



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS



Beatriz de Souza Campos

A preparação corporal para a construção
da personagem de teatro

Ouro Preto

2026

Beatriz de Souza Campos

A preparação corporal para a construção
da personagem de teatro

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Artes Cênicas da Universidade Federal de
Ouro Preto como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em Artes
Cênicas (interpretação).

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gomes

Ouro Preto

2026

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

C198a Campos, Beatriz de Souza.
A preparação corporal para a construção da personagem de teatro.
[manuscrito] / Beatriz de Souza Campos. - 2026.
31 f.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Artes Cênicas .

1. Imagem corporal na arte. 2. Teatro - Personagens. 3. Corpo como suporte da arte. I. Gomes, Ricardo Carlos. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 792

Bibliotecário(a) Responsável: Renata Mara de Almeida - CRB-7: 6328



FOLHA DE APROVAÇÃO

Beatriz de Souza Campos

A preparação corporal para a construção da personagem de teatro

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas (Interpretação).

Aprovada em 04 de março de 2026.

Membros da banca

Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)

Prof. Me. Giovany de Oliveira Silva (Universidade Federal de Ouro Preto)

Pra. Dra. Priscilla de Queiroz Duarte - (Universidade Federal de Minas Gerais)

Ricardo Carlos Gomes, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 03/05/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Carlos Gomes, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 03/05/2026, às 13:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1100893** e o código CRC **C59C3E0F**.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a Deus, meus anjos e guias por me darem forças e abençoarem os meus caminhos. A meus pais Eliane, Antonio Marcos e Isaac por todo amor, carinho, incentivo e por não medirem esforços para que eu pudesse realizar meu sonho. Aos meus irmãos Victor Salomão e José Henrique por serem minha força diária. Aos meus avós Maria, Valdivino e Maria Lúcia pelo amor e por suas orações e carinho. Sem vocês nada disso seria possível.

À Maria Cecília por acreditar em mim, segurar em minha mão e me encorajar e por não me deixar desistir. Agradeço também a Glauce e Pedro por todo apoio e incentivo. Vocês foram essenciais para conclusão dessa etapa.

À Vick Santana pela amizade e paciência, principalmente durante esses últimos processos e à Maria Fernanda pelo apoio e parceria de sempre.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto pelo ensino público e de qualidade. Ao DEART por ser o meu primeiro palco, por me proporcionar experiências incríveis e de muito aprendizado. Ao meu Orientador Prof. Dr. Ricardo Gomes, pelo suporte e paciência na finalização dessa trajetória.

Não poderia deixar de agradecer a mim mesma, por mesmo em meio aos desafios durante a caminhada, não ter desistido e ter seguido com muito esforço e dedicação a realização desse sonho.

À República Quarto Crescente, por ser meu lar em Ouro Preto. A todas as pessoas que compartilharam esses momentos comigo, nesse bonde que é mesmo uma viagem. Amo vocês.

Agradeço a todos que contribuíram de alguma forma para que essa formação fosse possível. Obrigada a todos, amo vocês.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a importância do cuidado e da preparação corporal no processo de construção do personagem teatral, compreendendo o corpo do ator como uma ferramenta capaz de representar diferentes realidades, permitindo ao atuante assumir um corpo e uma experiência distinta de sua vivência cotidiana. Ao longo do estudo, discute-se o corpo do ator como espaço de memória, ação e transformação, evidenciando de que modo a preparação contribui para a criação de personagens. Como eixo prático, o trabalho apresenta o relato do processo corporal pessoal desenvolvido na construção da personagem Joana, da peça *Alma tempestuosa*, uma adaptação de *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A partir do diálogo entre Medeia, Joana da obra *Gota d'água* e a Joana de *Alma tempestuosa*, o espetáculo aborda a permanência da violência doméstica ao longo dos anos e como a personagem carrega e expressa essas marcas sociais. A fundamentação teórica do estudo tem como base as pedagogias de Barba e Burnier, articulada a experimentações práticas por meio de improvisações e práticas somáticas.

Palavras-Chave: Preparação corporal; Construção de personagem teatral; Corpo do ator; Teatro.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the importance of care and body training in the process of building the theatrical character, understanding the actor's body as a tool capable of representing different realities, allowing the actor to incorporate a body and an experience distinct from his daily life. Throughout the study, the actor's body is discussed as a space of memory, action and transformation, showing how training contributes to the creation of characters. As a practical axis, the work presents the account of the process developed in the construction of the body of the character Joana, the play *Alma Tempestuosa* (Tempestuous Soul), an adaptation of *Gota d'água* (drop of water), by Chico Buarque and Paulo Pontes. From the dialogue between Medea, Joana of the work *Gota d'água* and Joana of *Alma tempestuosa*, the performance addresses, the permanence of domestic violence over the years and how the character carries and expresses these social marks. The theoretical foundation of the study is based on the pedagogy of Barba and Burnier, articulated to practical experimentation through improvisations, stretches and somatic practices.

Key words: Body training; Theatrical character construction; Actor's body; Theatre.

A atuação teatral é uma forma de arte que requer um conjunto de técnicas, métodos e procedimentos que têm por objetivo preparar o(a) artista para criar, incorporar e comunicar narrativas e contextos diversos, que vão além de sua própria vivência cotidiana. Nesse processo, o corpo ocupa um lugar central, pois é um dos principais meios de expressão e comunicação em cena. Sendo assim, é comum que o/a ator/atriz desenvolva, a partir de um treinamento específico, individualizado e/ou em grupo, um corpo adaptado ao trabalho cênico, que podemos chamar de “corpo cênico”.

O corpo é a estrutura física dos seres vivos, complexa e altamente organizada, composto por células individuais que realizam em conjunto funções específicas, trabalhando juntas para sustentar a vida. Ele desempenha funções essenciais, como movimento, respiração e reprodução; é a base da experiência sensorial e da interação com o ambiente. Desde os primórdios da civilização, o corpo tem sido utilizado como meio de comunicação e expressão em rituais, danças e práticas diversas. ([Fabiodeangelis Angelis](#) em Feb 29, 2024)

Entendo a linguagem corporal, portanto, como uma das formas mais autênticas de comunicação, sendo capaz de expressar sentimentos, intenções e narrativas que, muitas vezes, ultrapassam a linguagem verbal. Gestos, expressões faciais, posturas, movimentos e até mesmo a imobilidade constituem uma linguagem expressiva que comunica sentimento ao espectador. Expressões corporais como um sorriso ou o choro, por exemplo, podem assumir significados distintos a depender do contexto e da forma como são manifestadas, podendo indicar felicidade, cumplicidade, ironia ou emoções profundas, positivas ou dolorosas. Ao longo do tempo, diferentes linguagens artísticas exploraram a corporeidade como forma de transmitir sentimentos, narrativas e reflexões, evidenciando o corpo como um espaço de manifestação cultural e simbólica. Essa linguagem corporal, muitas vezes silenciosa e inconsciente, carrega significados que refletem identidades culturais e valores sociais.

