

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANA CAROLINA TANNÚS GONTIJO

EIC: ENSAIOS DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS
- Corpos sensíveis em partituras corpóreas -

**Uberlândia-MG
Fevereiro, 2025.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ANA CAROLINA TANNÚS GONTIJO

EIC: ENSAIOS DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS

- Corpos sensíveis em partituras corpóreas -

Relatório apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito obrigatório para o exame de qualificação.

Linha de Pesquisa: Estudos em Artes Cênicas Poéticas e Linguagens da Cena.

Orientadora: Prof.^a Dr^a. Dirce Helena Benevides de Carvalho

**Uberlândia-MG
Fevereiro, 2025.**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

G641	Gontijo, Ana Carolina Tannus, 1986-
2025	EIC: Ensaios de Investigações Corporais [recurso eletrônico] : Corpos sensíveis em partituras corpóreas / Ana Carolina Tannus Gontijo. - 2025.
<p>Orientadora: Dirce Helena Benevides de Carvalho . Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.183 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p>	
<p>1. Teatro. I. , Dirce Helena Benevides de Carvalho, 1959-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.</p>	
CDU: 792	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas			
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico			
Data:	27/02/2025	Hora de início:	18:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	12312ARC001			
Nome do Discente:	Ana Carolina Tannús Gontijo			
Título do Trabalho:	EIC:ENSAIOS DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS: Corpos sensíveis em partituras corpóreas.			
Área de concentração:	Artes Cênicas			
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena.			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	CENA CONTEMPORÂNEA: Corpo-Voz e Pedagogias Teatrais na Contemporaneidade.			

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Narciso Laranjeira Telles da Silva (PPGAC/UFU), Patrícia Chavarelli Vilela da Silva (DANÇA/UFU) e Dirce Helena Benevides de Carvalho (PPGAC/UFU), orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Dirce Helena Benevides de Carvalho, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Dirce Helena Benevides de Carvalho, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2025, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2025, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Chavarelli Vilela da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/02/2025, às 16:08, 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 https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6137473** e o código CRC **7B44275B**.

Referência: Processo nº 23117.013001/2025-79

SEI nº 6137473

ANA CAROLINA TANNÚS GONTIJO

EIC: ENSAIOS DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS
- Corpos sensíveis em partituras corpóreas -

Data: ____ / ____ / ____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr^a. Dirce Helena Benevides de Carvalho
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Instituto de Artes (IARTE) – Curso de Teatro

Prof. Dr. Narciso Telles
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Instituto de Artes (IARTE) – Curso de Teatro

Profa. Dra. Patrícia Chavarelli Vilela da Silva
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Instituto de Artes (IARTE) – Curso de Dança

Uberlândia-MG
Fevereiro, 2025.

RESUMO

A pesquisa centra em trazer as práticas desenvolvidas no EIC: Ensaios de Investigações Corporais, laboratório criado em 2023, durante o trabalho desenvolvido com os discentes da disciplina Ateliê de Criação I e II, ministrados pela professora Dirce Helena Benevides de Carvalho. A perspectiva da pesquisa ajusta-se aos autores das Artes Cênicas, destacando-se Eugenio Barba, Hanna Thomas, Klauss Vianna, Rudolf Von Laban, Joana Tavares, Patrícia Caetano e Maria Falkembach. No desenvolvimento do trabalho corporal, enfatizamos a criação de partituras corporais, a partir da compreensão de que cada corpo tem seu tempo para as transformações se tornarem possíveis nas esferas individuais e coletivas. Este estudo, é realizado com abordagem qualitativa do tipo etnográfico, motivando a criação e a avaliação do EIC junto aos estudantes, do Ateliê de criação cênica na UFU, aliado a experiência junto a Joana Tavares, na disciplina Movimento e Percepção da UNIRIO, e no grupo de pesquisa e extensão da professora Rosemeri Rocha da UNESPAR. Neste contexto, surge, em conjunto com o processo do EIC, um experimento autoetnográfico e treinamento experimental híbrido denominado Bicho Humano. Trata-se de uma pesquisa híbrida (online e presencial), movimento dançante, musical, falado e visual, que explora e investiga a composição corporal cênica. Nesse sentido, a pesquisa busca a sistematização metodológica desenvolvida nos três experimentos acima citados, acrescidos dos desdobramentos do Bicho Humano.

