e eu fiquei impressionado como esse campo é poderoso. Sabemos disso, mas às vezes não há muito estudo, é mais sentido que falado ou estudado. E como estou estudando com uma pessoa que tem texto e essas coisas todas, tenho pensado em como funciona essa coisa energética mais conceitualizada, que é um trabalho que fiz agora com o Pedro Osório e foi muito gostoso de fazer.

29. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/>. Acesso em: 30 set. 2025.

30. Ver em: <https://radios.ebc.com.br/arte-club/2018/07/pedro-osorio-encena-peste-de-albert-camus>. Acesso em: 04 dez. 2025.

ANDREA JABOR³¹

Para ser objetiva e pontuar, pensei sobre o que eu falaria, e acabei recolhendo um material em casa que eu vou colocar na minha fala para fazer uma distinção de quando assinei como: preparação corporal, direção de movimento ou coreografia; só para entendermos dentro do mercado de trabalho, como eu entendi isso, ao longo da minha trajetória. Uma das primeiras peças que eu fiz e assinei como preparação corporal – vou rodar aqui o programa – chamava-se *Nada de Pânico*³² e exigia uma preparação corporal realmente imensa, ao contrário do Toni Rodrigues, no sentido de chegar depois, graças a Deus eu sempre tive a sorte de chegar no início dos processos. Eu acho isso fundamental porque são funções, principalmente preparador corporal e direção de movimento, em que nós temos a capacidade de ter um olhar e uma visão para preparar para aquilo com muito mais propriedade do que, talvez, o diretor ou o ator, que têm muitas outras funções para fazer. Então, como temos essa especialização nas áreas diversas do corpo, somos peça fundamental. Quando fiz *Nada de Pânico*, eu me sentei na primeira leitura e já tinha visto essa peça. Ela tem uma pantomima muda de quase vinte minutos. Quando o teatro vira ao contrário, é uma peça, é um *vaudeville*, milhões de entradas e milhões de portas e saídas. Depois de certa hora, o palco gira e o público vê tudo o que está acontecendo por detrás, na coxia. Então, são dezessete minutos em silêncio, só com movimentos. Entenderam? A peça vira. Era uma loucura porque era tipo *slapstick*³³, uma pantomima de um brigando com o outro, um roubando namorado do outro, um querendo tomar cachaça, o outro que não sei o quê, só que

31. Andrea Jabor – Bailarina, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento. Graduada em Dança e Coreografia pela Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, com reconhecimento pela UFRJ, Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0353036033961864>. Acesso em: 11 out. 2025.

32. Ver ficha técnica em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/186898-nada-de-panico>. Acesso em: 30 set. 2025.

33. *Slapstick* – Do inglês, comédia pastelão, cascata.

tudo na mímica, sem texto. Eu me lembro muito bem, o elenco era muito diverso, havia pessoas super ágeis, como o Kike Diaz (Enrique Diaz), que seria o ator principal e acabou dirigindo a peça porque o Marco Nanini saiu. E havia a Malu Valle, por exemplo, que é uma grande atriz, mas que estava despreparada fisicamente, havia o Orã Figueiredo, ou seja, era um elenco misto. Eu me perguntei: “Como eu vou fazer? Tem que ser preparação corporal mesmo, tipo jogar bola, tipo correr, pegar, botar o povo para jogar”. E, ao mesmo tempo, eu tinha que deitar eles no chão para se organizarem e ficarem em pé, porque senão não tinha como, eles iriam se machucar. Eu tinha que preparar eles para não se machucarem e para terem reflexos para fazerem as coisas e o que tinha que ser feito na peça. Quando começamos, fazíamos muito trabalho de chão, com várias bolinhas, elásticos, coisas de organização, alinhamento, estrutura e entendimento, para dar aquela “chegada no corpo”, porque somos muito da cabeça, ator às vezes está muito em cima, então é preciso descer. Eu lembro que quando fizemos o primeiro dia, Malu Valle chegou para mim e falou: “Eu acho que não vai dar pra fazer o seu trabalho porque é muito *yang* pra mim”. Hoje em dia somos amicíssimas e amo ela, mas me lembro tão bem dessa colocação, porque foi uma coisa que eles não estavam acostumados, como correr e jogar bola. Porque eu tinha que saber que dali a um mês e meio ou dois meses eles iam entrar, subir aquelas escadas e bater portas com uma agilidade que eles não tinham quando chegaram. Foi um trabalho clássico, típico de preparação corporal, em que você tinha que preparar um elenco diverso para exercer uma função específica dentro de uma peça. E eu não assinei coreografia, na verdade, porque não era bem uma coreografia, era uma pantomima que eu coreografei junto com o Kike. Quando o Nanini saiu e o Kike entrou, o Bruce Gomlevsky foi para o lugar do Kike como ator principal, ficávamos coreografando aquelas pantomimas durante horas, porque era um entendimento e um trabalho junto com o diretor. Eu ajudava, tinha a rubrica no texto – “O ator rouba a garrafa e vem por trás e tenta dar uma garrafada na cabeça da mulher que está comendo um bolo” –, você tinha que coreografar isso, já havia a rubrica, não tinha que inven-

tar, não era coreografia, mas havia uma rubrica de movimento coreográfico e eu tinha que fazer com que aquilo fosse funcional e que funcionasse para a próxima ação. De onde é que tira a faca, de onde puxa a garrafa, a garrafa tem que estar onde, em qual altura, enfim, “n” coisas, muitos detalhes, esse foi um trabalho bem claro de preparação corporal. Vou rodar mais dois programas que eu assinei também, só para complementar. Esse aqui, *A Peça do Casamento*³⁴, é um trabalho recente que eu assinei preparação corporal, com a Guida Vianna e o Dudu Sandroni, uma peça do Albee [Edward]. Lembro-me que eles tinham uma briga de casal, fui para fazer essa briga. **[Toni Rodrigues complementa:** “Essa briga é escrita no texto, acabei de fazer essa peça, é uma pancadaria, em todas as críticas só se fala dessa briga, uma briga com pancadaria e que tem que terminar com sangue”]. O Dudu é aquele ator que se senta na cadeira, abre o texto e fuma cigarro. E eu falei: “Gente, como ele vai brigar com a Guida?”. Eu tinha um problema para resolver. Novamente aqui, de novo, temos um trabalho muito específico de preparação corporal partindo de uma situação também muito específica, que eram dois atores, acima de 60 anos, que tinham que entrar na pancada no meio da peça depois de horas de discussão. Como você faz para eles não se machucarem, para eles ficarem em temporada? Não é só a briga, é como você prepara eles, para não se machucarem e, principalmente, para a briga ser realista, porque é uma peça realista, para você estar na plateia e para que você fique ali tipo “caraca!” e você sofre com aquela briga. É um segundo exemplo de trabalho. Eu sempre parto do texto. É como eu trabalho, sempre me sento na mesa, leio, discuto muito com o diretor, faço muito trabalho de parceria, mas a preparação corporal vem em um lugar bem específico de corpo. Agora para concluir, a última peça de preparação corporal que eu vou rodar o programa antes de falar das outras, foi o *Insetos*³⁵. Na peça, eles queriam que eu assinasse direção de movimento. Eu fui assistir *Tom na Fazenda*, brilhante o trabalho

34. Ver em: <https://andreaajabor.com/2019/03/04/direcao-de-movimento-e-preparacao-corporal/>. Acesso em: 30 set. 2025.

35. Ver ficha técnica em: <https://artecult.com/2018-espetaculo-insetos/>. Acesso em: 30 set. 2025.

do Toni Rodrigues, maravilhoso, lindo, além da peça incrível. Quando a Cia. dos Atores³⁶ me convidou, eles me convidaram para fazer direção de movimento e eu fui para a primeira leitura do texto do Jô Bilac. E arregalei o olho desse tamanho. Porque a peça era um caos. Eu falei: “gente!”. O César Augusto até hoje me fala: “Andrea, eu nunca vou esquecer a cara que você me fez no dia da leitura”. E por quê? Porque a peça estava em construção, o Jô Bilac estava escrevendo a peça. Não se sabia o que era a peça, havia apenas uma ideia. Quando eles me ligaram, falaram que era um negócio chamado *Insetos*. Falei: “Bom, insetos, maravilhosa, adoro! Estou dentro, vou.” Quando eu cheguei lá, o texto era desesperador. Eu falei: “Jesus, como é que eles vão fazer?”. Eu disse: “Olha só, eu vou começar com uma coisa de insetos, vou começar a fazer um trabalho sensorial com vocês e vamos trabalhar na linha somática dos sentidos e percepções, vou começar por aí e vamos fazer uma liga”, porque estavam Marcelo Vale, César Augusto, Susana Ribeiro e Marcelo Olinto, que foi, vamos dizer, o responsável pela indicação ao prêmio, porque Olinto dá um *show* em *Insetos* com o trabalho dele com as varetas do louva-a-deus, e os quatro não trabalhavam juntos há muito tempo. Quando o César me chamou, ele falou: “Andrea, eu quero aquela coisa animada que você faz e integrante, todo mundo junto e misturado”. Falei: “Beleza, isso eu sei fazer mesmo, vamos nos juntar”. Eu trabalhei com o princípio da coisa do inseto e juntei essa ideia de como ele, junto com o Rodrigo Portella – ele nunca havia trabalhado com o Portella –, que estava chegando de fora para comemorar trinta anos de uma companhia cuja estrada nós conhecemos – então houve um trabalho muito “celebratório” do corpo, de eles celebrarem estarem juntos por 30 anos. Foi um trabalho lindíssimo, maravilhoso, o texto foi se arrumando. Mas vi que o Rodrigo era um diretor que fazia direção de movimento também, e os atores também faziam direção de movimento, porque eram todos atores-bailarinos, praticamente, todos tinham trabalho corporal. Então não pedia tanto uma direção de movimento minha, pedia mais um chão. Na reta final, o Celso Lemos, que é o produtor, veio falar que iria colocar direção

36. Ver em: <https://www.youtube.com/ciadosatores>. Acesso em: 30 set. 2025.

de movimento e eu falei: “Não, Celso, não coloca, põe preparação corporal, que foi o que eu fiz”. Porque são aquelas histórias, havia menos dinheiro e direção de movimento você tem que estar ali todo santo dia dentro daquela peça. E preparação corporal você se alivia um pouco, você não está tanto, até porque você não está assinando uma direção de movimento, está mais dando um chão para aquilo se dar. E isso é importante, saber em que você assina. Decidi assinar, apesar de ter mergulhado totalmente, a preparação corporal, porque eu entendi que era mais a função que eu tinha exercido em *Insetos*. Agora aqui foram situações de direção de movimento, o *Ensaio. Hamlet*³⁷, que foi uma das primeiras peças que eu fiz com a Cia. dos Atores, e foi um mergulho absoluto em Hamlet, todo o dia. Só para pontuar, direção de movimento é quando você está praticamente todo santo dia dentro daquele teatro, com aqueles atores, com aquele diretor, discutindo tudo. É uma função de direção, é bem diferente de preparação corporal. Essa pontuação é importante. Eu trouxe três prospectos de peças que eu fiz. Uma das primeiras peças do Pedro Brício, em que havia muita coreografia, eu acabei assinando a direção de movimento, porque é o todo da peça, você cuida do todo e não só das coreografias ou da preparação, é tudo da peça que você cuida: o jeito que ele tira a xícara da mesa, você ajuda a arranjá-lo aquele todo. E essa aqui das mulheres. E a última, só como exemplo de uma coisa coreográfica, é uma peça da Elza de Andrade, quando ela fez as peças do Ariano Suassuna, ela precisava de situações e de uma coreografia de brigas, coreografia de romance. Em *Vem buscar-me que ainda sou teu*³⁸ assinei na época como “Coreografias: Andrea Jabor”. Quando eu entrei, a peça já havia começado, não participei nem de processo, nem nada, cheguei para coreografar. A cena é essa, vai lá, marca, resolve e foi. Então são realmente três funções bem distintas. Eu trabalhei durante muitos anos como coreógrafa da minha própria companhia, hoje eu

37. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/186891-ensaio-hamlet>; <https://www.youtube.com/watch?v=HCggaYahgw>; <https://shakespeareinbrazil.mit.edu/ensaio-hamlet-diaz-enrique-2004/>. Acesso em: 30 set. 2025.

38. Ver ficha técnica em: <https://cbtij.org.br/2004-vem-buscar-que-ainda-sou-teu/>. Acesso em: 30 set. 2025.

continuo um pouco mais solo, mas continuo me encontrando com a Arquitetura do Movimento³⁹, a minha companhia. E espero ter contribuído um pouco para essa ideia, porque às vezes se confunde o que é preparação corporal, o que é direção de movimento, o que é fazer coreografia, e são funções muito importantes, muito específicas e muito diferentes entre si.

MARISE REIS⁴⁰

Eu não me sinto dentro desses ofícios porque eu nunca fiz nenhum deles como trabalho. Trabalhei a minha vida inteira como bailarina e professora. Dou aula na Faculdade Angel Vianna desde que ela abriu, em 2001. Eu acho que o meu trânsito nessa área é mais com as pessoas com quem eu sempre trabalhei, ou como bailarina, porque dançaram comigo, ou como alunos meus. O Toni Rodrigues falou uma coisa que eu sempre achei muito curiosa, que é esse lugar do ator. É algo que eu brinco, porque falam assim “aula de corpo” e eu falo “gente, mas qual aula que não é de corpo”. Há uma diferença nessa tomada de posição entre o universo da dança e o universo do ator, que eu sempre achei bastante curioso. Eu realmente não entendo você entrar em um processo quando ele já está terminado para dar o corpo. “Mas querido, seu corpo não está com você desde que você nasceu?”. Vou falar bem rápido porque dentro desse universo eu estou na coordenação do curso de Preparação Corporal nas Artes Cênicas, na pós-graduação da Faculdade Angel Vianna, junto com a Ana Vitória Freire. Eu acho muito bacana estar aqui porque uma das coisas que sempre procuramos fazer no curso, desde que assu-

39. Ver em: <https://andreaajabor.com/cia-arquitetura-do-movimento/>. Acesso em: 30 set. 2025.

40. Marise Reis/Marise Reis de Magalhães – Bailarina, coreógrafa. Graduada em Educação Física (Universidade Gama Filho/UGF), Mestrado em Memória Social (UNIRIO). Foi professora da UniverCidade e da Faculdade Angel Vianna (FAV). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9565582220496085>. Acesso em: 11 out. 2025.

mimos a coordenação, é exatamente essa discussão sobre o que é você construir um curso, quais disciplinas você tem que dar, quais pessoas estão no mercado que vamos chamar para estarem nessa formação, para darem a formação para os futuros preparadores corporais. Por isso, é ótimo estar aqui nesse lugar de escutar, várias pessoas [daqui] que eu conheço e com as quais já trabalhei, de alguma forma, mas principalmente para repensarmos sempre o curso, que é algo que conversamos muito, eu e a Ana Vitória. O que “de novo” está no mercado, que formação temos que dar para esse profissional que se chamará profissional da preparação corporal. Estou aqui mais como ouvinte do que para dar um depoimento de alguma coisa que vai construir um pensamento de metodologia para vocês, principalmente, uma ouvinte atenta ao que é importante levarmos para o curso, que tipo de ferramenta é bacana darmos para os alunos que serão os profissionais que irão trabalhar nessas áreas.

SUELI GUERRA⁴¹

Eu estou aqui esse tempo todo pensando que realmente dez minutos é pouco para nós. Porque tantas coisas já foram levantadas pelos colegas e eu estou aqui me perguntando... Eu vou tentar ser sucinta, mas muito mais para levantar questões para pensarmos e discutirmos nos próximos encontros do que para fechar alguma ideia. Eu trabalho nas três áreas há mais de trinta anos. Ouvindo as falas, acho que vou pegar algumas coisas para me ajudar a direcionar, porque realmente é muito assunto. A primeira coisa que eu penso é que ainda não temos uma definição, quer dizer, até temos para dentro de nós uma definição sobre a diferença

41. Sueli Guerra/Sueli Cristina Freire Guerra Maio – Bailarina, coreógrafa, diretora de movimento. Graduada em Dança (UniverCidade), Pós-graduada em Direção Teatral (Faculdade Cal de Artes Cênicas). Professora na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), no Instituto CAL/Faculdade e no Colégio Pedro II. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7617397391846229>. Acesso em: 11 out. 2025.

na atuação de preparação corporal, direção de movimento e coreografia. Para nós que somos do ofício parece claro. Para o mercado, não é. Para os produtores, muito menos. Há um lugar de ocupação que temos que ver por qual caminho vamos conseguir deixar isso cada vez mais claro, para que o trabalho em si tenha um resultado mais potente e que, para a sua valorização para cada pasta, seja realmente digna, de acordo com a pasta que você está assumindo. Claro que esses trabalhos, embora possam tomar diferentes direções, sejam três coisas diferentes. É óbvio, e eu acho que o ideal, no mundo dos sonhos, seria que pudéssemos fazer todos juntos desde sempre. Continuando nesse lugar, não sei se foi o Toni Rodrigues ou a Andrea Jabor que colocou esse “mundo ideal”. O mundo ideal é entrarmos junto com o projeto no papel, já estarmos na ficha técnica quando vai correr atrás do patrocínio, e começar esse processo como o diretor, como os atores, como todo mundo que está envolvido. Aliás, acho que deveríamos entrar antes dos atores, com a equipe de criação, discutindo conceito, pensamento, direcionamento, porque qualquer obra e objeto artístico pode caminhar por milhões de opções. Então: “vou fazer Shakespeare, tem que ser daquele jeito...”, não tem isso! Tem quem nós somos, que linguagem queremos trabalhar, em que período, com que estética. Isso é uma das coisas que enfrento muito no mercado, que ao mesmo tempo foi uma mola para me colocar cada vez mais no mercado, porque aprendi a duras penas que, às vezes, temos que ser geniais, acordar geniais, resolver esses problemas em um dia, e o diretor fala: “Nossa! Era isso!” Na próxima, ele começa a levar você mais cedo para o trabalho [risos]. Porque ele vê na prática que aquele pedaço de pizza ficaria muito mais gostoso se fosse a massa inteira, a pizza sendo feita juntinha ali no mesmo forno. Mas nós ainda – e eu falo isso por experiência própria, eu trabalho muito no mercado, e agradeço ao universo. Mãe solteira, pegar realmente uma peça atrás da outra, tenho um trabalho com certa frequência no lugar do mercado teatral. Mas eu ainda vejo, via muito mais, agora eu vejo menos. Como o Toni Rodrigues falou, acabamos trabalhando com um grupo de diretores específicos que vai trabalhando junto e que vai entendendo, e que vamos trocando linguagem,

que vamos até desenvolvendo uma terceira linguagem, que é entre a nossa e a deles e aquele caminho se cruza. Isso acontece, mas isso não é a maioria dos trabalhos. Eu vejo menos, mas eu ainda sou chamada na ambulância do S.O.S. para resolver uma questão... um corpo! “Mas aquele corpo daquele ator...!” Como Marise Reis falou: “mas o cara não habita aquele corpo desde o dia em que nasceu?” Cadê aquele corpo que não estava ali? Onde é que ele estava? [risos]. Você vem com uma bomba de resgate, [ela faz ruídos] amarra o cara! Trabalha o cara! Aí o diretor e o produtor: “Nossa! Se você estivesse aqui mais tempo...”, parece que você é genial, mas não é! É só um trabalho, é um ofício! É legal ser genial [ela solta beijinhos], nos sentimos amados, mas na verdade não é! É só um tempo e uma valorização e um olhar que ainda está nesse campo um pouquinho mais atrás. Isso eu percebo em direção de movimento e coreografia. Preparação corporal menos, mas ainda assim ela também é chamada no S.O.S. “Vai dar uma aula lá”, “porque eles precisam se unir”, “ah, eles precisam relaxar”, “eles precisam ter tônus”, eu falo “gente, eu vou fazer um milagre em um dia? É isso mesmo?” E você vai, munida de todos os santos do milagre, e vai lá fazer o milagre [risos]. E o nosso ofício é lindo porque fazemos milagre mesmo, no sentido de que o corpo é tão inteligente, é tão legal, é tão incrível, que quando temos um mínimo de trabalho, de pesquisa, de seriedade, de olhar para aquilo, realmente faz milagre! Realmente acontece! Agora, é uma faca de dois gumes. Eu estou tentando cada vez menos fazer milagre, porque eu não preciso me sentir tão amada assim, está tudo certo, pessoal está me amando legal, está beleza, mas num sentido de que precisamos parar de ceder. Porque senão não nos colocamos em um lugar, que é um lugar de ordem, de merecimento, de atuação, não é mais nem menos, é só que é aquele lugar. Quando saímos correndo para tapar um incêndio – e eu faço isso direto, porque eu preciso pagar conta –, eu saio correndo para apagar incêndio, vou “p. da vida”, mas falo: “Opa! Consegui abrir mais uma janelinha, porque aquele grupo, aquele pessoal entendeu que apagar incêndio pode ter um resultado muito melhor se começarmos juntos na construção do prédio. Isso é algo que eu queria falar

para pensarmos, para vermos o como, como é que nos colocamos no mercado, acho que isso é importante. Nesse pacote tem a nossa atuação e presença diante do mercado, no sentido financeiro, produtores, etc. Como nos colocamos diante desse lugar? Eu me incluo totalmente nisso, eu sou mãe, se me chamar para fazer um trabalho que é uma fortuna, vou ganhar uma fortuna, eu vou feliz, se me chamar para ganhar duas mariolas, eu vou feliz, do mesmo jeito, ocupa o mesmo tempo da minha vida. O que tem um lado bom, no sentido de que é isso que fazemos, nós amamos, é difícil nos desapegarmos desse lugar do prazer da construção, do objeto artístico. Mas também tem o lugar que é de uma valorização mesmo do ofício, de transformar esse lugar enquanto ofício. Porque se a pessoa vai fazer direção musical e a preparação vocal, ela está pegando duas pastas com a mesma pessoa, ou seja, ela ganha por duas, mas quando vamos fazer uma direção de movimento, fazemos direção de movimento, coreografia, preparação corporal, colo, terapia, chope... fazemos o pacote completo [risos]. E ganhamos por uma pasta. É um lugar de nos organizarmos e pensarmos como nos colocamos nesse âmbito, nessa relação comercial e não ter vergonha de falar que é um trabalho comercial. Porque é um trabalho como outro qualquer. É um ofício, você trabalha, você tem de receber, simples assim. Eu acho que esse é um lugar para levarmos essa discussão adiante e ter até uma posição política, real diante disso. A diferença das três coisas, eu acho que a Andrea Jabor de certa forma falou, acho que não precisa, podemos debater isso mais tarde. A questão da formação, a fala da Lígia Tourinho foi incrível. Tenho uma inveja dessa organização assim, sintética. Eu sou do chá e do café, e de horas trocando. Mas me fez pensar na organização e na metodologia. Como boa budista, eu vou pensar que o caminho do meio deveria ser o mais potente. Mas como nos organizamos com relação à organização e metodologia do que se faz? Tanto para preparação corporal, quanto para direção de movimento, quanto para coreografia. Por quê? Parece-me que nós, em alguns momentos, perdemos espaço por conta da falta de organização e metodologia próprias no trabalho e no diálogo com outras áreas, no caso com o teatro. Isso acontece menos no âmbito da dança

porque estamos ali o tempo todo fazendo aula, coreografando, criando algo juntos. Mas quando você vai dialogar com outras áreas, isso cola com a fala de Toni Rodrigues sobre o “bailarino eclético”, porque eu também estou no mercado como um “polvo”, como bailarina eclética, que saía do Renato Vieira e dava uma dançadinha no Theatro Municipal, e, de noite, ainda dançava nas “pontas” no Sargentelli, ou seja, fazia um showzinho básico, para depois gravar na televisão de manhã. E, mais, faço festa de quinze anos, inclusive vou para o ensaio de quinze anos daqui a pouco, e é tudo maravilhoso. Mas essa metodologia, esse lugar do pensamento do como vamos nos organizar para dialogar com outras áreas, eu acho ainda frágil. Digo isso, menos para ter um artigo publicado em algum lugar, e, mais, para nos cobrarmos novas e outras possibilidades de diálogos com outros lugares. Passei por um negócio agora inusitado. Me chamaram para fazer, não sei nem muito bem o que é, se é direção de movimento, se é coreografia, não sei... dirigir a performance do Senac/Sesc, não sabia nem que existia isso. Tem um grupo em formação profissional, cabeleireiro, cozinha... pasmem. Porque é mais uma janela que se abre e eu não sabia que existia esse lugar. É um concurso nacional/mundial, o Brasil ganha todos os nacionais, e não passa para o internacional porque na hora da performance o pessoal não dá conta. Eles resolveram me contratar para este milagre. Vamos combinar, eu vou falar para a pessoa que está cozinhando: “Filha, joga o cordeiro para cima!” [risos]. Mas olha que incrível. E eles gastam uma fortuna de investimento nesses competidores, que são aprendizes que passaram pelo tal curso de profissionalização. Eu fiquei chocada. Com o convite e com o que fazer [risos] com a mocinha, a cabeleireira, não sei nem como é que se fala, como se chama. Ela já vai para a Rússia no ano que vem, conseguiu concorrer. E eu a vi trabalhar, e o nosso olhar, enquanto professores, eu detectei um monte de coisas. Ela não tira o pé do chão para andar, ela se arrasta no salão, uma menina de vinte anos, sem tónus nenhum, eu falei: “Opa! Para ela eu tenho que fazer um plano, aula de pilates de manhã etc.” E eles treinam de 7h da manhã às 17h da tarde todos os dias, é treino de equipe. Sabem equipe de ginástica olímpica para Mundial? É isso. Eu com mais de

30 anos de mercado, um monte de experiência, eu dou aula na CAL, agora estou junto com a Aline Bernardi⁴² no Pedro II, no campus de Realengo, são experiências novas que cada vez nos potencializam mais enquanto processo, crescimento, como professor, claro que eu tenho essa ferramenta, mas pensaríamos nisso? Que processos pensamos para trabalhar, com que outras áreas e como? Repito, não precisa ser necessariamente um artigo, mas como esse corpo vai dialogar com o outro? Estão vendo, dez minutos não dá, falta um monte de coisa para pensar. Só para dizer que eu estou indicada em vários prêmios de... Vou levantar as questões. É desse prêmio que temos que falar, sobre essa questão de estarmos sempre na “categoria especial”, isso me dá uma angústia!