Este artigo busca refletir sobre os caminhos da corporeidade na atuação cênica a partir da pesquisa desenvolvida na construção corporal da personagem Joana, no espetáculo *Alma Tempestuosa*, uma adaptação da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque. O objetivo é analisar a importância do processo de preparação corporal na construção do personagem, compreendendo o corpo do ator como

principal ferramenta de criação cênica. O estudo parte da articulação entre reflexões teóricas sobre corpo do ator e a análise do processo prático de criação.

A relevância deste estudo fundamenta-se pela centralidade que o corpo ocupa no trabalho do ator e da atriz. Por ser capaz de comunicar, transmitir emoções, sensações e significados que ultrapassam a linguagem verbal, o corpo assume papel central na construção do personagem e na comunicação da narrativa teatral.

Diante disso, a investigação sobre os processos de preparação e consciência corporal é essencial para a atuação cênica, uma vez que esta arte exige do ator disponibilidade física, sensível e expressiva para transitar por diferentes estilos, técnicas e abordagens cênicas. Na encenação, a relação entre ator e personagem se estabelece principalmente por meio do corpo, exigindo do intérprete um trabalho que permita, por meio da distinção entre o corpo pessoal e o corpo cênico, a criação de uma corporeidade específica, coerente com o contexto dramático e com as exigências expressivas da cena. A análise do corpo do ator nessas diferentes perspectivas possibilita uma compreensão mais aprofundada de suas potencialidades e limites no processo criativo. A construção do corpo cênico da personagem passa não apenas pelo entendimento dramático, mas também pelo reconhecimento das camadas emocionais da atuação.

O objetivo é analisar a importância do processo da preparação corporal na construção do personagem. Por meio de análises teóricas, e do estudo de caso em uma prática de atuação pessoal, busca-se compreender como a expressão corporal influencia na construção de personagens e na narrativa cênica, permitindo uma ampla gama de interpretações e significados, com o intuito de aprimorar a expressividade e a capacidade nas performances interpretativas.

Dessa forma, o estudo serve como enriquecimento do campo das artes cênicas pela sua relevância cultural e social e pela sua capacidade de promover reflexões profundas sobre a natureza humana. Além de explorar a potencialidade do corpo podemos ver que o ator é capaz de mergulhar em diferentes contextos, capaz de oferecer ao público uma experiência sensorial e emocional única.

O corpo em cena

O corpo, em suma, é uma rica fonte de diálogos, ações e transformações, que está em prontidão para contar histórias reais, pessoais e fictícias. O modo como o corpo ocupa o espaço, sua postura e como se apresenta ao público, impactam a percepção do personagem. Os gestos, por exemplo, podem revelar sobre a personalidade e as emoções da personagem; a movimentação contribui para o ritmo da cena e pode enfatizar a tensão dramática. A voz e a respiração, também são importantes e fazem parte da corporeidade, pois ajudam na projeção da voz e na expressão emocional. Cada detalhe é crucial e vai moldando a narrativa. Sendo assim, o movimento corporal não é apenas uma série de ações mecânicas; é uma forma de contar histórias e transmitir sentimentos de maneira profunda. Dessa forma cria um entendimento mais íntimo e autêntico entre o ator e o público, permitindo que as emoções sejam sentidas por quem está atuando e quem está assistindo.

A encenação teatral envolve uma série de aspectos cruciais para a construção de um personagem. Por isso, é essencial que o ator ou atriz dedique tempo e esforço ao preparo tanto corporal quanto emocional. Para isso é necessário realizar exercícios que ajudem no desempenho da consciência corporal, tanto a pessoal quanto a do personagem que está trabalhando. É importante que os atores se conectem com seu próprio corpo para que assim possam explorar limites e possibilidades. Essas experimentações e conexões não apenas enriquecem a cena, mas também permitem ao artista experimentar diferentes posturas, gestos e movimentos que refletirão as características e emoções do personagem. Nesse contexto, o corpo torna-se espaço de investigação e descoberta, onde memória, emoção e técnica se misturam. A prática consciente permite que cada escolha corporal seja intencional, evitando gestos automáticos ou vazios de significado. Assim, a construção do personagem deixa de ser apenas uma elaboração intelectual e passa a ser uma experiência incorporada, vivida no aqui e agora da cena. Ao investigar ações físicas, ritmos e dinâmicas corporais, o artista constrói uma partitura que sustenta a coerência do personagem ao longo da apresentação. Portanto, o trabalho corporal não deve ser entendido como etapa isolada, mas como elemento estruturante da criação teatral.

É por meio dessa integração entre corpo, emoção e técnica que o ator alcança uma atuação orgânica, capaz de estabelecer uma comunicação sensível e significativa com o público.

Segundo Eugenio Barba (1995), o ator trabalha sobre um nível pré-expressivo, anterior ao personagem, onde princípios como equilíbrio, oposição, ritmo e energia constroem a base da presença. Partindo dessa perspectiva, podemos compreender que a construção do personagem não começa na caracterização externa, mas na organização técnica do corpo. No nível pré-expressivo, o ator comunica por meio da energia que coloca na atuação, da maneira como sustenta o peso, distribui as tensões e articula suas ações no espaço, reforçando que a presença cênica não é espontânea, mas resultado de um trabalho consciente sobre princípios que estruturam o comportamento extracotidiano. O domínio desses elementos é fundamental para que a atuação alcance densidade e coerência. O equilíbrio não se refere apenas à estabilidade física, mas à capacidade de manter uma tensão viva no corpo; a oposição cria dinamismo e evita neutralidade, entendida como a ausência de variação energética e intenção; o ritmo organiza o fluxo das ações; e a energia define a intensidade da presença. Por exemplo, um ator que avança no espaço enquanto mantém o peso levemente para trás estabelece uma oposição entre direções, o que pode vir a intensificar sua presença cênica.