Palavras-chave: Corpo Investigativo; Partituras Corporais; Educação Somática.

Abstract

This research focuses on the practices developed in the EIC: Body Research Workshops, a laboratory created in 2023 during the work with students in the disciplines *Ateliê de Criação I and II* (Creation Workshop I and II), taught by Professor Dirce Helena Benevides de Carvalho. The perspective of the research aligns with authors in the Performing Arts, notably Eugenio Barba, Hanna Thomas, Klauss Vianna, Rudolf Von Laban, Joana Tavares, Patrícia Caetano, and Maria Falkembach. In the development of the body work, we emphasize the creation of body scores, based on the understanding that each body has its own time for transformations to become possible in both individual and collective spheres. This study adopts a qualitative, ethnographic approach, motivating the creation and evaluation of the EIC with students from the Creation Workshop at UFU, alongside the experience with Joana Tavares in the *Movement and Perception* course at UNIRIO, and with the research and extension group led by Professor Rosemeri Rocha at UNESPAR. In this context, alongside the EIC process, an autoethnographic experiment and hybrid experimental training called *Bicho Humano* emerged. It is a hybrid research (online and in-person), involving dance, music, spoken word, and visual movement, which explores and investigates scenic body composition. In this regard, the research aims to systematize the methodology developed in the three aforementioned experiments, further enriched by the developments of *Bicho Humano*.

Keywords: Investigative Body; Body Scores; Somatic Education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Profa. Dirce Carvalho e Coreógrafa Ana Carolina Tannús Gontijo (Nina)	17
Figura 2. Profa. Dirce Carvalho – Ateliê de Criação/UFU	17
Figura 3. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação	20
Figura 4. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação	20
Figura 5. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação	21
Figura 6. Espetáculo – Coisas não ditas	21
Figura 7. Espetáculo – Coisas não ditas	22
Figura 8. Espetáculo – Coisas não ditas	22
Figura 9. Espetáculo – Coisas não ditas	22
Figura 10. Ensaio Investigações Corporais: três espirais e 22 elementos (arcabouço corporal)	32
Figura 11. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 1	42
Figura 12. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 2	43
Figura 13. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 3	43
Figura 14. Articulação e variabilidade do movimento	44
Figura 15. Despertar corporal	44
Figura 16. Partitura Corporal 1	48
Figura 17. Partitura Corporal 2	48
Figura 18. Partitura Corporal 3	48
Figura 19. Partitura Corporal 4	48
Figura 20. Partitura Corporal 5	48
Figura 21. Treinamento Experimental UNIRIO 1	57
Figura 22. Treinamento Experimental UNIRIO 2	57
Figura 23. Treinamento Experimental UNIRIO 3	58

Figura 24. Treinamento Experimental UNIRIO 4	58
Figura 25. Treinamento Experimental UNIRIO 5	58
Figura 26. Treinamento Experimental – UNESPAR	65
Figura 27. Investigaçāo corporal – UNESPAR	66
Figura 28. Coletivo Experimental – UNESPAR	66
Figura 29. Corpo Sensível investigativo – UNESPAR	67
Figura 30. Treinamento Experimental – UNESPAR	68
Figura 31. Treinamento Experimental – UNESPAR	68
Figura 32. Treinamento Experimental – UNESPAR	69
Figura 33. Bicho Humano 1	75
Figura 34. Bicho Humano 2	76
Figura 35. Bicho Humano 3	76
Figura 36. Bicho Humano 4	76
Figura 37. Bicho Humano 5	77
Figura 38. Bicho Humano 6	77