BRUMA SABOYA⁴³

Meu nome é Bruma Saboya, minha fala é de outra perspectiva. Eu estou ouvindo todos falarem e já de casa, eu pensei: “O que é que eu vou falar?”. Sabendo que esse é um lugar muito diferente. E quando vocês falam assim, anos noventa [1990], eu entrei para a Escola Nacional de Circo/ENCLO⁴⁴ em oitenta e oito [1988], nessa época aprendíamos a fazer movimentos virtuosos e difíceis e reproduzíamos uma estética que vinha da família tradicional e nós copiávamos aquele corpo, que era

42. Aline Bernardi – Atriz, bailarina, escritora, preparadora corporal, performer, professora de dança. Graduada em Dança/Licenciatura (Faculdade Angel Viana), Mestrado em Dança (UFRJ), Doutoranda em Artes das Cenas (UFRJ). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8943774232875218>; <https://www.alinebernardi.com/bio>. Acesso em: 12 out. 2025.

43. Bruma Saboya/Bruma Seigneur Carvalhal de Saboya Ribeiro - Artista circense, preparadora corporal. Graduada em Dança/Licenciatura (Faculdade Angel Vianna). Pós-graduada Psicomotricidade (IBMR), Preparação Corporal em Artes Cênicas (FAV). Servidora da Funarte / Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8969342256723303>. Acesso em: 11 out. 2025.

44. Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha (ENCLO), da Fundação Nacional de Artes – Funarte, localizada na Praça da Bandeira, Zona Norte do Rio de Janeiro. Criada por Luiz Olimecha e Orlando Miranda, a ENCLO foi inaugurada em 1982 com o objetivo de colaborar com a difusão do saber circense.

o “corpo certo”. Não havia essa perspectiva de você chegar junto e se colocar ali na cena. O que nessa época já se falava em outros lugares. Mas tem que se levar em conta que foi nesse momento quando as escolas de circo começam a aparecer, que o circo para dentro da cidade, pela natureza itinerante. Ele vinha trazendo aquela cultura e se ofereceu para nós, para podermos aprender a fazer aquilo. Quando chega o “circo novo”, nós começamos a ter um pouquinho mais de chance, podíamos escolher o figurino que queríamos usar e a música, uma grande vitória. Mas ainda era para ser bonito, tinha que “chegar de lindo”, uma estética do balé, greco-romana. Você musculoso, magro, em forma. Quando chega o “circo contemporâneo”, ele vem muito carregado dessa troca que ele vem fazendo com a cidade. Pelo fato de a Escola de Circo estar na cidade, ele começa a trocar mais com a dança, com o teatro, e nós começamos a levar para dentro da escola, para dentro do circo, essa nossa experiência fora dele. Durante muito tempo, eu passei por essa transformação. Eu fiz a minha formação em dança na Faculdade Angel Vianna, mas eu passei toda a minha carreira fazendo dança e circo, pegando um pouquinho da dança onde dava, por onde eu passava, porque eu tive uma vivência itinerante. Se você me perguntasse: “onde você fez dança durante um ano?”, eu responderia: “em lugar nenhum”. Mas eu fiz um monte de dança em vários lugares, em vários cantos, eu chegava em outro país, “onde é que tem dança aqui?”. E você descobria duas semanas antes de ir embora... “ah! Então eu vou fazer um pouquinho”. É uma vivência muito mesclada o tempo todo. Quando eu fui para a Angel foi para dar um pouco de unidade a esse tanto de experiências e entender que lugar era esse do contemporâneo que vinha se introduzindo no circo e que nós não sabíamos bem lidar. “Seja natural!”. Não sabíamos ser muito naturais. Nosso trabalho era muito estereotipado. E a experiência dentro da Angel, da consciência corporal, de poder identificar os meus lugares no meu corpo, de encontrar as planilhas geométricas do espaço e poder começar a localizar os movimentos que eu sempre fiz muito ordenados pelos meus professores, que eu aprendia com os meus técnicos – “faça assim, faça assim, faça assim” –, e, eu, muito obediente, sempre fiz. Dentro

da Angel eu falei: “Ah! Era isso que eu estava fazendo, só que eu não sabia que eu tinha uma bacia; era isso que eu estava fazendo, só que olha as possibilidades do meu ombro; e era aqui que eu passava por essa diagonal quando eu fazia esse mortal, e eu chegava numa vertical invertida”. Eu gosto de brincar com a ideia de que no circo nós trabalhamos em um lugar que é ao “cubo”, estamos de cabeça para baixo, na diagonal, de lado, usamos o espaço ao cubo. Que lugar é esse que eu venho atravessando há tanto tempo? E quando eu começo a me preparar para dar aula, eu começo a pensar: “como vou explicar isso para os outros?”. Se eu agora consigo racionalmente, uma vez que eu optei por não mais atuar para poder parar para estudar – porque é muito difícil estudar quando você está itinerante –, eu falei: “agora eu vou ficar só estudando porque eu quero dar aula, eu gosto de estudar e de explicar, e de ensinar, e eu gosto de ver se realizar o trabalho no outro”. E eu venho me dedicando muito à parada de mão e à acrobacia de dupla ou de grupo, venho buscando trazer essa linguagem da consciência corporal para o movimento. Às vezes você tem que parar um pouquinho o aluno ali – e eu disse que era muito diferente de tudo que estavam falando –, eu tenho que parar o aluno ali por um minuto e falar assim: “porque a sua coxofemoral, a sua perna, ela faz movimentos que não são apenas para frente e para o lado, experimenta ela por um tempo” e tem o aluno que fica: “nossa, é mesmo! Eu tenho uma perna!”. Porque ele descobre a perna dele ali. Eu acho que é como quando uma criança aprende uma palavra. Eu não tenho filhos, mas acho que quando você está dando uma aula e você vê alguém descobrindo um lugar no corpo, é um lugar muito especial. E como você traz isso para a técnica? Como você consegue usar a preparação corporal? Uma vez que no circo já atuamos há muito tempo dentro da preparação física, que é outro lugar, é o lugar de criar tônus, de criar capacidade de contração, de alongamento, que gera um balanceamento muscular, que gera um tipo de corpo, que modifica a subjetividade da pessoa, porque ela fica mais tonificada, mais alongada nos movimentos, então aquilo vai modificando-a em função do movimento técnico, em função de chegar naquele lugar virtuoso. E que durante muito tempo

até o circo se questionou: “Ah! Mas não podemos ficar tão presos ao virtuosismo, porque senão não experimentamos outra coisa”. Sim, mas sem ser virtuoso, o circo deixa de ser circo. Lá atrás, se não tivesse uma mulher barbada... Estamos ali para ver algo que é muito diferente do resto. Como fazer essa conciliação de incluir a subjetividade do sujeito, a experiência pessoal, na técnica? Onde pode começar uma técnica que esteja segura, sem abandonar a estética, a proposta cênica que a pessoa vem trazendo como a ideia original dela? Como você consegue incluir o sujeito naquela técnica? Que ele deixa de ser a pessoa que chega e faz: “oi, bom dia!”. E faz um truque, desce e diz “obrigado!”. Vocês agradecem, eu respiro, eu vou fazer outra coisa. Como você consegue trabalhar nesse lugar de não perder essa ligação? Tivemos um momento que eu dizia que era bem bipolar, trifásico, todo mundo muito doido. Porque eu vinha com uma super cena, parava e fazia o meu movimento. “E vem cá, você que para de mão aí, que já está organizado, que já conhece seu corpo, você consegue abandonar o tônus das pernas? Você já para de mão. O que mais você consegue fazer além de ficar durinho e ficar agora num braço? Como é que você consegue pensar naquela coxofemoral, que você investigou ali no chão, parando de mão? De cabeça para baixo? Onde é que você coloca o seu tônus? Tira o tônus daqui, bota o tônus para lá”. Quando se fala em “direção de movimento”, eu fazendo uma direção de movimento, me vejo dizendo ao outro para onde ir, mas me vejo trabalhando para o outro saber onde ele está no espaço – a categoria espaço. Onde é que você está? Você sabe onde é que você está nesse lugar tridimensional? Virado para uma diagonal lá no teto? Onde é que você está? Você tem essa percepção? É um lugar da consciência corporal, para que depois possa ser incluída uma ideia. Como você consegue criar um módulo, uma sequência, uma célula, se emocionar. Eu costumo fazer um trabalho paralelo de introdução de coisas que fui aprendendo na preparação corporal, no Laban⁴⁵. Vou construindo algo que eu possa adaptar e falo: “E como é que você consegue chegar até aqui, colo-

45. Sobre pesquisas em Rudolf Laban (1879-1958) ver “Dossiê A Arte do Movimento de Rudolf Laban”. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/109766>. Acesso em 08 out. 2025.

car a sua mão no chão, parar de mão e não abandonar aquela memória que você estava ali enquanto você respirava no espaço?”. Como que você respira? Eu e a minha geração temos pensado muito sobre isso, sobre o que fazemos. Porque se no teatro e na dança é difícil de chegar a algum lugar, no circo mais ainda. Ainda mais se pensarmos que nós não temos uma formação de nível superior no circo.

ROCIO INFANTE⁴⁶

Eu sou Rocio Infante, trabalho desde a década de oitenta [1980] com essa história toda. De coreografia, fui chamada para coreografar algumas peças pela Eva Schul⁴⁷, que vinha do Alwin Nikolais (1910-1993), e foi levada para Curitiba, para o Teatro Guaíra, e ela começou essa história com os atores. Porque a técnica do Alwin Nikolais⁴⁸ nos abastece muito para trabalhar com atores, com outras vertentes. Eu trabalhei muito tempo com a Eva Schul em Curitiba, e foi ela que disse: “olha, pega a Rocio para coreografar”. Então eles começaram a me chamar para coreografar. Não havia essa coisa de preparação, ela fazia essa aula que abrangia os atores, mas era coreografia mesmo. Ela me disse: “vai para o Nikolais”, e eu fui, e lá eu me abasteci muito, nos EUA, fiquei três anos fora e voltei. No começo eu era muito solicitada para fazer as coreografias, depois que eu voltei começaram a me chamar para colocar quinhentos bailarinos no palco, fazer direção de sapateado, eu ia, fazia, e comecei a trabalhar. Trabalhei antes de ir para os EUA, em São Paulo, com a Clarisse Abujamra, conheci o Antônio

46. Rocio Infante – Bailarina, coreógrafa, diretora de movimento. Graduada em Educação Física (UniBrasil), Pós-graduada em Preparação Corporal nas Artes Cênicas (FAV). Disponível em: <https://infanterocio.wixsite.com/rociointfante>. Acesso em: 12 out. 2025.

47. Sobre a coreógrafa Eva Schul (1948-), ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=FPMwkQA3uPU>; <https://www.ufrgs.br/carnedigital>. Acesso em: 02 out. 2025.

48. Sobre isso ver em: <https://www.nikolaislouis.org/anb-alwin-nikolais-brazil>. Acesso em: 02 out. 2025.

Abujamra e, quando voltei, ficou assim: “Ah! liga para a Rocio!”. E eu ia. Igual a ela [Sueli Guerra], eu ia salvar [o espetáculo], pegava meu *kit* salvamento, chegava lá, estava tudo pronto, Antônio Abujamra, imagine! Dizia assim: “faz aí!”. E ia para casa. E eu: “Como faz aí?”. “Bota a peça no palco”. Eu digo: “já está tudo no palco!” E assim, os atores com que trabalhava eram Clarisse Abujamra. Depois aqui, no Rio de Janeiro, fiquei com Paulo José fazendo aquele trabalho do *Esperando Godot*⁴⁹, com a Ana Kfourri e a Lu Grimaldi. Eu tinha o hábito de trabalhar com pessoas como a linguagem dos sinais, não precisava falar muito. Eu ia colocando essas pessoas ali, e eram minhas amigas, dividíamos muita experiência nesse sentido. Todas com quem eu trabalhei vinham da dança, e esses diretores eram “coreógrafos”. Eu ficava muito sozinha, porque eles me deixavam lá fazendo as coisas, realmente, eles iam para casa, eu nunca dividi muito com esses grandes diretores. Eu ia e ficava olhando eles dirigirem, quietinha, e depois eles me deixavam colocar o trabalho no palco. Mas eu tenho uma experiência muito interessante para contar, uma história com a Ana Kfourri e com a Lu Grimaldi, que me deu uma vertente do meu trabalho. Eu vim cheia de novidade, com aquelas técnicas, quando eu comecei a trabalhar em Curitiba era assim: “a Rocio fazendo aquelas coisas dela”. Muitas pessoas não queriam fazer “aquelas coisas”, que era muita bacia, perna, ombro, ou seja, era o corpo. Eu comecei a ficar com preguiça de explicar tudo isso. As pessoas que entendiam vinham me procurar como preparadora corporal individual. Eu trabalhei muito com atores que queriam fazer a minha aula, individualmente, porque entendiam que aquilo era legal. Eu vim para cá e trabalhei nesse *Esperando Godot*, quando eu cheguei o negócio já estava andando. “A Rocio está aí, vamos fazer uma aula com ela”. A Ana Kfourri e a Lu Grimaldi fizeram aula, adoravam, porque já tinham um caminho aqui no Rio, elas me acolheram. Eu dei uma aula para elas de uma técnica que fiz nos Estados Unidos, que era uma técnica de respiração. Mas é difícil a aula de ‘respira e faz’, “mas o negócio é só respirando?”, e elas

49. *Ponto limite* (1989) - espetáculo de Ana Kfourri e Lu Grimaldi com direção de Paulo José. O texto dialogava com Samuel Beckett, especialmente com a peça *Esperando Godot*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s8uosX6_iKI. Acesso em: 02 out. 2025.

fizeram. Cada dia fazíamos uma aula diferente. Elas foram para o palco naquele dia com a dita aula de respiração. E eu ficava todo dia. Elas me olhavam às vezes um pouquinho, eu dizia: “Deus do céu, alguma coisa está errada”. Elas faziam a peça. Daqui a pouco a Lu Grimaldi me olhava assim, o olho dela me furou. Eu pensava: “Eu conheço minha amiga. O que é que está acontecendo?”. E quando ela falou: “Você matou a gente! Essa aula nunca mais!”. Eu falei: “Jura?”. E descobri: isso é uma coisa importante, tecnicamente, um trabalho de respiração com exercícios tão fortes não dava para trazer naquela situação. Mas foi uma situação realmente muito engraçada. O Paulo José veio fazer umas aulas minhas, e era impressionante. Por que esses atores mais velhos, eles têm tudo isso? O Paulo saía do chão assim, “pá”! E saltava numas coisas que eu dava. Era incrível ver ele se mexer. Impressionante. E eu pensava: “Bom, então não estou errada nisso que estou fazendo. Porque se esse homem faz isso, todo mundo vai ter que fazer”. E começava a inventar, misturar tudo o que eu sabia. Depois eu saí do Rio de Janeiro e fui para Curitiba, fiquei muito tempo lá, e começou essa história com atores que vinham para preparação individual. Eu parei um pouco de trabalhar com teatro, dança, e tudo. E eu tive a experiência de trabalhar com alguns diretores que me deixavam coreografar, em Curitiba, que me permitiam fazer o que eu queria, porque eu ficava muito livre para trabalhar, e os resultados eram bons. Eu vim para cá e trabalhei com dois diretores. Um deles: “Ah, eu não trabalho com direção de movimento, mas pode ficar aí”. Eu digo: “Ah, tá bom”, mas acabei fazendo tudo e mais alguma coisa. Porque eu fazia a luz, marcava. Depois eu tentei trabalhar com outra pessoa, mas como eu não consegui fazer o trabalho que eu queria, preferi me retirar. Quando eu fiz a pós de Preparação Corporal, na Faculdade Angel Vianna, “eu caí na terra” nessa história de preparação e direção. Porque estou muito acostumada a trabalhar com essas pessoas que, na verdade, eu chego fazendo o que eu sei e elas fazem o que elas sabem e colocamos o negócio em cena. Eu precisei analisar as minhas experiências com tudo o que eu fiz na pós da Angel. E foi muito bom para mim, muito gostoso. Eu quero só dar uma sugestão: eu acho importante convidar um diretor para vir aqui. Cada vez que tiver esse en-

contro, convidar um diretor. Porque eu acho que o diretor precisa ver tudo o que está acontecendo nas pesquisas com esses trabalhos. Esses diretores com quem eu trabalhei me deixavam [sozinha] porque eles tinham segurança no que eles faziam, eram grandes diretores. Eles não se importavam que eu estivesse lá, fazendo o que eu queria fazer, porque o trabalho deles estava lá. Eu chegava com o meu trabalho. Eu acho importante cada vez vocês, nessa sequência, ter um bom diretor, para ele ouvir essa maravilha que é esse trabalho de preparação, coreografia, direção de palco, colocar os atores etc. Só essa minha sugestão, obrigada.

CLAUDIA MELE⁵⁰

Eu tenho trabalhado nos últimos anos – apesar de ter feito preparação corporal de vários espetáculos nos anos 1990, 2000 –, nos últimos anos, tenho recusado. Engraçado que até hoje me convidam, mas eu recuso fazer preparação corporal de espetáculo. Estou mais no foco dentro da faculdade. Na faculdade eu trabalho com *Viewpoints*⁵¹, e estou trabalhando e investigando, atualmente, o Sistema de *Chakras*⁵². Porque eu gosto muito do processo. Gosto muito de estar ali cada dia vendo aquelas pessoas se transformando. E eu acho que fui deixando de fazer a direção de movimento, quer dizer, direção de movimento mesmo eu nunca fiz, porque eu nunca acompanhei diariamente espetáculos, sempre privilegiei estar em cena como atriz, e isso demanda um tempo. Eu tenho trabalhado dentro da faculdade, da CAL, com *Viewpoints*, e com o Sistema

50. Claudia Mele – Atriz, bailarina, preparadora corporal. Graduada em Dança/Licenciatura (FAV), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO), Doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO). Professora da Universidade Santa Úrsula (USU), Faculdade CAL de Artes Cênicas, Escola e Faculdade Angel Vianna (EFAV). Professora Substituta (UNIRIO). Disponível: <http://lattes.cnpq.br/4560053088812084>. Acesso em: 12 out. 2025.

51. Ver em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1452/1245>. Acesso em: 07 out. 2025.

52. Ver: MELE, Claudia. **Autoconhecimento através dos Chakras: práticas corporais e vocais para artistas e não artistas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2023.

de *Chakras*. E o Sistema de *Chakras* é o que eu tenho me apaixonado agora, é um trabalho que eu tenho feito de duas formas. Primeiro de autoconhecimento a partir desse Sistema. Há um momento em que trabalhamos cada um dos *chakras* e depois, no final, fazemos uma performance como cura. Que significa o quê? A partir do que foi investigado em cada uma daquelas frequências e depois misturando essas frequências, porque, claro, é um Sistema em que tudo funciona ao mesmo tempo, mas nós temos essa necessidade de analisar, então, nós dividimos. Eu fiz essa escolha de fazer um *chakra* a cada dia: o *chakra* um em um dia, o *chakra* dois noutro dia, o *chakra* três noutro dia, e assim vai. Quando vem a performance como cura, a partir dessa investigação que eles fizeram, vivenciando essas experiências a partir dessas funções desses *chakras*, eles criam uma performance que seja um desafio para eles. E tem sido muito bonito esse processo, eu estou tendo uma alegria enorme de ver a transformação desses atores. E trabalho a partir da construção de personagens com esse Sistema. A Fay Simpson⁵³, em Nova York, já faz esse trabalho, tanto no teatro, como no cinema e na televisão. E eu tenho trabalhado aqui no teatro a partir de entender cada um desses *chakras* como camadas para a construção desses personagens. E tem crescido o interesse aqui, no Rio de Janeiro, sobre essa temática. Nara Keiserman trabalha com essa temática, a Daniella Visco⁵⁴, com o Wolf Maya, o Tomás Rezende⁵⁵, preparador de elenco, e o Thiago Felix⁵⁶, assistente da Fay Simpson, que vem com frequência ao Brasil apresentar o *Lucid Body*⁵⁷. Inclusive já veio aqui na UNIRIO⁵⁸. Então é um campo

53. Ver em: <https://lucidbody.com/about/bios/fay-simpson-2/>. Acesso em: 27 set. 2025.

54. Ver em: <https://danielavisco.wixsite.com/daniellavisco>. Acesso em: 02 out. 2025.

55. Ver em: <https://www.tomasrezende.com.br/>. Acesso em: 27 set. 2025.

56. Ver em: <https://lucidbody.com/thiago-felix/>. Acesso em: 27 set. 2025.

57. *Lucid Body*/Corpo Lúcido - Técnica do Teatro Físico desenvolvida nos Estados Unidos pela diretora Fay Simpson. Parte dos sete *chakras* para identificar padrões de comportamento emocionais e mentais e aplicá-los na criação de personagens. Ver em: <https://lucidbody.com/portuguese/>. Acesso em: 20 out. 2025.

58. Thiago Felix ministrou masterclass (2h) sobre a técnica *The Lucid Body*, como professor convidado na Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO em 11 de agosto de 2015.

que ainda tem um certo preconceito, porque fica uma coisa “isso é muito místico e tal”. Mas é muito concreto. É como estudarmos a articulação coxofemoral, trabalharmos em cima do sistema esquelético, do sistema muscular. Também podemos trabalhar a partir do sistema de *chakras*, porque inclui as emoções, inclui as funções de cada um desses *chakras*, é um trabalho que tem me dado muito prazer. E para fechar minha fala, eu queria falar da experiência que eu estou tendo em áreas “não-artísticas”. Quer dizer, eu dou aula para Arquitetura, Psicologia e Direito. E está sendo uma experiência incrível levar o “corpo” para essas pessoas. Está sendo muito emocionante, eu diria assim. Na Arquitetura, na Universidade Santa Úrsula, eles desenvolvem projetos em determinados espaços, por exemplo, fazemos performances na Praça Chaim Weizmann. Trabalho muito *Viewpoints* com eles, trabalho de escuta, e apresentação de projetos, com o “corpo” e “voz” sempre juntos. Fazemos muita improvisação com textos, falas, invenção de histórias. Na Psicologia, trabalho com o Sistema de *Chakras*. É muito interessante ver esse outro ponto de vista. Não com o enfoque na atuação, em estar em cena, mas como é trabalhar de forma terapêutica – e a Angel Vianna dá todo o embasamento para isso, eu me sinto completamente segura de estar lá com eles. E fico feliz porque teve uma reunião dos psicólogos com os alunos e uma aluna falou: “o lugar em que eu mais aprendi sobre psicologia foi na aula de corpo”. E eu acho que isso tem que entrar cada vez mais nas universidades, as universidades precisam de nós. A Santa Úrsula abriu porque a Iazana Guizzo⁵⁹ que foi aluna do curso de formação da Angel, quando ela foi coordenar o curso da Santa Úrsula, falou: “temos que ter trabalho de corpo”. E eu fiz um concurso, passei. Eu e ela damos aula lá. E no Direito também, que são os mais resistentes, obviamente, só olhar no olho já é uma dificuldade, tocar nem pensar, tem que ir com muita calma para conseguir tocar no outro. Mas é um trabalho de formiguinha que eu vejo que está dando resultado. É isso, muito obrigada.

59. Iazana Guizzo - Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Atuou como coordenadora e professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula-RJ. Ver em: <http://lattes.cnpq.br/7202434808678010>. Acesso em: 02 out. 2025.

MARITO OLSSON-FORSBERG⁶⁰

Eu vou tentar fazer o que a Joana Ribeiro me pediu para fazer, uma perspectiva de fora do Brasil. Apesar de eu ser brasileiro, eu sou mais recém-chegado do que vocês. Chegamos todos de fora aqui no Brasil, mas eu há dez anos. Ao ouvir os outros falando, levantei três pontos que eu queria trazer. E o primeiro é essa comparação com a minha experiência de outros países. O que eu vou dizer é só um apanhado pessoal, individual, a vivência de cada pessoa é diferente. Cada país evolui em um tempo. O que eu vou dizer tem validade só para mim, talvez coincida com as impressões de outras pessoas. Minha experiência vem da França e da Suécia. Sou formado em dança na França, fiz a Escola Técnica de Dança em uma Escola chamada Centre National de Danse Contemporaine - CNDC⁶¹, que fica em uma cidade chamada Angers. Nasci e fui criado na Suécia, e, parcialmente, na França. O que percebi ao chegar ao Brasil, comparado à Suécia, é que aqui há mais permeabilidade entre o campo da dança e o campo do teatro, entre o campo do teatro e a função do circo. Na minha experiência, nos anos 1990, da Suécia ou da França, havia menos. Na Suécia, na verdade, tenho poucos anos de trabalho, mas minha impressão, o que eu vi lá é tudo mais compartimentado, os dançarinos trabalhavam por si, as pessoas de teatro trabalhavam sozinhas. Fui convidado às vezes para trabalhar numa companhia de teatro e era para organizar uma coreografia e só. Eu era o convidado dentro dessa companhia. Não havia permeabilidade. Eu trabalhava com dançarinos, que faziam só dança, eu nem via os atores, só ensaiei com dançarinos. E em um teatro institucionalizado é a mesma coisa. É compartimentado, é aquela coisa nórdica, tudo sindicalizado. Se você é bailarino, você não

60. Marito Olsson-Forsberg/Daniel Olsson – Bailarino, coreógrafo, diretor de movimento e tradutor. Graduado em Física (Lund University), Mestrado em Dança (Paris8), Técnico em Dança (CNDC/Angers). Professor Convidado do Depto. de Dança (Paris8) e da Faculdade Angel Vianna (FAV). Ver em: <https://www.linkedin.com/in/danielolsson-subtitles-translations/>. Acesso em: 12 out. 2025.

61. Ver em: <https://www.cndc.fr/en>; <https://accn.fr/en/ccn/2143/>. Acesso em: 02 out. 2025.

pode deslocar um projetor que está no chão porque alguém vai dizer: “esse não é o seu trabalho, vai levar multa”. Na França, há um pouco menos essa compartimentação entre as disciplinas, mas também há. Apesar de que na dança contemporânea, na França, a partir dos anos 1980, houve muita turbulência e reflexão entre as funções. Teve a bailarina do Alwin Nikolais⁶², a Carolyn Carlson⁶³ (1943-), que foi convidada para a Ópera de Paris a criar e dirigir um grupo de experimentação de novas linguagens que se chamava GRTOP – Groupe des Recherches Théâtrales de L’Opéra de Paris (1975-1980). E teve Jean-Claude Gallota⁶⁴ (1950-), em Grenoble, que trabalhava com uma companhia composta metade por atores de formação e a outra metade eram bailarinos. E os espetáculos deles eram ótimos porque os bailarinos falavam, os atores dançavam, havia pessoas de fora, amadores, era um trabalho bem eclético. Mas isso são as grandes exceções que confirmam a regra que era, naquela época, bastante difícil criar um clima de colaboração, que eu acho que tem mais aqui no Brasil. Como o campo no Brasil é estruturado de maneira diferente da Suécia e da França, na verdade eu não tinha pensado nesse trabalho como uma função separada. Eu já havia feito trabalhos, ensaiando ator, mas era algo como “ensaiador” ou “olho externo”⁶⁵, como chamávamos na França. Mas no Brasil, quando fui convidado para trabalhar com grupos de teatro, percebi que aqui há troca, diálogo, e descobri que isso era uma função. E agora, com 10 anos de experiência aqui, eu diria mesmo que percebo claramente o Brasil como um país precursor no trabalho e no desenvolvimento dessa função. Claro que junto com outros países onde essa função se destaca,

62. Sobre Alwin Nikolais (1910-1993), ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=JdnRzscdyCM>. Acesso em: 12 out. 2025.

