

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

LARISSA PAIVA FERNANDES

**PROJETO 4atos!
DANÇA E TEATRO COMO INSTRUMENTOS TERAPÊUTICOS**

NITERÓI

2024

LARISSA PAIVA FERNANDES

PROJETO 4atos!
DANÇA E TEATRO COMO INSTRUMENTOS TERAPÊUTICOS

Monografia apresentada ao
Curso de Graduação em Produção Cultural da
Universidade Federal Fluminense, como requisito
parcial para a obtenção do Grau de Bacharel.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Neide Marinho

Niterói

2024

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

F363p Fernandes, Larissa Paiva
Projeto 4atos! : Dança e teatro como instrumentos
terapêuticos / Larissa Paiva Fernandes. - 2024.
40 f.

Orientador: Neide Marinho.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade
Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social,
Niterói, 2024.

1. Origem e história da dança. 2. Dança como instrumento
terapêutico. 3. Origem e história do teatro. 4. Teatro como
instrumento terapêutico. 5. Produção intelectual. I.
Marinho, Neide, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao dia **vinte e oito de agosto do ano de dois mil e vinte quatro**, às **dezoito horas**, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEX/UFF no 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **Projeto 4atos!**, apresentado por **Larissa Paiva Fernandes**, matrícula **616033084**, sob orientação do(a) **Dra. Neide Aparecida Marinho**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

- 1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dra. Neide Aparecida Marinho**
2º Membro: **Dra. Cristiane Cardoso Campos**
3º Membro: **Esp. Mariana Pietrobon**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição: 08

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Neide Aparecida
Marinho:51814412620

Assinado de forma digital por
Neide Aparecida
Marinho:51814412620
Dados: 2024.08.30 13:11:33 -03'00'

Presidente da Banca

RESUMO

Este trabalho é projetual e parte do estudo e da análise de artigos sobre a origem, a história e as contribuições do teatro e da dança na terapia clínica, baseia e conceitua o projeto “4atos!”. O projeto “4atos” é uma proposta de um programa de ação cultural, visando patrocínio via Lei Rouanet, de um curso de capacitação e aprimoração em teatro para artistas cênicos lecionado por alguns dos principais artistas do teatro brasileiro. Com esse curso, realizado pela universidade e na universidade, também são produzidos dois bens culturais. O primeiro, por meio de oficinas e ensaios do curso, um espetáculo cênico com temática da cultura popular brasileira. E, por fim, um documentário de todo esse processo, desde as oficinas, os ensaios, o espetáculo, a opinião da audiência e seus outros resultados.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p.6
2. CONCEITUAÇÃO DO PROJETO	
2.1 ORIGEM E HISTÓRIA DA DANÇA.....	p.7
2.2 DANÇA COMO INSTRUMENTO TERAPÊUTICO.....	p.11
2.3 ORIGEM E HISTÓRIA DO TEATRO.....	p.16
2.4 TEATRO COMO INSTRUMENTO TERAPÊUTICO.....	p.20
3. O PROJETO “4atos”.....	p.28
4. CONCLUSÃO.....	p.40
5. FONTES BIBLIOGRÁFICAS.....	p.41

1. INTRODUÇÃO

O projeto “4atos!” foi um projeto elaborado na disciplina do Curso de Produção Cultural intitulada “Legislações de Incentivo à Cultura e Direitos Autorais” no ano de 2018. Nessa disciplina, como avaliação, foi solicitado um projeto aos moldes da plataforma VERSALIC para que fosse patrocinado pela Lei Rouanet (Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991). Para contemplar essa avaliação, o projeto foi pensado a partir de uma experiência realizada por um grupo de estudantes chamada “Laboratório de Corpo Labirinta”. Foi uma experiência onde estudava-se e praticava-se as mais diversas vertentes científicas relacionadas ao corpo, principalmente a dança, com jogos de improvisação, pilates, yoga, ballet contemporâneo, entre outros, com objetivo terapêutico. Não contava com nenhum professor, foi uma experiência auto-organizada pelos participantes, mas às vezes havia convidados. Era realizada na sala C100 do Casarão do IACS UFF (Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense) todas as terças e quintas no primeiro e segundo semestre do ano de 2018.

No entanto, quando o projeto foi pensado para contemplar a avaliação da disciplina, no modelo apresentado pelo professor e na Lei Rouanet, não havia a opção de linguagem “dança”. Portanto, foi decidido elaborar o projeto enquadrando-o na linguagem “artes cênicas”. Para escrever a justificativa do projeto, percebeu-se que um dos itens da lei demandava “apresentar um espetáculo artístico cênico com base nas narrativas e elementos do folclore brasileiro e das tradições da cultura popular brasileira”. Com isso, foi pensado que, a partir das oficinas do projeto, poderia ser elaborado um espetáculo atendendo a esse item da lei (item ‘a’ do inciso III do artigo 3º do Capítulo I), como também o item ‘a’ do inciso II do artigo 3º do Capítulo I, ao produzir, ao final do projeto, um documentário de média-metragem sobre todo o processo de execução do projeto: Aulas, Oficinas de Elaboração do Espetáculo, Ensaios, Apresentações e seus resultados de audiência. É um projeto sem fins lucrativos.

Para conceituar o projeto, neste trabalho, ainda foi pensada a dança e o teatro como instrumentos terapêuticos, como era realizado e estudado no Laboratório de Corpo Labirinto. Então foram analisados alguns artigos sobre a origem e a história dessas duas linguagens artísticas que se entrelaçam e suas contribuições ao se direcionarem para a clínica da psicoterapia, de forma lúdica, para além da linguagem verbal.

Nesse trabalho procurou-se estudar se na história das linguagens artísticas, dança e teatro, essas linguagens podem contribuir como instrumentos terapêuticos. Ligado a isso, quais os instrumentos do teatro terapia e da dança terapia são utilizadas por seus profissionais? Por fim, como elaborar um projeto, nos moldes da plataforma VERSALIC, visando patrocínio via Lei Rouanet, que contemple essas linguagens.

2. CONCEITUAÇÃO DO PROJETO

2.1 ORIGEM E HISTÓRIA DA DANÇA

Como expõe OSSONA (1988), é importante conhecer detalhadamente “o que o homem dançou em outras épocas, por que e para que, onde, como e para quem, qual a sua dança atual nos distintos pontos do nosso planeta.” (GUSSO 1997).

Pesquisas antropológicas relatam que a dança foi uma das primeiras formas de expressão humana unindo movimento, ritmo e emoção. E para não esquecer de seus feitos e para que fossem transmitidos a outras gerações, o homem vem produzindo literaturas sobre dança, suas formas, intenções, mestres que traduzem o pensamento de cada época ou período de seu desenvolvimento e que ajudam a compreender a dança na atualidade (GUSSO, 1997).

PORTINARI (1989) diz: “A mais antiga imagem da dança data do Período Mesolítico (cerca de 8.300 a.c). Foi descoberto na caverna de Cogul, na província da Lérida, Espanha. Mostra nove mulheres em torno de um homem despido, indicando ritual de fertilidade.” (GUSSO, 1997).

Antes mesmo de usar a linguagem oral, o homem criou movimentos para entrar em contato com seu semelhante, movimentos estes que foram responsáveis pela sociabilização e desenvolvimento do homem primitivo e tinham inúmeros motivos: celebrar sua existência, para se comunicar, para o prazer e seu entendimento como ser. Talvez, nesse período, tenha

surgido a dança. Desde então a humanidade vem marcando seus feitos com esta forma de expressão (GUSSO, 1997).

No Egito, os hieróglifos deixados mostram que a dança egípcia era severa, com movimentos acrobáticos e saltos, embora vinculada a cultos, era divertimento para a aristocracia. BOUCIER (1987) nos dá alguns exemplos, como a dança do Deus Luqsor, onde dançarinas o acolhiam quase nuas (a dança anual da primavera e outras). Via-se, nestas danças, joelhos flexionados, movimentos acrobáticos principalmente a ponte (movimento de apoio dorsal

com as mãos e pés apoiados no solo e com o tronco e membros inferiores formando um arco). A dança egípcia possuía muitos dos movimentos hoje utilizados em desportos como a Ginástica Olímpica (GUSSO, 1997).

Dos gregos, sabemos que dançavam em honra a seus inúmeros deuses e foi a civilização que mais deixou referencial para estudos. Os gregos tornaram a dança acessível a todos os cidadãos, seja por intermédio de rituais religiosos, da educação, do divertimento ou da vida diária. Para BOUCIER (1987) “A dança grega originou-se em Creta (...) afrescos em cromos mostram dançarinas girando sobre si mesmas, ora com joelhos flexionadas, ora saltando (...), usando inúmeros movimentos ginásticos”. Além disso, “a dança para os gregos era de essência religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles”.