LISTA DE QUADRO

Quadro 1. Diferenças principais entre composiçāo cênica, microcena e partituras corporais	53
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO/APRESENTAÇÃO	13
Memórias da Artista-Pesquisadora	13
Da pesquisa: de suas origens e procedimentos	15
CAPÍTULO I. ENSAIO DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS (EIC)	21
1. Percurso Metodológico do Estudo	21
1.1. Ateliê de Criação Cênica I e II: idealização e criação do Ensaio de Investigação Corporal – EIC/UFU	24
1.2. Ensaio de Investigações Corporais (EIC): estrutura, método de compartilhamento com estudantes e partituras	36
A - Ensaios para Investigações Corporais (EIC)	40
B - Elementos Cênicos - Arcabouço Corporal (Figura 10)	41
1.2.1. EIC: método de compartilhamento com estudantes e diálogo com o suporte teórico	47
1.2.2. EIC: partituras corporais	52
1.2.3. EIC: reflexões e vozes dos estudantes	59
1.3. Experiência de Estágio Docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio	61
1.3.1. Movimento e Percepção: Corpo Cênico em Investigação	66
1.4. Experiência na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR	68
CAPÍTULO II- BICHO HUMANO: ENSAIO DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS (EIC) NO CORPO DA ARTISTA PESQUISADORA	75
2.1. O Bicho Humano: Origem e Diálogo com Lygia Clark	75
2.2. O Bicho Humano: Diálogo entre Experiência e Criação	77
2.3. O Bicho Humano: Composição cênica híbrida	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93

APÊNDICE – Questionário “Ensaios para Investigação Corporal” 100

INTRODUÇÃO/APRESENTAÇÃO

Memórias da Artista-Pesquisadora¹

Neste memorial acadêmico-artístico irei apresentar parte de minha trajetória profissional, no intuito de proporcionar ao leitor uma compreensão de minhas inquietações e percursos, proporcionando, assim, ao leitor uma compreensão da pesquisadora-coreógrafa Ana Carolina Tannús Gontijo (Nina).

Ao construir este memorial, compartilho minhas reflexões que emergem em um ‘turbilhão de indagações’, questionando a diversidade e complexidade da dramaturgia do corpo: Corpo disponível? Corpo somático? Corpo sensível? Corpo consciente? Corpo ativo? Corpo observador-participativo? Corpo criador? Corpo investigativo? Corpo transformativo? Corpo público? Corpo político? Corpo moral? Construção do sujeito? Território desconhecido? Acesso à autonomia? Soma no processo? Avaliação coletiva?

Essas indagações refletem minhas inquietudes como artista-pesquisadora, atuando como coreógrafa no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) desde 2010. Minha função atual é colaborar com os docentes e compartilhar conhecimentos com os discentes na aprendizagem corporal, despertando a fisicalidade, preparando o corpo e criando partituras corporais. Reforço a prática de laboratórios investigativos, dramaturgias, experimentos de movimento, repertórios para montagens e coreografias. Recorro à exploração, investigação e análise, instigando nos estudantes uma expressividade corporal-cênica legítima e autêntica.

Dentro desse contexto, tenho contribuído para as investigações corporais nas disciplinas práticas do Curso de Teatro, especialmente nos Ateliês de Criação com a Professora, Diretora e Pesquisadora Dirce Helena de Carvalho. Destaco as disciplinas Corpo/Voz, Atuação e Personagem, Atuação/Improvisação e Atuação/Narrativas.

Minha atuação vai além da função de "coreógrafa"². As inquietações acerca das aprendizagens corporais exigem, antes de tudo, o despertar dos corpos. Para isso, é necessário

¹ Este memorial está disponível em modalidade Portfólio digital no link:
<https://www.youtube.com/watch?v=Id9DOh5muNc>

² A atuação de um profissional vinculado a uma universidade pública em um curso de teatro vai além da coreografia, abrangendo múltiplas dimensões. Como educador, desenvolve disciplinas teórico-práticas, orienta pesquisas e promove metodologias inovadoras. Como pesquisador, investiga processos de criação cênica e publica trabalhos acadêmicos que articulam arte e reflexão. Além disso, desempenha o papel de artista-criador, concebendo

o uso de procedimentos que estimulem a disponibilidade física e a prontidão dos estudantes, permitindo que alcancem níveis mais elevados de consciência do movimento e expressividades corporais nas composições cênicas.