63. Ver em: <https://carolyncarlson.fr/en/biographie>. Acesso em: 02 out. 2025.

64. Ver em: <https://www.gallotta-danse.com/Jean-Claude-Gallotta-biography>. Acesso em: 02 out. 2025.

65. Do francês: *regard extérieur*.

como a Inglaterra⁶⁶ e outros. Mas temos um pensamento bastante avançado aqui. E acho que isso é algo que devemos usar para valorizar a profissão. E pensar na importância em documentar o que estamos fazendo enquanto preparadores. Apoiar, iniciar projetos de livros, videodocumentários, e de trabalhos de reflexão como esses encontros que a UNIRIO organiza, por exemplo. O último ponto que quero falar tem relação com a Pós-Graduação *Lato Sensu* em Preparação Corporal que temos na Faculdade Angel Vianna. Eu trabalho nessa pós como professor de Análise do Movimento e de Metodologia da Pesquisa. Tive a oportunidade e o privilégio de ser convidado [por Angel Vianna] no processo de desenvolvimento dessa pós. Fizemos um “trabalho”⁶⁷ muito gratificante e interessante com, entre outras pessoas, Paulo Trajano, Claudia Mele e Joana Ribeiro. Formamos um grupo de pensamento e reflexão para criar essa pós. E a primeira coisa que reparei em nossas conversas, era que alguns de nós tivemos uma reflexão – eu diria mesmo que era uma reação –, alguma coisa de tripal, intestinal quase, instintivo de dizer que não se forma um preparador. Como eu vou formar um preparador? Isso era uma reflexão que eu já tinha encontrado nos anos 1980, na França, no CNDC, onde havia uma formação técnica de dançarino. Na turma em que eu entrei, em 1987, era o primeiro ano que criaram uma formação de coreógrafo, e tinha apenas dois alunos. E no vestiário, entre os professores, o grande boato, o grande papo era: “que escândalo! Como vamos fazer para formar um coreógrafo? Isso não se forma. É uma função artística, criadora, individual, cada um faz conforme sua sensibilidade. Como vou formar a sensibilidade de alguém? Não tem uma receita, não tem um manual de fazer a coreografia”. E tive-

66. Sobre isso, ver o artigo: TASHKIRAN, Ayse. Diretores de Movimento: linhas-gens e práticas contemporâneas de trabalho. In: BONFATTI, Adriana *et al.* **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro, Multifoco, 2021, p. 29-44. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/14127?show=full>. Acesso em: 27 set. 2025.

67. Sobre a elaboração e implementação – entre 2008 e 2009 – da Pós-Graduação *Lato Sensu* “Formação de Preparador Corporal nas Artes Cênicas” da Faculdade Angel Vianna, ver o artigo “Do *maître a danser* ao *maître de mouvement* – O que propor ao corpo do ator?”. In: TAVARES, Joana; KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013, p. 55-68.

mos exatamente as mesmas observações, as mesmas reflexões no nosso grupo de trabalho e achei muito interessante. E desde então, essa questão da transmissão do que estamos fazendo, a transmissão do preparador corporal, da função, a produção de um conhecimento transmissível me interessa. E eu acredito que na pós na Angel Vianna estamos tentando fazer isso que eu falei, de não dar um livro de receitas, mas de relembrar que cada pessoa trabalha como “preparador” com a sua sensibilidade, mas que a pós é um lugar de reflexão e de exemplos. Que tenta mostrar o pensamento que está além da artesanania concreta e prática com o ator. Que tenta mostrar a terminologia, o discurso que usamos atrás do trabalho artesanal, prático, concreto com o ator. É isso, é esse discurso que acho que precisamos resgatar, tentar articular e dialogar. Porque na minha vivência a “preparação corporal” é um **ofício** – não é uma profissão –, é um ofício, é uma artesanania. Como a artesanania do carpinteiro, do marceneiro, ou do pedreiro. Eu também trabalho enquanto tradutor. E por ter essa paixão e interesse linguístico, eu costumo dizer aos meus alunos na pós que eu vejo a preparação corporal como uma função de tradução. Você fala, você escuta o diretor, a intenção do diretor, com a linguagem do diretor. Depois você expressa um recado em outra linguagem, que é uma linguagem eficiente, uma linguagem que tem efeito no corpo do ator, mais do que no intelecto dele, com propostas. E vice-versa. Você pega as dificuldades, escuta as dificuldades do ator, transmite para uma linguagem que o diretor entenda. Então o preparador, de algum modo, é um tradutor consecutivo.

[DEBATE]

NARA KEISERMAN

Eu queria dar um exemplo que me veio na cabeça e achei engraçado. Isso que o Marito falou de tradução, eu estava trabalhando com um diretor uma vez e ele me disse assim: “eu não quero que ela faça esse movimento de perna, que ela dobre o joelho e depois estende a perna”. Eu disse: “diz isso pra ela”. E ele disse: “eu não sei dizer”. E eu disse: “Ok. Virei para ela e falei: não faz *développé*, faz *grand battement*”. E pronto, acabou o problema. “Ahhh!”. É disso que ele está falando, uma tradução entre o que o diretor vislumbra e não sabe falar e nós podemos dizer de um modo que o ator, quando conhece a linguagem, vai entender. Bom, primeiro queria, em nome do Laboratório Artes do Movimento, agradecer imensamente a todos que tiveram a generosidade de partilhar conosco as suas questões. Porque aqui eu acho que se trata realmente de um compartilhamento de experiências e inquietações. E como tão bem o Marito falou: “as experiências são minhas e às vezes tocam os outros”; às vezes, não, mas não tem importância. De alguma forma sabemos disso. Isso tudo que está falado, foi falado, está aqui e aponta para um futuro nos nossos próximos encontros.

[AS ORGANIZADORAS ABREM O MICROFONE PARA QUEM QUISER FALAR, COMENTAR, PERGUNTAR OU PROPOR QUESTÕES PARA UM PRÓXIMO ENCONTRO]

MARCELA SIEBLER

A primeira questão que eu queria trazer é sobre as metodologias de partida de cada trabalho. Sabemos que cada trabalho é muito específico, mas eu ouvi falas interessantes de partir de desenhos, de perguntas, de sensações, de fotografias [no meu trabalho de pesquisa atual em te-

atro e dança] etc, o que poderíamos elencar como possíveis metodologias para partir para o trabalho de preparação corporal. Pensando nesse lugar da preparação que a Claudia Mele falou, que existe para atores profissionais que vão se formar e para “não-atores”, para exercício da docência em outros lugares, seja em uma faculdade de direito ou de psicologia, eu queria contribuir para o próximo encontro com um texto da UFRJ sobre o grupo de trabalho que eu participo, um grupo de pesquisa, em que juntamos várias áreas, mas o comando é do Instituto de Psicologia, porque ele vai falar justamente dos estudos do corpo e das emoções. É um texto interessante que depois eu posso passar e faz parte dessa elaboração de elencar metodologias possíveis para se trabalhar com cada turma, com cada núcleo, com cada grupo, com cada necessidade que virá desse lugar. As outras coisas eu acho que foram pontuais em relação às falas sobre o nosso lugar no mercado de trabalho, então eu queria convidar vocês a pensar em uma frase do Freud: “qual é a sua responsabilidade nessa desordem que você se queixa?”. Nós nos queixamos dessa desordem, desse lugar, mas também aceitamos esse lugar. Os músicos aceitam menos. É por isso que na fala da Sueli Guerra ela diz que o músico, se fizer dois trabalhos, vai ganhar pelos dois. Acho que precisamos nos colocar enquanto profissionais diante do mercado que nos convida, que nos chama, e dizer, como a Claudia Mele pontuou: “olha, para direção de movimento não dá para mim, eu teria que estar lá desde o início do processo”. Outra fala importante que eu queria relembrar foi a da Lígia Tourinho, porque estamos falando de três funções: preparação, direção de movimento e coreografia. Mas existe um lugar que a Andrea Jabor elencou na hora em que estava falando, que é o de “dramaturgia do movimento”. Por que “ah, se estou ensaiando essa pantomima”, tem uma qualidade muito específica de trabalho, que talvez nós ao discutirmos o que é preparador corporal, o que é diretor de movimento, o que é coreógrafo, possamos começar a extrair daí outros: “o que é?”. E um deles talvez seja esse lugar da “dramaturgia do movimento”, que vai incluir esse tipo de trabalho que não está em nenhum desses três elencados. É isso, beijo no corpo.

FERNANDO NEDER

Eu vou tentar sintetizar um monte de coisas que foram “excitadas” durante as magníficas falas. Foi muito bom ter ouvido vocês e é muito bom estar aqui de volta. Eu entro nessa universidade pela primeira vez em 1981, como aluno, e fico muito inquieto com a mentalidade texto-cêntrica da universidade, briguei com Barbara Heliodora e saí da faculdade, tranquei em 1985, para me dedicar ao corpo. Tive a sorte de estar abrindo a Escola Nacional de Circo. Betinho era da primeira turma, eu fui da segunda, mas também não aguentei a Escola de Circo, eles queriam me quebrar, porque havia um preconceito horrível entre teatro e circo. Para os circenses, o povo do teatro é muito arrogante, acha que sabe tudo, porque tem uma intelectualidade, mas é preguiçoso, não gosta de trabalhar, porque o trabalho duro é o circense que faz. Para o ator, o preconceito é reverso, que o povo do circo é ignorante, não gosta de ler, porque o trabalho é braçal, quase nem é arte. Eu enfrentei esses dois mundos [extremos] e fui quebrado pelos dois. A verdade foi essa. Quebrado, literalmente. Saí da Escola de Circo com o braço quebrado, fui para o Hospital Miguel Couto, sozinho, e fiquei dois meses engessado. Vocês, que são de circo, sabem como é na base da pancada, mas era muito pior naquela época, acho que suavizou hoje. Voltei para a Escola de Circo, tive a graça de ser acolhido como professor de dança durante dois mandatos diferentes, porque lá só podia contratar por três meses fora de concurso. Na gestão da Omar Elliot Pint, eu dei três meses de aula de dança, e, depois, na gestão do Carlos Cavalcanti, que era diretor da escola. Minha experiência foi essa. E minha trajetória foi sempre essa, tentar, em uma época em que os mundos eram separados, juntá-los. E nisso tudo a dança também, a Graciela Figueroa⁶⁸ (1944-) entrou na minha vida, a Angel Vianna, naquela década de 1980, eu já fazia o primeiro curso profissionalizante da Escola Angel Vianna, que ainda não estava estruturado,

68. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/29135-graciela-figueroa>. Acesso em: 03 out. 2025.

depois virou a faculdade. E essa foi a minha busca, de um teatro que não dependesse tanto do texto. Fiquei observando que algumas trajetórias aqui vieram da dança para o teatro. Eu fui do teatro para o corpo. E estava muito incomodado com essa história do texto ser a base de partida de toda obra de teatro. “Sim, mas qual é o texto?”. Como se a palavra fosse o centro do teatro. E talvez seja, mas de um tipo de teatro que não me interessava. Eu fui em busca de outros tipos de teatro e depois vi que havia mais pessoas fazendo, o que foi muito interessante nessa busca. E hoje, no século XXI, a coisa já está bem diversificada. Essa discussão de preparação corporal e direção de movimento, quando você enfrenta esse tipo de dicotomia e essa discussão de trazer o corpo, foi a Claudia Mele que falou: “como é que eu vou levar o corpo para essas pessoas?”. Elas já têm um corpo, não é?! Vamos levar o quê? A consciência desse corpo. Todo esse trabalho é superinteressante de pensar, o que vocês estão fazendo aqui, essa reflexão. Hoje eu volto para a UNIRIO para fazer o mestrado profissional⁶⁹ e o cerne da minha pesquisa é esse: “o corpo expressivo”. A primeira grande confusão que eu acho incrível não estarmos debatendo é: por que durante décadas, talvez séculos, confundimos artes cênicas com teatro? Isso para mim já é uma loucura, não estarmos falando sobre isso. Porque as artes cênicas são circo, dança, teatro e óperas, isso está na FUNARTE, não fui eu que inventei, o Ministério da Cultura tem os departamentos. Mas eu estudei teatro aqui [UNIRIO] e meu diploma põe: “Artes Cênicas”. Estou trabalhando na rede municipal, estamos trabalhando as orientações curriculares de artes cênicas e só se fala de teatro. É uma loucura, tem dança, tem licenciatura, tem circo. Tem uma professora de circo aqui e não tem licenciatura em circo no Brasil. E o teatro com o qual me identifico está muito mais perto da ópera do que do teatro como conhecemos, que parte do texto, porque eu gosto de cantar, gosto de coral. Enfim, é isso. Minha questão é essa: artes cênicas é teatro? Ou o teatro está nas artes cênicas?

69. Ver em: <https://www.unirio.br/cla%3B/ppgeac/programa-de-pos-graduacao-em-ensino-de-artes-cenicas>. Acesso em: 03 out. 2025.

GABRIEL BEDA

Eu comecei a trabalhar como preparador corporal há três anos e um dos meus trabalhos continua até hoje, ou seja, está em cartaz há três anos. As minhas questões como preparador vêm mudando nesse trabalho. E o Marito Forsberg, por exemplo, falou da preparação como um ofício. Mas eu, que estou começando a trilhar esse caminho agora, sinto muita necessidade – é uma coisa que eu gostaria talvez de ver, em um próximo debate – as necessidades da instrumentalização para um preparador corporal ou diretor de movimento. Porque, por exemplo, nesse trabalho em que estou há três anos, lido com uma atriz que teve vários problemas de coluna, hoje em dia é atriz e sapateadora, mas como preparador tenho que ter um mínimo de conhecimento para saber como lidar com aquele corpo que teve 23° de escoliose, que tem problema no joelho, como lidar com outros corpos com os quais trabalhei e o diretor exigia um alongamento absurdo, mas a pessoa tinha retificação lombar, não conseguia colocar o peito na coxa ou não conseguia fazer uma “mesa”. E uma questão que me puxa muito como preparador é: “como eu consigo ou onde conseguir – por isso talvez eu sinta necessidade de um curso de preparação corporal – instrumentalização para trabalhar com diferentes corpos?”. Porque é isso que fazemos: “trabalhar com diferentes corpos e cada um com uma limitação e possibilidades bem específicas”. A minha questão é como instrumentalizar um profissional para trabalhar com o corpo alheio?

ROBERTO SILVA (BETINHO)

A minha fala tem a ver com a do Fernando Neder, porque eu também comecei com o circo, a minha esposa [Bruma Saboya] também é de circo, nós éramos da “cidade”. Na verdade, mudamos, não éramos de uma

família tradicional [circense], mas de uma família que foi formada através da Escola Nacional de Circo. Tínhamos muito conhecimento do circo tradicional na época, até que eu fui para a França, com a Escola Nacional de Circo, e pude ter o contato com Archaos⁷⁰, um circo totalmente teatralizado, com música, teatro. Era outra espécie de circo que abriu meu horizonte para saber que não existia só esse circo que vemos aqui na praça XI, um circo tradicional que, aparentemente, é fechado em uma caixinha. Um pouco depois entrei para o Cirque du Soleil⁷¹ e vi uma outra linguagem diferente, de movimento, onde circo, teatro e dança se conectavam, se entrelaçando. E aprendi muito com isso. Aquela escola de circo que conhecíamos ficou assim meio... diferente. Bom saber que existe espaço para os dois: o circo tradicional e o circo contemporâneo. Falar em circo contemporâneo é complicado, porque não é o mesmo contemporâneo que poderíamos situar na dança contemporânea, por exemplo, porque há uma parte do circo em que não poderei modificar um salto mortal para colocar ele mais contemporâneo, senão vou cair de cabeça. Mas ao mesmo tempo, a Bruma Saboya, por exemplo, tem desenvolvido um trabalho superinteressante com equilíbrio, e tenho visto muitos circos trabalhando a parte acrobática mais dançada. É uma outra linguagem que foi surgindo através do tempo e que, realmente, “contemporanizaram” o circo de alguma maneira. O circo sempre foi muito contemporâneo no sentido de que ele sempre trazia alguma novidade para a cidade. A novidade atual é o circo contemporâneo, digamos, o circo com que mais temos tido contato ultimamente. Agora, quando vamos dar aula em uma escola “batemos de frente” com essas coisas, com a corporalidade e o potencial de cada um, e precisamos nos reestruturar para nos descobirmos como professores contemporâneos, que possam trabalhar com pessoas que vieram do *hip-hop*, que têm uma linguagem superforte acrobática, com um bailarino contemporâneo, que se você olhar bem tem alguns movimentos muito acrobáticos. A acrobacia pede de nós um conhecimento muito espacial em relação aos giros, aos rolamentos no chão, o que é muito usa-

70. Disponível em: <https://www.archaos.fr/en/la-compagnie>. Acesso em: 03 out. 2025.

71. Disponível em: <https://www.cirquedusoleil.com/>. Acesso em: 03 out. 2025.

do na preparação de atores e em coreografias de dança, de modo geral. Eu acho muito importante, quero até agradecer a Joana Ribeiro por nos chamar para dar um ponto de vista nosso nesse sentido. Quando eu trabalho com escolas, o que acontece? Acontece exatamente isso, eu puxo um aquecimento – fiz aula na Faculdade Angel Vianna, onde me formei em licenciatura –, então faço um aquecimento em que procuro usar um pouco de dança. E desde pequeno você ouve as crianças falarem: “poxa, mas isso não é circo, isso é educação física, eu estou só mexendo os braços, fazendo umas flexões”, e o outro fala: “poxa, mas eu vim fazer circo, mas eu estou fazendo dança, não é isso que eu quero”, “poxa, mas isso daí é yoga”. Pouco a pouco eles vão entendendo que, na verdade, há uma multidisciplinaridade, encontramos corpos com essa multidisciplinaridade, pessoas que vêm do balé, da capoeira, da dança, do circo... E quando vamos montar uma apresentação de fim de ano, realmente trabalhamos muito com o potencial que as pessoas nos trazem, o potencial artístico e teatral de cada um. Porque de repente você descobre, sem querer, no movimento da criança algo supercômico, algo que ela pode usar em cena, e temos que montar uma coreografia. Uma coreografia circense, no caso, uma sequência de truques que se torna um “número”, que poderia se chamar de uma dança de movimentos, não sei, mas que está dentro desse assunto, porque também fazemos uma preparação corporal, não saberia se é esse o nome mais apropriado, mas passa por isso. Uma direção de movimentos, porque quando ensinamos a parte técnica, estamos ensinando uma coisa segura para a pessoa. Ao mesmo tempo, desconstruir isso trazendo a parte teatral e a parte dançada. Eu queria fechar com isso. Foi mais um pensamento do que uma pergunta.

MARIANA CHAVES

Na verdade, ia ser uma pergunta, eu queria que a Sueli Guerra falasse sobre a preparação corporal no Teatro Musical, esse foi o meu tema da mo-

nografia na Faculdade Angel Vianna. O Paulo Trajano foi o meu orientador. E esse é o tema que vou desenvolver agora no mestrado, acabei de entrar. Porque eu acho que está tudo muito junto, preparação corporal, direção de movimento e coreografia. Eu queria ouvir um pouco falar sobre a preparação corporal no Teatro Musical.

ROCIO INFANTE

Eu queria saber se é possível, nesse sentido, começarmos a pensar que coreografia é a construção da cena, do que vai acontecer em cena, da dança, do movimento cênico. Se preparação corporal é tudo aquilo que prepara, como aula, o ator, o músico, o bailarino, aquele que vai para a cena. Se precisar de uma aula de circo, será necessário ter espaço para isso, o diretor precisa dar esse espaço para que essa aula de preparação aconteça sempre, se é o desejo do diretor. E, se direção de movimento é tradução, o diretor de movimento precisa entender o que aquele diretor precisa, se ele precisa de uma dramaturgia, o que ele precisa, para, a partir disso fazer a direção de movimento. Isso abre um leque de possibilidades, porque se você precisa de um coreógrafo, você vai chamar um coreógrafo, se essa peça precisa de um preparador, vem um preparador, se precisa de diretor de movimento, vem um diretor de movimento. Então cada um vai fazer a sua área. Você abre um leque de possibilidades de terem três pessoas trabalhando nessa área. Claro, se o coreógrafo pode suprir a necessidade do preparador, ele vai dar a sua aula também. Mas precisa existir espaço para que essas funções aconteçam. Quem já está no mercado de trabalho talvez vá lá e, com a prática, faz. Mas o mercado de trabalho pode ser bem grande e pode distinguir essas funções muito bem. Eu queria sugerir isso, se podemos distinguir essas funções. Eu trabalho muito com músicos porque eles valorizam o nosso trabalho, porque eles se valorizam e conseguem valorizar o trabalho do preparador corporal, hoje em dia. Mas quero realmente deixar essa questão

do Fernando Neder aberta: “a preparação corporal é para o ator ou é a preparação corporal para as artes cênicas?”. Eu acho que preparação corporal tem que ser vista como preparação corporal nas artes cênicas se não separamos tudo. Só fechando, é isso o que eu queria dizer. Agradeço o convite, obrigada. Ah, eu não saio nos programas, eu nunca saí, eu não tenho currículo porque eu sempre chegava e já estava tudo acontecendo, nunca tem meu nome [nas fichas técnicas].

DEPOENTE⁷²

Eu trabalho com teatro de animação, com preparação de atores e bailarinos para trabalharem com bonecos. Teatro de animação compreende bonecos tanto de luva quanto de mesa, como máscaras. E dentro disso acho que é bacana pensarmos em uma compreensão de que quando colocamos um elemento animado em cena, estamos colocando um significado, e um corpo que significa junto com aquele objeto, ou com um boneco, ou com o que estiver envolvido nessa área. Queria saber como especialidade, como colocamos isso dentro da nossa conversa sobre preparação corporal? Acho que há algo anterior até à preparação corporal da cena, que é a consciência pelo movimento. A moça do circo falou, anterior é saber que corpo habitamos. Onde colocamos o corpo que habitamos? Depois, uma preparação corporal para esse corpo, depois, direção desse movimento em cena, e, depois, o resultado disso como uma dramaturgia. Onde o teatro de animação pode dialogar com isso tudo. Tem um pouco a ver com o que a Rocio Infante falou, às vezes temos especialidades mesmo para lidar, e é preciso compreendermos que o espaço da cena quando temos algo específico, precisamos lidar com esse corpo dentro dessa especificidade.

72. A pessoa não se identificou.

ADRIANA BONFATTI

Eu queria colocar uma última coisa para pensarmos. Como intérprete e bailarina sempre tive como questão o seguinte: dependendo de cada espetáculo que eu fazia, eu precisava de um trabalho corporal. Já fiz espetáculos dentro de uma piscina com areia e eu tinha que dançar e falar um texto. Como eu me preparo para fazer esse espetáculo? Já fizemos espetáculo dentro de uma galeria de arte com o espectador aqui [perto]. Como eu me preparo para fazer esse espetáculo? Eu uso texto? Eu não uso texto? Eu fico o tempo todo com o meu corpo só falando? Enfim. São as especificidades de cada linguagem que pensam esse corpo especificamente para cada trabalho. Gostaria de trazer isso como uma questão.

FABIANA NUNES

Meu nome é Fabiana Nunes e essa conversa me elucidou, foi muito importante. Eu sou aluna da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Preparação Corporal nas Artes Cênicas da FAV, eu estava pensando em uma monografia, no que falar, e a fala do Marito Olsson-Forsberg foi importante para eu organizar o pensamento. Foi bom o Fernando Neder perguntar se as artes cênicas estão dentro do teatro ou se o teatro está dentro das artes cênicas porque eu vejo que o papel do diretor e preparador de movimento está sempre muito ligado ao teatro. O trabalho [como ensaiadora] que eu faço é sempre com bailarinos em companhias em que não há coreógrafo residente. O papel do “ensaiador”, vejo que há muito tempo não é mais o papel, talvez, de preparador de movimento, na medida em que você tem que fazer uma qualidade de movimento. Quando você trabalha com profissionais de alta performance não é preciso ensiná-los a cair no chão, mas sim, trabalhar a qualidade de movimento. Mas há um bom tempo esses coreógrafos estão virando diretores tam-

bém, trazendo uma ideia de coreografia muito forte nessa fusão entre teatro e dança. Chega um momento em que não sabemos mais o que é o teatro, o que é a dança. Eles chegam com uma proposta cênico-dramatúrgica muito forte. E esse ensaiador, vejo que ele já está saindo do lugar de repetição de um movimento “oco” e indo para um lugar onde usa artifícios imagéticos, sensoriais, somáticos, emotivos. Acabamos entrando em um lugar que eu não sei se é da direção de movimento, da dramaturgia de movimento. Vários colegas aqui falaram que você começa a tomar conta da luz, da ideia, elucida ou fica em um papel de provocador do próprio diretor. Eu queria ouvir sobre o papel do ensaiador das companhias. Tem a companhia do *Ballet* da Cidade de Niterói⁷³, a companhia do Balé da Cidade de São Paulo⁷⁴, a companhia da Deborah Colker⁷⁵. São companhias grandes. A Deborah Colker, por exemplo, tem um coreógrafo residente. Mas onde não há coreógrafo residente, você traz muitos diretores coreógrafos com linguagens distintas e tem esse papel do ensaiador.

NARA KEISERMAN

Pessoal, estamos encerrando. Eu vou ler para vocês o que nós levantamos como possíveis temas para o seminário do ano que vem. São temas formulados como perguntas mobilizadoras. A essa lista que nós já havíamos feito, vamos acrescentar as nossas anotações. Para deixar essas perguntas fervendo na cabeça de todos nós, nosso primeiro levantamento de questões foi:

– O que distingue o trabalho de preparação corporal, direção de movimento e coreografia no teatro? [É sobre terminologias. Agora acrescentou-se o papel do ensaiador.]

73. Disponível em: <http://balletcidadedeniteroi.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2025.

74. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/bale-da-cidade-de-sao-paulo/>. Acesso em: 04 out. 2025.