Vemos nos textos sobre os gregos que os filósofos e pensadores da época tinham uma opinião formada a respeito da dança. Para Sócrates, ela formava o cidadão completo, era fonte de saúde. Já para Platão, ela deveria estar presente na educação (GUSSO, 1997).

Nota-se a importância dos deuses na vida dos gregos. Os gregos chegavam até a dançar diante de suas estátuas (AZEVEDO, 1962). O autor comenta que “dançava-se na Grécia, por toda parte e havia grande variedade de danças”. Talvez a dança que mais caracterize-a é a dança dionisíaca (DANTAS, 1994). Esse outro autor esclarece que “Dionísio era o deus da fertilidade e da fecundidade, mas ele também era o deus do vinho, da embriaguez, do êxtase, do impulso inconsciente”. Esta dança significava alegria, diversão. Ela era dançada principalmente por mulheres e, segundo o mesmo autor, “parece que as danças dionisíacas aconteciam de forma bastante livre e improvisada” (GUSSO 1997).

Em Roma, no período do Império, as classes altas se divertiam com a pantomina, uma mistura de teatro e dança. Era o início da profissionalização dos dançarinos. (GUSSO 1997)

Segundo COSTA (1962): “A dança propriamente dita é a arte que ensina regras para o movimento rítmico e expressivo do corpo humano, criado pelo desejo espontâneo de exprimir em geral o estado da nossa alma”. Então, por se tratar de uma arte de movimento, de onde veio? Quando surgiu para o homem?

Essa pergunta quem pode tentar responder é PORTINARI (1989): “De todas as artes , a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar” (GUSSO, 1997).

No Renascimento da Itália, onde foi inicialmente estruturada, a dança de cômte se encaminhou e se fixou na França. A grande precursora foi Catarina de Medieis, que era casada com o então príncipe da França Henrique II e que levou a dança da cômte italiana para a França, de onde se encaminhou para outros países do mundo através de muita divulgação nos outros países. Isto foi no decorrer da era barroca.

Para BOUCIER (1987), desde o século XII, a dança metrificada havia se separado da dança popular na França. É quando surge o profissionalismo de dançarinos e mestres. Para distinguir-se da dança popular da aristocrática, cria-se o *Balletto*, divertimento para os que praticavam e realizavam e para os que assistiam. A dança fazia parte das festas da cômte que podiam durar até três dias (GUSSO, 1997).

Para DANTAS (1994), a técnica do balé foi desenvolvida de acordo com os princípios cartesianos: separação entre corpo e mente, fragmentação do corpo humano em segmentos independentes. Os balés tinham temas e eram relacionados à mitologia greco-romana. Nesse período, surgiram inúmeras danças de salão. Foi no início do século XVI que criaram-se o minueto, a valsa, a mazurca, a pavana, a gavota entre outras danças de cômte (GUSSO, 1997).

A maioria dos passos das danças da crte eram destinados aos homens, ficando a mulher em papel secundário e estas danças só se aprendiam nas crtes. Devido a complexidade cada vez maior dos passos, a dança foi se elitizando e passou a ser apenas um espetáculo. Para tal, subiu aos palcos (GUSSO 1997).

Percebe-se que, desde a antiguidade, os homens faziam parte dos movimentos dançados, tendo, em algumas civilizações, mais importância que as mulheres. Não havia estereótipos e

preconceitos que deixassem o homem pouco à vontade para dançar ou se dedicar a esta arte (GUSSO, 1997).

É a chegada do Romantismo (1789  1848). Período entre a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. O movimento artístico e cultural, vindo da Alemanha e que se propagou para a França e para o mundo, expressando-se através dos contos de fadas, do romance, das óperas e das grandes montagens de balés. Era o início do uso das sapatilhas de pontas com Maria Taglioni (uma italiana nascida em 1805) que também popularizou o uso do tut, do corpete e da malha. E Fanny Essler, nascida em 1818, que encantou por sua leveza. Essas duas personalidades foram as grandes intérpretes do período do Romantismo.

Em suma, podemos resumir essa categoria da Arte (a Dança) na história da humanidade da seguinte maneira:

Dança na Idade Média: A Idade Média foi um período em que a Igreja Católica ditava as regras da sociedade. Havia um forte senso moralizante e a dança, por se utilizar do corpo, era vista como uma manifestação profana, relacionada à cultura pag e herege. Entretanto, os camponeses continuaram a praticar danças em festas populares, geralmente em grupo.

Dança no Renascimento: No período renascentista foi quando a dança começou a ter mais destaque artisticamente. Essa linguagem, antes rejeitada e vista como herege, ganha espaço entre a nobreza e passa a se configurar como um símbolo de *status* social.

Dança no Romantismo: A época do romantismo, surgida no final do século XVIII, foi muito fértil para a dança clássica na Europa, mais precisamente para o balé clássico. É quando esse tipo de dança se consolida e torna-se uma das expressões artísticas mais representativas do período, transmitindo todo o sentimentalismo, idealização e tendência a fugir da realidade, próprio dos românticos.

Dança Moderna: Na primeira metade do século XX, quando a arte moderna desponta, trazendo um novo olhar sobre a criação artística de maneira geral, surge também a dança moderna na Europa. Assim, podemos chamar de dança moderna de “um conjunto de

expressões que buscavam romper com a rigidez da dança clássica”. Para isso, diversas técnicas foram elaboradas, a fim de trazer mais fluidez e liberdade ao gesto, investigando a fundo as inquietações e emoções humanas.

Dança Contemporânea: A dança que é realizada atualmente é chamada de ‘dança contemporânea’. Assim como outras manifestações da arte contemporânea, a dança hoje traz diversas referências e inspirações, despontando por volta da década de 60.

2.2 DANÇA COMO INSTRUMENTO TERAPÊUTICO

Em um dos artigos estudados para esta pesquisa, “A Dança terapia como recurso terapêutico em adolescentes com depressão”, há algumas informações importantes explicitadas a seguir. “Percebeu-se, neste estudo, que a dança é um componente importante para o tratamento de adolescentes com sintomas depressivos e que favorece o desenvolvimento muscular, coordenação motora, equilíbrio e força física dos praticantes” (PAREDES, 2019).

Ademais, a autora explica que “diante do aumento na incidência de depressão na adolescência, houve um aumento do número de pesquisas voltadas para a temática da saúde mental e apontam a prática regular de atividade física como medida eficaz na prevenção e recuperação da saúde mental dos indivíduos, melhorando assim a qualidade de vida daqueles que a praticam regularmente. Ao entender que a atividade física é um componente importante na redução dos sintomas depressivos, a dança se torna um recurso fundamental, pois a sua

prática expande os horizontes, trazendo sensação de alívio, redução das tensões, além de proporcionar melhorias significativas na saúde física, mental e afetivo-social dos participantes" (WAHBA, 2013).

Segundo PAREDES (2019), a dança vem “sendo atribuída ao aumento da afetividade, reconhecimento do próprio corpo e seu domínio próprio, controle de níveis hormonais associados à depressão e ansiedade, sociabilidade, aumento da afetividade, conhecimento e domínio próprio, gerando bem-estar físico (...). A dança é uma das modalidades de ações de promoção a saúde e redução de agravos relacionados à saúde mental e corporal, pois traz uma

boa relação entre corpo e mente, gerando, assim, melhora da autoestima, bem-estar, autoimagem, socialização e a diminuição de transtornos como a depressão para quem a pratica. (LOUREIRO, 2013) (...)

A dança traz benefícios comprovados quanto à redução dos sintomas de depressão e ansiedade, como atividade física. SILVA (2015) aponta a dança como uma atividade física que provoca melhor expressividade e autopercepção das emoções e também melhora do bem-estar físico e social.

De acordo com ASSUMPCÃO (2016), a dançaterapia tem efeitos positivos no humor e na redução dos agravos mentais da população adolescente. Além das melhoras fisiológicas relacionadas às questões de capacidade aeróbica e flexibilidade, melhora a capacidade de comunicação do corpo, estabelece conexão dos sentimentos, ajudando a compreender melhor o mundo e as relações pessoais. (...) Com a grande contribuição da dança na saúde mental, os adolescentes têm melhores condições de desenvolverem boas relações, rotina saudável e encorajamento”.

Em um outro estudo, “Danças brasileiras e psicoterapia: um estudo sobre efeitos terapêuticos” da autora LIMA, encontra-se algumas outras informações sobre a dança popular brasileira como elemento terapêutico: “Como exemplos de inserções da dança como auxiliar terapêutica, pode-se citar a Dança - Movimento Terapia. Estilos de dança utilizados na Dança - Movimento Terapia são os solos e as improvisações. Trata-se de uma modalidade de

trabalho terapêutico realizada em clínicas, hospitais, centros de correção ou escolas e utilizada em grupos ou em sessões terapêuticas individuais.