Minha conexão com o movimento e as técnicas corporais remonta à infância-adolescência-juventude e vida adulta, quando pratiquei ao longo da vida balé clássico, dança contemporânea, moderna, sapateado e capoeira. Essas vivências pavimentaram meu percurso acadêmico-artístico, culminando na formação em bacharelado e licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), em Curitiba/PR. Durante minha trajetória universitária, mestres-referências contribuíram significativamente para o desenvolvimento do corpo-soma, corpo-sensível e corpo-investigativo.

Minha busca por corpos diversos no universo da dança e das artes me levou a participar da Limites Cia de Dança, sob a orientação da mestra Bertoldi, em um coletivo experimental que explorava a presença, a sensibilidade, a percepção e a diversidade dos corpos que dançam.

Além da formação acadêmica, tive a oportunidade de estagiar por três anos na TÉSSERA, Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Essa experiência despertou meu interesse pelo corpo dramatúrgico e coreográfico, direcionando minha pesquisa técnica e artística para a construção de uma identidade estética. Na TÉSSERA, trabalhei com a dança moderna-contemporânea, borrando as fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro.

Minha trajetória se ampliou ao ser convidada para trabalhar como auxiliar artística na Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG), uma das poucas escolas de dança públicas do país. Lá, colaborei com uma equipe interdisciplinar composta por professores de balé clássico, dança contemporânea, fisioterapeutas e coreógrafos, enriquecendo minha formação.

Em 2010, fui selecionada por concurso público para o cargo de "Coreógrafa" na UFU. Em 2012, integrei o coletivo Residência/Audição/Projeto "Mono-blocos" - Intervenções Urbanas, liderado por Vanilton Lakka. Em seguida, criei o projeto de extensão Práticas Corporais (2013-2017), que proporcionou vivências diárias para estudantes de diferentes

espetáculos interdisciplinares e conectando o ambiente acadêmico à comunidade cultural por meio de eventos e intervenções.

Também atua como agente de extensão, levando o teatro para a comunidade, promovendo inclusão e impacto social. Sua função inclui gestão acadêmico-cultural, organizando projetos e eventos, e contribuindo para políticas públicas voltadas às artes cênicas. Assim, o profissional em um curso de teatro integra arte, ensino, pesquisa e extensão, formando estudantes de maneira integral e ampliando o alcance da universidade.

cursos, com foco na preparação corporal, investigação do movimento, criação coletiva e diálogo aberto.

Três processos foram especialmente significativos na minha formação corporal e cênica: (1) a formação completa como Instrutora do Método Pilates (2014); (2) a prática de Hatha Yoga no Centro de Bem-Estar Yoga Sádhana (2017); e (3) a participação como aluna especial na disciplina Seminário Temático I: Pedagogia das Artes Cênicas - Pesquisa e Criação, do Programa de Doutorado em Teatro da CEART/UDESC (2021/2).

Em março de 2023, iniciei o mestrado acadêmico no Instituto de Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFU. Este estudo representa meu eu artístico redescoberto, sensível e criativo, com o apoio fundamental da minha orientadora Dirce Helena de Carvalho, dos docentes dos Ateliês de Criação e dos estudantes-interpretas do curso de teatro.

Da pesquisa: de suas origens e procedimentos

O estudo revela-se no sentido de criar, refletir e avaliar sobre concepções do corpo em movimentos sensível, consciente, investigativo e disponível para a pesquisa e criação na cena artística. O estudo originou-se pelas afinidades, encontros de identidades, realizações de trabalhos de aprendizagens conjuntas, ao trazer as práticas desenvolvidas no EIC: Ensaios para Investigações Corporais, laboratório criado em 2023, durante o trabalho desenvolvido com os discentes da disciplina Ateliê de Criação I e II, ministrados pela professora Dirce Helena Carvalho (Carvalho, 2008).

É vital diferenciar os termos **corpo**, **soma** e **corpo-soma**, pois o termo "**corpo**" é amplamente utilizado para designar a dimensão física, biológica e visível dos seres humanos. Ele é entendido tradicionalmente como um objeto anatômico e fisiológico. Segundo Merleau-Ponty (1994), no entanto, o corpo não é apenas uma entidade física, mas um ponto de articulação entre o mundo e a consciência. Para ele, o corpo é vivido, experienciado e mediador da percepção e da existência.