Dessa maneira, o trabalho pré-expressivo amplia a compreensão da atuação teatral, pois, a partir dessa perspectiva, compreende-se que a expressividade não se apoia exclusivamente na dimensão emocional, mas também na construção do corpo em cena. Assim, a base técnica não limita a criação, mas a fortalece, oferecendo aos atores recursos para que a expressão ganhe profundidade, clareza e força estética.

No livro *Arte de ator: da técnica à representação*, Luís Otávio Burnier (2009, p. 17) retoma uma definição proposta por Jerzy Grotowski ao afirmar que o teatro pode ser entendido como aquilo que acontece entre espectador e ator. “Nesse sistema de comunicação, o ator é o emissor da mensagem, dos signos, é ele quem atua, faz. O espectador realiza a função de receptor, ele recebe e interpreta os signos emitidos pelo ator” (Idem). Ao destacar essa relação, Burnier nos mostra que a essência do fenômeno teatral está na dinâmica viva que se estabelece no

encontro e reforça a ideia de que o teatro é, antes de tudo, um acontecimento relacional. Sob essa perspectiva, a cena deixa de ser apenas um espaço de representação e torna-se um campo de troca simbólica. O ator não apenas executa ações, ele organiza signos por meio do corpo, da voz e da energia, enquanto o espectador participa ativamente, ao atribuir sentidos ao que presencia. Há, portanto, uma construção conjunta da experiência teatral, ainda que em posições distintas.

A partir dessa compreensão, pode-se concluir que a ação teatral envolve um processo de construção de signos que ganham forma no corpo e na presença de quem atua, despertando na cena os sentidos do espectador. Quando a encenação baseia-se em um texto, seja ele teatral ou não, a cena é uma elaboração concreta que transforma a linguagem literária em acontecimento vivo. O texto dramático, por si só, não constitui teatro; ele necessita do corpo, da voz, do espaço e da energia para tornar-se experiência sensível.

Desse modo, a atuação ultrapassa a ideia de simples interpretação psicológica e se aproxima de um trabalho de equivalência: aquilo que está na escrita precisa encontrar ligação com as ações físicas, ritmos, tensões e intenções. Não se trata apenas de compreender intelectualmente o personagem, mas de traduzir sua lógica interna em uma linguagem cênica capaz de ser percebida e compartilhada pelo espectador. Nessa perspectiva, confirma-se a afirmação de que: “Quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária cênica; quando ele representa está encontrando um equivalente” (Burnier, 2009, p. 21).

De Medeia a Alma tempestuosa

Esta pesquisa dialoga com a comparação entre três representações da personagem Medeia: a original de Eurípides, a Joana de *Gota d'água* e a Joana desta adaptação, propondo uma breve comparação que permite refletir sobre a permanência da violência doméstica ao longo do tempo. Para dar ao leitor o contexto dessa comparação, vamos falar sobre as três personagens em questão.

Medeia

Medeia, uma trágica história escrita pelo poeta grego Eurípides, foi encenada pela primeira vez em 431 a.C. no festival de Dionísio, em Atenas. Uma das principais tragédias da Grécia antiga, essa obra narra o mito de Medeia colocando-a como protagonista da trama, o que foi uma inovação já que naquela época as mulheres não tinham visibilidade,

A obra citada narra a história de Medeia, filha de Eetes e princesa no reino da Cólquida, considerada também como uma feiticeira. Para ajudar o seu amado a conquistar o velocino de ouro, Medeia comete várias atrocidades. Após trair o seu próprio pai, ela e Jasão fogem. Eetes envia seu filho para persegui-los e ela mata o próprio irmão. Após matar o rei de Iolco, a população se revoltou; devido a isso, Medeia e Jasão têm que fugir para Corinto, onde começa a tragédia escrita por Eurípides. Jasão recebe uma proposta de Creonte, que lhe oferece status e segurança social. Jasão aceita a proposta e abandona sua família para se casar com a princesa de Corinto, Glauce. O rei, Creonte, por saber das atrocidades cometidas por Medeia antes de chegar ali, e por ela ser feiticeira, a manda embora de seu reino, com medo de que ela pudesse fazer algo contra sua família. Medeia se sente traída pelo marido; consumida pela raiva e pelo desespero, planeja uma vingança devastadora. Utiliza de sua inteligência e poderes mágicos para punir Jasão, e comete o ato extremo de assassinar seus próprios filhos, no intuito de destruir a descendência de Jasão. Após isso, ela também assassina a princesa de Corinto e Jasão, e foge para Atenas.

Medeia, como protagonista, é uma personagem peculiar. Sua história de amor, traição e vingança não apenas revela suas emoções intensas, mas também questiona as expectativas de submissão e obediência que a sociedade impunha às mulheres. Seu valor não é reconhecido, nem por Jasão nem pelos demais. Seu ato extremo desafia o papel destinado à mulher naquilo que é considerado mais sagrado: a maternidade. Sua história continua a ressoar no feminismo contemporâneo, que podemos entender como um conjunto de perspectivas que problematizam as desigualdades de gênero e as múltiplas formas de opressão, simbolizando a luta contra a opressão e a busca por autonomia.

Joana em *Gota d'água*

Chico Buarque e Paulo Pontes criaram, em 1970, a peça musical *Gota d'água*, inspirada na tragédia grega de Eurípedes. No texto, publicado em 1975, os conflitos e dramas da história original são trazidos para um contexto brasileiro suburbano do Rio de Janeiro. Os autores tiveram o objetivo de trazer reflexões sobre as questões sociais e políticas da época, como a desigualdade, a opressão e a resistência.

Nessa obra, Medéia recebe o nome de Joana, moradora de uma vila, na qual as casas são de propriedade de Creonte, que cobrava valores altos nos aluguéis, sendo essa uma das questões abordadas no texto, que retrata a realidade socioeconômica daquele momento. Outro ponto que pode ser notado é a opressão feminina. Chico Buarque escreveu para o musical uma música que tem o mesmo nome da peça: *Gota d'água*. Nela podemos observar a voz feminina. No trecho “Já lhe dei meu corpo, minha alegria”, podemos notar a doação afetiva por completo, que resulta numa exaustão física e emocional. Joana fez de tudo por seu amado e não teve o reconhecimento merecido. A dor da humilhação, do abandono, de ter sido usada e descartada, foi se acumulando, atingindo um limite emocional que resulta na explosão trágica, evidenciando que a ruptura não surge de um impulso isolado, mas do acúmulo de silenciamentos e opressões.