75. Disponível em: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/>. Acesso em: 04 out. 2025.

- A preparação corporal é uma técnica?
- Há uma metodologia/pedagogia da preparação corporal?
- O que distingue o trabalho do preparador corporal no teatro e o do professor de movimento na formação do ator? [Isso apareceu “legal” aqui na discussão. Chegou-se a falar em “aula”.]
- Há uma hierarquia entre o diretor da cena e o diretor do corpo?
- O preparador corporal ou o diretor de movimento acaba sendo um diretor de atores?
- Por que surgiu essa função no teatro brasileiro? E em contexto internacional?
- Quais os desdobramentos dessa função?
- Sobre a premiação, ou prêmios.
- Sobre o reconhecimento pela crítica.
- Como se forma o preparador corporal, o diretor de movimento e o coreógrafo. [Outro assunto que apareceu bem]: existe essa formação? É possível essa formação?
- Remuneração. As questões de mercado.

Isso nós já tínhamos pensado anteriormente e a isso nós vamos acrescentar outras questões que foram trazidas aqui pelo nosso coletivo para formatarmos – com a ajuda de todos que puderem e quiserem nos ajudar – um seminário⁷⁶ para o ano que vem, possivelmente para o segundo semestre, para termos mais tempo.

JOANA RIBEIRO

Eu queria falar algo para terminar, não é sobre mim, mas estudando a obra coreográfica do Klauss Vianna⁷⁷ no teatro – que foi minha tese e hoje é um livro⁷⁸ –, na edição desse livro, uma das editoras que recebeu o ma-

76. Ver Programação em: <https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpocenico>. Acesso em: 30 set. 2025.

77. VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

78. TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=005SPAKSuWs>. Acesso em: 12 out. 2025.

nuscrito me solicitou retirar a parte das fichas técnicas. Eu pensei: “nas fichas técnicas é aonde o Klauss vai mudando a função dele de coreógrafo até chegar a diretor. Foi uma das chaves de entrada para entender a obra dele”. É um exercício, o que fazemos de olhar para o outro, olhar para a trajetória do outro e pensar em como isso pode ajudar a pensar nossa própria trajetória. Eu mudei de editora e deixei as fichas técnicas, afinal, tem leitores que podem abrir o livro só por causa delas. Precisamos entender a importância disso aqui, que é aparentemente só uma terminologia, mas é ver o que tem por trás e que “poeira estamos levantando”.

[AS ORGANIZADORAS AGRADECEM]

[APLAUSOS]

**FOTOS - I ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL,
DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA
NO TEATRO**



Figura 3 – I Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro. Rio de Janeiro, Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2018. Foto: Marito Olsson-Forsberg.



Figura 4 - I Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro. Rio de Janeiro, Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2018. Foto: Marito Olsson-Forsberg.



Figura 5 – I Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro. Rio de Janeiro, Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2018. Foto: Marito Olsson-Forsberg.

“II ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL, DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA NO TEATRO”⁷⁹

JOANA RIBEIRO

[ABERTURA]

Queria agradecer a presença de mestres homenageados: Angel Vianna (1928-2024), representada por Neide de Neves⁸⁰, Charles Nelson⁸¹ (1952-), Mestre Manoel Dionísio⁸² (1935-) e Regina Miranda⁸³ (1948-). Agradeço à equipe do Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento, que organizou este encontro, também à Marie Close⁸⁴ que deu uma oficina sobre o Método da Anna Halprin⁸⁵. Temos vários convidados e estamos muito felizes com a presença de vocês nesse lugar de encontro e de troca. Para abrir os trabalhos vou convidar o Guilherme Serrão, nosso egresso da Escola de Teatro da UNIRIO, e Ale Tavares. Os dois estão com um grupo que se chama “*D.O Action 2.0*”. Eles vão mostrar o trabalho que eles fazem do Processo Dublê e *Action Design*.

79. Organizado pelo Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento. Ocorreu na Sala Nelly Laport, em 23 de novembro de 2019, no horário de 15h-17h30, na Escola de Teatro, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro (RJ). Foi realizado junto com o 3º Seminário Internacional Corpo Cênico. Ver em: <https://www.unirio.br/news/laboratorio-artes-do-movimento-organiza-seminario-internacional-corpo-cenico>. Acesso em: 10 out. 2025.

80. Ver em: <https://www.pucsp.br/colaborador/profa-dra-neide-neves>. Acesso em 04 out. 2025.

81. Entrevista com Charles Nelson em: <https://www.youtube.com/watch?v=FR-Z5AU1M2wc>. Acesso em: 04 out. 2025.

82. Entrevista com Mestre Manoel Dionísio em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ke6hHdELung&t=15s>. Acesso em: 04 out. 2025.

83. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/9318-regina-miranda>. Acesso em: 04 out. 2025.

84. Ver em: <https://marieclose.art/?lang=EN>. Acesso em: 04 out. 2025.

85. Ver em: <https://www.tamalpa.org/about-us>. Acesso em: 04 out. 2025.

[DEMONSTRAÇÃO PRÁTICA]⁸⁶**GUILHERME SERRÃO⁸⁷**

Boa tarde, eu sou o Guilherme Serrão. Nós somos o “*D.O Action 2.0*”. Vou contar um pouquinho da nossa trajetória. Eu já fui aluno da UNIRIO, queria agradecer a Joana Ribeiro e Gabriel Beda pelo convite. Comecei estudando artes cênicas, mas desde criança pratiquei artes marciais. Atualmente, já pratiquei mais de cinco [modalidades] e sempre tentei encaixar, no meu processo de ator, esse processo marcial. Acabei chegando nesse mercado de dublê que, hoje em dia, ainda está longe de ser um mercado ideal, na nossa visão. Nós dois, como grupo, estamos tentando implementar um novo conceito no mercado. Eu trouxe o Ale Tavares para falar um pouquinho dessa experiência e passar um pouco para vocês também.

ALE TAVARES⁸⁸

Boa tarde. Eu sou formado em Produção Audiovisual. Estudei na Estácio, campus Tom Jobim, na Barra da Tijuca. Eu comecei o processo de preparação do corpo quando era bem jovem, através das artes marciais e do teatro. O “*D.O Action 2.0*”, a princípio, era uma companhia marcial teatral que fazia *shows* em teatros e museus. Temos os Cem Anos da

86. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2i2J85eU30k>. Acesso em: 04 out. 2025

87. Guilherme Serrão - Ator (UNIRIO), dublê, educador por meio da Arte Marcial, especificamente o Sistema Ving Tsun de Kung Fu. Ver em: <https://www.youtube.com/channel/UCTPRCWM2ldQGN9yvKla4fTg>. Acesso em: 06 out. 2025.

88. Ale/Alexandre Tavares - Diretor, ator, dublê, formado em Produção Audiovisual/Faculdade/Universidade Estácio de Sá (UNESA). Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=dsMRcIhEzks>. Acesso em 06 out. 2025.

Migração Japonesa, no Museu Histórico Nacional. Fizemos um *show* lá. Começamos, também, no teatro da UERJ. E isso me fez perceber o quanto eu era bom no que fazia e me destacava dos outros grupos na parte cênica. Fui me desenvolvendo, fui morar em São Paulo para estudar e me tornar dublê. Morei um tempo na Freguesia do Ó e voltei para o Rio, comecei a trabalhar como dublê – para estudar como era o mercado. Nesse meio tempo, ingressei na faculdade audiovisual e vi que existe um *déficit* muito grande no cenário audiovisual em relação aos, digamos, filmes de ação, no quesito ação. Temos filme policial como *Tropa de Elite*, mas no filme de ação tem o que chamamos de “coreografia de luta de alto rendimento”. Damos cento e dez por cento nas coreografias em todo o tempo, imagina você fazer vários *takes* da mesma sequência, sucessivamente, durante horas e horas ao dia. É uma coisa exaustiva. Os atores têm que estar bem preparados para isso. [Guilherme Serrão: E não é assim que funciona hoje em dia]. Exatamente. Isso é o que deveria ser, mas o cenário atual é bem diferente. Trabalhamos com pouquíssimos recursos, digamos assim. Chegamos no dia, no *set*, e descobrimos o que tem que fazer. O que não seria o ideal. O ideal seria recebermos um roteiro, saber a cena, a intenção, conhecer um pouco do personagem, mas é tudo muito superficial, no mercado.

GUILHERME SERRÃO

O que acontece é que nós, como grupo de dublês, chegamos ao *set* de gravação onde vai ter uma cena que envolve luta, muitas vezes, ou até uma ação um pouco mais perigosa. Toda cena de ação envolve certo risco e nós somos preparados para isso. Mas quando chegamos ao *set*, apesar de termos um treinamento constante, nunca sabemos cem por cento o que vamos fazer. Às vezes descobrimos na hora. Às vezes temos cinco minutos para montar uma sequência de movimentos para fazer, isso acaba prejudicando o resultado final e às vezes não temos a liberdade de criar

as cenas de ação como um todo. Não podemos determinar os planos de filmagem, não podemos mexer na edição. Chegamos apenas para a cena de luta, e temos que fazer de acordo com o que o diretor nos dá para fazer, na hora. Às vezes, o ator ou a pessoa que vai fazer não tem o treinamento, então fica uma coisa muito mecânica. Até para nós que trabalhamos com isso, às vezes tentamos desenvolver e saímos com uma sensação ruim de que poderíamos ter feito muito melhor e não pudemos. A nossa proposta com esse grupo que estamos montando agora – que é baseada em *Rasaboxes*, inclusive –, é justamente ter esse tempo de preparação do ator, do *performer* para a cena de luta. Trabalhar as intenções, os níveis de intensidade de cada movimento, pensar cada movimento. Às vezes você vê uma coreografia de luta e não sabe nem porque aquele personagem está lutando. Às vezes ele pode estar com medo, com raiva. Ele pode estar de frente para uma coisa que vai totalmente contra os princípios dele. O espectador precisa ter essa noção, e, para conseguirmos *pegar*, envolver o telespectador da cena e levá-lo daqui para cá é muito importante. Não conseguimos fazer isso no cenário atual. O Ale Tavares é formado em audiovisual e eu vim do teatro. Essa coreografia que apresentamos para vocês, tivemos pouco tempo para preparar, dois dias. Ela poderia ter ficado melhor. O Ale Tavares trouxe para vocês verem alguns vídeos do trabalho dele de antes. Só a questão de detalhamento, esse *Action Design* que usamos é um termo para o profissional da cena de ação que não está só envolvido com a performance, com a cena de ação. Ele está envolvido tanto na montagem, bem como em todas as etapas desse processo para chegar ao resultado final. Geralmente, é mais usado na TV e no cinema. No teatro ainda não tanto porque é pouco explorado.

ALE TAVARES

O termo *Action Design* significa que existe uma equipe especializada, tanto na parte cênica quanto na parte de produção e pós-produção, que são

a filmagem e montagem do produto. O que acontece é que existem métodos de câmera em movimento, métodos de edição que esses profissionais usam para montar uma grande cena de ação. Só porque você é formado em cinema não significa que vai conseguir produzir um filme de terror. É igual em medicina. Você é formado em medicina, um residente, você vai exercer neurocirurgia, alguma coisa do gênero? Não. Tem que ter uma especialização. E ação também é uma especialização dentro do ramo do cinema. Então *Action Design* é isso. Eles fazem todo o produto, desde a parte coreográfica dos atores até a filmagem e a montagem de cena, apresentam para o diretor que, geralmente, só muda um detalhe ou outro, mas acata noventa e nove por cento daquilo que foi apresentado, porque são os especialistas no ramo da ação. Um exemplo, antes de passar o vídeo: os filmes da *Marvel* têm diretores exclusivos para fazer as cenas de ação. Tem o diretor da parte dos atores, do diálogo e tudo mais, mas a parte de ação é um diretor único, que outro diretor não tem autonomia para mexer. É mais ou menos isso, no *Action Design* estamos querendo propor essa nova perspectiva em termos de ação de alto nível de rendimento. Aprendemos esgrima, esgrima oriental, luta marcial. É um estilo nosso. Não existe em cursos de dublê. A parte cênica é bem simples. Estudamos armamento de fogo. Tem todo um processo, uma preparação. Vou passar o vídeo agora. É um vídeo que eu fiz. Geralmente quando acaba um trabalho ou outro eu faço um vídeo para mim mesmo, para praticar edição. Eu gosto muito e vai servir como exemplo.

[DEMONSTRAÇÃO EM VÍDEO]⁸⁹

GUILHERME SERRÃO

Entender os conceitos da trama, da trajetória, os personagens e tudo mais, e, a partir disso, desenvolver o trabalho da melhor maneira possível e com alto rendimento [**Ale Tavares:** de preparação de atores de forma geral]. Exatamente, porque tem uma separação muito grande entre “atores” e “atores de ação”. Somos todos atores no final das contas, entendeu? Estamos aprendendo a mostrar mais esse nosso lado.

JOANA RIBEIRO

Antes de convidarmos outros preparadores e diretores de movimento, acho que podemos fazer um bloco de perguntas, porque aqui é uma cena muito específica e seria interessante dar cinco minutos para conversarmos especificamente sobre o que acabamos de ver. Quando você falou em formação, qual é a formação para essa área? Como é que se dá isso? No caso desse grupo que vocês estão montando, é de dublê, mas também está ligado com a parte técnica da filmagem?

ALE TAVARES

Existem alguns métodos, tanto da parte cênica, como da parte de produção. Para isso você tem que ser basicamente ator, artista, entender a parte cênica, a parte de movimento e expressão para entender a intensidade

89. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hjkWJleiUyc>. Acesso em 06 out. 2025.

e tudo o mais. Tem a parte técnica, de filmagem e edição que aperfeiçoa tudo aquilo que foi filmado da performance dos dois atores. O *Action Design* é isso. Não se envolve somente com a parte cênica em frente às câmeras. Envolve também a parte de produção e pós-produção, ou seja, da parte de filmagem e edição do produto final.

GUILHERME SERRÃO

O que é muito comum hoje em dia, quando você chega nesse mercado, é justamente você não ter autonomia para desenvolver o seu lado artístico. Poder montar suas cenas, criar seu conteúdo. Temos a *internet* que nos permite fazer isso, então o nosso conceito é desenvolver essas habilidades não só no fazer do movimento. É conseguir ter um estudo das partes técnicas, onde se possa ter autonomia para criar o que quiser fazer, o que quiser montar. Qualquer coisa, seja uma luta oriental, seja uma luta medieval ou uma luta de bar. Tudo voltado para a ação.

GABRIEL BEDA

Em relação à questão da filmagem, uma dúvida que tenho é que, já que vocês estão propondo essa coisa do *Action Design*, vocês trabalham com ação apenas na coreografia do ator ou vocês pretendem ou trabalham com a ação proposta pelo câmera, com o câmera que faz o movimento para poder gerar a ação?

ALE TAVARES

Gabriel, a ideia é que vivemos em um país onde o drama é muito valorizado, a parte cômica e as outras áreas como terror, ou, suspense, são meio que descartáveis. Deixadas de lado. Já vimos algumas produções que não tiveram muito sucesso em produzir, até porque eles estão tentando achar o *timing*. É uma coisa nova para eles. E para mim, devido a tanto tempo de experiência na parte marcial, na parte do teatro voltada para arte marcial cênica – durante dezessete anos de prática só de arte marcial e mais de dez só a parte cênica marcial – entre outras coisas também, faculdade e tudo o mais. Eu venho estudando durante esses anos todos os métodos que os americanos fazem e como eles fazem, o jeito de fazer cinema no ramo do *Action Design*, que é um termo novo. Poucas pessoas – uma pessoa, acho que eu conheço aqui – usa esse termo, só que nem é cem por cento *Action Design* porque ele só vende a coreografia, não faz a parte de produção, de filmagem e nem de edição. Por estudar cinema, eu desenvolvi muito a minha visão, o meu olhar em perspectiva, e os trabalhos que eu fazia na faculdade sempre atraíam grande atenção dos professores, que ficavam impressionados. É uma perspectiva nova aqui. Espero que cresça. Há metodologias de filmagem para cenas de ação – metodologias de edição. Existe a teoria do objeto em movimento. Quando o ator está em movimento, ele não para, então a câmera também está em movimento – a pessoa faz um soco e a câmera segue o soco dele. E se a pessoa faz um soco e para, a câmera segue e para o soco, e, depois, continua, entendeu? Há todo um processo de estudo. Quando você vai preparar uma coreografia é imprescindível que o *cameraman* e o diretor estejam presentes para criar todo o processo de filmagem da linguagem cinematográfica, que é o que chamam de planos.

GUILHERME SERRÃO

Uma coisa interessante que o Gabriel falou está relacionada à movimentação e perguntou em relação à câmera, a movimentação de câmera. Se você parar para pensar o que é o movimento, ele não é, necessariamente, algo só físico. Na minha percepção, pelo menos, o movimento físico é a manifestação de algo, então o que você vai falar também é o movimento. E se você trabalhar na condição do que você vai falar, o efeito pode mudar de acordo com a sua preparação. Enquanto *Action Designer*, se você pensar previamente nos planos de edição, na movimentação, no porquê da movimentação, se faz sentido para você, o movimento sai com outra qualidade.

BÁRBARA SANTOS

Não me lembro qual de vocês chegou a mencionar que às vezes chega um ator, uma atriz e não tem preparo para determinada cena, ou demanda. Alguém que gostaria de treinar com vocês e não tem um físico específico para uma montagem, qual é o treinamento feito com essa pessoa para treinar e desenvolver essa habilidade? O que ela vai fazer com vocês? Que tipo de aula, de demanda?

ALE TAVARES

Primeiramente, depende do objetivo da pessoa. O que ela quer? O que ela deseja? “Quero fazer ação”. Beleza. Te ensinamos ação, mas que tipo de nível você quer atingir? Para que fim? Você quer aprender o que

nós sabemos? A parte marcial também? Ou a parte cênica que é produzida hoje em dia, na televisão? Vai depender muito da pessoa. Como eu disse, é bem personalizado. Depende da pessoa, do que ela quer, da visão dela, da perspectiva, do que vai agregar para ela.

GUILHERME SERRÃO

Só completando o que o Ale falou. Quando alguém se apresenta para nós querendo aprender, querendo contratar nosso serviço para uma preparação, primeiro de tudo é entender para o que ela está se preparando. Se é um espetáculo de teatro, se é para a gravação, um curta, se é uma novela. Entendendo isso, podemos trabalhar fazendo um processo mais personalizado para esse tipo de trabalho. O nosso *background* maior é com TV e cinema, mas pegamos elementos de Grotowski e *Rasaboxes*, mas é algo um pouco mais direcionado. Se o seu personagem é um lutador de boxe, vamos trabalhar elementos do boxe. Vamos passar uma movimentação, um arsenal de golpes para você ter na hora da filmagem. Se você for um personagem acrobata do século XV, vamos trabalhar uma movimentação acrobática com armas brancas para você poder desenvolver isso no *set*. É mais personalizado nesse sentido. Se for para uma apresentação teatral onde você transite entre esses elementos, vamos fazer uma preparação mais ampla. Vamos ter tempo para estudar cada estilo, digamos assim.

DADIVO JOSÉ COMBANE

Boa tarde. Só gostaria de partilhar que quando vi vocês a fazer a apresentação, vi uma parte daquilo que temos que aprender também [na Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, Moçambique]. Os nossos es-

tudantes têm que aprender karatê, taekwondo, capoeira, além de yoga. É muito engraçado isso, porque quando chega à turma essa unidade temática, nós temos que ir buscar o mestre de karatê e ele entra. Porque em Moçambique, essa ideia de arte estar conectada com desporto e vice e versa, é coisa que não se fala. O desportista está na coisa dele e aquilo não é forma da arte. Karatê, taekwondo, é tudo levado para o lado do desporto. E quando você chama, eles ficam meio que: “por que é que eu tenho que ensinar aos atores uma coisa dessas?”. Mas eles têm que aprender sim.

[APLAUSOS]

JOANA RIBEIRO

Obrigada. Vou convidar Guilherme Serrão e Ale Tavares para voltarem em outro momento, para duas horas de evento, em uma jornada específica sobre essa temática. Agora a professora Juliana Manhães vai propor uma dinâmica.

JULIANA MANHÃES

Estamos com horário bem apertado –, mas vamos ter nove pessoas que vão trazer relatos das suas experiências e depoimentos. Mas antes disso queremos fazer uma brincadeira, um jogo, uma onda. Uma onda de apresentação aonde cada pessoa vai ou levantar e falar o seu nome, ou simplesmente levantar os braços, mas com a verdade do *Rasaboxes*, com a presença que temos falado aqui, com vontade. Para nós, pelo menos, nos conhecermos. Se quiser falar também de onde vem. Seu nome

e de onde vem, mas como uma onda. Quando um estiver já descendo, o outro já está subindo, seja o corpo ou o braço. Combinado? Não pode ter intervalo. Com uma pulsação aqui, coletiva. Então vou começar:

*Meu nome é Juliana e eu vim de São Luís do Maranhão.
 Meu nome é Joana e eu vim de Belo Horizonte e da Bélgica.
 Meu nome é Yuri eu vim do Rio de Janeiro.
 Meu nome é Babi e eu vim de São Paulo.
 Meu nome é Amanda e eu vim aqui do Rio.
 Meu nome é Jéssica e eu sou de Maricá.
 Eu sou Andréia daqui do Rio mesmo.
 Marluce Medeiros de Madureira.
 Meu nome é Vivian, vim de Juiz de Fora.
 Lara do Rio de Janeiro.
 Dani, São Paulo, Rio.
 Denise, Rio de Janeiro.
 Evandro de Curitiba.
 Mestre Casquinha.
 Cátia Costa, Penedo, Itatiaia.
 Paulo Trajano, Rio de Janeiro.
 Andrea, Rio de Janeiro e mundo.
 G'leu Cambria, Ilhéus, Bahia.
 Vincenzo da Itália.
 Ágatha do Rio de Janeiro.
 Iara, Pelotas.
 Michele de Nova Iorque.
 Cristiane do Rio de Janeiro.
 Ana de São Paulo.
 Mônica de Belo Horizonte.
 Marito do interior da Suécia.
 Alessandro do Rio de Janeiro.
 Dadivo de Moçambique, Maputo.
 Cláudia, Campinas.
 Daniele.
 Enamar do Rio de Janeiro.
 Lu de São Paulo.
 Neide, Rio de Janeiro e São Paulo.
 Cássia de Petrópolis.
 Mara, Rio de Janeiro.
 Daniele, Rio de Janeiro.
 Greice, Rio de Janeiro.
 Lígia, Rio de Janeiro.
 Tatiana, Viçosa, Juiz de Fora, Campos dos Goytacazes.*

Célia, Rio Grande do Sul, Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro.
Mhyrna, Rio de Janeiro.
Laís, Rio de Janeiro.
Guilherme, Rio de Janeiro.
Alexandre, Rio de Janeiro.
Bárbara, Salvador, João Pessoa.
Laura, Belo Horizonte.
Laura, Rio de Janeiro.
Letícia, Rio de Janeiro.
Núbia, Brasília e Rio de Janeiro.
Eric, Rio de Janeiro.
Gabriel, Campos dos Goytacazes.
Soraya, Rio de Janeiro, Portugal.
Júlia, Rio de Janeiro.
Virgínia, Recife, Rio de Janeiro.
Teresa, Santiago, Cuba, São Paulo, Rio.
Márcia, Polônia, Rio de Janeiro.
Silvia, Rio de Janeiro.
Daniela, Rio de Janeiro, Figueira, Salvador.
Adriana Bonfatti, Itália, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo.
Ayşe Tashkiran, London.
Antônio, São Conrado.
Yuri, São Paulo, São José do Rio Preto, Catete, dona Isabel Cristina, [de dentro dela].

[RISOS E APLAUSOS]

JOANA RIBEIRO

Agradecendo, eu vou chamar algumas pessoas. Já queria de antemão dizer que vamos ficar na falta e na frustração. Não é possível chamar todas as pessoas. Esse é o segundo encontro e já vi que haverá o tercei-

ro e o quarto. A ideia desses encontros é que cada pessoa fale, que tenha ao menos dez minutos para falar: “sobre os aspectos que trabalha na preparação corporal, direção de movimento, quais metodologias de trabalho usa. O que acha importante falar sobre isso, na cena em que atua, e, que cena é essa. Quais as demandas que você acha importante?”. Importante dizer que do ano passado para cá, houve uma “petição escrita”⁹⁰ com mais de duzentas assinaturas e foram criados dois novos prêmios. Duas categorias de “Direção de Movimento” no teatro carioca, sendo que do APTR⁹¹, na sua 13ª edição, em 2019, Angel Vianna recebeu uma homenagem. Esse movimento que é científico, acadêmico, também é político, é artístico. E estou vendo que, principalmente, é um momento de encontro e de troca. Para o ano que vem, eu brinquei que será com amigo oculto, mas eu acho que realmente é um lugar de trazer, se encontrar, revelar as questões que são importantes para nós, e, escutar o outro. Eu queria dizer que nós gravamos e transcrevemos e tudo o que foi falado ano passado já foi transcrito. E tudo isso só é possível porque fazemos no âmbito pedagógico. Nós somos professoras, artistas, então todos que estão aqui produzindo esse evento são alunos, desde a graduação até a pós-graduação, inclusive nós. E toda a visada é pedagógica. Esse caderno já foi transcrito. O que vai ser falado hoje também será transcrito, pensem bem o que vocês vão falar – brincadeira – mas é, não é? É registro. É importante. É a memória do gesto que estamos gravando. Eu queria chamar Dani/ Daniella Visco, Márcia Rubin, Denise Stutz, Soraya Bastos. Aqui serão três nomes juntos: G’leu Cambria, Cátia Costa e Casquinha. Mhyrna Boechat e Laís Castro. Núbia Barbosa e Silvia Soter. Eu queria chamar todo mundo para fazer. Vocês têm que sair daqui a que horas, mes-

90. Disponível em: https://secure.avaaz.org/community_petitions/po/Artistas_das_artes_do_corpo_docentes_e_pesquisadores_Ausencia_de_premiacao_para_as_categorias_de_direcao_de_corpo/?rc=fb&utm_source=sharetools&utm_medium=facebook&utm_campaign=petition-531797-Artistas_das_artes_do_corpo_docentes_e_pesquisadores_Ausencia_de_premiacao_para_as_categorias_de_direcao_de_corpo&utm_term=nZDNab%2Bpo. Acesso em: 27 set. 2025. Ver em Anexos.

91. Ver em: <https://rotacult.com.br/2019/05/13-premio-aptr-premia-grande-ser-tao-veredas-nas-principais-categorias/>. Acesso em: 07 out. 2025.

mo? Brincadeira. A ideia é rodar o microfone, para que cada pessoa possa ter até dez minutos para falar do que está trabalhando, de como está trabalhando atualmente, quais metodologias, o que acha importante compartilhar. Se sintam à vontade para falar ou para não falar e vamos passando. Quando der cinco minutos eu farei um sinal de que você está na metade do tempo. Quando der sete, eu vou dar um pulo na frente, agachadinha. Vou passar aqui, começar com a Dani Visco.