O termo "**soma**" é utilizado por Thomas Hanna (1986), que introduziu a **educação somática**. Para Hanna, "soma" refere-se ao corpo vivenciado de dentro para fora, considerando o indivíduo como um sistema integrado de sensações, percepções e emoções. A soma é o corpo enquanto vivência subjetiva, não reduzido a sua dimensão biológica ou mecânica. O termo "**corpo-soma**" é uma tentativa de integrar as dimensões objetiva e subjetiva do corpo,

reconhecendo-o simultaneamente como organismo físico e entidade experiencial. Segundo Richard Shusterman (2012^a; 2012b), essa integração é fundamental para compreender a estética pragmatista, na qual o corpo não é apenas objeto de estudo, mas também sujeito de práticas reflexivas. Essa abordagem reflete a interação entre a fisicalidade e a consciência no processo de autoaperfeiçoamento.

Assim, esses conceitos se complementam e são essenciais para a educação somática, artes performativas e filosofia, sendo o **termo corpo-soma** adotado nesta dissertação para integrar suas conexões e diferenças. O **corpo** pode ser visto como o ponto de partida, a dimensão visível e objetiva. A **soma** se refere à vivência interna do corpo, destacando sua dimensão subjetiva. O **corpo-soma** integra essas perspectivas, reconhecendo a indissociabilidade entre corpo físico e experiência subjetiva. (Huxley; Shearer, 1997).

Este estudo justificou-se pela necessidade de desenvolver a autonomia corporal como base para a cena, defendendo a construção de corpos autônomos na dramaturgia corporal, expressos por meio de suas "Partituras Corporais". A finalidade foi desbloquear tensões que limitam o movimento, permitindo o acesso a novos registros expressivos para os artistas-estudantes. A pesquisa focou na criação de um Laboratório de Investigações Corporais (LIC) para discentes de artes cênicas de uma instituição pública, a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais, com o propósito de desenvolver uma dramaturgia corporal criativa e investigativa. Criaram-se Ensaios para Investigações Corporais (EIC) para estimular a expressividade corporal, considerando o tempo individual de transformação dos corpos-soma. Realizado com abordagem etnográfica e autoetnográfica, o estudo foi desenvolvido em conjunto com experiências acadêmicas em diferentes instituições, sendo aliado a experiência de Joana Tavares, na disciplina Movimento e Percepção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e no grupo de pesquisa e extensão da professora Rosemeri Rocha da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Nesse contexto, surgiu o treinamento experimental híbrido "Bicho Humano", um movimento que explora a composição corporal cênica em diversas formas artísticas. A pesquisa buscou sistematizar as metodologias desenvolvidas nos experimentos e seus desdobramentos.

Desse modo, o presente estudo teve como objetivo geral implementar um Laboratório de Investigações Corporais, direcionado aos estudantes do curso de teatro da UFU, e analisar seus desdobramentos.

O percurso metodológico desta dissertação foi estruturado como uma pesquisa qualitativa de caráter etnográfico e autoetnográfico, desenvolvida nas disciplinas Ateliê de Criação I e II do Curso de Teatro da UFU, por meio do Ensaios de Investigações Corporais (EIC). Segundo Monica Dantas (2016), pesquisadores brasileiros, como Ciane Fernandes e Narciso Telles, defendem que a pesquisa em artes cênicas deve desenvolver metodologias próprias. A abordagem própria do EIC integrou métodos de Rudolf von Laban, Klauss Vianna e Thomas Hanna, incorporando observação participante, diário de registros, fotografias, vídeos e o Questionário Dramatúrgico Corporal para captar as percepções dos estudantes. O estudo investigou experiências correlatas em outras instituições e culminou na composição cênica híbrida Bicho Humano, que articula elementos físicos e digitais, refletindo o conceito de "experiência híbrida". Alinhada à etnografia educativa de Davida (2001), a pesquisa enfatiza a integração da educação somática ao ensino das artes cênicas, ampliando os significados artísticos e educativos.