Tal construção dramaturgica se aproxima da estrutura trágica da Medeia de Eurípedes, pois enfatiza o conflito entre resistência e transgressão, amor e vingança, razão e descontrole. Sendo assim, a canção mostra sua dimensão política e social, ao descrever a dor feminina em um contexto de desigualdade e abandono, mostrando também a violência simbólica e afetiva.

Joana em *Alma tempestuosa*

Cerca de dois mil anos separam a tragédia grega *Medeia* e *Gota d'água*, mas apesar da distância temporal, notamos que ambas as personagens expõem as consequências da desigualdade de gênero e a violência de uma sociedade que ainda é estruturada por relações patriarcais.

Apesar da persistência do patriarcado, nos últimos cem anos muita coisa mudou. O papel feminino se transformou, refletindo mudanças sociais, culturais e econômicas. Apenas alguns anos atrás, as mulheres eram frequentemente associadas a funções domésticas e à criação dos filhos. Embora esse preconceito ainda exista em muitos contextos, ao longo do tempo nós começamos a assumir papéis cada vez mais diversos e importantes em diferentes esferas da sociedade, incluindo política, ciência, arte e negócios. Foram anos lutando por direitos e igualdade e ainda nos dias atuais continuamos enfrentando e lutando por lugares de reconhecimento e valorização. Com isso, a partir dessas duas referências, me veio o interesse por uma adaptação mais contemporânea, reconhecendo a permanência de determinadas estruturas de opressão e investigando como elas se manifestam no presente.

Desse modo, a proposta busca inspiração em Medeia e Joana, como referências simbólicas para refletir sobre o corpo feminino, seus limites, suas rupturas e suas formas de resistência.

Partindo desse ponto, eu, Beatriz Campos, resolvi trazer uma nova adaptação, no ano de 2025. *Alma tempestuosa* propõe um deslocamento no percurso da personagem, investigando outros pontos que não só o trágico, mas o processo de reconstrução que pode surgir após a dor; onde Joana surge traçando um caminho de reconhecimento de si; compreendendo que sua identidade não se define pela relação com o outro. Ao reconhecer sua própria autonomia, a personagem rompe com a dependência afetiva e reconhece seu corpo no espaço. Com isso, Joana vive o abandono, a exclusão, posições de vulnerabilidade afetiva, social e política, mas se ergue, reconhece o próprio valor e assume a condução de sua história, sem apagar sua ira, suavizar sua revolta, nem romantizar a dor sofrida, ao contrário, ela sustenta essa energia. A vingança vem como um enfrentamento das estruturas que a oprimem, um gesto de quem se recusa a permanecer silenciada.

Nesta adaptação de Medéia de Eurípedes, o mito clássico se reinventa ao ecoar a realidade de inúmeras mulheres. Joana, uma mulher forte e intensa, em situação financeira vulnerável, que mora de aluguel numa casa em uma vila que pertence a Creonte Martinez, vê sua vida ruir ao ser abandonada por Jasão, companheiro de anos, que a troca por Glauce, filha do poderoso Creonte, em nome da ascensão social e do sucesso artístico. Alçado à condição de novo ídolo da

música popular, Jasão prospera impulsionado pelo dinheiro e pela influência do sogro, enquanto Joana é empurrada para as margens, junto de seus filhos, atravessada pela dor da traição e pela violência da injustiça social.

A narrativa se constrói a partir do olhar coletivo da vila, uma voz que observa, comenta e julga, refletindo sobre as escolhas de Jasão e o sofrimento de Joana. Cercada pelo desprezo da elite, pela violência, pelo abandono e pela ameaça do exílio imposto por Creonte, Joana inicia um intenso processo de consciência, revolta e transformação.

Dilacerada entre o amor ferido, a raiva e o desejo de justiça, Joana deixa de ocupar o lugar da vítima para assumir o controle de sua própria história e traçar o seu destino. A peça revela, de forma contundente, as engrenagens do poder, do machismo e da desigualdade, conduzindo o público a uma vingança silenciosa e calculada, um gesto capaz de romper a ordem estabelecida e devolver a Joana a voz e a força que lhe foram roubadas.

A experiência da preparação corporal de Joana

O processo de construção da personagem no campo teatral, ocorre a partir de uma interação contínua entre prática, reconhecimento e reflexão. Ao se dedicar ao estudo do corpo, do movimento e da voz, o conhecimento não se fixa apenas no domínio técnico, mas se junta com a experiência e o contexto. O ator ou atriz, ao explorar o espaço, a presença e a interação com o público, vai ampliando sua percepção e, assim, constrói sentidos que dialogam com a prática cênica e seu processo de criação. Esse movimento permite a renovação, aprofundamento e conexão com a singularidade de cada processo.

A forma como o corpo é utilizado no cotidiano é muito diferente de sua utilização em cena. No dia a dia, os gestos parecem espontâneos e naturais: caminha-se, senta-se, carrega-se objetos, cumprimenta-se, concorda-se ou discorda-se sem que haja consciência das técnicas envolvidas nessas ações. No entanto, tais comportamentos não são neutros nem universais; são moldados por condicionamentos culturais. Cada sociedade estabelece modos específicos de andar, de transportar pesos, de cumprimentar ou de demonstrar afeto, revelando

que aquilo que parece “natural” é, na verdade, aprendido (Barba, 1995). Ao reconhecer essa dimensão cultural do corpo cotidiano, torna-se possível compreender que ele opera a partir de automatismos e padrões internalizados. Para o trabalho cênico, porém, esses padrões não bastam. O primeiro passo para investigar os princípios que regem a vida cênica do ator consiste em perceber que as técnicas corporais habituais podem ser transformadas, assim, a passagem do cotidiano para o extracotidiano não representa uma negação da experiência comum, mas uma reorganização consciente do corpo, capaz de produzir a energia, a atenção e a expressividade próprias da cena. Quando o corpo passa a ser compreendido como instrumento transformável e não apenas como extensão automática do cotidiano, abre-se espaço para a criação. Partindo desse ponto, começa a construção da personagem.