DANI/DANIELLA VISCO⁹²

Eu vou tentar ser bem resumida. Quando eu penso em corpo, eu acho que desenhar fica mais fácil, porque é assim, primeiro penso no corpo físico. Vou desenhar um desenho bem tosco: o “corpo físico”. Dentro desse corpo físico, eu fatio primeiro, sempre o início do trabalho é na estrutura óssea, na inteligência da estrutura óssea. Depois eu vou para o sistema nervoso, sistema circulatório, muscular. Fico mais nesses quatro. E minha fonte de trabalho é um percurso muito pessoal. Eu vim do balé clássico, dança contemporânea, Rainer Vianna⁹³ (1958-1995), que foi um grande divisor de águas, Yoga. Fui morar numa comunidade de Yoga, vivi dois anos lá. Tornei-me instrutora de Yoga e a ciência espiritual. Eu não separo o meu trabalho com a ciência espiritual. Então, fatiando nesses sistemas inteligentes primeiro, eu entro nos centros de energia. Trabalho com sete *chakras* mais as extremidades, ou seja, com: o *chakra* raiz [*Muladhara*], o feminino [*Svadhithana*], o plexo solar [*Manipura*], o cardíaco [*Anahata*], laringeo [*Vishuddha*], terceiro olho [*Ajna*] e o co-

92. Dani / Daniella Visco – Bailarina, coreógrafa e diretora de movimento, com formação no Brasil e no exterior. Professora certificada em Yoga. Diretora do Curso de Licenciatura Plena em Dança / UniverCidade (RJ), de 1994 a 2001. Curadora da série de livros *Lição de Dança*, lançada entre 1994 e 2001. Disponível em: <https://danielavisco.wixsite.com/daniellavisco/biografia>. Acesso em: 07 out. 2025.

93. Rainer Vianna (1958-1995) - Bailarino, coreógrafo, preparador corporal, professor e ator. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/35615-rainer-vianna>. Acesso em: 07 out. 2025.

ronário [*Sahasrara*]. E fatiando esses centros de energia vêm estudos de uma vida toda, inclusive com trabalho indígena, que eu estive com o Kaká Werá⁹⁴, com quem trabalhei alguns anos. Quando eu entro no universo do *chakra* raiz trabalho com a voz que sai de lá, dinâmicas, elementos. O trabalho segue em muitos âmbitos, discussões de tudo o que esse universo traz e assim vai, por todos. Isso é um primeiro momento do trabalho, onde ainda estamos cuidando da máquina. Lógico que eu trago os *chakra* das mãos, dos pés, das axilas, quer dizer, eles vão entrando. Depois desse momento, sempre no paralelo, eu estou falando de um corpo, um “duplo etérico”, que é um corpo sutil de átomo e éter, falo dele e trabalho ele também. Num segundo momento, temos um “corpo emocional”, “emocional astral” e o “mental causal”. Eu entendo isso, para início de conversa, para poder começar o trabalho que eu faço. Eu penso esse tubo de conexão como alma, como um veículo, como um canal. E dessa alma, desse tubo, eu divido em sete, que são os sete raios que na religião falam: “os sete tronos de Deus”. Que na ciência espiritual são raios, são vibrações que tudo o que está no sistema solar responde a isso. Eu tenho um estudo profundo sobre esses raios e procuro dar dinâmicas para esse ator. Estudo junto com o ator essas leis e essas manifestações. E esses raios. Os sete raios. Depois ainda tem a oitava, “monada”, que seria o “avatar”, um filtro, que ainda tem cinco raios. Na verdade, todo o meu estudo desse “corpo de cena” é de um “corpo canal” e todo o meu trabalho é de busca disso. Lógico que vamos entrando em muitos universos e trabalhando em muitas camadas. É um trabalho que vai se modificando a cada aula, a cada encontro, a cada turma, a cada grupo. Isso é a coisa. Só tenho esse assunto. Só falo disso. Só trabalho isso, mesmo. Outra coisa que eu gostaria de dividir, já que tem tantas pessoas que trabalham com os jovens, com essa geração que está chegando, e eu trabalho há muito tempo como todos nós, dou bastante aula. Venho percebendo uma grande diferença do jovem que está chegando. Tremenda diferença. Hoje, coisas que eu poderia fazer antes, hoje não

94. Kaká Werá Jecupé (1964-). Escritor, educador e ativista indígena, descendente do povo Tapuia, acolhido pela comunidade Guarani. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/65149-kaka-wera>. Acesso em: 07 out. 2025.

posso porque as pessoas desmaiam. Porque as pessoas entram em pânico. Eu estou entendendo que é outro momento, outro trabalho. O lugar é outro e tem uma coisa que eu gostaria de dividir, porque está sendo legal eu ter entendido isso. Tem me ajudado a lidar com os jovens. Somos um sistema enorme e tem mudanças. Uma das coisas que aconteceu há pouco foi essa mudança do sistema solar. O Sol entrou em outro momento. O Sol entrou na primavera dele desde 1980, mais ou menos por ali, nunca é tão preciso, mas que com essa mudança da vibração do Sol, mudou a vibração em volta do planeta. Desde 1980, nós temos – segundo fontes da ciência espiritual – uma camada em volta do planeta de cor índigo, por isso que fala dos índigos, mas na verdade, toda alma que adentrou pelo planeta depois de 1980, atravessou uma vibração índigo. Essas pessoas, esses jovens que chegaram desde 1980, estão vindo para um processo de transmutação, para poder transformar esse planeta que está em uma fase de transformação. Foi lindo ontem, eu ouvi numa palestra do Matias De Stefano⁹⁵ – uma palestra antiga dele – que eu resolvi rever, e é incrível – aliás, quem quiser, eu divido –, porque é tão claro tudo aquilo que ele fala. Ele fala que esses índigos, essas crianças, esses jovens que estão aqui vieram para transmutar. Eles podem transmutar na “não-ação”, eles podem transmutar de diversas maneiras. Não são seres evoluídos espiritualmente. Eles vieram com uma função de transmutação. Às vezes, eu percebo: “Nossa, mas esses jovens estão sem ação”. E ficamos críticos: “Por quê? Cadê? Na minha geração, ficamos com a expectativa de um corpo e de uma vibração que não é mais desse momento. Eu estou saindo de considerar que são deprimidos ou que são isso, ou que são... e que: “Na minha época”. São outros momentos, o trabalho é outro. Eu acho que agora me sinto muito assim: “Estou aqui, gente. Vou abrir espaço para vocês, mas agora vocês são novos. Vocês têm um serviço enorme para fazer e eu vou dar o maior suporte, a maior consciência que eu puder para vocês se desenvolverem”. E o que sinto que posso fazer é organizar esses corpos e abrir, expandir, abrir o invisível. Abrir para a ciência, para as vibrações, para as ener-

95. Ver em: <https://matiasdestefano.org/en/frontpage/>. Acesso em: 07 out. 2025.

gias, para tudo o que não é visível. É isso o que estou fazendo. Acho que temos uma grande responsabilidade nesse nosso ofício. Temos na mão a possibilidade de fazer algum serviço por esse momento tão específico, que tem uma pressão de mudança tão imediata. É chamado para uma mudança. Tem um chamado de mudança e são almas com novos códigos, novos propósitos. Temos que, realmente, nos abrimos para o novo e nos colocarmos à disposição sem colocar as *nossas* coisas, *nossas* expectativas, *nossas* referências. É isso o que tenho para dividir. *Namastê*.

SORAYA BASTOS⁹⁶

Meu nome é Soraya Bastos. A Joana Ribeiro me convidou para estar aqui conversando com vocês. Comecei a entrar nessa área de trabalhar mais diretamente com ator de 2009 para cá, estou engatinhando nessa área. Tem um pessoal aqui que já está nessa lida há muito tempo. Venho da dança. É meu primeiro amor. Durante muito tempo eu permaneci no ambiente da dança. O primeiro momento – acho que reconheci outros caminhos de trabalhar meu corpo, de descobrir potências –, foi quando, na época eu tinha uns 20 anos, *Escola de Bufões*⁹⁷, um trabalho que havia, forte, do Moacyr Góes que era muito físico. Um teatro de uma vivência muito intensa. Fui e fiquei muito impressionada com aquilo porque, até então, eu só conhecia trabalhar meu corpo através de *plié*, *tendu*, *jeté* e até ramificações disso, mas sempre com esse caminho. Acho que a Joana me chamou para estar nessa mesa – apesar de ser muito menos experiente do que muitos que estão aqui–,

96. Soraya Bastos – Bailarina, preparadora corporal, diretora de movimento e coreógrafa. Graduada em Educação Física/Licenciatura (UFRJ). Professora da Faculdade CAL de Artes Cênicas. Foi professora na UniverCidade (1995-2011). Professora na Pós-Graduação em Teatro Musicado da UNIRIO e na Faculdade Angel Vianna, Pós-Graduação em Preparação Corporal nas Artes Cênicas. Integra a Renato Vieira Cia de Dança. Ver em: <https://www.cal.com.br/docentes/>. Acesso em: 13 out. 2025.

97. Ver ficha técnica em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181526-a-escola-de-bufoes>. Acesso em: 07 out. 2025.

porque tenho trabalhado desde 2009, muito na formação dos atores. Antes eu dava aula só de dança e tinha esse namoro que experimentei como artista. Eu não sabia muito. Não tinha conhecimento de métodos de aulas, de processos, de treinamento além da dança quando eu tinha 20 anos. Já tenho 50. Passaram-se vários anos. Quando o teatro veio, já tinha feito Tablado⁹⁸, mas quando as pessoas começaram a me procurar para: “Ah, você dança há muito tempo. Você coreografa?”. Porque as pessoas confundem coreografar, preparar e dirigir movimento. Botam tudo no mesmo pacote. Pode estar tudo junto, mas sabemos que são auxílios, são posições muito diferenciadas que podem caminhar juntas, ou não. Quando as pessoas começaram a me chamar para trabalhar me senti muito impotente porque eu falei: “Espera, lá. Eu não sei dar aula disso”. Quer dizer, na minha humildade, comecei a estudar outros caminhos e me lembrei lá atrás do Moacyr Góes, desse grupo⁹⁹ que tínhamos no porão do Villa-Lobos, o Espaço III. Peguei a remontagem do espetáculo – acho que o pessoal mais antigo se lembra de *Escola de Bufões* do Moacyr Góes – que era um trabalho muito potente e vivenciei a segunda montagem. Trabalhei com ele em três montagens. Tinha o Floriano Peixoto, o Leão Góes, a Antonella Batista, era um teatro muito físico e aquilo me impressionou muito. Quando fui morar fora e voltei, as pessoas começaram a me chamar para trabalhar com ator por volta de 2008, 2009, me lembrei das sensações que tive no Tablado, estando na arena jogando aqueles jogos todos que não conseguia muito bem ainda. Eu só tinha 19, 20 anos. Enfim, preciso estudar. Comecei a estudar outros caminhos de auxiliar esses corpos. Dou aula hoje na Faculdade CAL de Artes Cênicas, que meu colega ali é muito mais experiente, Paulo Trajano está lá há muito mais tempo. Sou caloura nesse lugar da CAL – que virou faculdade. Antes ele era só um curso técnico e, em 2011 para 2012, virou faculdade também.

98. O Tablado – Escola de Teatro. Ver em: <https://www.otablado.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2025.

99. A Companhia de Encenação Teatral, dirigida por Moacyr Góes (1988 a 1993), ocupava o Espaço III do Teatro Villa-Lobos (RJ). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80471-companhia-de-encenacao-teatral>. Acesso em: 08 out. 2025.

E como eu já dava aula através da Dani Visco, que me chamou para licenciatura em dança em 1995, 1996, aprendi essa coisa do conteúdo programático, porque eu dava aula em academia, em grupos de dança. Eu não tinha esse conhecimento. A experiência acadêmica veio através da porta que a Dani Visco me abriu, mas era só na licenciatura em dança e aula prática de jazz no começo, depois dança contemporânea, mas quando venho para a CAL e começo a trabalhar só com ator, eu falei: “Não. Preciso abrir para poder ser também veículo de janelas abrindo e portas abrindo”. Falo com os meus alunos desde 2011 que, quando chegam para mim: “mas você vai dar aula de quê?”. Eu falo: “eu sou do caldeirão”. Brinco com eles porque, na verdade, fui estudar várias coisas. Primeiro encontro que tive foi com *Viewpoints* em Nova Iorque. Fui para lá estudar, desde então venho fazendo alguns treinamentos. O Laban já tinha entrado na minha vida através da dança contemporânea. Fui conhecendo outros lugares. Talvez para várias pessoas aqui, que estão começando, posso dizer que o primeiro momento de se desgarrar do *plié* é difícil. Tem um momento que você acha que só dá para aquecer o seu corpo com aquela estrutura que você aprendeu. Quando me lembrei da minha experiência com 19 anos, com o Moacyr Góes, que eu tinha outros lugares para visitar, foi muito bacana para mim, como artista e como professora. Quando brinco com os meus alunos e falo que sou do caldeirão – porque eu não acredito quando vou preparar um ator – trabalho muito na formação, minha experiência é muito menor em trabalho profissional e muito maior em trabalho de formação. Minha função é trocar e abrir janelas. Não dou aula de uma coisa, não abordo um lugar. Vejo a qualidade daquela turma. E talvez esteja muito mais em uma coisa de acalmar, de cabeça. É muito mais, às vezes, quase uma terapia que eles estão precisando mais que eu os coloque em uma atividade ou imponha um treinamento específico. Às vezes é mais dizer que eles são capazes e que a limitação está aqui e não está aqui, porque com o corpo deles é possível de fazer várias coisas que eles acham que não é possível. É muito mais acalmá-los e eles reconhecerem o próprio corpo, se sentirem potentes, sentir

que são capazes de fazer – o que eles pensam para aquela cena x ou y. Tento achar ferramentas. Porque me machuquei em 2011, 2012, comecei a fazer Yoga – não virei instrutora, não dou aula. Sou uma praticante da Yoga e virou um canal fundamental, além de outros lugares. Se eu vou montar um programa de uma aula e percebo que aquela turma, aquele grupo de teatro, aquela peça, aquela montagem – participo muito do final da faculdade, então tem muita montagem. Por exemplo, esse semestre eu entreguei quatro montagens com diretores diferentes: Isaac Bernat, Adriana Maia, Marcos Alvisi, Diogo Liberano, que são muito diferentes entre eles, e isso me deu uma experiência muito grande de como eles abordam cada montagem. Observo o texto, trabalho junto com o diretor primeiro para entender a cena e o que ele quer da cena e percebo a turma que está caminhando comigo desde o início do semestre, vejo onde estão as potências e onde estão as fragilidades. Dependendo da cena, da montagem, eu monto um programa de aula. Não dou aula só de Laban, porque nem sou especialista em Laban, mas eu poderia usar as ferramentas do Laban, quando eu percebo que eles precisam de base, de foco, de calma, a Yoga entra de alguma forma na construção da minha aula, quando eu percebo ali mais vigor. Faltam dois minutos, eu não tenho mais tempo para falar, mas é isso. Acho que eu sou mais da vivência prática, o estudo que eu queria terminar é esse. Eu venho da prática de muitos anos, me sinto ainda – apesar de estar há dez anos trabalhando com ator, na formação, mais na formação do que no trabalho profissional – eu me sinto ainda engatinhando nisso, mas eu me coloco ao lado deles, não me coloco acima, eu me coloco do lado. Eu vou conversando com eles lado a lado. E, com a minha idade e a minha experiência, eu vou montando o programa e vou me organizando.

MÁRCIA RUBIN¹⁰⁰

Meu nome é Márcia Rubin, eu sou formada na Escola Angel Vianna, passei vários anos nessa escola. Cheguei na Escola Angel Vianna através das aulas do Rainer Vianna, que eram aulas bem animadas ao som do [percussionista] Sergipe. Tem muito tempo. Depois, eu fiz o curso profissionalizante e nesse meio tempo eu comecei a trabalhar com teatro. Eu tinha vinte e três anos, hoje eu tenho cinquenta e oito, são vários anos trabalhando com teatro. Tenho algumas coisas para falar sobre isso. As questões que foram colocadas aqui em relação à diferença de nomenclatura – que é uma questão interessante –, mas antes disso eu vou falar um pouco dessa trajetória que eu acho que é bacana, depois de mais de trinta anos dentro desse lugar. Eu também sou da dança, mas de uma dança não formal, uma dança que incluiu vários professores, como: Zdenek Hampl¹⁰¹, Bernadette Hill¹⁰², um pessoal bem mais velho vai reconhecer esses nomes, aqui no Rio, e a Dona Lourdes Bastos¹⁰³ e várias pessoas, o pessoal egresso da UFRJ, muitas pessoas. Eu passei por um caminho de dança à margem do que era na época a educação formal em dança, que era o clássico. Eu não tive essa oportunidade. Fui fazer dança bem mais tarde. E muito cedo, com vinte e três, eu comecei a trabalhar no teatro e ali que eu descobri qual era a minha dança, foi no

100. Márcia Rubin - Coreógrafa e bailarina formada pela Escola Angel Vianna. Graduada em Educação Física (Universidade Gama Filho/UGF), Pós-graduada em Arte e Filosofia (PUC/RJ). Professora da Escola e Faculdade Angel Vianna. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção de Movimento/Coreografia. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2176652905022265>. Acesso em: 08 out. 2025.

101. Sobre Zdenek Hampl (1946-2007) ver em: <https://acervorecordanca.com/portfolio/zdenek-hampl/>. Acesso em: 08 out. 2025.

102. Bernadette Hill – Bailarina inglesa, foi parceira do *showman* Luís Carlos Miele (1938-2015), na década de 1970, quando estrearam na boate Sucata do Rio de Janeiro. Ver em: https://www.estadao.com.br/fotos/acervo/miele-o-showman/?srsltid=AfmBOorBQMcN_vfeflkkV2g9HatZL2RH_QHp-v10T9HkWyq94Ga2Byna8&token=%7B%22current%22%3A0%7D. Acesso em: 08 out. 2025.

103. Ver Homenagem a Lourdes Bastos (1927-2023) em “I Seminário Internacional Corpo Cênico”: <https://www.youtube.com/watch?v=Lw3CvQcjAF0>. Acesso em: 08 out. 2025.

teatro que eu tive acesso à resposta do porquê eu dançava. Minha metodologia de trabalho: eu venho de uma educação muito forte dentro da Escola Angel Vianna. Rainer Vianna, Klauss Vianna um pouco e Angel Vianna muito. Minha família inteira fez “Angel Vianna”: minha tia, minha irmã mais velha e depois eu. E foi na Angel – porque isso é uma história – que eu descobri muita coisa no meu corpo, inclusive porque que eu não mudava de turma quando eu fui, aos dezessete anos, fazer o clássico. Foi ali que eu descobri que a professora de clássico não sabia me ensinar o que eu tinha dificuldade de aprender, e, recomendo a Escola Angel Vianna para todo mundo. E comecei a desenvolver o meu “trabalho de ator” junto com uma companhia de teatro que as pessoas, os integrantes dessa companhia, eram meus amigos, foi assim que começou. Fizemos alguns infantis em 1985, 1986, que foram trabalhos muito lindos que percorreram o Brasil naquela época. Era mais fácil percorrer o Brasil com os trabalhos artísticos. E, ao mesmo tempo, comecei a trabalhar na Escola de Teatro Martins Pena¹⁰⁴, uma escola do Estado aqui no Rio de Janeiro. E foi lá, junto com a Angel, que eu fui elaborando o que seria a minha forma de trabalho no teatro. Eu trabalho basicamente uma síntese da pesquisa de “harmonia espacial” do Laban, – fui aluna da Regina Miranda durante muito tempo, Regina, Ângela Loureiro¹⁰⁵, Luciana Bicalho¹⁰⁶ – e faço essa síntese do trabalho de “harmonia espacial” e do trabalho de “consciência corporal” que eu recebi da minha grande mestra Angel Vianna. E venho elaborando esse trabalho desde então. Entrando nessa área do corpo no teatro, gosto muito de falar que eu par-

104. A Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena - Escola técnica de formação de atores da cidade do Rio de Janeiro/Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC). Fundada em 1908, é considerada a mais antiga escola de teatro da América Latina em atividade. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=VeW-VDe-rFvI>. Acesso em: 08 out. 2025.

105. Ângela Loureiro (1952-). Graduada em História (PUC-RJ). Bailarina, Analista de Movimento Certificada/LIMS/NY. Ver em: <https://www.cnem-laban.org/angela-loureiro>. Acesso em: 08 out. 2025.

106. Luciana Bicalho – Atriz-bailarina, preparadora corporal e educadora somática. Graduada e Pós-Graduada pela Faculdade Angel Vianna. Ver em <http://lattes.cnpq.br/3195011562494792>; <https://www.cal.com.br/docentes/>. Acesso em: 13 out. 2025.

to da ideia de **porosidade corporal**. O movimento tem que poder entrar e sair dos corpos. É interessante perceber hoje em dia o nível de tensão que as pessoas têm. Então, de alguma forma dialogando com o que a Dani Visco falou desse momento que estamos vivendo – e como o atuar não combina com essa tensão negativa, é claro, vamos separar a tensão da tonicidade – essa tensão, quando eu falo, é uma tensão negativa. Eu trabalho muito com essa ideia de porosidade, de tentar fazer com que o corpo seja um canal de entrada e saída de um fluxo de movimento. E isso tem a ver também com os estudos de Laban sobre os “esforços”. E isso tem tido um resultado muito grande. Eu trabalho hoje em dia mais na cena, falando de teatro especificamente, talvez por isso o nome “direção de movimento”. Eu já passei nesses trinta anos – mais que trinta – por várias nomenclaturas, mas fui também desenvolvendo uma escuta, porque ora você trabalha mais a partir do diretor, ora você trabalha mais a partir do ator. Cada trabalho se configura de uma forma muito única e singular. Fui tendo essa escuta, e essa escuta me ajudou a forjar, o termo para mim, **direção de movimento**. Hoje eu já duvido muito disso tudo, mas eu acho importante que nós assinemos o que fazemos, demos nome para o que fazemos, porque assim podemos dialogar. Se não dermos um nome certo para a coisa fica mais difícil de dialogar com ela. Como essa escuta estava muito apurada e o que se falava era isso, “mas o que você faz é uma direção”, eu assumi. Pode ser “direção de movimento”, pode ser “direção corporal”, pode ser o que for desde que você esteja satisfeito com o nome que você dá ao que você faz. E de lá para cá, venho trabalhando com algumas companhias de teatro, tenho alguns parceiros, alguns diretores com quem eu trabalho já há algum tempo. Marcio Abreu, Fabiano de Freitas são dois diretores com os quais eu tenho trabalhado de uma forma mais constante e isso é muito bom, porque você tem a sensação de que está trabalhando em companhia, coisa rara hoje em dia para a dança no Rio de Janeiro e para o teatro. Infelizmente, porque estamos passando por um momento muito delicado e não conseguimos manter uma frequência, uma constância nos trabalhos de companhia, nem de dança nem de teatro. Por isso a Escola Angel

Vianna é maravilhosa, porque na Escola você está em companhia e essa vivência e essa troca, para nós, que trabalhamos com o corpo e para todo mundo é muito importante. Eu dou aula na Escola e Faculdade Angel Vianna, e, essa vivência dentro da sala de aula só ajuda a vivência fora da sala de aula, não só para o profissional, mas também para o futuro ator e bailarino. Por quê? Porque eu acho que o trabalho de corpo, basicamente, o que ensinamos e o que aprendemos quando pensamos a nossa existência através e a partir do nosso corpo é um exercício – eu até me emociono... Sempre [emoção de Márcia e risos da plateia] é um exercício de generosidade. Estamos nesse momento precisando abrir, deixar entrar e sair e poder se comunicar. Os amigos nem se falam mais, eles só trocam mensagens, essa nova geração – que é a geração do meu filho de vinte e sete –, é isso, é um novo mundo que está surgindo e que temos que saber lidar sem perder as nossas crenças e a nossa ideia de que o corpo é a casa. É o lugar onde tudo acontece. Essa forma de olhar o corpo, perceber e poder... [fortemente emocionada e a plateia ri junto]. É porque é forte mesmo, não é? Eu acho que a coisa é poderosa e eu acho que é com esse poder que temos que avançar, que temos que caminhar, temos que nos olhar e temos que continuar criando nesse momento delicado e urgente. Alguém falou – eu acho que a Dani Visco falou –, estamos vivendo um momento muito urgente, o nosso país demanda muito, ele exige de nós uma energia que é assim, eu não sei que outro lugar nesse momento – sei sim por que estamos vivendo momentos bem terríveis em todo o mundo –, mas a nossa sensação aqui é que estamos vivendo um retrocesso muito grande depois de várias conquistas. E uma delas é a conquista do nosso estar no mundo, que passa pelo nosso corpo. Eu adoraria ficar, mas eu tenho outro compromisso. Vou passar aqui para a Denise Stutz, mas uma pena, porque eu adoraria estar no bate-papo depois.

JOANA RIBEIRO

Eu queria agradecer a presença, sabemos que é difícil para uma preparadora, diretora de movimento sair do ensaio e vir para cá. Várias pessoas vão entrar e sair porque trabalham e dão aula. E já estou vendo que vamos precisar fazer outros encontros porque acho que estamos precisando disso mesmo.

DENISE STUTZ¹⁰⁷

Depois da Marcinha Rubin fica *punk* falar, não é? Primeiro porque a Marcinha é uma referência. Acho, para quem trabalha com corpo, com teatro, a Marcinha é uma referência, sempre falo que ela é uma referência [aplausos]. E, na realidade, eu tenho muito pouco para falar desse lugar, porque eu caí muito de paraquedas. Eu não tenho um método, não sei muito, entro sem saber nada. Trabalhar com ator, com diretor é uma coisa que realmente não sei. Eu já entro sempre pensando sobre isso: eu não sei. Eu não sei o que vou fazer, me dá um medo. Eu sempre tenho pânico quando me chamam para fazer direção de movimento, porque eu não sei a coisa de preparação de corpo eu não faço, porque eu não sei mesmo, aquecer etc. Isso eu não sei mesmo. E não sei fazer essa coisa. Eu fico conversando com o diretor. E ele fica falando umas coisas: “que queria isso, eu queria aquilo...”. E é por esse lado que eu vou. Eu acho muito engraçado, acho que preciso fazer esse curso da faculdade de direção de movimento, porque eu não sei mesmo. É um lugar que eu acho, às vezes, que estou fazendo uma coisa, que estou... eu tenho as pessoas com quem eu trabalho – porque geralmente trabalho com as mesmas pessoas –, a Inez Viana, com quem trabalhei como atriz, então fica mais

107. Denise Stutz – Bailarina, atriz, diretora, coreógrafa e preparadora corporal. Ver em: <https://trilhasdacena.com.br/pro/denise-stutz/>. Acesso em 09 out. 2025.

fácil, porque ela me chama às vezes para atuar, às vezes para fazer direção de cena de movimento. A Débora Lamm também, que faz a mesma, na realidade, eu não tenho um método, não tenho muito o que dizer, eu preferiria até passar para outra pessoa, para escutar. Estou achando muito bom escutar. Obrigada, pessoal!