Esse estilo de terapia de apoio tem como fonte a ideia de que as formas com que os movimentos corporais acontecem revelam informações a respeito de emoções internas e processos mentais. A maneira com que as pessoas dançam, sua coordenação motora, a utilização do espaço, sua forma de caminhar e tensões musculares é capaz de comunicar conflitos internos (WOLBERG, 1988). Danças de improvisação, com frequência, mostram gestos e movimentos de partes especiais do corpo. Características como as hesitações ou a

forma agressiva nos movimentos e sequências de expressões corporais têm um significado para o dançarino.

Neste contexto, a dança pode ocasionar não somente uma forma segura de soltar a emoção, mas também traz à tona atitudes e conflitos pessoais (WOLBERG, 1988; FUX, 1983). (...) Os ganhos com a experiência propiciados através desta arte é outro aspecto importante de se tomar nota. A possibilidade de se estar em um ambiente social, lidar com características como timidez e acanhamento em direção a outra condição de se expressar têm se traduzido com uma grande propiciadora de assertividade pessoal.” (LIMA).

Nesse estudo, também é demonstrado que a dança é uma aliada no combate à depressão: “Um estudo realizado por Koch, Morlinghaus e Fuchs (2007), investigando os efeitos de intervenção terapêutica utilizando-se a Dança - Movimento Terapia na diminuição de estados depressivos e aumento de vitalidade em pacientes psiquiátricos, mostrou como resultado uma melhora significativa nos quadros depressivos, aliado a um aumento de vitalidade nos sujeitos participantes” (LIMA).

Para além da psicoterapia clínica falada, a dança existe como instrumento terapêutico demonstrando que o organismo humano, corpo e mente, é um ‘todo integrado’, como demonstra esse estudo ao dizer que “Uma vez que este trabalho terapêutico, por meio da dança, usa o corpo e o movimento como instrumento, ao invés de uma comunicação

puramente verbal, existe, intrínseco a ele, a convicção de que o homem é um todo integrado (ABREU e SILVA, 1977).” (LIMA).

Uma das formas de se praticar a dança terapia foi criada por Maria Fux. O estudo relata os procedimentos da seguinte maneira: “Suas sessões iniciam-se com o estímulo no sentimento de confiança do participante, de modo que ele não se sinta observado e isolado. O início das atividades acontece com a tomada de consciência das pessoas em relação a seus corpos. O aquecimento corporal começa tanto no chão quanto em pé. Gradativamente, os participantes vão sendo encorajados a aumentarem sua liberdade corporal e a buscarem o deslocamento na sala. É neste exercício de deslocamento que se inicia um trabalho de improvisações, onde o

corpo se entrega à possibilidades de criação, que geram confiança e personificam a música e o canto” (FUX, 1983).

Esse estudo reforça a ideia da dança como instrumento terapêutico quando também diz que “Trabalhos como os de CASTRO (1992); KOCH e COLS (2007); PETO (2000); FARR (1997); FUX (1983); CHACE (conforme citado por ABREU e SILVA, 1977), entre outros, direcionam para um terreno promissor entre a relação do trabalho psicológico com a arte da dança. Estas "terapias pela dança" propiciam aumento de autoestima, da saúde corporal, da vitalidade, da autoconsciência, além de uma ampliação da consciência corporal e de uma apropriação do paciente de seu corpo. Esse é um fator fundamentalmente valioso na busca de uma melhor qualidade de vida” (FUX, 1983).

Em relação ao projeto, lê-se, no estudo de LIMA anteriormente citado, que “As danças populares são formadas por movimentos que possibilitam a interação tempo/espaço, experiências de consciência das variações de tônus e de equilíbrio físico e mental (eutonia), de improvisações e de contato”.

Além disso, o estudo enumera outros efeitos das danças populares nos participantes, como: “1) é comum a observação da manifestação de um sentimento de alegria e de bem-estar por parte das pessoas que participam destas danças;

2) é comum que estas brincadeiras dançantes aconteçam em ambientes populares, ao invés de locais fechados ou palcos (este fato propicia uma aproximação com o público e dá a oportunidade às pessoas que assistem de "estar junto" e de "fazer parte" do contexto apresentado);

3) ao mesmo tempo em que são coletivas, estas danças requerem uma noção de singularidade pessoal (o uso da criatividade costuma ser bem-vindo quando adicionado ao costumeiro passo de uma dança em especial, é permitido "inventar" a própria forma de fazer o passo e dar um "tempero próprio" ao que se dança); e

4) nos grupos de tradição popular, as danças populares brasileiras tendem a se perpetuarem entre seus participantes (existe uma noção de continuidade, que passa de geração para geração, essa tradição dá uma noção de raiz, de conhecer quem eram os antepassados dentro daquela história, aproximando indivíduo e grupo).” (LIMA)

Nesse estudo, foi realizada uma pesquisa com um grupo de dança popular com o objetivo de “ampliar conhecimentos a respeito de quais efeitos terapêuticos estas danças poderiam propiciar em pessoas fora das comunidades tradicionais, favorecendo sua utilização como instrumento na busca de um bem-estar mental, emocional e corporal nas pessoas que delas se apropriem.”

Como um dos resultados, aponta-se que “Após a entrada no grupo, em 49% das respostas, houve a identificação dos membros reconhecendo-se com modificações internas, como, por exemplo: estar mais desperto, perda da timidez, melhor posicionamento perante os outros, sentir-se com mais atividade e mais feliz, sentir-se importante como pessoa, fortalecimento de autoconfiança.” (LIMA)

Um outro estudo, “A dança como forma de terapia para proporcionar o bem-estar emocional”, de Dábatta Lino, 2022, demonstra que “A dança contribui efetivamente para a qualidade de vida das pessoas, aumentando o bem-estar psicológico e influenciando no bem-estar físico. Essa prática vem sendo utilizada como ferramenta para que as pessoas consigam se sentir mais plenas de si, buscando uma vida saudável em meio às pressões, frustrações e obrigações que a sociedade as impõe diariamente (OLIVEIRA RIOS, 2016).

O ato de dançar aciona o despertar do homem, em que emoções até então reprimidas são liberadas de forma involuntárias através de gestos e expressões ritmadas; em que o soar da música desperta conteúdos latentes e reprimidos da alma, mas que estavam registrados de forma corpórea, visto que após os exercícios dançantes a sensação de bem-estar é praticamente imediata. É uma renovação da sua energia mental realizada através de uma atividade física que causa prazer (OLIVEIRA RIOS, 2016).”. (LINO, 2022)

Com todos esses dados, pode-se verificar um efeito efetivo da dança como terapia na melhora de problemas de cunho tanto psicológicos, como fisiológicos e sociais, principalmente as modalidades que envolvem a improvisação. No projeto, espera-se que haja aulas de dança movimento terapia que incluem a improvisação e jogos, gerando possíveis cenas a serem apresentadas posteriormente.

2.3 ORIGEM E HISTÓRIA DO TEATRO

Existem diversas maneiras de estudar a história do ocidente. Geralmente, os livros didáticos definem e classificam a disciplina História da seguinte maneira: Pré-história; História Antiga; História Medieval; História Moderna; e História Contemporânea. No entanto, essa divisão não pode ser considerada como a única aceitável para estudar história. Ela é apenas uma entre as várias maneiras de estudá-la, herdada da tradição historiográfica francesa. Dessa forma, quando se estuda a origem e a história do teatro, pode-se dizer que estilos e tendências dialogaram e conviveram entre si em uma dialética de efetivação ou de não aceitação de uma determinada modalidade teatral.

A palavra teatro (*théatron*) deriva dos verbos gregos "ver, enxergar" e significa lugar de onde se vê. Porém, não é correto afirmar que o teatro é uma invenção grega. Procurar conhecer a trajetória do teatro ocidental implica, em um primeiro momento, buscar as suas origens. Isso nos leva ao Mar Mediterrâneo, onde em suas margens na Antiguidade, desenvolveram-se diversas civilizações. A essas podemos relacionar a existência de representações teatrais, primordialmente aquelas ligadas às cerimônias religiosas.

No Egito Antigo, durante a XI dinastia (inaugurada pelo poderoso Mentuhotepe I), já se atesta a presença de variadas representações teatrais, cujo objetivo era cultuar as divindades, e que perdurariam por todo o Médio Império (2000-1700 a.C.). Para os deuses Osíris e Ísis eram feitas procissões na cidade de Abidos, às quais acorriam peregrinos vindos de todos os domínios do reino egípcio. Nessa ocasião, as sacerdotisas e sacerdotes reviviam o martírio do deus e a sua ressurreição. Além disso, o calendário egípcio reservava, para cada divindade, uma data considerada sagrada. Os cerimoniais religiosos contemplavam momentos de grande dramaticidade, cuja preocupação era reverenciar e agradecer os benefícios divinos.