Antes de compreender quem era Joana, surgiu a necessidade de investigar quem é Beatriz e de que maneira o meu corpo natural se comporta e reage diante das situações cotidianas. Esse reconhecimento inicial se tornou fundamental para distinguir hábitos automatizados e escolhas conscientes. O processo contou com o apoio de Yana Marques, formada em Educação Física e mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFOP, no qual está desenvolvendo uma pesquisa sobre a preparação corporal para a atuação a partir da Educação Somática.¹ Yana foi responsável pela preparação corporal de todo o elenco, e sua condução foi essencial para direcionar essa etapa de autopercepção e construção do corpo do personagem.

Para exemplificar como essa percepção mais apurada pode contribuir para a criação de um corpo cênico, destaco um momento específico do processo em que consegui identificar gestos e maneiras de se mover que faziam parte do meu comportamento cotidiano e que não dialogava com o entendimento que eu vinha construindo acerca da personalidade de Joana. Percebi que, ao falar, realizava pequenos movimentos leves e quase automáticos com as mãos, além de tocar e mexer constantemente no cabelo e cruzar as pernas de forma fluida e delicada.

¹ A Educação Somática é uma área de estudos teórico-práticos sobre o corpo que busca o equilíbrio mecânico, fisiológico, neurológico, cognitivo e afetivo dos indivíduos. O ‘soma’ é o corpo vivido, que se constrói no contato da pessoa com o seu contexto, a partir de suas próprias estruturas fisiológicas e suas possibilidades de movimento. Neste sentido, considera a pessoa como um todo, com sua história corporal, que deve ser respeitada em sua singularidade. (<https://www.eutonia.org.br/conteudos/conceitos/183>).

Esses gestos, presentes no meu cotidiano, surgiam de forma involuntária durante os ensaios e ao reconhecer essa recorrência, compreendi que tais ações não pertenciam à lógica corporal da personagem, mas à minha própria corporeidade habitual.

Podemos notar nesse episódio como a consciência corporal é fundamental para o trabalho do ator, pois permite reconhecer e compreender nossos próprios hábitos, tensões, limitações e potencialidades físicas, propiciando-nos uma percepção maior do corpo em ação. Ao desenvolver consciência corporal, o ator amplia sua escuta interna e externa, tornando-se capaz de ajustar suas ações em relação ao espaço, com os colegas de cena e com o público. Essa atenção favorece a integração entre corpo e voz, evitando que o gesto seja vazio ou que a palavra se torne mecânica. Cada ação passa a ser sustentada por intenção e sentido.

Nos primeiros ensaios, antes de qualquer construção de cena ou definição de marcações, foi realizado um trabalho de relaxamento corporal. A proposta consistia em desprender-se das tensões e estímulos trazidos do mundo fora da sala, fazendo com que houvesse uma conexão interna e um estado de presença, possibilitando também um foco maior nos pontos de tensão para que pudéssemos distensionar e buscar um relaxamento do corpo inteiro. Nesse processo consegui perceber os sentidos e a escuta mais atentos ao meu corpo, respeitar suas necessidades e permitir que ele conduzisse as ações. A atenção não se voltava apenas para os movimentos externos, mas também para as sensações internas, os impulsos e as respostas espontâneas que surgiram durante o exercício.

Em seguida, foram realizados jogos teatrais com o objetivo de conectar o grupo, estimulando confiança, presença e disponibilidade coletiva. Posteriormente, experimentamos cenas improvisadas, ainda sem informações definidas sobre os personagens, mas situadas em contextos e cenários semelhantes aos da dramaturgia. A proposta consistia em observar como o “eu” cotidiano reagiria a determinadas situações, permitindo que as respostas surgissem sem a mediação prévia de uma construção ficcional. Esse procedimento contribuiu significativamente para a minha autopercepção, pois evidenciou padrões de comportamento, modos de reação e dinâmicas corporais que, mais adiante, poderiam ser transformados ou ressignificados na composição da personagem.

A próxima etapa foi o estudo de mesa, no qual lemos a dramaturgia, o que possibilitou reconhecer a Joana, como ela se comportava perante a sociedade, suas características e personalidade. A partir dessa leitura de forma profunda e detalhada da dramaturgia, compreendi melhor de que forma Joana estava inserida no enredo da peça. Suas características ficaram mais nítidas para mim: uma mulher forte, que carrega a dor do abandono, da humilhação, com sede de vingança, firme, dona de si, tensa e intensa por suas vivências, e que busca se reerguer. No final de um dos primeiros ensaios, após revisarmos sensações e impressões que ficaram, fiz uma reflexão mais comparativa. Ficou evidente o quanto o corpo da personagem se diferenciava do meu corpo cotidiano. Com essa percepção, compreendi que seria necessário uma entrega mais profunda às experimentações, buscando evitar interferências dos automatismos habituais, para que o corpo dela pudesse, gradualmente, ser construído como presença autônoma e verdadeira em cena.

Observei que, com os exercícios de relaxamento, o meu corpo se abria mais a novas experiências, ficava maleável e disponível para explorar novas dimensões, energias, emoções e movimentos.

Em um segundo momento, o trabalho concentrou-se no exercício do ceder. Durante o relaxamento fomos conduzidos a perceber quais partes do corpo tocavam o chão e quais permaneceram suspensas. A partir dessa percepção, houve uma entrega gradual ao peso e ao apoio, permitindo que o corpo se acomodasse sem resistência. A sensação experimentada foi semelhante à de derreter no chão, como se as tensões se dissolvessem lentamente.

A preparadora corporal, Yana, seguiu guiando o processo, solicitando que os olhos permanecessem fechados enquanto a atenção percorresse o corpo internamente. A proposta era distinguir o que é osso e o que é pele, perceber a distância entre essas camadas e localizar as articulações. Esse reconhecimento aprofundado me conduziu a um estado de maior abertura corporal, como se a “malha da pele” se expandisse, criando espaço para que a personagem pudesse emergir.

A partir dessa entrega, ocorreu uma transformação no olhar (Figura 1), que por sinal, mais tarde, ao final do ensaio, descobri que não era apenas uma sensação interna e pessoal, ao ouvir alguém dizer “é surreal o tanto que o seu olhar mudou e expressou um olhar Joana de ser”. Ao abrir os olhos, eu senti que estavam mais

intensos, como se através deles a emoção contida começasse a se manifestar. Então compreendi que o meu olhar constituía um canal expressivo potente, capaz de orientar e impulsionar o desenvolvimento do corpo como um todo na construção da personagem.