G'LEU CAMBRIA¹⁰⁸

Boa tarde pessoal! Meu nome é G'leu Cambria, eu sou de Ilhéus, Sul da Bahia. Peço licença a Agô a “bença” para quem é de “bença”, Axé para quem é de Axé! [Canto]: “*Ojó Igbì Orisà Rè Wo* [No momento que você nasce para o Orisà] *Eyè Kan Fo Orisà Sirè* [Um pombo faz a ligação entre Ori e Orisà]”. O pombo branco faz a ligação entre o Ori e o Xá, o *Chakra*, cabeça, a força, o ponto de entrada de energia e nos conecta com os deuses e com a energia Divina e Sagrada que existe e que está acima de nós. O meu trabalho existe em cima disso, trabalho com o corpo através da energia, da simbologia e da gestualidade das danças dos orixás e da música e do canto sagrado. Para mim, a morada do corpo é sempre um lugar de novas descobertas, porque cada corpo me traz uma história e cada corpo me traz um lugar. Às vezes as pessoas chegam para mim e dizem: “Eu não sei dançar, eu não danço nada”. Então eu digo: “Não, não é bem assim, você sabe!”. Se levantamos o braço, varremos uma casa e limpamos o chão estamos dançando, porque tudo é movimento, tudo parte de um lugar. E entender que a dança tem o seu começo, meio e fim é superimportante. Eu trabalho com a Dança Afro. Venho de Ilhéus, a minha família vem de uma tradição da religião do Candomblé. É uma casa que está na sua quarta geração

108. G'leu/Gleide Cambria - Professora, coreógrafa e diretora de movimento de Dança Afro, G'leu Cambria dirige a Bamboyá Cia de Dança Afro. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-J9mCpj-XJQ>. Acesso em: 09 out. 2025.

com a minha avó, o “Terreiro da Nação Angola”¹⁰⁹, fundado em 1885, e com o Bloco Afro Dilazenze¹¹⁰, que tem 33 anos, um bloco também da nossa família. Eu cresci, nasci e me criei nesse lugar e observando o corpo e a energia do corpo que sempre me tomou e sempre me chamava muita atenção. As transformações, as mudanças do caminhar, do olhar, da gestualidade, da força, da intensidade do corpo no momento do transe. Eu sempre me perguntava de onde vinha aquilo tudo e como aquilo me prendia e me chamava a atenção desde muito pequena. Eu fui para o teatro com sete anos, foi a minha primeira apresentação em um teatro. Hoje também tenho trinta e três anos de carreira, de história, de vivência no mundo da Dança Afro. Sinto-me muito honrada e muito feliz de estar aqui, com tantas pessoas incríveis, com histórias incríveis e dividindo esse lugar com todos vocês. Porque é muito importante para nós que trabalhamos com a cultura Afro-Brasileira, com a cultura Afro de um modo geral, nós, mestres dos saberes que já fomos tanto pesquisados, e hoje estamos aqui também pesquisando. Porque somos também cabeças pensantes para partir desse lugar para uma criação, para criar algo e trazer algo para vocês de uma história que foi vivida, não por mim, mas pelos meus ancestrais, pela minha ancestralidade, pelas minhas raízes, pela minha força, pela minha história, pela história do meu povo. E é por eles que eu hoje estou aqui. Para mim, a dança sempre foi esse lugar sagrado de descobrir o corpo nessa força, nesse lugar de energia, de transcender, de pensar que tudo podemos e somos capazes. Um aluno, uma vez, entrando na minha turma – eu dou aula de dança regularmente e tenho a Companhia de Dança Afro Bamboyá, nos apresentamos

109. Neta de Mãe Ilza Mukalê, G’leu Cambria integra a prática religiosa do candomblé, num dos mais antigos terreiros da tradição angola da Bahia, fundado por sua família, o Matamba Tombenci Neto, em Ilhéus. O terreiro conta com: Grupo de Preservação da Cultura Negra Dilazenze, cujas ramificações incluem bloco afro, banda percussiva, grupo de samba de roda, corpo de balé e o projeto sócio-educacional Batukerê. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-J9mCpj-XJQ>. Acesso em: 09 out. 2025.

110. Ver em: <https://ilheus24h.com.br/grupo-dilazenze-completa-37-anos-de-existencia-nesta-quarta-feira-22/>. Acesso em: 09 out. 2025.

ontem um pouquinho aqui dentro do Sarau Afro NEPAA¹¹¹, foi um lindo encontro. Esse aluno me escreveu dizendo assim: “Olha, eu queria muito dançar, mas eu sou gordo”. Foi a primeira coisa que ele me disse numa preocupação muito grande. Eu falei: “Venha! Venha dançar!”. Ele chegou e eu o recebi como a todos, sem diferença, e coloquei ele para dançar. Eu disse: “Descubra a dança que tem dentro de você, porque o movimento parte do que tem dentro de nós, esse é o nosso ponto de energia”. E daqui [aponta no corpo] eu sempre digo que nós direcionamos as energias, para os braços, pernas, e vamos distribuindo isso para lugares que desconhecemos dentro de nós mesmos. É sair dessa fôrma, dessa caixa e desse padrão que nos colocam e teimam em nos deixar, para descobrir outro corpo existente com uma força que vai além daquilo que podemos imaginar, supera tudo e qualquer coisa quando acreditamos num algo mais. Na minha turma sempre trabalhei com atores, nomes como Daniela Fontan, Dandara Mariana, a própria Taís Araújo, a Heloísa Jorge, o Bukassa Kabengele. Sempre tive essa ligação com cantores também, a Nina Becker. O que sempre me levou para esse lugar de criar foi aquilo que alguém já falou aqui hoje, da busca de cada um, o que cada pessoa busca quando procura algo. E você entender qual é essa busca e essa necessidade daquele corpo para dentro daquilo que ele faz. Esses caminhos me levaram a *Ombela*, esse musical: *Ombela, a origem das chuvas*¹¹² no qual eu acabei de fazer um trabalho assumindo a direção coreográfica, preparação corporal, e, até mesmo, dirigindo algumas cenas ao lado do Arlindo Lopes. Foi um trabalho incrível, uma experiência muito bacana de fazer, porque, na verdade era o que eu já fiz durante toda a minha vida, é o que eu faço. Por isso, foi muito fácil chegar e conseguir acessar esse lugar. Eu digo sempre que a arte é política, a dança Afro é política e ela precisa ser política, porque nós, mestres do saber, estamos nesse lugar onde teimam e querem nos deixar lá. Não! Nós precisamos estar sempre

111. Sarau Afro NEPAA (Núcleo de Estudos e Performances Afro-Ameríndias). Coletivo Muanes Dançateatro e Bamboyá Cia de Dança Afro. NEPAA – Térreo. Escola de Teatro – Centro de Letras e Artes – UNIRIO, 22 de novembro de 2019. Ver em: <https://www.unirio.br/news/laboratorio-artes-do-movimento-organiza-seminario-internacional-corpo-cenico>. Acesso em: 09 out. 2025.

112. Ver ficha técnica em: <https://trilhasdacena.com.br/ombela-a-origem-das-chuvas/#equipe>. Acesso em: 09 out. 2025.

um passo à frente, podemos estar sim, em um lugar como esse, na Universidade. Eu estou aqui, inclusive, há dois anos ao lado do meu marido Vincenzo Cambria, professor de Etnomusicologia da casa, no curso “Performance Afro G’leu Cambria”¹¹³. E viemos fazendo esse trabalho, acredito muito nisso e nessa parceria, entendendo essa importância de que, cada vez mais, a universidade e lugares como este estejam abertos para nos receber e nos ouvir. Porque a vida é uma troca, é compartilharmos, é trocar o saber e eu acho que um alimenta o outro, e assim vamos nos fortalecendo e seguindo juntos. Teria muita coisa para falar, pena que o tempo é curto, mas me sinto feliz de estar aqui, passando um pouco a minha visão. A minha relação com a dança é muito verdadeira porque ela precisa... é sentimento, não é? Nós falamos isso. A professora [Márcia Rubin] que saiu daqui agora chorando me emocionou bastante, porque é o que sentimos, e se nós não sentimos, se não trazemos essa verdade de dentro para fora, não conseguimos alcançar e chegar no coração do outro. Eu sempre espero fazer da minha dança a minha verdade, a minha história, trazer as minhas raízes e nunca fugir desse lugar, porque é nesse lugar que eu estou aqui representando a todos os meus e toda a minha família. Pelo dia 20 de novembro, pelo mês da Consciência Negra, que tenhamos sempre momentos como este de compartilhar e de trocar. Aproveito para convidar vocês: amanhã a nossa Companhia Bamboyá vai estar no Centro Cultural Laurinda Santos Lobo, em Santa Teresa, às 17h30, com o espetáculo *Dandá*, na íntegra do que foi apresentado aqui um pouquinho. Sintam-se todos convidados. E seguindo essa força, eu vou fechar a minha fala do mesmo jeito que eu comeci. [Canto]: *Nkosi Sikelel' iAfrika* [Deus abençoe a África] *Maluphakanyisw' uphondo lwayo* [Que suas glórias sejam exaltadas] *AYizwa imithandazo yethu* [Ouça nossas preces] *Nkosi sikelela, thina lusapho lwayo* [Deus nos abençoe, porque somos seus filhos] Axé!

113. Curso de extensão “Performance Afro G’leu Cambria”, projeto de extensão “Cultura popular e universidade: saberes em diálogo”, coordenação do prof. Dr. Vincenzo Cambria do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e do PPGM-UNIRIO. Ver “Evens Clercema: Dança Afro haitiana” em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMY3GYhXDDs>. Acesso em: 09 out. 2025.

SILVIA SOTER¹¹⁴

Pessoal, desculpa. Eu sou uma das que vai ter que sair antes. Queria agradecer e pensar o que aconteceu. Porque estou em um lugar meio esquisito aqui hoje, porque com tantas pessoas que estão na prática do trabalho de direção corporal, de direção de movimento, a Joana Ribeiro me pediu para falar de outro lugar. Eu trabalhei muitos anos com direção de movimento, sou dessa época da Marcinha [Márcia Rubin], comecei a trabalhar com direção de movimento em 1984, 1985 e trabalhei até o início dos anos 1990, e aconteceu um caminho na minha vida: eu voltei para a dança e depois voltei para o teatro. Em 2001, eu fiz direção de movimento de duas montagens, de duas peças com o Antônio Abujamra, com os “Fodidos e Privilegiados”¹¹⁵ – na época, eles ainda se chamavam assim –, e depois voltei para a dança. Mas vim falar de outro lugar da dança, que é a experiência de “dramaturgista”, foi sobre essa experiência que a Joana pediu que eu falasse. Minha fala talvez esteja mais integrada à defesa de tese da Luar Maria Escobar¹¹⁶. Talvez quem tenha participado dessa defesa, ontem à tarde, entenda mais do lugar que eu estou falando. A minha função começou a ser chamada de dramaturgia pela Lia Rodrigues¹¹⁷, artista com quem trabalho desde 2002. Eu já havia antes colaborado com ou-

114. Silvia Soter/Silvia Camara Soter da Silveira - Graduada em Artes/Comunicação Visual (PUC/RJ) e Dança (Paris8), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO), Doutorado em Educação (UFRJ). Professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Desde 2002, colabora como dramaturgista junto à Lia Rodrigues Companhia de Danças. Ver em: <http://lattes.cnpq.br/1863257735933617>. Acesso em: 09 out. 2025.

115. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80446-os-fodidos-privilegiados>. Acesso em: 09 out. 2025.

116. ESCOBAR, Luar Maria. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e em Dança) UNIRIO e Université Paris 8, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13248>. Acesso em: 12 out. 2025.

117. Lia Rodrigues (1956-) - Bailarina e coreógrafa. Diretora e fundadora da Lia Rodrigues Companhia de Danças e do Festival Panorama (RJ). Supervisora Artística da Escola Livre de Dança da Maré (ELDM). Ver em: <https://www.redesdamare.org.br/br/info/7/escola-livre-de-danca-da-mare-eldm>. Acesso em: 09 out. 2025.

tros artistas, como a Dani Lima¹¹⁸, e que foi muito importante nesse início de parceria com dança – e, desde 2002, eu trabalho com a Lia Rodrigues, são dezessete anos. Eu pensei em falar disso talvez um pouco pelo nome do evento, do Seminário¹¹⁹. Tenho colecionado os gestos do dramaturgista, eles têm me interessado. Eu sempre digo que, quando falo do lugar do dramaturgista, sempre falo na primeira pessoa, por todas essas razões que temos falado. Eu acho que os modelos, os modos de trabalhar dos dramaturgistas, são modelos e modos muito distintos. Ao mesmo tempo, durante esses 17 anos de parceria profissional, o modo com que eu me relacionei com os trabalhos e com as demandas da Lia Rodrigues mudou muito. Eu vou falar um pouquinho, bem rapidamente, de alguns gestos que eu tenho ouvido como “gestos do dramaturgista”. Lembrando do Alex Guerra¹²⁰, que um dia me falou que para ele ser dramaturgista era estender um espelho para o artista, para o criador, e falar assim: “Olha, é isso que eu estou vendo. É isso que você quer fazer?”. Esse gesto de estender o espelho, de segurar o espelho, de ter esse olho, que é um anteparo para que o artista faça suas escolhas, assuma suas escolhas, e talvez possa ver o que nem sempre ele está vendo, mergulhado no trabalho. A Micheline Torres¹²¹ – na semana passada eu estava no Ceará com ela, em Fortaleza –, ela usou uma expressão que eu achei muito interessante, estávamos colaborando com um grupo de artistas de Fortaleza, mais jovens. Ela falou: “Pois é, o que estamos fazendo é que estamos *espiando* [o trabalho] por cima do ombro deles”. Eu achei um gesto muito preciso que fala dessa relação. Tem alguém com a obra e o que nós fazemos é olhar por cima

118. Dani Lima/Daniella de Araújo Lima – Bailarina, coreógrafa, preparadora corporal, diretora de movimento. Graduada em Jornalismo (PUC/RJ), Mestrado em Teatro (UNIRIO), Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC/RJ). Professora do Depto. de Linguagens Artísticas (UERJ). Ver em: <https://www.ciadanilima.com.br>. Acesso em: 09 out. 2025.

119. “3º Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências/2º Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro”. Ver em: <https://laboratorioartismo.wixsite.com/corpocenico>. Acesso em: 10 out. 2025.

120. Alex Guerra - *Dramaturg*, colaborador em peças de Marcelo Evelyn. (Soter In: Bardawil, 2010, p. 28).

121. Micheline Torres – Atriz (UNIRIO), bailarina, coreógrafa e performer. Ver em: <https://cargocollective.com/michelinetorres/bio>. Acesso em: 09 out. 2025.

do ombro desse alguém na obra, esse é outro gesto que eu coloco na minha coleção. O terceiro gesto, o gesto que o Marcelo Evelin¹²² conta no “Tecido Afetivo”¹²³, um projeto que aconteceu em Fortaleza, coordenado pela Andréa Bardawil¹²⁴. Em um momento, ele fez um *workshop* nos anos 1980 com a Pina Bausch¹²⁵ e viu a atuação do Raimund Hoghe¹²⁶ com a Pina, ele dizia que o que mais o espantava, que era curioso, é que o Raimund Hoghe falava, sussurrava no ouvido da Pina. Eles viam que o Raimund Hoghe sussurrava, mas eles não ouviam o que o Raimund Hoghe sussurrava. Era um gesto público, mas de algum modo, absolutamente íntimo. Eu acho que esses três gestos cabem quando falo de como venho trabalhando com a Lia Rodrigues. Digo que o trabalho que faço com a Lia Rodrigues é estar sempre com um pé dentro e um pé fora. Estou sempre junto, mas não estou sempre perto, e essa é uma distinção importante nesse diálogo e na forma como eu construo esse gesto de dramaturgista. Esse estar perto, quando estou perto, eu estou perto porque eu consigo – quando estou perto –, fazer essas três coisas que temos falado. Eu sussurro no ouvido da Lia. A Lia é uma pessoa com quem eu falo, eu falo mais com a Lia do que com os bailarinos, do que com a companhia. Quando eu estou longe, me permite limpar um pouco o meu olhar e voltar, a obra é outra e eu sou outra cada vez que volto, essa distância me permite poder fazer esse jogo de entrar, de sair e de renovar esse olhar. E eu *espio* sobre o ombro da Lia, porque a obra é da Lia. E junto com esses gestos, venho pensando que características permitem que essa relação, por exemplo, com uma artista como a Lia Rodrigues, possa ser uma relação tão longa, porque ela é

122. EVELIN, Marcelo. Acasos são Rastros ao Contrário. In: Bardawil, Andrea (Org.) **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010, p. 30-34.

123. **Tecido Afetivo - Por uma Dramaturgia do Encontro (2010) / Documentário Parte I** - <https://www.youtube.com/watch?v=Tx-38gCVQfY>. Acesso em: 09 out. 2025.

124. Andréa Bardawil Campos – Coreógrafa, diretora da Companhia da Arte Andanças desde 1991. Ver em: <http://lattes.cnpq.br/3138145804103342>. Acesso em: 10 out. 2025.

125. Pina Bausch (1940-2009). Ver em: <https://www.pinabausch.org/post/biography>. Acesso em: 09 out. 2025.

126. Raimund Hoghe (1949-2021). Ver em: <http://www.raimundhoghe.com/index.php>. Acesso em: 09 out. 2025.

“mil e uma noites” viu pessoal. Ela é mais uma noite. Eu não tenho nenhum contrato, eu não sou da equipe da companhia, a cada vez eu posso ser convidada ou não convidada e essa renovação dos votos, desse encontro, vai se dando a cada nova criação. Eu acho que uma das características é a possibilidade de não se incomodar de desaparecer. Tenho pensado muito nisso, acho que o lugar é um lugar, para mim, na relação com a Lia Rodrigues, de tradução de mundos. Eu me sinto às vezes tradutora, mediadora. Tenho lido muito sobre Exu, porque às vezes acho que tem uma energia desse lugar, que tem me ajudado a entendê-lo, e acho que é um trabalho que, quando funciona, ele desaparece. Ele é desses trabalhos que se invisibilizam quando são eficientes. E para isso, eu fiquei pensando na palavra da generosidade, mas não sei nem se é esse, mas é que tem que aguentar isso, tem que aguentar se ver não se vendo nas obras. E que acho que é um lugar que nem sempre é fácil, nem sempre é simples. Só para terminar, eu vou contar uma anedota. Recentemente, eu fiz uma última obra com a Lia Rodrigues, que se chama *Fúria*¹²⁷, que estreou na França dia 01 de dezembro de 2018, eu fiquei na França até a estreia de *Fúria*. Segundo espetáculo de *Fúria* que eu ia assistir foi um dia de manifestação dos Coletes Amarelos, pesadíssimo, queimaram um carro na frente do teatro. Ficamos presos no teatro e não houve esse espetáculo. E eu só vi a noite de estreia em Paris. Fiquei um ano quase sem ver a obra e vi o trabalho agora em São Paulo, dia 11 de outubro, na estreia de São Paulo. E foi muito interessante, porque eu vi que o trabalho que eu tinha ajudado no parto – é, eu fui uma assistente de parto naquele momento – tinha um ano, ele era outra coisa e essa coisa não me pertence mais e tem escolhas e caminhos que ele tomou com os quais pode ser que eu nem concorde, que eu nem goste. E essa é uma experiência que eu venho tendo. Entender isso, que tem uma hora que, até lá, até aquela hora, tem uma hora que [o trabalho] cresce, tem vida própria e segue seu caminho. É sobre isso que eu queria falar.

127. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=EHmpUNZ8bJ4>. Acesso em: 10 out. 2025.

CÁTIA COSTA¹²⁸

Primeiro eu gostaria de fazer minhas reverências. Eu sou uma mulher de culto e de exaltação às pessoas, às entidades, aos orixás, aos mais velhos, aos mais novos, porque na nossa cultura a sua idade independe da sua maioridade. Uma criança de três anos pode ser mais velha que eu, não é legal isso? A sua bênção às mais velhas da casa, Nara Keiserman e Enamar Ramos, minhas mestras, por favor, palmas. Isso eu aprendi na minha cultura, à casa que eu chego, o chão que eu piso, eu reverencio, independentemente das pessoas que estejam, se são minhas amigas ou não. Essas duas mulheres também me fizeram. Eu sou ex-aluna da UNIRIO, pasmem, não parece. Todos falam: “Você nunca pisou na UNIRIO”. Eu tenho que contar minha história, por quê? Nós, pretos e pretas, fomos destituídos de uma árvore genealógica, estou certa ou estou errada? Vocês vêm pelo contingente de alunos aqui dentro, hoje. Não estou falando da escola não, na escola cresceu. Não vim aqui para reclamar, vim aqui para fazer uma constatação. E se eu estou aqui hoje, eu não sei se devo a ninguém não, eu agradeço a mim pelo Deus que eu sou e a cabeça que eu sou. Essa é a minha proposta e a minha perspectiva técnica, metodológica dentro da linha da espiritualidade e a arte do Candomblé, da Jurema – que é uma ciência –, da Umbanda, do *Tai Chi Chuan*, do *Chi Kung*, do *Butoh*, do Ifá. São várias. O Frevo, o Maracatu, todas essas culturas espirituais ligadas ao “mágico” e todas essas terapias holísticas fazem parte dessas culturas, pretas ou não, desses “outros teatros”¹²⁹, como diz o professor Zeca Ligiéro (2023). A minha história começa em 1991, quando comecei a fazer teatro. Eu tenho 29 anos de teatro. Na minha família não tem ninguém com nível superior, não tem ninguém que faz teatro ou fez, não tem ninguém ligado ao Candom-

128. Cátia Costa - Atriz, diretora teatral, preparadora de elenco, diretora de movimento. Graduada em Artes Cênicas/Licenciatura (UNIRIO) e em Língua Portuguesa e Inglesa/Licenciatura (UERJ). Mestrado em Artes da Cena (UFRJ). Ver em: <http://lattes.cnpq.br/5802706833221074>. Acesso em: 12 out. 2025.

129. LIGIÉRO, Zeca. **Outro Teatro: tradição, performance e arte pública**. Rio de Janeiro, Garamond, 2023.

blé ou religião de matriz africana, pasmem, nem minha mãe. A minha história vem na contramão. É essa a questão que eu quero que vocês entendam: a importância do Ori, da cabeça, no culto das tradições iorubá. A cabeça é o grande orixá, é o grande Deus. Todos nós aqui temos uma cabeça, ninguém é destituído de cabeça. Quando cheguei aqui na Universidade, em 2002, Nara Keiserman acabava de ganhar o prêmio “Direção de Movimento”¹³⁰, foi criado esse nome para essa mulher – Prêmio Shell. Eu adoro histórias, acho que contar uma história é como o “griô”¹³¹. Eu caminho no lugar do griô, talvez mais do que de um mestre, do mestrado e do doutorado, porque reconhecemos o outro pela história. Quando eu cheguei, Nara Keiserman recebia esse prêmio e pensei assim: “O que é essa história de Direção de Movimento?”. Do ano passado para esse ano, eu dirigi o movimento de quatro espetáculos importantes na cidade do Rio de Janeiro, eu vou falar porque o meu contexto é a cena carioca preta, essa é a minha pesquisa. É o movimento da cena carioca negra. As minhas referências nunca foram pretas. Desculpem professoras, dentro dessa universidade eu não estudei nenhum filósofo preto. Desculpa Thompson, desculpa Diana Taylor, desculpa Schechner, meu amor, eu li todos. Eu vim aqui, na UNIRIO, para checar, da cultura popular, do teatro popular em Niterói e do teatro amador. Eu criei uma estratégia: eu vou lá ver “qual é a dessa parada”, porque eu sei que na Universidade falam as mesmas coisas que nós falamos. Eu não preciso que digam que eu sou uma mestra, uma doutora, não se preocupem mestres, não se preocupem. Eu trabalho com mestres, nas minhas oficinas eu trago mestres. Trago mestre de dança afro, de tambor, de *djambê* e eu faço a interlocução, esse é o meu papel. De interlocutora. Já que eu conheço a malandragem da academia – porque eu não sou boba –, eu vim

130. Nara Keiserman - Categoria Especial pela Direção do Movimento de *O Auto do Novilho Furtado*, 2002, 15ª Edição, Prêmio Shell, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.shell.com.br/sustentabilidade/sociedade/premio-shell-de-teatro.html>. Ver entrevista em: https://www.youtube.com/watch?v=cd5HnRlg_Fg&t=36s. Acesso em: 10 out. 2025.

131. Figura relevante das sociedades africanas ocidentais desde o século XIV até a contemporaneidade, o Griô (ou *Griot*) é conhecido como sábio contador de histórias e depositário das memórias de seu povo. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termos/80302-grio>. Acesso em: 10 out. 2025.

aqui para aprender a malandragem. Aprendi a malandragem, vou trazer para os meus, vou ensinar meus camaradas. Isso é política, para mim é ativismo. E, em 2010, eu me formei ao mesmo tempo em que me iniciei no Candomblé. Foi muito importante para mim a iniciação. Eu tenho nove anos de iniciada. A dissertação sobre a preparação para o ator com a capoeira do Marcos Breda¹³² que eu peguei e devorei para o Casquinha, [considerado] por mim, hoje, historicamente falando, o primeiro mestre de Capoeira a dirigir um espetáculo como preparador corporal. Casquinha assina o espetáculo chamado *Besouro Cordão de Ouro*¹³³, no Rio de Janeiro, no CCBB, dirigido pelo nosso célebre João das Neves, com a coordenação de Mestre Camisa. O corpo dos atores de *Besouro Cordão de Ouro*¹³⁴ é da Capoeira Angola. É um corpo preto, angoleiro, baixo – o movimento dos atores é baixo –, introspectivo, que é o que traz a capoeira muito parecida às vezes com o nosso *Tai Chi Chuan* chinês. Esse encontro com as culturas, eu era capoeirista quando cheguei aqui, porque quando conheci Casquinha, em 1992 nós nos casamos, temos dois filhos e uma neta, hoje estamos separados de corpos e amigos do coração. Eu tenho que falar dos espetáculos: *Os Desertos de Laíde*¹³⁵, direção de Luiz Monteiro; *O Encontro – Malcolm X e Luther King*¹³⁶, direção de Isaac Bernat, *Eu amarelo: Carolina Maria de Jesus*¹³⁷, direção de Isaac

132. BREDA, Marco Antonio Dornelles. **Elementos de capoeira na preparação corporal do ator**. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/165263432/Elementos-de-Capoeira-na-Preparacao-Corporal-do-Ator>. Acesso em: 12 out. 2025.