Mais tarde, em território grego, aproximadamente 550 a.c, essa tradição, aliada à intenção dos seus dirigentes de proclamar uma identidade política e cultural, mesclando as histórias das famílias reais e das batalhas travadas com outros povos, deu origem ao teatro grego, considerado o berço do teatro ocidental. É importante ressaltar que, em toda a Antiguidade,

fervilhavam representações teatrais entre os diferentes povos margeados no Mediterrâneo – os povos mais tarde considerados “ocidentais”.

As formas dramáticas gregas – a tragédia e a comédia – tiveram tamanha força e intensidade, no seu tempo, que atravessaram os séculos inspirando criações e fornecendo modelos teatrais vindouros até chegar à contemporaneidade. Tratava-se de um teatro cívico, organizado pelo Estado, com a finalidade de promover o sentimento de responsabilidade e o zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da pólis, bem como a unidade entre os diversos povos que compunham a sociedade grega. A grandiosidade do espetáculo mobilizava todos os povos helênicos, que acorriam pelos teatros ao ar livre para ver e ouvir encenadas as histórias dos seus reis, rainhas, heróis, deuses e deusas, além dos seres sobrenaturais que povoavam suas crenças religiosas, dando origem ao que hoje conhecemos por mitologia grega.

Assim, a afirmação de Aristóteles “[...] o filósofo é também amante do mito, pois o mito consiste em coisas admiráveis”, o que muito bem se aplica à tragédia grega, lugar por excelência próprio para abordar as questões humanas de forma viva, pulsante; sendo o próprio homem o protagonista e espectador das histórias que lhe são pertinentes, através do mito, na busca pela completude do seu ser. Para o filósofo, no culto ao deus Dioniso, está a

origem do teatro grego: em sua forma ditirâmbica (poesia lírica que transparece entusiasmo excessivo), a tragédia; e, nos solistas dos cantos fálicos, a comédia.

Durante a tragédia, o personagem sofre um forte revés: da felicidade para a infelicidade, da ventura para a desventura. Esta desencadeada quando ele toma consciência de um erro cometido sem o saber. Iniciada a ação, nada mais poderá deter o fim funesto antevisto desde o seu início, o que culmina com a catástrofe que a elucida e esclarece e cujo intuito é o de emocionar, de provocar comoção via identificação dos espectadores com o herói ou protagonista com a causa por ele sustentada e com seu destino trágico, tentando, assim, enobrecer e purificar os sentimentos do público presente (fenômeno da catarse, segundo Aristóteles). Os grandes trágicos de que se têm notícias são: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Ao contrário da tragédia, que procura enaltecer a virtude e a nobreza de caráter, a comédia satiriza os excessos humanos, a perversidade, a mesquinharia, as jogatinas, e a falsidade.

Conforme Vasconcelos (1987, p. 46), a comédia “[...] enfatiza a crítica e a correção através da deformação e do ridículo. O efeito principal é provocar o riso”. O principal nome da comédia grega é Aristófanes (445 – 385), cuja vida literária foi intensa, posto que abrange cerca de quarenta comédias.

Bem mais tarde, cerca de 100 anos depois, 440 a.c, em Roma, depois das batalhas travadas e bem-sucedidas na conquista de novos territórios, os novos governantes sabiamente permitiam que os povos conquistados mantivessem seus hábitos culturais e sociais, desde que lhes pagassem devidamente os impostos. O contato e a possibilidade de vivenciar a incrível diversidade cultural permitiram a esse povo incorporar o gosto por espetáculos grandiosos, encenados nos grandes teatros construídos especialmente para acolher milhares de espectadores ansiosos por diversão e entretenimento. O circo – com a presença de malabaristas, comediantes e animais exóticos adestrados e demonstrações de força e treinamento físico, como as corridas de bigas e lutas de gladiadores – era o espetáculo preferido das multidões.

Ao tomar contato com o mundo helênico, primeiramente pela conquista das colônias gregas da Sicília e de outras menores no sul da Itália, durante as Primeiras Guerras Púnicas (264 –

241 a.C.), os romanos apreciaram a arte grega, de tal forma que a incorporaram em suas próprias manifestações artísticas. De início, houve simples imitação, à qual foram acrescentadas notas sobre o gosto e os costumes dos romanos. Esse período coincidiu com a República extinta em 27 a.C. e, nele, o teatro romano adquiriu sua maior significação literária. São cinco os escritores dramáticos romanos de maior importância: Lívio Andrônico (tradutor das peças gregas), Nêvio (introduziu os costumes romanos nas peças gregas), Plauto e Terêncio (comediógrafos) e Sêneca (autor de tragédias).

Após a queda do Império Romano, tem início um período na história ocidental, mais tarde batizado de Idade Média, que compreendeu o século V ao XV da era cristã. Nesse período, coexistiram três culturas diferentes no continente europeu: a árabe, a bizantina e a feudal. Importa ressaltar que, quando se fala em Teatro Medieval, delimita-se o território em que ele ocorreu em uma referência aos países da Europa Feudal: França, Itália, Alemanha, Suíça, Inglaterra, Holanda, Bélgica, e, paulatinamente, Portugal e Espanha (denominações atuais). Esse teatro perdurou por mil anos e para melhor ser compreendido, foi subdividido em duas fases: Alta Idade Média e Baixa Idade Média.

Na Alta Idade Média, o teatro herdado do período clássico greco-romano, já em franco declínio, foi abertamente combatido pela Igreja Católica, tornando-se objeto de discussões em concílios papais, que impuseram crescentes ordens proibitivas, restringindo assim, o fazer teatral. As atrizes passaram a ser equiparadas às prostitutas e os atores, em geral, sofriam perseguições de todo o tipo. Desse modo, os espetáculos foram reduzidos às proezas dos saltimbancos e aos cantores e malabaristas ambulantes que realizavam pantomimas e palhaçadas em circos e feiras populares. No entanto, em Plena Idade Média, o teatro começa a ressurgir, florescendo na Baixa Idade Média, quando justamente a Igreja se aproxima dele para educar os fiéis, a grande maioria analfabeta na doutrina cristã.

Como características gerais do teatro medieval, temos: Preocupação em narrar toda a versão bíblica, desde a criação do mundo até o juízo final, o que lhe confere seu caráter épico, uma vez que não tenta exprimir o interior dos sujeitos, seus estados de alma, mas narrar os de outros seres. A figura do narrador é obrigatória e fundamental. Para difusão da fé cristã, temas elevados e sublimes devem ser tratados da forma mais simples e realista possível, isto é, na língua do povo, para que este compreenda as verdades religiosas. E os dois gêneros do teatro medieval são: o teatro religioso ou litúrgico, surge antes do teatro profano e

compreende o mistério, o milagre e a moralidade; e o teatro profano, nesse destacam-se a farsa, a *sottie* e o *entremez*.

No Renascimento, período que se estendeu por duzentos anos entre os séculos XVI e XVII, algumas cidades da Europa vivenciaram intensas mudanças culturais, sociais e econômicas, que foram impulsionadas pela invenção da imprensa, pelas grandes navegações e descobrimentos, e ainda pela reforma protestante, a nova religião da burguesia industrial e dos intelectuais. No teatro, há uma profunda mutação com a criação e recriação de várias modalidades dramáticas, consoantes às particularidades de cada localidade. Nessa época, houve a formação de companhias regulares de teatro, onde destacam-se as seguintes manifestações teatrais: o Siglo de oro (Espanha), a Commedia dell'Arte (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês.

De modo geral, as Artes louvavam e cultuavam a cultura clássica greco-romana, emancipando-se dos dogmas religiosos para se ligar à filosofia humanista, que preconizava o homem como centro de todas as coisas – o antropocentrismo.

Desde então, aconteceram grandes mudanças no teatro. Como, por exemplo, no século XVIII, diante da Revolução Industrial, surgiram o drama burguês e o teatro romântico. O drama burguês caracterizava-se por ter a forma dramática séria, cujos personagens representavam o ser humano concebido como sendo bom na sua essência e cujos erros eram cometidos devido ao contexto social em que vivia. O tom utilizado na fala dos atores era sentimental, de modo a provocar o choro, a comoção no público ao apresentar os sofrimentos dos personagens, vítimas da pressão social a qual eram submetidas. Um dos grandes nomes do drama burguês foi o iluminista francês Denis Diderot (1713 – 1784). Já o Teatro Romântico foi colocado sob o jugo das regras e preceitos teóricos ligados à obtenção do sublime na arte. Ou seja, tinha por objetivo despertar nobres sentimentos no público e fomentar a sua elevação moral. Um dos grandes nomes do Teatro Romântico do século XVII foi Goethe (1749 - 1832), cuja principal peça e bem conhecida é “Fausto”. Essa modalidade teatral permitiu que a arte teatral tomasse novos rumos, como explicitado a seguir.