Figura 1: Apresentação de estreia do espetáculo *Alma tempestuosa*.
Personagem Joana (Beatriz Campos)



Foto: Helena Góes, 2026. Acervo pessoal.

Depois, realizamos um ensaio com o foco na coluna, ponto que estrutura o corpo. Este passou por várias etapas: primeiro, soltamos o corpo, trabalhamos a respiração, e em seguida fizemos o toque na coluna, experimentando-a desde a cabeça até o cóccix. Buscamos entender o seu funcionamento e localizar cada

vértebra, observando como reagia a diferentes movimentos. Yana conduziu-nos na experimentação de diferentes formas corporais. Seguindo suas orientações, devíamos agir “como imaginamos que seria o corpo se tivesse determinada forma”, Em alguns casos, os movimentos surgiam quase como respostas óbvias, como na forma “bola”, quando todo o grupo fechou o corpo em posição fetal, dirigiu-se ao chão e começou a rolar. Em seguida, vieram outras formas: alfinete, parafuso, muro e pirâmide. Nessas experimentações, surgiram percepções distintas, o que não era considerado erro, pois cada pessoa carrega vivências e estruturas corporais diferentes. Além do corpo, trabalhou-se também a voz, onde fizemos aquecimentos vocais para melhorar a articulação e a projeção. No exercício do “muro”, por exemplo, ao alinhar minha coluna e alargar os ombros, a voz, de forma quase inconsciente, tornou-se mais grave. Isso me levou à percepção de que, na construção da personagem, o modo de andar, a postura e a organização da estrutura óssea poderiam influenciar no timbre vocal. Ao final, quando a coluna se tornou mais maleável, foi possível começar a construir a coluna do personagem, dando suporte à postura e à presença cênica que Joana exigia.

A experiência desse ensaio voltado para a percepção da coluna foi um dos pontos cruciais no processo. Mesmo sem ter alcançado plenamente o corpo da personagem, comecei a perceber um ajuste mais preciso entre leveza e tensão. Ao explorar formas como o muro e a espiral, tornou-se evidente o quanto a postura e a maneira de ocupar o espaço geram sensações diferentes, mais densas, mais presentes.

Cada escolha corporal passou, então, a revelar camadas mais específicas da personagem e de sua presença em cena. Esse ensaio, de fato, desbloqueou nuances importantes, tornando-se essencial para a construção do corpo de Joana, que ainda não estava completamente definido, mas parecia situar-se, em algum ponto entre o “muro” e a “espiral”.

A percepção de que o corpo de Joana situava-se entre o “muro” e a “espiral” tornou-se um eixo importante de minha investigação. O “muro” trazia a ideia de estrutura, rigidez, sustentação e enfrentamento. Era um corpo firme, alinhado, com ombros alargados e presença frontal, como se estivesse sempre pronta para resistir ou se impor. Havia também uma densidade e um peso que revelavam tensão e contenção emocional. Já a “espiral” introduziu outra qualidade: movimento contínuo, leve torção, fluxo e certa maleabilidade. Diferente da solidez estática do muro, a espiral permitia

deslocamento e transformação. Ela não se fechava completamente, mas também não se entregava por inteiro. Ao reconhecer que Joana parecia habitar esse espaço intermediário, foi possível compreender sua complexidade corporal. Não se tratava de uma personagem completamente rígida nem totalmente fluida. Sua presença oscilava entre resistência e movimento, entre contenção e desejo de expansão. Essa dualidade refletia não apenas sua postura física, mas também seu estado emocional e sua relação com o mundo ao redor. A escolha entre tensionar ou flexibilizar, sustentar ou torcer, abrir ou conter, começou a revelar nuances internas da personagem. Na trajetória dramática de Joana, essas duas forças parecem coexistir. Em determinados momentos, prevalece o muro: postura firme, voz mais grave, presença estável e delimitada. Em outros, emerge a espiral: torções sutis, mudanças de eixo, respiração alterada, um corpo que revela tensão em movimento. Essa alternância não é aleatória, mas acompanha os conflitos e as transformações vividas pela personagem ao longo da narrativa. Assim, o trabalho corporal deixou de ser apenas experimentação formal e passou a funcionar como caminho de entendimento dramático.

Após esse entendimento mais preciso sobre a personagem, foi proposto que realizássemos improvisações a partir de situações que não aparecem na dramaturgia, buscando aprofundar a compreensão das ações: reações e modos de ser e agir de Joana em sua vivência. Entre as propostas, estavam: Joana indo ao supermercado e encontrando Felipa, que, embora pertença à mesma vila, não estabelece interação com ela no texto; Joana chegando em casa, dirigindo-se à cozinha para pegar um copo d'água. Na improvisação do mercado, especialmente na interação com Felipa, senti que houve fluidez. A postura, o timbre vocal, as características expressivas da Joana estavam incorporadas de maneira orgânica. Havia coerência entre intenção, gesto e presença; eu reconhecia em mim traços consistentes da personagem. Entretanto, na segunda situação mais cotidiana e construída apenas a partir de gestos, percebi um desalinhamento. O corpo estava leve demais, era o meu corpo que estava em cena. Embora o olhar estivesse marcado, carregando a densidade e a força que compreendo como próprias da Joana, o restante do corpo não sustentava essa mesma qualidade. As movimentações não acompanhavam o peso e a tensão implícitos naquele olhar.

Essa dissociação gerou preocupação em mim, na preparadora corporal e na diretora, pois, apesar dos diversos ensaios já realizados, o corpo ainda não havia

alcançado plenamente o corpo da Joana. Ficou claro, que havia uma fratura entre a construção expressiva do olhar e a materialidade corporal mais ampla, como se a personagem estivesse parcialmente instaurada, mas ainda não atravessasse o corpo em sua totalidade. Precisava trabalhar pisadas mais firmes e um tempo mais urgente, pois o corpo ainda se apresentava excessivamente leve e lento, distanciando-se da qualidade de peso e tensão necessária à construção da personagem. Diante disso,

Figura 2: Jogo dos números.