133. Ver ficha técnica em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/186878-besouro-cordao-de-ouro>; <https://www.youtube.com/watch?v=Zj4nD-thW23w>. Acesso em: 10 out. 2025.

134. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=vXPMacJA-t8>. Acesso em 11 out. 2025.

135. Ver ficha técnica em: <https://noticiapreta.com.br/indicado-ao-premio-shell-os-desertos-de-laide-tera-apresentacao-gratuita-nesta-sexta-feira-18-no-rio/>. Acesso em: 10 out. 2025.

136. Ver ficha técnica em: <https://www.canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/o-encontro-malcolm-x-e-martin-luther-king-jr>. Acesso em: 01 out. 2025.

137. Ver ficha técnica em: <https://viramundo.org/eu-amarelo>. Acesso em: 10 out. 2025.

Bernat, *Esperança na Revolta*¹³⁸, eu faço a direção de movimento e dividido com Reinaldo Júnior, ganhador do Prêmio Shell, primeiro diretor negro de 32 anos. Agora. Isso é sério. Eu vim para fazer denúncia também, porque nós pretos estamos morrendo, todos os dias a todas as horas. Ontem quatro mulheres negras morreram, tem que falar logo antes que me matem. Não tem sofrimento, porque a minha referência venho buscando dentro das casas de Candomblé, a universidade para mim é lá. E essas referências, daqui da casa, dessa cultura, me ajudaram a me fortalecer. Eu não posso, como uma mulher de tradição, desmerecer, que é uma coisa muito feia que a branquitude faz. Quando você aprende com o mais velho você chuta o rabo dele, você esquece dele, você o joga na lama o seu mestre. A minha fala é essa, pessoal. Gostaria mais uma vez de agradecer, não posso esquecer de Valéria Monã¹³⁹, Tatiana Tibúrcio¹⁴⁰, Flávia Souza¹⁴¹, Fernanda Dias¹⁴², Reinaldo Júnior¹⁴³, G'leu Cambria. Uma homenagem a essas pessoas pretas que estão hoje no Rio de Janeiro. Não estão lutando, não tem luta. Não tem resistência. Isso é trabalho, é muito trabalho. Muito obrigado a todos e todas. AXÉ para todo mundo.

138. Ver ficha técnica em: <https://www.geledes.org.br/esperanca-na-revolta-lidera-premiacao-e-reestreia-no-final-de-semana-com-entrada-gratuita/>. Acesso em: 10 out. 2025.

139. Valéria Monã – Atriz, bailarina, coreógrafa, diretora de movimento. Mestra de Dança Afro. Ver em: <https://mundonegro.inf.br/foto-3x4-valeria-mona-animadora-cultural-atriz-coreografa-e-diretora-de-movimento/>. Acesso em: 10 out. 2025.

140. Tatiana Tibúrcio (1977-). Atriz, diretora, preparadora de elenco. Ver em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/34355-tatiana-tiburcio>. Acesso em: 10 out. 2025.

141. Flávia Souza - Atriz, coreógrafa, cantora, diretora de movimento e escritora. Ver em: <https://elencodigital.com.br/Flaviasouza>. Acesso em: 10 out. 2025.

142. Fernanda Dias – Atriz, preparadora corporal, diretora de movimento. Graduada em Serviço Social (UNISUAM), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO), Doutorado em Artes (UERJ), Ver em: <http://lattes.cnpq.br/6638739600728999>; <https://www.youtube.com/watch?v=FRZ5AU1M2wc&t=1s>. Acesso em: 10 out. 2025.

143. Reinaldo Júnior – Ator, preparador corporal, diretor de movimento. Ver em: <https://sitedabaixada.com.br/cultura/2020/11/06/cria-da-baixada-ator-reinaldo-junior-estreia-na-globo-em-falas-negras/>. Acesso em: 10 out. 2025.

MESTRE CASQUINHA¹⁴⁴ [IN MEMORIAM]

Primeiramente, Saravá para todos, muito *Obá, Kolofé, Awúre!* O meu nome é... ô nomezinho feio, Francileno Romão Reis, mas junção de Francisco com Helena, e o apelido Casquinha. Casquinha por quê? Eu tenho um montão de sinais no corpo que eu digo que Deus me marcou aqui na Terra para não me perder de vista. Eu tenho que tomar cuidado onde eu ando, não posso vacilar, que ele está me olhando o tempo todo. E já tentaram tirar e nasce outra vez, não dá para eu me esconder aqui na Terra. Eu sou abençoado por pai Oxalá, porque na África eu sou de *Obátálá*, mas o Ori é de Oxalá. Eu não tenho [formação em] Universidade, mas eu tenho o Universo dentro de mim, que é a cultura do saber popular. E a Capoeira me estruturou como negro, porque eu tive que lutar. Naquela época da Ditadura, não tinha carteira assinada, para o pau e para a caçapa, até com berimbau pessoal já deu voz comigo dentro do camburão. Isso é Brasil pessoal, isso é Brasil! Mas a Capoeira me levou para muitos lugares, eu conheço o Brasil por causa da Capoeira. E passei a conhecer a parte do teatro com a Cátia Costa, que foi muito importante para mim, porque eu criei um método para trabalhar com atores. Eu não ensino o movimento comum da Capoeira. Não ensino ninguém a jogar Capoeira. Eu faço a preparação do ator com movimento corporal dos felinos, com a ginga, eu brinco muito com a ginga e falamos de mobilidade. O que é mobilidade para vocês? Exu é mobilidade. Exu, sem ele nada se move. Quem é Exu? É o filho primogênito da criação de tudo o que existe e depois vem seu *Obátálá*. Sem esse movimento, essa mobilidade de Exu, não nos movimentamos. Na UNIRIO eu já fui convidado

144. Mestre Casquinha (1956-2020) – Iniciou-se na capoeira com o falecido Mestre Célio (Niterói/RJ). Graduou-se Mestre de Capoeira (1981). Artista da capoeira, preparador corporal no teatro, incentivador das artes do movimento do corpo negro. Ver em: COSTA, Cátia Cilene Maria da. **TEATRO-ANCESTRAL: Encruzas entre vida, arte e espiritualidade**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UFRJ, 2024. Disponível em: <https://ppgac-ecoufrj.com.br/wp-content/uploads/2025/03/CATIA-CILENE-MARIA-DA-COSTA.pdf>. Acesso em: 12 out. 2025.

pelo Zeca Ligiéro para fazer trabalhos de preparação com a Capoeira. Também em Niterói, onde eu comecei com o diretor Marco Polo¹⁴⁵, diretor de Cátia Costa. E a questão do *Besouro*. Não sei se alguém conheceu o Paulo Boa Vida¹⁴⁶, que era capoeirista e ator, ele estava retornando para a França, porque as dificuldades estavam grandes, ele era casado com uma francesa e falou: “Casca, eu tenho que ir embora e no Rio eu não vejo outra pessoa que faça um trabalho igual ao meu, que é o seu!”. E ele me apresentou ao João das Neves¹⁴⁷, que estava começando [o projeto] ainda. Havia seleção no CCBB¹⁴⁸, e lá ele me apresentou ao João das Neves, ao Paulo César Pinheiro. E o João das Neves se encantou com meu trabalho. E desse meu trabalho fui parar na Escola Técnica, no Acre, a qual o João das Neves fundou. Fiquei quinze dias trabalhando lá com os atores, em 2006, e isso tem me agradado muito. E agora há pouco o ator Wilson Rabelo¹⁴⁹ – quem conhece o Wilson Rabelo aqui? Ele estava no filme *Bacurau*¹⁵⁰ treinando comigo há um ano e pouco. Aquele movimento que faz naquele *Bacurau*, ele aprendeu e aprendeu direitinho. Como diz aqui – não sei quem falou –, que a questão aqui no Brasil é o preconceito. Foi comentado aqui que lá fora, em algumas faculdades, é obrigado a convidar esses mestres da arte para a preparação dos atores. Quer seja a Capoeira, quer o karatê, ou outros, mas aqui no Brasil é um pouquinho difícil, principalmente se você não tiver diploma, como de Educação Física. Com certeza eu nunca vou fazer Educação Física porque a Capoeira surgiu antes da Educação Física. Uma luta de resistência que hoje está aqui na preparação corporal com esse povo. Eu agradeço muito

145. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiWkcahLchM>. Acesso em: 11 out. 2025.

146. Ver em: <https://capoeira.iphan.gov.br/user/infor/6125>. Acesso em: 11 out. 2025.

147. Ver em: <https://www.joaodasneves.com.br/>; <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/>. Acesso em: 11 out. 2025.

148. Centro Cultural Banco do Brasil/CCBB. Ver em: <https://ccbb.com.br/>. Acesso em: 11 out. 2025.

149. Ver em: <https://globoplay.globo.com/v/10393068/>. Acesso em: 11 out. 2025.

150. Ver em: <https://globoplay.globo.com/bacurau/t/R6ymtCdFmc/>. Acesso em: 11 out. 2025.

o convite, porque na verdade não vim para falar, quem veio para falar foi a Dona Cátia, e me jogaram aqui de paraquedas. Mas fico feliz de falar com vocês, estudantes. Eu estou jovem, com 63 anos, lógico que eu estou jovem, o meu Ori é jovem. Espero que um dia, daqui a 30, 40, 100 anos, a questão da instituição da faculdade, da universidade, passe a convidar os capoeiristas, alguns mestres de capoeira que entendam dessa atividade. Ao mesmo tempo, estudo sobre os *chakras*, porque estudo muito sobre Hindu e sobre os Indianos. Eu oriento meus alunos sobre a questão da nossa energia de acordo com a energia dos nossos *chakras*. E através da alimentação, tipo sanguíneo, essas coisas. Eu sou servidor público, não vivo de Capoeira. Sou servidor público há 42 anos. A Capoeira vem no paralelo, mas me leva a muitos lugares, inclusive aqui dentro. Agradeço a vocês e à Juliana Manhães, que me jogou aqui sentadinho. Muito obrigado. Axé para todos. Axé!

LAÍS CASTRO¹⁵¹

Boa tarde, fico até sem palavras. Acredito que o que foi falado até agora me move em um lugar muito forte. Acho que eu sou a mais nova desse encontro e vocês são grandes referências. Agradeço muito por estar aqui e parabenizo a produção, porque em 2019, no Brasil, no Rio de Janeiro, tantas pessoas morrendo... Precisamos nos encontrar, precisamos nos olhar no olho, nos tocarmos. Meu nome é Laís Castro, sou Licenciada em Dança pela UFRJ. Ano que vem vou retornar à minha casa. Vim aqui falar sobre um trabalho específico, do “Coletivo em Silêncio”¹⁵². O coletivo reúne pessoas de diversas áreas para pensar ações de remissão de penas, principalmente para mulheres atingidas pelo sis-

151. Laís Castro/Laís Castro dos Santos – Graduada em Dança/Licenciatura (UFRJ), Mestrado em Dança (UFRJ), Doutoranda em Artes da Cena (UFRJ). Ver em: CV: <http://lattes.cnpq.br/3228147374058055>. <https://www.youtube.com/@laiscastro5851/videos>. Acesso em: 11 out. 2025.

152. Ver em: <https://www.instagram.com/coletivoemsilencio/>. <https://coletivoemsilencio.com.br/>. Acesso em: 11 out. 2025.

tema prisional. No ano passado, em 2018, fomos convidadas, – Mhyrna Boechat aqui minha parceira –, pelo Festival Panorama de Dança¹⁵³, para propor uma residência no sobrado do festival e há uma culminância de atividades que foi a Instalação Oficina Performance *Por um Fio*¹⁵⁴. Chegamos a esse nome ao longo da residência, muito pela situação política que estávamos vivendo. Os três dias de culminância dessa atividade foram depois das eleições, estávamos esperando a posse dos representantes eleitos, ou seja, estávamos por um fio, tanto no Estado do Rio de Janeiro quanto em âmbito federal. Vou contar como essa proposta se desenrolou, a questão da preparação, como iríamos preparar corpos. Essa preparação vinha como uma pergunta: “O que é uma preparação corporal para mulheres, atingidas pelo sistema prisional, falarem das suas subjetividades?”. E propomos a prática do bordado, que Mhyrna Boechat conduziu e vai relatar. Havia essa pergunta norteadora, que nos levava a pensar dentro do projeto de encarceramento em massa, a questão do encarceramento feminino. Temos alguns dados e estatísticas alarmantes, mas como trabalhar isso na presença dos corpos, sem o processo de julgamento? Eu não sei quem eram as pessoas atingidas pelo sistema prisional, acho que poucas pessoas sabiam, porque era importante para nós não adicionarmos esse marcador. A Justiça já faz isso. Quando a pessoa vai a uma entrevista com a defensoria pública etc., a pergunta é: “Quem é você?”. “Qual o seu artigo?”. E naquele momento, no *Por um Fio*, precisávamos elaborar outra estratégia de sensibilização. Outras coisas eram mais importantes do que saber de qual artigo aquela pessoa fazia parte. Tivemos que articular uma certa intuição para entender como poderíamos preparar aquelas pessoas para, não é exercitar, mas **exercer** os seus corpos. Entender como nós poderíamos, naqueles dias em novembro de 2018, exercer os nossos corpos juntos. Fizemos esse trabalho que tinha uma colagem de outros trabalhos. Eu escrevi um texto, mas achei que hoje ele não seria pertinente, em outro momento talvez possa compartilhá-lo. Ha-

153. Ver em: <https://www.panoramafestival.com/>. Acesso em: 11 out. 2025.

154. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZS78nGjbmw>. Acesso em: 11 out. 2025.

via diversas estações com as quais quem fosse visitar aquela instalação poderia se relacionar. Era a “mesa de bordado”, que trazia algumas poesias que convidávamos as pessoas a falar. Os desenhos, que para quem se propunha a bordar, tinha um diferencial. Bordávamos partes do corpo da mulher: vaginas, seios, úteros, ovários. Como entender esse bordado deslocado de uma concepção mais tradicional. Havia essa mesa do bordado, havia algumas poesias e fios vermelhos pendentes. E o produto desses bordados era colocado em um painel. Outra estação eram as videoartes e videoperformances do *Corpas*, evento que aconteceu também em 2018, em julho, em reverência ao 25 de Julho, que é o dia da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha. Fizemos uma curadoria de trabalhos de mulheres negras e decidimos apresentar na TV, que ficava naquele espaço. Ver na TV mulheres negras performando era uma virada de chave, para quem pôde ir lá naquele dia. Havia outro vídeo, de uma performance minha, *Fade Out do Olhar*, que trata sobre a relação de periferias e tem um líquido vermelho que escorre. Esses diversos elementos compunham a instalação *Por um Fio* e a centralidade era aquela mesa de bordado. Tivemos dois encontros preparatórios, dois eventos, e um trabalho constante em que ficávamos às quintas-feiras com essa mesa de bordado. No primeiro evento preparatório, que chamamos de “Acolhimentos à Mulher”, fizemos uma prática de corpo. Era algo bem simples sobre deitar-se no chão, sobre pensar o que te trouxe até aquele espaço, por onde você veio, quais foram os seus últimos passos, tocar a si, tocar o outro. E entendemos, de alguma forma, que esse trato delicado, sutil, poderia abrir portas para expormos essa subjetividade encarcerada. E encarcerada não é a outra. O **cárcere corpóreo**, que é esse conceito que margeamos, nós vamos entendendo que o encarcerado sou eu também, não é só o outro. Finalizo por aqui muito feliz de ter ouvido o que eu ouvi.

MHYRNA BOECHAT¹⁵⁵

Boa tarde, eu queria agradecer a oportunidade de estar aqui. Eu não trabalho com preparação do corpo, sou psicóloga e, na verdade, eu tive a chance, a oportunidade de participar da preparação de corpo da Laís Castro. Eu trabalho com corpos encarcerados desde 2006. Recentemente, tenho trabalhado com adolescentes, e venho, dentro dessas instituições, tentando reduzir os danos do aprisionamento, que são vastos, e eles se mostram resistentes até mesmo depois da saída deles da instituição. Por isso trouxemos essa ideia do **cárcere corpóreo** – a pessoa sai da prisão, mas aquele adestramento, aquela disciplinarização do corpo permanece. A marca na alma e no corpo. E temos essa noção de cárcere expandido para os nossos cárceres, à medida que carregamos dentro de nós essas limitações. Eu trouxe um pequeno texto que pensei a partir dessa vivência dos corpos encarcerados e desse contato que fizemos na preparação do corpo dessas pessoas envolvidas. Sugerimos a experiência do trabalho manual justamente porque era uma oficina de passagem, são corpos desconfiados, depois de uma trajetória de muito sofrimento. O trabalho manual seria uma forma de agregar em um trabalho coletivo que desperta a fala, o sentimento pelo trabalho manual, e não só manual. Partimos de um trabalho de solo para chegar até a sensibilização desse movimento motor mais fino. **[Leitura]:** *O tracejado das linhas demarca o percurso do gesto, e com isso, as histórias pessoais, em um movimento de demarcar palavras e pedaços da vida. Ao recortar, reunir e dispersar retalhos, nossos cárceres são arriscados nos nossos limites. Assim também, podemos dar contorno e acolher aquilo que nos escapa, que nos afoga. O bordejar esboça a produção de sentidos para a fertilização de outros mundos. Costuramos, assim, outras possibilidades de existir. O gesto e utensílio da bordadeira se situam no prolongamento do espaço do corpo, tal como a tradição nos deixa entrever,*

155. Mhyrna Boechat/Mhyrna Boechat de Céspedes – Graduada em Psicologia (UFRJ), Mestrado em Psicologia (UFRJ), Doutorado em Psicologia (UFRJ). Professora substituta da UFF. Ver em: <http://lattes.cnpq.br/2536601811161719>. Acesso em: 11 out. 2025.

no qual ação e utensílio trabalham no sentido de uma corporificação do espaço. Os movimentos cíclicos e repetidos num vêm e vão materializam em ato e anulam o que há de aleatório. O fio registra o gesto, confere o poder de realizar associações de elementos de diferentes ordens, tal como o vínculo entre a abstração e a concretude. Perfurar os tecidos em branco e o mundo por vir se apresentar diante dos olhos e das próprias mãos. O corpo capaz de efetivar essa marca desfaz pontos, corta e cerze começos, entremeios, inventam narrativas. Assim, o percurso do gesto é também a criação de si, em meio aos nossos labirintos e nossos próprios cárceres corpóreos. [Fim da Leitura]. Essas imagens foram elaboradas junto com elas. Muitas são imagens representativas, mas pensamos a performance como uma noção de “performance clínica expandida”, onde poderíamos materializar uma tradição de união de mulheres, uma coletividade de mulheres em um momento de misoginia extrema e de corpos sofridos, e ali conseguimos produzir novos sentidos de vida. Eu tenho só a agradecer à Laís Castro e a todos por estar aqui, e a oportunidade de participar de uma outra forma, uma outra possibilidade clínica com esses corpos.

NÚBIA BARBOSA¹⁵⁶

Eu sou Núbia Barbosa, sou fisioterapeuta e venho da dança. Comecei a dançar por orientação ortopédica porque eu tinha algumas deformidades no meu corpo, e esse foi sempre o meu foco com a dança. Tive indicação de cirurgia de coluna por uma escoliose, genovalgo – a perna em X –, o pé plano e, na dança, eu ia sentindo o meu corpo se transformando. Fui bailarina até os 20 anos, quando resolvi fazer fisioterapia por conta de uma vida envolvida na fisioterapia. Na Faculdade de Fisioterapia me fa-

156. Núbia Barbosa/Núbia de Lima Barbosa. Graduada em Fisioterapia (IBMR), Mestrado Profissional em Dança (Faculdade Angel Vianna/FAV). Professora da Faculdade Angel Vianna (FAV/RJ). Ver em: <http://lattes.cnpq.br/4053489814173443>; <https://www.instagram.com/espaconubiabarbosa/>. Acesso em: 11 out. 2025.

laram da Angel Vianna, um professor me obrigou a fazer a monografia sobre dança, e eu fui procurar a Angel Vianna para me orientar. E quando cheguei lá na Escola Angel Vianna, à época, Espaço Novo, ela falou: “eu não posso te ajudar porque eu não sou fisioterapeuta e isso que você entende como dança está muito confuso, você vai ter que fazer aula e descobrir, investigar isso no seu corpo”. E fui fazer aulas, eu já tinha uma formação técnica no Centro de Dança Rio, dancei em companhias e dava aula. Eu era muito encantada com a mudança nos corpos das crianças, dava aula de balé para crianças. E foi na Escola Angel Vianna, com 21, 22 anos, que ouvi algumas referências no corpo que me chamavam muita atenção, tendo eu vivido uma vida inteira na dança. Primeiro, aulas de chão e respiração. Angel me colocava para fazer aulas com ela – eu sou totalmente cria dela –, e eu estava imersa nas minhas sensações e ela dizia: “que osso é esse aqui?”, “que músculo é esse aqui?”, e eu ficava completamente perdida. Eu venho desse lugar de ir construindo uma racionalidade que vem junto com a minha sensação. As minhas sensações no corpo sempre foram objeto de pesquisa. Estou na Escola Angel Vianna há 25 anos, sou professora, fui aluna do Curso Técnico em Recuperação Motora¹⁵⁷, fui aluna do Paulo Trajano e tive a sorte de conviver com todas essas pessoas: Letícia Teixeira¹⁵⁸, Márcia Rubin, Claudia Mele e foi muito em uma relação de convivência, já como professora, que eu comecei a acompanhar e a cuidar de bailarinos e atores. Eu era muito chamada, porque a pessoa tinha uma lesão, um sintoma, uma dificuldade de mobilidade, encurtamento. Na Pulsar Cia. de Dança¹⁵⁹, com a Teresa Taquechel¹⁶⁰, eu fui inseri-

157. Ver em: <https://www.angelvianna.com.br/tecnico-reeducacao-motora>. Acesso em: 11 out. 2025.

158. Letícia Teixeira/Letícia Pereira Teixeira - Graduada em Filosofia (UFRJ), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO). Doutoranda em Políticas Públicas e Formação Humana (UERJ). Professora do Depto. de Arte Corporal, Escola de Educação Física e Desportos (UFRJ). Ver em: <http://lattes.cnpq.br/9331027603810355>. Acesso em: 11 out. 2025.

159. Ver em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8673305>. <https://www.youtube.com/watch?v=49LoeX5m654&t=91s>. Acesso em: 12 out. 2025.

160. Teresa Taquechel/Maria Teresa Taquechel Y Saiz – Graduada em Química (PUC/RJ), Mestrado em Artes Cênicas (UNIRIO). Professora da Escola e Faculdade Angel Vianna. Ver em: <http://lattes.cnpq.br/2305108197800536>. Acesso em: 12 out. 2025.

da nesse pensamento do corpo na cena, onde a lesão poderia ser trabalhada para uma cena. A partir daí eu fui chamada para acompanhar alguns atores que tinham dificuldades corporais ou motoras para a construção da cena ou na preparação corporal. E venho observando muitas coisas em relação a esse universo. Fui chamada algumas vezes para o trabalho de preparação corporal e não sabia o que era, porque não é a minha formação, e lá, acompanhando, eu falava: “precisa ter alguém no processo criativo, que não é o meu”. E eu fui percebendo que a minha abordagem, o meu trabalho, o meu olhar, era antes da preparação, era o de prevenir ou de preparar o corpo, esse **corpo-casa** para o processo. Dentro desse acompanhamento e desse crescimento, vendo o corpo do ator, eu fui vendo a necessidade desse corpo do artista ser construído e nutrido. Porque a porosidade com que o artista se empresta corporalmente é muito intensa, muito profunda e algumas pessoas, alguns artistas, têm estrutura – eu não sei dizer por que eu não entrei nessa investigação, emocional ou técnica –, conseguiam passar pelo processo saudavelmente. O que me despertou muito para essa reflexão da importância da prevenção durante todo o processo para o artista – a minha intervenção é cuidar do artista, seja lesionado ou com alguma dificuldade para o processo –, veio muito acompanhando o Grupo Galpão¹⁶¹. Eu fui chamada, eles já tinham idade e iam trabalhar com perna de pau, com alguns movimentos físicos vigorosos, e tinham pós-cirúrgicos, lesões e problemas de saúde, e tinham uma preparadora corporal, a Dudude Herrmann¹⁶², que fazia todo o processo criativo, e acompanhei todo o processo. Foi incrível ver que os dois trabalhos aconteceram juntos durante todo o processo e, na estreia, a pediatra da companhia, dos filhos dos artistas do Galpão, falou: “Nossa, nesse processo ninguém ficou doente, das crianças”. E eu falei: “Nossa!”, porque eu não sabia o que eu estava fazendo. Estava cuidando deles muito como fisioterapeuta e eles me deram espaço para criar nas aulas, pensando na cons-

161. Ver em: <https://www.grupogalpao.com.br/espetaculos/pequenos-milagres>. Acesso em: 11 out. 2025.

162. Dudude Herrmann/Maria de Lourdes Arruda Tavares Herrmann (1958-). Bailarina, coreógrafa, professora de dança, preparadora corporal. É reconhecida pelo trabalho de improvisação e combinação de linguagens artísticas na criação de dança contemporânea. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/12848-dudude-herrmann>. Acesso em: 11 out. 2025.

trução desse **corpo-casa**, com a minha formação de fisioterapia, com os métodos e técnicas de formação, de estímulo, ou, de intervenção sensório-cognitiva-motora. Foi incrível, no final desse processo eu falei: “Esse corpo do artista realmente precisa ser cuidado durante o processo da preparação, durante todo o processo de construção criativa”. Eu acompanhei um ator muito experiente, em um processo físico com o qual ele não teve contato antes, e em um dos espetáculos ele teve um apagão do texto gestual. E aquilo foi muito impactante, porque eu via no corpo dele a necessidade de uma experiência de elaboração, de metabolização, que o tempo daquele gesto, era além do que o corpo dele tinha disponível para os ensaios, para o processo, eu via um corpo inseguro. Aconteceu isso e eu fiquei aliviada quando aconteceu. Ele se desculpou com a plateia, saiu de cena, fechou a cortina, respirou, eu fiz um relaxamento com ele, e ele fez a peça, mas diz que toda no improviso, porque não conseguia se conectar com a lembrança gestual. Era uma peça que não tinha texto verbal. Aquilo me chamou muita atenção, essa preparação e o cuidado do artista durante o processo. Eu venho contribuir e agradecer muito a oportunidade de estar aqui. Dou aula na Escola e Faculdade Angel Vianna de “Prevenção e Lesões na Dança”, de “Biomecânica, Corporeidade e Práticas Terapêuticas” – anatomia, fisiologia e biomecânica são as minhas áreas de estudo – e venho aqui trazer essa reflexão, desse contexto preventivo que a arte é tão poderosa e tão transformadora, que a Angel Vianna me ensinou a entender que eu sou uma artista que funciona como fisioterapeuta. Toda a minha criação em Fisioterapia vem muito daí, de pensar e pesquisar esse **corpo-casa**, mas que esse cuidado com o artista, de como ele entra, se prepara para entrar em um processo é muito importante de ser aprofundado, para que ele saia do processo bem. Obrigada.