No século XIX, há uma total renovação do teatro e os movimentos que marcaram essa época foram o teatro naturalista e o teatro realista.

No século XX, tem início as vanguardas europeias. Esse movimento entrou em voga no período correspondente ao pós II Guerra Mundial (ou seja, na segunda metade do século XX) e buscou uma contínua renovação a favor de um rompimento com os gêneros tradicionais. O engajamento político de alguns dramaturgos e encenadores, por exemplo, estabeleceu uma luta que reivindicou a criação de um teatro capaz de posicionar o homem contemporâneo em seu próprio contexto histórico. O pressuposto era abranger uma linha que exprimisse as relações sociais, ou seja, retratar o homem na sociedade, em detrimento do homem com ele mesmo, em uma nítida prática individualista, ou até mesmo, num posicionamento religioso (homem com Deus).

O teatro contemporâneo, na atualidade, século XXI, pode-se resumir da seguinte maneira. Os anos 2000 viram surgir, nas Américas, novas formas teatrais essencialmente elaboradas a partir da renovação da escrita dramática e das práticas cênicas. Na sequência das experimentações dos anos sessenta, as escritas plurais, híbridas, concebidas para e a partir do palco, que ignoram as fronteiras e levam os artistas a repensarem a relação entre o texto e a cena, no seio de um território artístico vasto e complexo onde há a tensão entre o real e a ficção, o passado e o presente, o indivíduo e a comunidade, o textual e o ritual; e, sobretudo, entre o íntimo e o político.

Como testemunham as diferentes contribuições que integram este número, o teatro das Américas no século XXI renova o dialogismo que interessou os artistas desde a Era Moderna, isto é, a articulação entre o macrocosmo societal e o microcosmo individual. As autoras e os autores deste número empenham-se não só em tornar explícitos os processos de criação teatral em contextos sociopolíticos nacionais definidos, como também em interrogar o estatuto e a natureza do texto no centro de novas práticas cênicas heterogêneas e pluridisciplinares – entre o íntimo e o político. As criadoras e os criadores são moldados pelo contexto em que se inserem, o qual vai também inspirar as obras que realizam.

Os autores propõem um pensamento e uma ação políticos, procurando não só evocar as desigualdades sociais, raciais e de gênero a quem assiste e/ou de que são vítimas cotidianamente, como também questionar a história mítica e idílica de um país onde as liberdades e os direitos fundamentais são constantemente ameaçados. Como esclarece Lírio, é no teatro que estes artistas brasileiros encontram a forma e a força da sublevação – gesto fundamental de transformação que lhes permite reinventar os possíveis.

2.4 TEATRO COMO INSTRUMENTO TERAPÊUTICO

Agora, analisando o teatro como instrumento terapêutico, encontra-se o estudo “Teatro terapia: um estudo com jovens vulneráveis” de Viviane Ramos Rojas, da Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC/SP), realizado em 2019, onde obtém-se alguns dados.

Primeiramente, “O processo de teatro terapia possibilitou a dissolução da *persona* fixada e criou um espaço para o desenvolvimento de vínculos de alteridade e estabelecimento de laços, de empatia compartilhada” (ROJAS, 2019).

Entendendo ‘persona’ pelo conceito de Jung de papel atuado pelo sujeito para ser aceito socialmente. JUNG (1953) observa que muito da nossa subjetividade é sacrificada para alcançarmos uma imagem ideal, aquela que queremos apresentar socialmente para o mundo e sermos aceitos. O nome em si, *persona*, é um termo apropriado, pois originalmente significava ‘a máscara usada por um ator’. Cada um de nós possui diversas *personas*. A *persona* que apresentamos em um local formal, por exemplo, é diferente daquela que apresentamos em um local descontraído.

Persona vs Personagem vs Personalidade: como mencionado anteriormente, “*persona*” é a máscara usada por um ator; já a palavra “personagem” é formada pela adição do sufixo ‘agem’, que, segundo o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa (MICHAELIS, 1998), entre diversas acepções, traz aquela referente ao ato, ação (do latim, *aticum*, pelo francês, *age*). O dicionário, define, assim, ‘personagem’ como “Cada um dos papéis que um ator ou atriz representa baseado em figuras humanas imaginadas por um autor”. Já adicionando o

sufixo ‘dade’ (que traz o sentido de essência e qualidade), forma a palavra “personalidade” que é definida como “qualidade ou condição de ser uma pessoa”. Assim, vemos que “personagem” conota ação, atividade, ao passo que “personalidade” conota característica intrínseca, essencialidade (SALGUEIRO, 2011).”. (ROJAS, 2019)

Segundo Viviane Rojas, o teatro pode ser terapêutico porque “segundo a técnica de Stanislavski (1999), o ator precisa acessar seus conteúdos inconscientes, seu repertório de sentimentos, memórias e emoções, a fim de conseguir criar o personagem, que, na verdade, encontra-se dentro dele mesmo. Tal técnica, diferentemente de outros métodos de atuação, também propõe que o ator use uma máscara, visando entrar no personagem. O ator não é propriamente o personagem, ele veste o personagem e, no momento que desce do palco, remove-o de si.

Esse método de atuação, fundamentado por Stanislavski, pode acabar sendo terapêutico para o ator, pois, por meio de sua utilização, consegue “se purgar” de certas memórias, revivendo cenas e repensando conteúdos previamente esquecidos.

Por esta razão, segundo a técnica, quanto mais velho o ator (ou, quanto mais experiências diferentes ele tiver), maior será seu repertório consciente e inconsciente e, por conseguinte, maior será seu potencial de acesso a suas emoções e à capacidade de atuar personagens distantes de sua própria realidade. Para atores mais jovens, o que Stanislavski (1999) propõe é uma ida ao inconsciente e observação. Eventos externos que presenciamos ou ouvimos falar, histórias, mitos, contos, livros, filmes e a própria história da civilização fornecem um repertório imagético, simbólico e emocional para lidarmos com diferentes situações.

O efeito terapêutico aqui se dá por estar “na pele do outro” e viver a vida desse outro, ainda que por alguns instantes, produzem e desenvolvem maior capacidade de inteligência emocional, possibilitando, assim, a ampliação de nossa perspectiva sobre o mundo”. (ROJAS, 2019)

Ainda nesse estudo, diz-se que: “Segundo Phil Jones (2007), grande contribuidor para o desenvolvimento do teatro terapia, este é utilizado para a resolução de conflitos, catarse, dissolução de traumas, compreensão do significado de imagens inconscientemente ressonantes, exploração de padrões pessoais de comportamento, interações pessoais insalubres, formação de empatia, crescimento psíquico e emocional, dentre outros aspectos”. Seu fundamento teórico reside no teatro, na psicologia, na psicoterapia, na antropologia e no jogo, bem como nos processos interativos e criativos.

O estudo continua e insere a seguinte informação: “O espaço também configura elemento-chave do processo: é preciso um espaço amplo e acolhedor, com boa luz e temperatura, no qual os participantes se sintam protegidos e confortáveis”. (JONES, 2007)

É importante que seja estabelecido um ambiente seguro e estimulante para o indivíduo, para que este possa explorar histórias pessoais e familiares, projetar sentimentos, desenvolver empatia e alteridade, expressar-se e descobrir comportamentos, sejam destrutivos ou

construtivos. O terapeuta, de modo ativo e reflexivo, auxilia o participante a integrar-se emocional, cognitiva e fisicamente.

O teatro terapia é ativo, experiencial e permite fornecer o contexto para que o participante narre suas histórias, estabeleça metas, resolva problemas, expresse sentimentos e alcance a resolução de traumas, superando obstáculos e desenvolvendo-se psicologicamente. O teatro terapia possui diversas formas de desenvolvimento, de acordo com as necessidades apresentadas pelo grupo e/ou pelo indivíduo. Pode incluir improvisação, jogos teatrais, atividades manuais, contagem e escrita de histórias, representação, entre outros. (EMUNAH, 1994).

Por meio do teatro, a profundidade e a amplitude da experiência interior podem ser ativamente exploradas e as habilidades de relacionamento interpessoais aprimoradas. O participante pode expandir seus repertórios de papéis dramáticos para descobrir que foram fortalecidos seus próprios papéis de vida. (ROJAS, 2019)

O teatro terapia se consolidou de tal forma que, segundo Rojas, “O hospital Júlio de Matos, em Lisboa, Portugal, foi uma das instituições que criou um teatro e se tornou uma grande referência ao organizar peças como uma forma de terapia. À medida que essa ideia se desenvolveu, o teatro hospitalar sofreu 23 evoluções até que, finalmente, ampliou-se para a sua atual gama de cobertura de tratamento e de programas terapêuticos (JONES, 2007).