Figura 3: Percepção da pele e respiração.



retomamos da maneira mais aprofundada as práticas de sensibilização corporal, relaxamento e alongamento, visando a uma presença mais consciente do corpo no cotidiano. A partir das experiências realizadas, foi possível perceber que a construção da personagem não se dá apenas através de movimentos isolados, mas sim através de uma integração entre o corpo e a mente. A percepção da pele e da respiração são elementos essenciais para a construção da personagem, pois permitem que o ator se conecte com o corpo e o ambiente ao redor. A respiração profunda ajuda a relaxar o corpo e a aumentar a consciência do peso e da tensão. A percepção da pele ajuda a sentir o contato com o chão e com os outros participantes, criando uma sensação de presença e conexão.

ou, ao estar sentada e iniciava o ato de levantar, fui convidada a observar qual era o primeiro micro-movimento, qual articulação se tencionava inicialmente e como essa

ativação desencadeava a continuidade da ação. Esse processo, aprofundando a percepção do corpo e evidenciando a presença da personagem, permitiu que eu explorasse as possibilidades de movimento e a construção da personagem de maneira mais consciente e integrada.

Figura 5: Testando possibilidades de movimento.



perceção do corpo e evidenciando a presença da personagem, permitiu que eu explorasse as possibilidades de movimento e a construção da personagem de maneira mais consciente e integrada. A percepção do corpo e a evidência da presença da personagem são elementos essenciais para a construção da personagem, pois permitem que o ator se conecte com o corpo e o ambiente ao redor. A percepção do corpo ajuda a sentir o contato com o chão e com os outros participantes, criando uma sensação de presença e conexão. A evidência da presença da personagem ajuda a sentir o peso e a tensão do corpo, permitindo que o ator se conecte com a personagem e o ambiente ao redor.

Foto Yana Marques, 2025. Acervo pessoal.

Foto Yana Marques, 2025. Acervo pessoal.

O trabalho coletivo também foi determinante nesse processo. Exercícios de conexão, jogos teatrais e improvisações com todos os personagens interagindo entre si, mesmo quando tais interações não existiam na dramaturgia, fortaleceram a energia do grupo e ampliaram a presença em cena. As cenas passaram a se desenvolver com maior vitalidade, escuta e fluidez.

Figuras 6 e 7: Ensaio cena café e bar.



Foto Yana Marques, 2025. Acervo pessoal.

Houve ainda um ensaio específico realizado apenas por mim, que construí Joana, e pelo ator que interpretava Jasão. Sentíamos a necessidade de criar uma conexão mais consistente entre nós, pois as cenas em que contracenamos não estavam fluindo. Não havia qualquer questão pessoal, tratava-se de uma dificuldade de encontro cênico, de jogo e escuta.

Nesse ensaio extra, conduzido pela preparadora corporal e pela direção, realizamos exercícios de percepção tátil e de contato. Tocamos inicialmente a nós mesmos, percebendo o próprio toque, e depois estabelecemos o contato com o outro, atentando para a simultaneidade da sensação. Ao tocar a pele do outro, também senti o toque recebido. Em seguida, desenvolvemos movimentos guiados, nos quais uma pessoa iniciava a condução sem romper o contato físico, alternando a liderança ao longo do percurso. Era necessário, por vezes, ceder, aceitar o impulso do outro e “comprar o jogo”, o que exigia escuta e disponibilidade. O exercício se desenvolveu de maneira fluida. Retomamos também a prática de sustentar o olhar. Nesse momento, percebi um aumento de confiança e liberdade entre nós. A conexão que antes parecia ausente foi se estabelecendo de forma orgânica. Quando retornamos às cenas, a energia estava elevada; a criatividade e o jogo cênico fluíam com intensidade e presença, revelando um encontro mais verdadeiro entre os personagens.

Essa experiência de sustentar o olhar entre nós havia sido proposta na primeira aula, mas na época ninguém conseguia manter o olhar sem rir, o que

gerava um espaço de desconforto e dispersão. No entanto, quando revisitamos esse exercício mais para o final dos ensaios, houve uma transformação significativa. Já existia uma outra consciência no grupo, uma outra disponibilidade corporal e mental. Assim, foi possível sustentar o olhar de forma serena, com uma presença mais profunda, sem a necessidade de quebrar esse contato. Esse desenvolvimento foi essencial, pois mostrou o quanto o olhar, quando sustentado, se torna um ponto de ancoragem para a seriedade e a consistência do trabalho, permitindo que os corpos dos personagens se manifestem com mais verdade e foco.

Houve ainda um ensaio específico voltado exclusivamente para o corpo da Joana, realizado no dia 14 de junho de 2026, que retomou o trabalho no chão. O foco esteve na percepção das tensões e na organização do ritmo respiratório, explorando movimentos de rolar sobre o solo, contornar o próprio corpo e sentir a pele por meio do tato. A proposta era mapear as tensões corporalmente, de frente para trás, de um lado ao outro, ampliando a consciência das zonas de contração e resistência. Em seguida, fui orientada a empurrar o chão com maior intensidade, ativando a musculatura como caminho para acessar uma ação mais densa e energeticamente sustentada. O objetivo era compreender o movimento como ponte para a emoção, deixando que a ativação muscular conduzisse a um estado expressivo mais potente. Contudo, nesse processo, contrai além do necessário, o que gerou dor na região que mais tencionou. Esse excesso revelou o quanto ainda havia uma tendência ao controle e à força desmedida, em vez de uma ativação consciente e direcionada.

Depois, realizamos o exercício de expandir o corpo na inspiração e contrair intensamente na expiração. Essa alternância entre expansão e recolhimento tornou-se um ponto-chave de compreensão: não se tratava apenas de tensionar, mas de saber modular a energia, sustentar e liberar. Foi nesse momento que senti o conjunto corpóreo da Joana instaurar-se de maneira mais integrada. O pé estava firme no chão, a musculatura ativa sem rigidez excessiva; a energia parecia ocupar o espaço ao redor. Pela primeira vez, a presença da personagem não estava apenas no olhar ou na intenção, mas atravessava o corpo em sua totalidade.

Figura 8 e 9: Preparação corporal com o foco conexão e experimentação entre Joana e Jasão.