JOANA RIBEIRO

Queria chamar o pessoal do grupo Artes do Movimento aqui para fechar: Adriana Bonfatti, Nara Keiserman, Enamar Ramos, Juliana Manhães.

Queria agradecer à equipe: Ágatha Duarte, Bárbara Santos, Caio Passos, Carol Figner, Gabriel Beda, Hikari Amada, Igor Nascimento, Iuri Mussury, João Vitor Linhares, Luar Maria, Luiza Moraes, Maria Clara El-Bainy, Nathalia Macena, Roberty Flores, Fabiana Eramo, Paulo de Melo, Marito Forsberg, o “conselho científico”¹⁶³, todos os que estiveram aqui durante esses três dias, 21, 22 e 23 de novembro de 2019, durante o “3º Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências/2º Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro”¹⁶⁴. Agradeço a essa mesa – que não é uma mesa, é uma roda linda –, pela força, energia, emoção e o conhecimento. Os encontros estão só começando. Nós estamos abertas para receber as ideias de vocês, porque cada encontro pode ser diferente. Vocês podem falar: “Vamos fazer no ano que vem dessa forma...”, ou mesmo, “Nós estamos sentindo falta disso, sentindo falta daquilo...”. O encontro é para isso. Vou passar o microfone para as minhas colegas, cada uma dará uma palavra final.

ENAMAR RAMOS

Tem um sentimento que eu gosto muito, a gratidão. Estou me sentindo grata. Por tudo que vi, por tudo que ouvi, por pessoas especiais que conheci há muito tempo e que ainda se lembram, porque eu sou antiga aqui. Realmente, foi muito bom, gostei muito, valeu. É uma gratidão realmente enorme por todas as pessoas que vieram, que ficaram aqui conosco desde quinta-feira às 9h da manhã até agora, sábado, às 18h da tarde, vendo tudo,

163. Conselho Científico – “3º Seminário Internacional Corpo Cênico: Diálogos e Experiências/2º Encontro Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro” - Adriana Bonfatti (UNIRIO); Doriana Mendes (UNIRIO); Enamar Ramos (UNIRIO); Jacyan Castilho (UFRJ); Joana Ribeiro (UNIRIO); Juliana Manhães (UNIRIO); Lígia Tourinho (UFRJ); Maria Inês Galvão (UFRJ); Mônica Medeiros Ribeiro (UFMG); Nara Keiserman (UNIRIO); Neide Neves (PUC/SP); Rosyane Trotta (UNIRIO); Sayonara Sousa Pereira (USP); Thereza Cristina Rocha Cardoso (UFC).

164. Ver em: <https://www.unirio.br/unirio/news/laboratorio-artes-do-movimento-organiza-seminario-internacional-corpo-cenico>. Acesso em: 09 out. 2025.

dando depoimentos e mostrando para nós que realmente o trabalho que fazemos funciona. Todos nós trabalhamos na mesma área e todos os nossos trabalhos dão frutos. Gratidão profunda a todos vocês, um beijo grande.

JULIANA MANHÃES

Estou muito emocionada, feliz, por tanto trabalho, por tantas pessoas diversas desse país, de outros países, tantos diálogos. Acho que eu estou muito emocionada porque a Enamar Ramos foi a primeira pessoa na minha graduação – sempre conto isso porque para mim isso é muito forte [emocionada] e hoje sou professora da UNIRIO –, a Enamar foi a primeira pessoa na minha graduação a deixar eu fazer a dança do Cauriá, lá do Maranhão, e ela dava aula de balé. Eu te agradeço por essa abertura, assim como agradeço a abertura da minha professora e mestra Nara Keiserman e Joana Ribeiro, que me abriram a possibilidade de estar aqui como professora. Porque na realidade, eu sou uma brincante, acima de qualquer coisa. Uma doutora, mas uma brincante. Foi a rua e a brincadeira das culturas populares brasileiras que me formaram. Eu estou muito feliz de poder estar trazendo isso para dentro da universidade, assim como muito feliz de poder estar trazendo pessoas que conheci dentro da universidade ou fora da universidade que representam coisas que eu acredito, como a cena africana e a cena indígena. Acho que isso aqui é só o início de todo um movimento. E agradeço. Gratidão, muita gratidão.

JOANA RIBEIRO

Vou passar o microfone e pensei uma bobagem, que se chorarmos pode dar choque. Não dá não, não é? [risos].

ADRIANA BONFATTI

Eu acho que esse sentimento de gratidão é um sentimento que está percorrendo todos nós. Eu gostaria de pegar a imagem do **bordado**. Nós estamos começando a bordar e continuando a bordar um bordado que tem sido as nossas mestras que começaram esse bordado há um bom tempo nessa universidade. Só estamos mudando de linha, de cor, de desenho e é um bordado que não termina. Acho que esse encontro só trouxe mais pessoas para fazer esse bordado. Eu queria realmente agradecer a vocês, estamos começando, eu também estou começando nessa universidade, junto com Juliana Manhães e acho que todos vocês aqui estão conosco, vamos construir um novo bordado no ano que vem, no outro... E mais uma vez eu quero agradecer aos meus "anjos", alunos, nossos monitores. Levantem as mãos monitores, mais uma vez! [Para todos]. Porque todas as vezes, eu estou agora com essa ideia: nós falamos "A universidade". Esse nome é uma coisa muito abstrata, esse nome não existe, não existe uma pessoa "A universidade" que habita um planeta. A universidade somos nós, nós é que estamos aqui fazendo e movendo a universidade. Eu acho que somos nós que estamos aqui todos hoje fazendo a universidade. Obrigada a todos vocês, eu vou passar para minha mestra.

NARA KEISERMAN

Quando a Joana falou em "dar choque", "tararau", eu me lembrei de uma bobagem que eu vou ter que dizer: Elis Regina dizendo que sempre quis lambar o microfone e só teve coragem quando viu Rita Lee lambendo o microfone. Eu não vou lambar o microfone, mas acho que eu sempre quis lambar o microfone. [Risadas]. Pessoal, ontem na defesa da Luar Maria, a Thereza Rocha, que esteve aqui conosco – já saiu –, falou a palavra que para mim é "a palavra", que eu

aprendi como o mantra mais poderoso. E esse mantra é a palavra “alegria”. Eu queria pedir a todos vocês, vamos no “três” bradarmos juntos essa palavra, ok?

TODOS: 1, 2, 3... ALEGRIA!!! [APLAUSOS]

JOANA RIBEIRO

Venham todos do LABAM, rapidinho, dar um axé para terminar, falar alguma coisa, mas é rapidinho, Yuri! Vem, vem, vem! Que o povo já está indo embora. Vamos? Foto, foto, foto! Chega de falar, vamos tirar a foto.

YURI

Posso fazer um pedido? Quando finalizar e não nos estressarmos, eu gostaria muito de tirar uma foto com todo mundo, uma foto bem cheia, com bastante gente. Pode ser?

[FIM]

**FOTOS - II ENCONTRO PREPARAÇÃO CORPORAL,
DIREÇÃO DE MOVIMENTO E COREOGRAFIA
NO TEATRO**



**Figura 6 – II Encontro Preparação Corporal, Direção
de Movimento e Coreografia no Teatro.
Rio de Janeiro, Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2019. Foto: Acervo/
LABAM.**



**Figura 7 – II Encontro Preparação Corporal, Direção
de Movimento e Coreografia no Teatro.
Rio de Janeiro, Sala Nelly Laport, UNIRIO, 2019. Foto: Acervo/
LABAM.**

REFERÊNCIAS

BARDAWIL, Andrea (Org.) **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/39077574/Tecido_Afetivo_Por_uma_Dramaturgia_do_Encontro. Acesso em: 09 out. 2025.

BONFATTI, Adriana *et al.* **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro, Multifoco, 2021, p. 29-44. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/14127?show=full>. Acesso em: 27 set. 2025.

BREDA, Marco Antonio Dornelles. **Elementos de capoeira na preparação corporal do ator**. Dissertação (Mestrado em Teatro). UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/165263432/Elementos-de-Capoeira-na-Preparacao-Corporal-do-Ator>. Acesso em: 12 out. 2025.

COSTA, Cátia Cilene Maria da. **TEATRO-ANCESTRAL: Encruzas entre vida, arte e espiritualidade**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UFRJ, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: <https://ppgac-ecou-frj.com.br/wp-content/uploads/2025/03/CATIA-CILENE-MARIA-DA-COSTA.pdf>. Acesso em: 12 out. 2025.

ESCOBAR, Luar Maria. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas e em Dança) UNIRIO e Université Paris 8, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13248>. Acesso em: 12 out. 2025.

LIGIÉRO, Zeca. **Outro Teatro: tradição, performance e arte pública**. Rio de Janeiro, Garamond, 2023.

MAGALHÃES, Marina; RIBEIRO, Juliana. É assim mesmo. Amanhã é outro dia! **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 01–24, 2021. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20410>. Acesso em: 17 out. 2025.

MAGALHÃES, Marina; TAVARES, Joana. **Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/302> Acesso em: 12 out. 2025.

MELE, Claudia. **Autoconhecimento através dos Chakras: práticas corporais e vocais para artistas e não artistas**. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2023.

OLIVEIRA, Paula Gorini. Coletivo em Silêncio: o encontro que cria um corpo político e produz vida. In: **Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 525-539, abr./jun. 2021. Disponível em: <https://www.reciis.iciet.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/2335>. Acesso em: 11 out. 2025.

RIBEIRO, Joana. Escola Angel Vianna – uma escola “em movimento”. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 01-12, 2009. Disponível em: <https://seer.unirio.br/percevejoonline/article/view/593>. Acesso em: 17 out. 2025.

RIBEIRO, Joana. Mão na Luva - quando o teatro dançou - Uma preparação corporal de Klauss Vianna. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 091–101, 2018. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004091>. Acesso em: 27 set. 2025.

SAIZ, Maria Teresa Taquechel y; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. A gênese da Pulsar Cia. de Dança no Rio de Janeiro: por uma dança

não excludente. **Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 13, n. 00, p. 01-15, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8673305>. Acesso em: 12 out. 2025.

TASHKIRAN, Ayse. **Diretores de Movimento: linhagens e práticas contemporâneas de trabalho**. In: BONFATTI, Adriana *et al.* Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena. Rio de Janeiro, Multifoco, 2021, p. 29-44. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/14127?show=full>. Acesso em: 27 set. 2025.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. “Do *maître a danser* ao *maître de mouvement* – O que propor ao corpo do ator?”. In: TAVARES, Joana; KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013, p. 55-68.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. MESTRE, OU O SABER COMO EXTENSÃO DA VIDA: entrevista com Aderbal Freire-Filho. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 15, n. 2, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/72282>. Acesso em: 27 set. 2025.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara; RIBEIRO, Mônica Medeiros; TOURINHO, Lígia Losada. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artística. **X Congresso ABRACE**, 2018, v.19 n.01. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3947.html>. Acesso em: 04 out. 2025.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara; TOURINHO, Lígia Losada. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. Jornada Internacional Atuação e Presença. **VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**, Unicamp, Nº 4, 2019. Disponível em: https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/pt_BR/article/view/681. Acesso em: 04 out. 2025.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão; RIBEIRO, Mônica Medeiros; KEISERMAN, Nara. Preparação Corporal e Direção de Movimento, três anos depois. O que pode um campo em tempos pandêmicos? *In*: Silvia Geraldi; Ana Terra; Matteo Bonfitto; Renato Ferracini. (Org.). **Artes da cena e direitos humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. 1ed. Rio Branco: Stricto Sensus, 2022, v. 1, p. 529-545. Disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/artes-da-cena-e-direitos-humanos-em-tempos-de-pandemia-e-pos-pandemia/>. Acesso em: 04 out. 2025.

TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 3, n. 2, p. 178–193, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535>. Acesso em: 27 set. 2025.

TRAJANO, Paulo. **Reflexões sobre a Preparação Corporal do ator a partir dos trabalhos de Angel Vianna e Edgar Morin**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/558054751/TRAJANO-2011-Reflexoes-sobre-a-Preparacao-Corporal#logout>. Acesso em: 27 set. 2025.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

ANEXOS

CARTA ABERTA SOBRE A AUSÊNCIA DE PREMIAÇÃO PARA AS CATEGORIAS DE COREOGRAFIA / PREPARAÇÃO CORPORAL / DIREÇÃO DE MOVIMENTO¹⁶⁵

Caros senhores organizadores e jurados dos Prêmios de Teatro do Rio de Janeiro

Vimos por meio desta, conclamar a criação das categorias de Coreografia / Preparação Corporal / Direção de Movimento nas premiações que até o presente momento têm reconhecido seu valor contemplando os artistas profissionais, ocasionalmente, na Categoria Especial.

Os profissionais que atuam nessas funções têm formações e são oriundos de campos diversos, tais como a dança, as artes marciais, o circo e a educação somática, entre outros e se dedicam ao Teatro tanto na criação de espetáculos, quanto nas escolas, como pedagogos e pesquisadores que vêm investigando a historiografia e as especificidades do ofício de Diretor de Movimento no Brasil.

A omissão dessa função como categoria oficial na retomada louvável do Prêmio Molière e em prêmios como Shell, APTR, Cesgranrio, Botequim Cultural e Prêmio do Humor é grave e deve ser reparada. Salvo exceções, como o Prêmio CBTI⁷ que contempla espetáculos para crianças nas categorias Coreografia e Direção de Movimento/Preparação Corporal, o Prêmio Reverência Teatro Musical, que contempla Coreografia, é alarmante notar como tais categorias não são reconhecidas oficialmente pelas premiações em teatro no Rio de Janeiro. Vale ressaltar que o Prêmio Questão de Crítica, que premiou Direção de Movimento em sua 5ª Edição, optou recentemente pela eliminação da divisão em categorias.

165. Carta aberta postada em 21 de junho de 2018 (atualizado 24 julho 2018) na **Ava-az.org**. Foram coletadas, na época, 223 assinaturas. A carta foi enviada aos prêmios: Shell, APTR, Cesgranrio, Botequim Cultural e Prêmio do Humor em julho de 2018.

Estamos cientes de quanto o trabalho corporal de coreógrafos, preparadores e diretores de movimento fortalece a linguagem cênica, contribui para a ação dramática, cria soluções de movimentação, atua na corporeidade dos intérpretes, desenhando uma dramaturgia cênica, em estreita relação com o encenador.

Os artistas das artes do corpo, docentes e pesquisadores, especialistas em preparação corporal, direção de movimento, dança, coreografia, artes marciais, educação somática e circo, entre tantas vertentes de trabalho corporal, dedicam-se com afinho e talento para tornar visível em cena o gesto expressivo de atores, atrizes e performers, investindo continuamente em sua formação. A necessidade e eficácia de seu trabalho é amplamente reconhecida em montagens teatrais, com extensão aos campos do cinema e da televisão, que há anos demandam sua atuação – o que pode ser comprovado pelas menções cada vez mais numerosas nos créditos e fichas técnicas.

Esperamos, com essa carta, conscientizar e sensibilizar os responsáveis pelos Prêmios: Molière, Shell, Cesgranrio, APTR, Botequim Cultural e Prêmio do Humor sobre a legitimidade e reconhecimento do trabalho corporal como função que vigora há cerca de cinquenta anos na cena teatral carioca e, conseqüentemente, nas fichas técnicas de seus espetáculos.

Não é possível que em 2018 as categorias Coreografia / Preparação corporal / Direção de movimento sejam ignoradas e omitidas das premiações teatrais. Assim, solicitamos o seu reconhecimento e a criação de uma categoria permanente que contemple essas funções.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Action Design 69, 72, 73, 75, 76
Aderbal Freire-Filho 23, 125
Afro Bamboyá 96
Ale/Alexandre Tavares 13, 70
Alwin Nikolais 44, 51
Ana Kfoury 45
Ana Vitória Freire 34
Andréa Bardawil 101
Andrea Jabor 13, 26, 29, 33, 36, 38, 55
Ângela Loureiro 91
Angel Vianna 7, 20, 21, 22, 24, 28, 34, 40, 41, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 56, 60, 61, 69, 82, 86, 90, 91, 92, 93, 113, 114, 116, 124, 126
Anna Halprin 69
Antônio Abujamra 44, 45, 99
Antônio Rodrigues 24
Archaios, Circo 59
Artes Marciais 11, 70, 127, 128

B

Bacurau 108
Balé 41, 60, 64, 83, 96, 114, 118
Balé da Cidade de São Paulo 64
Ballet da Cidade de Niterói 64
Barbara Heliodora 56
Bartenieff 17
Bernadette 90

Besouro Cordão de Ouro 105
Bloco Afro Dilazenze 96
Bruma Saboya 13, 40, 58, 59
Butoh 103

C

Cabaré Voltaire 27
Candomblé 95, 96, 103, 105, 106
Capoeira 11, 60, 79, 105, 107, 108, 109, 123
Cárcere corpóreo 111, 112
Carolyn Carlson 51
Casa das Artes de Laranjeiras 21, 35
Casquinha 7, 14, 80, 82, 105, 107
Cátia Costa 14, 80, 82, 103, 107, 108
Centre National de Danse Contemporaine 50
Centro de Dança Rio 114
Charles Nelson 69
Chi Kung 103
Cia. dos Atores 32, 33
Circo 11, 40, 41, 42, 43, 44, 50, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 127, 128
Cirque du Soleil 59
Claudia Mele 13, 21, 47, 52, 55, 57, 114
Coletivo em Silêncio 109, 124
Companhia de Dança 24, 96
Consciência Corporal 41, 42, 43, 91

- Coreografia 1, 3, 9, 11, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 44, 47, 50, 52, 55, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 90, 99, 100, 117, 121, 123, 125, 127, 128
- Corpo-casa 115, 116
- Corporeidade 116, 128
- Cumbia 26
- D
- Dança Afro 95, 96, 97, 98, 104, 106
- Dança Contemporânea 24, 51, 59, 83, 88, 115
- Dani/Daniella Visco 13, 83
- Dani Lima 100
- Deborah Colker 64
- Denise Stutz 13, 82, 93, 94
- Desertos de Laíde 105
- Direção de Movimento 1, 3, 5, 9, 11, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 43, 46, 47, 52, 55, 57, 61, 64, 67, 68, 69, 82, 90, 92, 94, 99, 100, 104, 106, 117, 121, 123, 125, 126, 127, 128
- Direção Teatral 15, 16, 17, 18, 35
- D.O Action 2.0 69, 70
- Dramaturgia do movimento 55
- Dramaturgista 99, 100, 101
- Dublê 69, 70, 71, 73, 74
- Dudude Herrmann 115
- E
- Educação Física 34, 44, 60, 86, 90, 108, 114
- Educação Somática 127, 128
- Enrique/Kike Diaz 30, 33
- Ensaaiador 51, 63, 64
- Ensaio Hamlet 33
- Escola de Bufões 86, 87
- Escola Nacional de Circo 40, 56, 59
- Esperança na Revolta 106
- Esperando Godot 45
- Estética 23, 36, 40, 41, 43
- Eu amarelo: Carolina Maria de Jesus 105
- Eva Schul 44
- Exu 102, 107
- F
- Fabiana Nunes 63
- Fabiana Valor 13, 18
- Faculdade Angel Vianna 20, 21, 24, 28, 34, 40, 41, 46, 47, 50, 52, 60, 61, 86, 90, 91, 93, 113, 114, 116, 131
- Faculdade CAL 20, 35, 47, 86, 87
- Fay Simpson 48
- Fernanda Dias 106
- Fernando Neder 56, 58, 62, 63
- Fisioterapeuta 24, 113, 114, 115, 116
- Flávia Souza 106
- Fodidos e Privilegiados 99
- Formação 5, 17, 35, 38, 39, 41, 44, 49, 51, 52, 65, 74, 83, 87, 88, 89, 91, 107, 114, 115, 116, 125, 128
- FUNARTE 40, 57
- Fúria 102

G

GDS, Método 24, 25

Gestualidade 95, 96

G'leu Cambria 13, 80, 82, 95, 96,
98, 106

Graciela Figueroa 56

Griô 104

Grupo Galpão 115

Guilherme Leme 25, 26

Guilherme Serrão 13, 69, 70, 71, 74,
75, 77, 78, 79

Gustavo Gasparani 26

H

Harmonia espacial 91

Hip-hop 59

I

Improvisação 49, 115

Insetos 26, 31, 32, 33

Isaac Bernat 89, 105

J

Jean-Claude Gallota 51

Jefferson Miranda 24, 27

João das Neves 105, 108

Jô Bilac 32

Juliana Carneiro da Cunha 22

K

Kaká Werá 84

Karatê 79, 108

Klauss Vianna 22, 23, 65, 91, 124, 125

L

Laban-Bartenieff 17, 129

Laboratório Artes do Movimento
11, 13, 15, 54, 69

Laís Castro 14, 82, 109, 112, 113

Letícia Teixeira 114

Lia Rodrigues 99, 100, 101, 102

Lígia Tourinho 13, 15, 18, 26, 38,
55, 117

Lourdes Bastos 90

Lu Brites 26

Luciana Bicalho 91

Lucid Body 48

Lu Grimaldi 45, 46

Luta 71, 72, 73, 75, 106, 108

M

Malcolm X e Luther King 105

Malu Valle 30

Manoel Dionísio 69

Mão na Luva 22, 124

Marcelo Evelin 101

Márcia Rubin 13, 82, 90, 98, 99, 114

Marco Nanini 22, 30

Marcos Breda 105

Maria Inês Galvão 16, 17, 117, 126

Marise Reis 13, 34, 37

Marito Olsson-Forsberg 13, 50, 63,
67, 68

Metodologia 18, 35, 38, 52, 91

Mhyrna Boechat 14, 82, 110, 112

Micheline Torres 100

Mímica corporal dramática 21

- Moacyr Goés 87
- N
- Nada de Pânico 29
- Neide Neves 117
- NEPAA 97
- Núbia Barbosa 14, 24, 82, 113
- O
- Ofício 36, 37, 38, 53, 58, 86, 127
- Olho externo 51
- Ombela, a origem das chuvas 97
- P
- Pantomima 29, 30, 55
- Patrice Pavis 18
- Paulo Caldas 24
- Paulo José 45, 46
- Paulo Trajano 13, 20, 52, 61, 80, 87, 114
- Peça do Casamento 31
- Performance 11, 39, 48, 63, 72, 75, 98, 103, 110, 111, 113, 123
- Performatividade 17
- Peste 28
- Pina Bausch 101
- Porosidade 92, 115
- Por um Fio 110, 111
- Práticas Somáticas 5, 130
- Prêmios 40, 65, 82, 127, 128
- Preparação corporal 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 82, 86, 97, 100, 105, 108, 110, 115, 117, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128
- Preparação Corporal nas Artes Cênicas 21, 34, 44, 62, 63, 86
- Psicologia 49, 55, 112
- Pulsar Cia. de Dança 114, 124
- R
- Raimund Hoghe 101
- Rainer Vianna 83, 90, 91
- Rasaboxes 19, 72, 78, 79
- Regard extérieur 51
- Regina Miranda 69, 91
- Roberto Silva 58, 129
- Rocio Infante 13, 44, 61, 62
- Rodrigo Portella 26, 32
- Romeu e Julieta 24, 26
- S
- Sesc Copacabana 16
- Silvia Soter 14, 82, 99
- Sistema de Chakras 47, 48, 49
- Slapstick 29
- Solilóquio – Um Amor Sem Palavras 19
- Somática 28, 32, 91, 127, 128
- Soraya Bastos 13, 82, 86
- Staccato Companhia de Dança 24
- Sueli Guerra 13, 35, 45, 55, 60

T

Tablado 87
 Taekwondo 79
 Tai Chi Chuan 103, 105
 Tatiana Tibúrcio 106
 Teatro de Animação 62
 Teatro Martins Pena 91
 Teatro Musical 60, 61, 127
 Teresa Taquechel 114, 124
 Terreiro, da Nação Angola 96
 Thiago Felix 48
 Tom na Fazenda 26, 31
 Treinamento 71, 72, 77, 87, 88
 Tropa de Elite 71

U

UniverCidade 18, 24, 34, 35, 83, 86
 Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ 15, 16, 29, 40, 49, 55, 86, 90, 99, 103, 107, 109, 112, 114, 117, 123
 Universidade Santa Úrsula 47, 49

V

Valéria Monã 106
 Vem buscar-me que ainda sou teu 33
 Vincenzo Cambria 98
 Viewpoints 47, 49 e 88
 Virtuosismo 43

W

Wilson Rabelo 108

Y

Yoga 26, 60, 79, 83, 89

Z

Zdenek Hampl 90
 Zé Helou 19
 Zeca Ligiéro 103

www.editoramultifoco.com.br



FORMATO	16x23cm
MIOLO	<i>Papel Polén Soft 80g/m²</i>
CAPA	<i>Papel Supremo 250g/m²</i>
TIPOGRAFIA	<i>Linux Libertine 11</i> <i>Gotham 12</i>
IMPRESSÃO	<i>Gráfica Multifoco</i>

Este Caderno inaugura a Coleção Multidimensional do Laboratório Artes do Movimento, espaço destinado a reunir, preservar e compartilhar experiências que atravessam a prática artística, a pesquisa e a pedagogia nas artes da cena. O I Encontro de Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia no Teatro, realizado em 2018, e o II Encontro, em 2019, organizados pelo Grupo de Pesquisa e Laboratório Artes do Movimento compõem o corpus deste volume. Esta publicação lança um convite: que possamos nos deixar atravessar pelas narrativas aqui apresentadas, reconhecendo nelas ecos de nossas próprias práticas e, quem sabe, encontrarmos novos caminhos de pesquisa e criação.



UFOP
Universidade Federal
do Ouro Preto



PROPGEI
PROG. DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS



Grupo de Pesquisa
Artes do Movimento



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
da UNIRIO



PPGAC



Multifoco