Essa forma terapêutica, gradualmente, se separou da peça artística e do drama educacional, desenvolvendo-se de modo independente, sendo única em teoria e prática terapêutica. Semelhantemente ao desenvolvimento de outras terapias artísticas, o teatro terapia também se separou dos ambientes originais do hospital e do hospício e estabeleceu sua singularidade no campo terapêutico, ampliando os espaços em que ocorre e os seus objetivos previstos (JONES, 2007).

O uso moderno do processo dramático e do teatro como intervenção terapêutica começou com o desenvolvimento do psicodrama por Jacob Levy Moreno, em 1946. O campo se expandiu, permitindo outras formas terapêuticas de intervenções teatrais, incluindo *roleplay*,

jogos de teatro, jogos dinâmicos em grupo, mímica, marionetes e técnicas de improvisação, dentre outras (JONES, 2007).

Consoante Moreno, o método psicodramático usa cinco instrumentos, quais sejam: o palco, o sujeito ou paciente, o diretor, o grupo de assistentes terapêuticos (ou egos auxiliares) e o público. Cada um desses elementos é explicitado a seguir.

O palco proporciona um espaço vivencial e uma ‘extensão da vida para além dos testes de realidade da própria vida’ (MORENO, 1993, p. 17). O autor argumenta que realidade e fantasia não estão em conflito, mas são funções dentro de uma esfera maior: ‘O mundo psicodramático de objetos, pessoas e eventos’ - todas representadas no âmbito desse espaço cênico: o palco’ (MORENO, 1993, p. 17).

O segundo instrumento, o sujeito ou paciente, é ‘a quem é solicitado retratar o próprio mundo privado’ (MORENO, 1993, p. 18) e, para isso, é preciso liberdade de expressão e espontaneidade.

O terceiro instrumento diz respeito ao diretor. O diretor tem três funções: produtor, terapeuta e analista. Como produtor deve estar alerta para converter pistas do sujeito em ação dramática. Como terapeuta, provocar e chocar o sujeito, tanto quanto rir. Como analista, completar a própria interpretação mediante respostas provenientes de informantes no público (MORENO, 1993, p. 19).

O quarto instrumento é concernente a um *staff* de egos auxiliares (ou, atores terapêuticos) que são extensões do diretor e do paciente, retratando as personagens reais ou imaginadas de seu drama vital. Esse *staff* de egos auxiliares tem três funções: ator (retratando papéis requeridos pelo paciente), agente terapêutico (guiando) e investigador social (MORENO, 1993, p.19).

O quinto instrumento é o público, que tem a finalidade de reagir e interagir com o paciente em si. Suas respostas e comentários são tão extemporâneos quanto os do paciente e podem variar desde riso ao protesto. Quanto mais isolado estiver o paciente, mais importante se torna para ele a presença de um público disposto a aceitá-lo (MORENO, 1993, p. 19).

Assim, Moreno, médico, psicólogo, filósofo e dramaturgo, abriu as portas para o teatro terapia, que seria desenvolvido anos mais tarde, baseado nesses cinco instrumentos e também em outras ferramentas. (ROJAS, 2019)

Rojas continua a análise sobre teatro como instrumento terapêutico formulando sobre o Teatro do Oprimido. Seus estudos são relatados a seguir.

Seguindo os passos de Moreno, o teatrólogo brasileiro Augusto Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido. Trata-se de um método que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais que têm como principal função o diálogo entre povos como arma política e de libertação, por meio do crescimento psíquico do sujeito e da identificação com as situações de desigualdade e de exploração. Sua concepção de teatro como instrumento de progresso social é profunda, tendo se consagrado por toda a América Latina e Portugal. Assim, Boal quebrou tradições e transformou o espaço cênico em um campo livre para a criação de um teatro de cunho político, dando voz a uma população sem acesso a bens materiais e educacionais (BOAL, 1982).

Em “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas”, Boal, em 1991, explicita o modo como os diferentes filósofos da Grécia Antiga utilizavam a encenação teatral para vociferar e divulgar suas aflições poéticas, conceitos filosóficos, bem como problemas humanitários e sociais. Não necessariamente empregado para cura, o teatro, à época, cumpria funções de libertação, de conhecimento, contextualizando termos como justiça, virtude, felicidade, empatia e castigo. No entanto, cumpre a mesma função ao ampliar o mundo psíquico dos participantes. (ROJAS, 2019)

Prosseguindo em sua análise, Rojas estuda que Phil Jones é também autor do artigo intitulado ‘*Trauma and Dramatherapy: dreams, play and the social construction of culture*’, de publicação em 2015. Esse artigo explora as maneiras pelas quais os potenciais terapêuticos do teatro podem ser úteis para indivíduos e grupos que sofreram traumas. Na argumentação, são usadas duas perguntas para se realizar questionamentos: 1) Os sonhos e o teatro terapia podem ser relacionados ao trauma? Se sim, como?; e 2) Pode o brincar, a peça e os papéis ajudarem a resolver as experiências traumáticas desses indivíduos? (ROJAS, 2019)

Rojas explica que, segundo Calvert, 2013, Stanislavski, o primeiro encenador a criar um método objetivo de trabalho para o ator, interessava-se pelos mecanismos de produção de subjetividade do artista; ou seja, seus pensamentos, sua estrutura psicológica, seu universo afetivo, sua capacidade imaginativa, etc. Através de sua psicotécnica, Stanislavski objetivava fornecer aos atores um modo concreto, consciente de estimular o subconsciente criativo, além de provocar respostas emocionais verdadeiras. (ROJAS, 2019)

Para concluir a análise desse estudo, pode-se perceber, como mais importante, variadas formas em que o teatro terapia atua no(s) sujeito(s) participante(s). Para isso, utiliza-se a parte do estudo de Rojas, onde ela continua seu artigo explicitando as propostas do autor Phil Jones, ela elenca alguns métodos a serem utilizados no teatro terapia segundo esse autor; quais sejam:

- 1) Projeção dramática: O teatro terapia, com raízes no processo criativo, lida com situações hipotéticas e fantasiosas, a partir de técnicas teatrais (exercícios, jogos e personagens). A

distância entre o ‘si mesmo’ e o ‘personagem’ cria um ambiente seguro em que os indivíduos podem confiar em seus instintos, oportunizando espontaneamente a expressão de ideias, sentimentos e pensamentos. Tal ambiente seguro convida o participante a explorar e a aprender mais sobre si mesmo e sobre o outro;

2) Acessórios: Máscaras, figurinos, bonecos, objetos, tecidos e fantoches podem ser empregados na exploração teatral. Ao projetar ou encenar sentimentos, atitudes e situações com os acessórios, os participantes liberam sua criatividade sem se sentirem expostos ou vulneráveis. Máscaras e figurinos podem auxiliar o participante a aprender mais sobre si mesmo, revelando emoções, sentimentos e percepções anteriormente não expressadas. Aqui, o participante vivencia o mundo com uma nova liberdade e criatividade. Máscaras permitem ao indivíduo o acesso a conteúdos inconscientes, bem como uma possível remoção da *persona*, ajudando-o a explorar aspectos desconhecidos de si mesmo. Bonecos abrem um vasto leque de possibilidades para o mundo criativo. Por meio deles, pode-se representar membros da família, parceiros, colegas, narradores, professores ou qualquer personagem que tenha um papel na história a ser criada. Um boneco também pode representar um problema

externalizado, por exemplo, a raiva. Objetos, por sua vez, abrem a possibilidade para a criação de histórias, cenários, conflitos e momentos significativos. Esses objetos podem ser arranjados e usados conforme a necessidade do participante, de maneira que sua imaginação pode adicionar totalmente significados a esses significantes. Fantoches introduzem valores e habilidades para que haja a resolução de problemas, isto é, criam novas ideias, abrem um canal de comunicação e amenizam dores emocionais. O fantoche distancia o participante e permite que emoções reprimidas sejam mais bem expressadas.

3) Rituais: “Ritualística” também constitui uma das técnicas usada em teatro terapia. Aqui, o participante concretiza mudanças, clareia importantes valores, faz transições, significa novas decisões e torna público marcos da mudança, do *turning point*. Sem cunho espiritual ou religioso, o ritual configura um rito de passagem, ou seja, uma atividade física que represente a mudança de fase do sujeito.

4) Narrativa com dramatização: Desenvolver histórias e/ou usar histórias já escritas auxilia o participante a ativar sua energia criativa, bem como examinar novas soluções de problemas.