Fotos Yana Marques. Acervo pessoal.2026

Considerações finais

Com os experimentos realizados ao longo do processo de reconhecimento corporal tanto do meu próprio corpo quanto do corpo da personagem Joana, tornou-se ainda mais evidente que o corpo não é apenas um suporte físico da cena, mas a ponte que liga a intenção à percepção do público. Ao construir Joana, senti meu corpo como um canal capaz de expressar suas complexidades emocionais e sociais, revelando realidades distintas das minhas e tensionando padrões já inscritos culturalmente em mim. Níveis, postura, timbre vocal, expressão facial e qualidade de movimento passaram a ser organizados de modo a deslocar-me do meu registro habitual para instaurar outro estado de presença. As práticas de deslocamento pelo espaço com partes específicas do corpo, investigando a transferência de peso, a dominância de determinados segmentos e a ativação das articulações que iniciam o movimento, ampliaram minha consciência sobre a origem e a organização da ação. Observar qual articulação se ativa primeiro ao dar um passo, como as demais se

encadeiam e como o peso se distribui revelou a complexidade do gesto aparentemente simples.

Do mesmo modo, a atenção ao equilíbrio entre processos mentais e tensões musculares evidenciou que pensamento e corpo não operam dissociados: a qualidade da intenção interfere diretamente na organização muscular e vice-versa. Embora esse mergulho no autoconhecimento corporal, por si só, ainda não configurasse completamente o corpo necessário à atuação, ele se constituiu como ponte fundamental. Compreender minhas tensões, automatismos e padrões de movimento foi indispensável para distinguir o que era meu e o que pertencia à Joana. Esse estado de disponibilidade favorecia a transição entre o cotidiano e o extracotidiano, criando condições mais propícias para que as qualidades físicas da personagem emergissem com maior clareza e consistência. O conhecimento de si, portanto, não é ponto de chegada, mas condição para acessar o corpo da personagem. Assim, cada gesto e cada movimento deixam de ser apenas execução técnica e passam a configurar comunicação. O corpo do ator ou da atriz não se limita a ser meio de representação, ele é campo de criação e significação. Por meio dele, a cena ultrapassa a dimensão do cotidiano e instaura outras realidades possíveis. Foi nesse atravessamento entre consciência, técnica e entrega que o corpo da Joana encontrou espaço para existir com verdade, densidade e presença.

Referências

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VILLA-FORTE, Alexandra. Introdução ao corpo humano. In: *Manual MSD – Versão Saúde para a Família*. Revisado abr. 2022. Disponível em: <https://www.msmanuals.com/pt/casa/fundamentos/o-corpo-humano/introdução-ao-corpo-humano?query=VILLA-FORTE>. Acesso em: 28 fev. 2026.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O Corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 8 n. 3, p. 445-450. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2003000300011>. Acesso em: 28 fev. 2026.

MAGALHÃES, Lana. Corpo humano. In: *Toda Matéria*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/corpo-humano>. Acesso em: 28 fev. 2026.

[Estrutura e Função do Corpo Humano | PDF | Corpo humano | Sistema circulatório](#)

ANEXOS

Flyer do espetáculo

ELENCO

BEATRIZ SOUZA

FERNANDA CRUZ

LAURA GÓES

MONALISA MAGNO

NICOLE LEITE

RONALD SANTOS

SILVESTRE FILHO

SOL BITENCURTE

Espectáculo de conclusão de curso
BEATRIZ DE SOUZA CAMPOS

**ALMA
TEMPESTUOSA**

@ BIIH_SCAMPOS

 Lunar
Editora

20 de janeiro às 18h

LOCAL: CENTRO DE ARTES E CONVENÇÕES DA UFOP
Rua Diogo de Vasconcelos, 325, Pilar, Ouro Preto, MG

FICHA TÉCNICA

orientação
RICARDO GOMES

adaptação dramaturgical
BEATRIZ SOUZA

colaboradores da adaptação
VICK SANTANA e
FRANCISCO DE ASSIS

direção
VICK SANTANA e BEATRIZ SOUZA

figurino
VICK SANTANA, ATELIER e
ACERVO DEART

preparação corporal
YANA MARQUES

cenografia
BEATRIZ SOUZA

iluminação
FRANCISCO DE ASSIS (Chob)

sonoplastia
JANAINNA SANTOZA

maquiagem
STEPHANIE MORETTI

Conheça a trama

Nesta adaptação de *Medéia* de Eurípedes, o mito clássico se reinventa ao ecoar a realidade de inúmeras mulheres. Joana, uma mulher forte e intensa, vê sua vida ruir ao ser abandonada por Jasão, companheiro de anos, que a troca por Glauce, filha do poderoso Creonte, em nome da ascensão social e do sucesso artístico. Alçada à condição de novo ídolo da música popular, Jasão prospera impulsionado pelo dinheiro e pela influência do sogro, enquanto Joana é empurrada para as margens, junto de seus filhos, atravessada pela dor da traição e pela violência da injustiça social.

A narrativa se constrói a partir do olhar coletivo da vila, uma voz que observa, comenta e julga, refletindo sobre as escolhas de Jasão e o sofrimento de Joana. Cercada pelo desprezo da elite, pela violência, pelo abandono e pela ameaça do exílio imposto por Creonte, Joana inicia um intenso processo de consciência, revolta e transformação.

Dilacerada entre o amor ferido, a raiva e o desejo de justiça, Joana deixa de ocupar o lugar da vítima para assumir o controle de sua própria história e traçar o seu destino. A peça revela, de forma contundente, as engrenagens do poder, do machismo e da desigualdade, conduzindo o público a uma vingança silenciosa e calculada, um gesto capaz de romper a ordem estabelecida e devolver a Joana a voz e a força que lhe foram roubadas.

FOTOS DO ESPETÁCULO

Figura 10 e 11: Apresentação de estreia do espetáculo *Alma tempestuosa*.
Personagem Joana (Beatriz Campos)



Fotos Helena Góes, 2026. Acervo pessoal.

Figura 12: Apresentação de estreia do espetáculo *Alma tempestuosa*.
Personagens Joana (Beatriz Campos) e Jasão (Ronald Santos)



Foto Helena Góes, 2026. Acervo pessoal

Figura 13: Apresentação de estreia do espetáculo *Alma tempestuosa*.
Personagens Joana (Beatriz Campos), Jasão (Ronald Santos) e Glauce (Laura Góes).



Foto Maria Cecília Freitas, 2026. Acervo pessoal.

Figura 14: Elenco após a apresentação de estreia do espetáculo *Alma tempestuosa*.
Vick Santana, Sol Bitencourt, Monalisa Magno, Fernanda Cruz, Beatriz Campos,
Ronald Santos, Silvestre Filho, Laura Góes e Nicole Leite.



Foto Maria Cecília Freitas. Acervo pessoal.