Histórias formam a vida das pessoas e oferecem um senso de coerência, de continuidade e propósito. As pessoas crescem como indivíduos quando vivem e interpretam suas histórias. Atuar, portanto, ajuda o participante a entender o que está acontecendo sob a perspectiva do personagem que estiver atuando, o que traz sensibilidade, compreensão, empatia e alteridade (capacidade de se colocar no lugar do outro, tornando o exótico um elemento familiar).

5) Jogos teatrais: Jogos teatrais combinam agilidade mental, memória, atenção e imaginação com atividade física. O jogo mobiliza os participantes à ação, dissolvendo inibições, criando conexão e intimidade entre os participantes, aspecto que é imprescindível para que, posteriormente, contem histórias privadas, confiem uns nos outros e desenvolvam empatia e compaixão. Os jogos, sempre com um senso de brincadeira e bom humor, também desenvolvem diferentes habilidades em um ambiente seguro. Existe uma extensa gama de jogos teatrais para o desenvolvimento de habilidades específicas. Alguns focam primordialmente em concentração, outros, em memória, outros, em união do grupo, além daqueles cujo foco é a imaginação, entre outros (JONES, 2007). (ROJAS, 2019)

3. O PROJETO “4atos!” - MODELO PARA LEI ROUANET - Lei nº 8.313, de 23 de dezembro

IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO CULTURAL

Nome da proposta	4 atos!: Curso de capacitação intensiva para artistas cênicos, Oficina de elaboração de espetáculo cênico, Apresentação de espetáculo cênico e Documentário 4atos! IACS-UFF		
Segmento Cultural			
	Literatura		Artesanato
	Artes visuais		Folclore e manifestações populares
	Música		Memória e patrimônio histórico
x	Artes cênicas		Audiovisual
	Artes integradas		Outro:
Artigo	(x) 18 () 26		
Prazo De Execução (em meses)	10 (dez) meses		

Bairro	São Domingos e Icaraí
Município(s)	Niterói
Local (is)	Sala Interartes IACS - UFF (Rua Lara Vilela, nº 126) e Teatro da UFF (Rua Miguel de Frias, nº 9)

RESUMO

O projeto 4atos! é uma iniciativa sociocultural para a produção de uma ação cultural interligada por quatro atos principais. Primeiro ato: haverá um curso de capacitação intensiva para estudantes e artistas cênicos gratuito. Esse curso será realizado em 36 aulas distribuídas ao longo de três meses. Como haverá limitação do número de vagas, será feito um processo seletivo um mês antes do início do curso. Segundo ato: após essas aulas teóricas e práticas, haverá uma oficina para elaborar um espetáculo artístico cênico que deverá ser construído à luz das narrativas do folclore brasileiro e/ou das tradições da cultura popular brasileira, a fim de preservá-los e difundí-los. Terceiro ato: após a composição do espetáculo artístico cênico com temática(s) de tradição da cultura popular brasileira, começará a fase de ensaios que será concomitante às apresentações. Quarto ato: ao fim e durante cada um desses atos, serão produzidas videografias documentais que comporão um filme documental de média-metragem acerca do projeto '4atos!' a ser publicado e exibido em plataformas digitais de streaming.

IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE

E-mail	reitor@id.uff.br		
PESSOA JURÍDICA* UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE			
Razão Social	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE		
CNPJ	28.523.215/0001-06		
Endereço	Rua Miguel de Frias, nº 9	CEP	24220-900
Cidade	Niterói	Bairro	Icaraí

JUSTIFICATIVA DO PROJETO

O projeto 4atos! atende ao item c) do inciso I do artigo 3º do Capítulo I da Lei 8.313 ao instalar e manter um curso de caráter cultural e artístico destinado à formação e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, especificamente das artes cênicas, em estabelecimento de ensino sem fins lucrativos, no Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense.

O projeto 4atos! atende ao item a) do inciso II do artigo 3º do Capítulo I da Lei 8.313 ao produzir um filme documental de média-metragem, aproximadamente entre 20 e 40 minutos, sobre a interação cultural entre o 4atos! e seu público.

O projeto 4atos! atende ao item d) do inciso III do artigo 3º do Capítulo I da Lei 8.313 ao produzir e apresentar um espetáculo artístico cênico com base nos elementos das narrativas do folclore brasileiro e das tradições da cultura popular brasileira.

O projeto 4atos! atende ao item a) do inciso IV do artigo 3º do Capítulo I da Lei 8.313 ao apresentar um espetáculo artístico cênico com 100% dos ingressos distribuídos gratuitamente.

O projeto 4atos! atende ao item b) do inciso V do artigo 3º do Capítulo I da Lei 8.313 ao contratar serviços para a elaboração e execução do projeto cultural 4atos!, sendo esta uma das necessidade de financiamento via incentivo fiscal do projeto.

OBJETIVOS

Objetivo Geral

Produzir um curso de capacitação intensiva para estudantes e artistas cênicos e, a partir deste, elaborar e exibir um espetáculo cênico com base em elementos do folclore e da tradição popular brasileira. Em contrapartida, produzir um documentário curta-metragem que será exibido online (com as devidas logomarcas) sobre o projeto, especialmente sobre a opinião do público a respeito do curso, da oficina e do espetáculo.

Objetivos Específicos

- | | |
|---|--|
| 1 | Realizar 36 aulas de capacitação em artes cênicas |
| 2 | Realizar 12 encontros de oficina para elaboração de espetáculo cênico com base em elementos do folclore brasileiro e das tradições da cultura popular brasileira |
| 3 | Realizar 16 ensaios para a apresentação artística do espetáculo cênico elaborado na oficina |

4	Realizar 16 apresentações artísticas do espetáculo cênico com base em elementos do folclore brasileiro e das tradições da cultura popular brasileira elaborado na oficina com distribuição gratuita de ingressos
5	Produzir e exibir online um documentário curta-metragem sobre o projeto, especialmente sobre a opinião do público a respeito do curso, da oficina e do espetáculo.

SINOPSE

Um curso de capacitação em artes cênicas, seguido de uma oficina de elaboração de espetáculo cênico com temas e elementos do folclore e tradição da cultura popular brasileira que será ensaiado e apresentado. Todo esse percurso será filmado para montagem de um documentário média-metragem sobre o projeto “4atos!”.

FICHA TÉCNICA

Fernanda Montenegro - Professora

Wagner Moura - Professor

Regina Casé - Professora

Camila Pitanga - Professora

Matheus Nachtergaele - Professor

Adriana Esteves - Professora

Silvero Pereira - Professor

Liniker - Professor

Thiago Caetano - Professor

Pedro Queiroz - Assistente de Produção

Ester Miranda - Assistente de Produção

Mayara Ferreira - Assistente de Produção

Larissa Fernandes - Projetista e coordenação da produção

Juliete Viana - Intérprete de LIBRAS

Graciela Pozzobon - Audiodescritora

Pablo Rossi - Profissional do audiovisual

Maxini Matos - Designer

DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE

A atividade será um cronograma de 80 encontros:

36 aulas do Curso de capacitação intensiva para artistas cênicos: três aulas por semana (segundas, quartas e sextas de 10h às 12h) nos três primeiros meses (março, abril e maio);

12 reuniões da Oficina de elaboração de espetáculo cênico com elementos e temas do folclore brasileiro e/ou das tradições populares brasileiras: uma por semana (às quartas de 10h às 12h) no mês seguinte (junho);

16 ensaios do espetáculo cênico: dois por semana (segundas de 10h às 12h e sextas de 17h às 19h) nos dois meses finais (julho e agosto);

16 apresentações do espetáculo cênico: duas por final de semana (uma no sábado e uma no domingo de 19h às 21h) nos dois meses finais (julho e agosto).

Edição dos vídeos, montagem e publicação do documentário "4atos!"

DEMOCRATIZAÇÃO

O curso será gratuito. A oficina será gratuita. A apresentação do espetáculo terá 100% de distribuição gratuita de ingressos. O documentário será exibido gratuitamente online. 5% das vagas do curso e da oficina serão reservadas para pessoas negras, 10% das vagas do curso e da oficina serão reservadas para pessoas em vulnerabilidade socioeconômica, 5% das vagas do curso e da oficina serão reservadas para pessoas da comunidade LGBTQia+ e outros 10% das vagas do curso e da oficina serão reservados para a comunidade PcD.

ACESSIBILIDADE

O curso e a oficina disponibilizarão 10% das vagas exclusivamente ao público de pessoas com deficiência. A apresentação do espetáculo ocorrerá em locais com assentos preferenciais, banheiros adaptados e rampas de acesso e a comunidade de pessoas com deficiência terá entrada prioritária. 25% das sessões (4 sessões) do espetáculo terão tradução para LIBRAS e audiodescrição. O documentário terá janela de LIBRAS e legendagem.

IMPACTO AMBIENTAL

Não haverá impacto ambiental.

IMPACTO ECONÔMICO

Não haverá impacto econômico.

ETAPAS DE TRABALHO - CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO

PRÉ-PRODUÇÃO - 01/12/2024 à 20/12/2024 (dd/mm/aaaa)

Dezembro

Confecção do projeto

PRODUÇÃO - 01/01/2025 à 15/09/2025 (dd/mm/aaaa)

Janeiro

Contratação projetista

Contratação designer

Aquisição de material gráfico para divulgação

Contratação assistente de produção (panfleteiro)

Execução de divulgação

Fevereiro

Contratação assistente de produção (panfleteiro)

Execução de divulgação

Contratação de professor

Execução de processo seletivo

Março

Reserva da(s) sala(s) de aulas

Contratação dos professores

Contratação de profissional(is) de audiovisual

Contratação assistentes de produção

Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 12 aulas
Execução de filmagens

Abril

Reserva da(s) sala(s) de aulas
Contratação dos professores
Contratação de profissional(is) de audiovisual
Contratação assistentes de produção
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 12 aulas
Execução de filmagens

Mai

Reserva da(s) sala(s) de aulas
Contratação dos professores
Contratação de profissional(is) de audiovisual
Contratação assistentes de produção
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 12 aulas
Execução de filmagens

Junho

Reserva da(s) sala(s) da oficina de elaboração de espetáculo
Contratação dos oficinairos (professores)
Contratação de profissional(is) de audiovisual
Contratação assistentes de produção
Contratação de designer
Aquisição de material gráfico
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação

Execução de 12 encontros da oficina de elaboração de espetáculo
Execução de filmagens

Execução de divulgação do espetáculo

Julho

Reserva da(s) sala(s) de ensaios
Contratação dos professores
Contratação de profissional(is) de audiovisual
Contratação assistentes de produção
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 8 ensaios
Execução de filmagens

Agosto

Reserva da sala de ensaios
Contratação dos professores e oficinairos
Contratação equipe audiovisual
Contratação assistentes de produção
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 8 apresentações
Execução de filmagens

Setembro

Reserva do teatro
Contratação dos professores
Contratação profissional(is) de audiovisual
Contratação assistentes de produção
Contratação assistentes de som
Aquisição de cenário
Aquisição de figurino
Aluguel de transporte
Aquisição de alimentação
Execução de 8 apresentações
Execução de filmagens

Contratação designer

Aquisição de material gráfico para divulgação
Execução de montagem do documentário

Execução de divulgação do documentário
Execução de publicação do documentário

PÓS-PRODUÇÃO - 16/09/2025 a 30/09/2025

Setembro

Aferição da média de público do espetáculo
Aferição da média de público do documentário
Prestação de contas

ETAPA	ATIVIDADE	PERÍODO - 01/12/2024 - 20/12/2024									
1	PRÉ-PRODUÇÃO	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ	
1.1	Confecção do projeto									x	
ETAPA	ATIVIDADE	PERÍODO - 01/01/2025 a 30/09/2025									
2	PRODUÇÃO	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	
2.1	Execução de divulgação	x	x								
2.2	Execução de processo seletivo		x								
2.3	Execução de 12 aulas e Execução de filmagens			x							
2.4	Execução de 12 aulas e Execução de filmagens				x						
2.5	Execução de 12 aulas e Execução de filmagens					x					
2.6	Execução de 12 encontros da oficina e Execução de filmagens						x				
2.7	Execução de 8 ensaios e Execução de filmagens							x			
2.8	Execução de 8 apresentações e Execução de filmagens							x			
2.9	Execução de 8 ensaios e Execução de filmagens									x	
2.95	Execução de 8 apresentações e Execução de filmagens									x	
2.97	Execução de montagem do documentário e Execução de publicação do documentário									x	
ETAPA	ATIVIDADE	PERÍODO - 01/09/2022 a 30/09/2022									
3	PRESTAÇÃO DE CONTAS	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN	JUL	AGO	SET	
3.1	Aferição de público curso, oficina e ensaios									x	
3.2	Aferição de público espetáculo artístico cênico									x	
3.3	Aferição de público documentário									x	
3.4	Emissão de notas fiscais e prestação de contas									x	

PLANO DE COMUNICAÇÃO

- Produtos principais: Curso de capacitação e Oficina de elaboração de espetáculo artístico cênico
 - Distribuição totalmente gratuita (sem preços)
 - Espaço fechado
 - Espaço público
 - 10% para patrocinadores
 - 10% divulgação
 - 20% ações afirmativas descritas
-
- Produtos secundários: Espetáculo artístico cênico e Documentário “4atos!”
 - Distribuição totalmente gratuita (sem preços)
 - Espaço fechado
 - Espaço público
 - 10% para patrocinadores
 - 10% divulgação

DIVULGAÇÃO DO PROJETO

Peça de Divulgação	Dimensões/Duração	Quantidade
Cartaz A3 de divulgação do curso e oficina	29,7 cm (a) x 42 cm (l)	50
Banner de divulgação do curso e oficina	70 cm (a) x 50 cm (l)	5
Flyer de divulgação do curso e oficina	16 cm (a) x 8 cm (l)	250
Cartaz A3 de divulgação do espetáculo cênico	29,7 cm (a) x 42 cm (l)	50
Banner de divulgação do espetáculo cênico	70 cm (a) x 50 cm (l)	5
Flyer de divulgação do espetáculo cênico	16 cm (a) x 8 cm (l)	250
Folder A5 de divulgação do espetáculo cênico	15 cm (l) × 21 cm (a)	50
Folder A5 de divulgação do espetáculo cênico	15 cm (l) × 21 cm (a)	50
Flyer de divulgação do documentário	16 cm (a) x 8 cm (l)	250

LISTA DE DOCUMENTOS

- 1.Documento de identificação do proponente
2. Portfólio das atividades culturais realizadas pelo proponente
3. Comprovante de inscrição e situação cadastral CNPJ atualizado com código CNAE do proponente
4. Ato constitutivo da pessoa jurídica, estatuto e alterações, contrato social e aditivos
5. Termo de posse dos dirigentes

ORÇAMENTO

Item	Unidade	Quantidade de dias	Quantidade	Ocorrência	Valor unitário (R\$)	Total
Designer	Serviço	1	1	3	2.500,00	7.500,00
Material gráfico	Verba	1	1	3	2.000,00	6.000,00
Assistente de produção	Serviço	1	3	8	1.800,00	43.200,00
Professor	Serviço	1	7	6	3.500,00	147.000,00
Transporte	Verba	1	1	6	1.500,00	9.000,00
Alimentação	Verba	1	1	6	2.000,00	12.000,00
Intérprete de LIBRAS	Serviço	1	1	2	2.500,00	5.000,00
Audiodescritora	Serviço	1	1	2	2.500,00	5.000,00
Cenário	Verba	1	1	2	2.500,00	5.000,00
Figurino	Verba	1	1	2	2.500,00	5.000,00
Audiovisual	Verba	1	1	6	2.500,00	15.000,00
Projetista	Serviço	1	1	1	2.500,00	2.500,00
Valor total						262.200,00

4. CONCLUSÃO

Esse trabalho visa conceituar o Projeto 4atos!. Diante da pesquisa feita para essa conceituação, pode-se chegar às seguintes conclusões.

Essas linguagens podem contribuir para os neurodivergentes

As ferramentas utilizadas pelos profissionais dessas duas linguagens artísticas, dança e teatro, depende de cada profissional e qual vertente esse segue. Por exemplo, o conceito de persona de Jung pode ser associado às máscaras utilizadas no teatro terapia de maneira que o ator/paciente expressa seus sentimentos por meio de um personagem que não é o seu eu, mas sim aquilo que ele está representando. Isso, como conclusão na clínica, pode ter resultados para análise do inconsciente do ator.

5. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

GUSSO, Silmara **História da Dança: Processo Evolutivo da Arte Corporal** Curitiba 1997

PAREDES, Paulo *et al* **A Dançaterapia como recurso terapêutico em adolescentes com depressão** Fortaleza: Conexão Unifametro, 2019

LIMA, Déborah **Danças brasileiras e psicoterapia: um estudo sobre efeitos terapêuticos** Uberlândia, 2018

LINO, Dábatta **A dança como forma de terapia para proporcionar o bem-estar emocional** Vitória de Santo Antão, 2022

ROJAS, Viviane **Teatro terapia: um estudo com jovens vulneráveis**, São Paulo, 2019

CALVERT, Dorys **Teatro e Neurociência: o despertar de um novo diálogo entre arte e ciência**, Paris, 2013

PIMENTEL, Hozana Martins **A Ressignificação da dança na Educação Física Escolar**, Espírito Santo, 2023