É fundamental mencionar que o estudo encontra-se ajustado ao pensamento dos autores das artes cênicas, destacando-se, para construir este estudo acadêmico-artístico, os autores das artes da cena, dentre eles: Klauss Vianna, na articulação do corpo-soma com Joana Tavares (2008; 2010); ao universo de Rudolf Laban, inserindo os quatro fatores de movimentos corporais (tempo, espaço, peso e fluxo) (Madureira, 2020; Laban, 1966; 1968; 1974; 1978; 1980); o pensamento somático de Thomas Hanna; a consciência e organização corpórea de Patrícia Caetano (Hanna, 1993; 2003; Caetano, 2015; 2017); a dramaturgia do corpo-soma de Maria Falkembach (2009; 2019); e a construção do nosso caminho segundo Eugenio Barba (1995).

O trabalho de Klauss Vianna se organiza na tradição da ruptura, trazendo traços da modernidade, em busca da dança que habita em nós, organizando estratégias de mergulho em singularidades corporais expressivas. Seu trabalho traz elementos da contemporaneidade pela descoberta do funcionamento do corpo-soma e recomenda conexões do sujeito com o tempo-espacó, em que este habita, colocando-se no mundo como um laboratório de pesquisa, o artista da cena se coloca a serviço de temas humanos. Por meio dessa abordagem, pratica-se construção e reconstrução permanente. (Navas, 2002; 2011).

Nesse sentido, Bonfatti et al. (2021), Tavares (2008; 2010) e Hanna (1993; 2003) articulam a concepção de Educação Somática. Agrega emoções, diferentes métodos educacionais de conscientização corporal, em constante transformação, redimensionando a prática e o aprendizado do corpo, na busca da criação do método e da compreensão de que cada

corpo-soma tem seu tempo, para as transformações se tornarem possíveis nas esferas individual e coletiva. Desenvolve a autonomia corporal, como base para a cena, em construção dramatúrgica, que se revelam movendo suas composições-coreográficas.

Por sua vez, o conceito de dramaturgia na dança apareceu de modo inovador no trabalho de Laban, associado ao percurso interno e emocional do bailarino, de seu personagem, sendo um veículo de expressividade (Laban, 1974). A aprendizagem corporal, envolve a disponibilidade para o autoconhecimento, a mudança e a compreensão de que nada no corpo se faz de forma instantânea e seu tempo é outro, para as transformações possíveis, respeitando os tempos de evolução individual e coletivo. Busca-se gerir orientações que possibilitem a emergência do novo, a flexibilização e transformação dos padrões individuais de postura e criação de movimentos, aflorando individualidades/coletividades e a diversidade na expressão, por meio da mobilidade e deslocamento.

Na percepção de Hanna (1972, p. 28), de sua parte, comprehende que “corpo” significa “Eu, o ser corporal” e “soma” se manifesta, mediante pulsação, fluência e síntese, alternando com percepções, sentimentos e emoções. Assim, “os somas” são os seres vivos e orgânicos que você é nesse momento, nesse lugar onde você está. Por conseguinte, para Caetano (2017) o corpo é matéria prima da pesquisa para criação de movimentos e considera a “Somática” como um campo de práticas que fundamentam o pensamento e se manifesta por meio da corporeidade do ator-bailarino, acolhendo as experiências enquanto linguagem e material de criação.

A dramaturgia do corpo-soma, segundo Falkembach (2009, p.46) seria um conjunto de “relações e tensões do corpo presente”, tendo a ação como resposta corporal que atua de forma a transformar as qualidades do corpo-soma cênico. Segundo a autora, a dramaturgia corporal seria a própria obra do ator-dançarino, sua presença, seus estados corporais organizados em sua atuação cênica. Esse estudo tem como campo de interesse a criação de um sistema em que o artista da cena adquira uma autonomia, enquanto criador e articulador de sua obra, destacando a apropriação da sua dramaturgia corporal ao organizar e refletir seu trabalho cênico, tornando-se um dramaturgo de seu próprio trabalho.

Nessa perspectiva, comprehende-se que os estímulos musculares, articulares, alongamento e o movimento, podem ser representados pelo corpo-soma, sendo que a sensibilidade e a percepção corporal traduzir-se-á pelo corpo-sensível-consciente; e de modo integrado, tencionar-se o despertar da prontidão física do ator, engendrando-o ao corpo-criativo-

investigativo, corpo-transformador, corpo-presente e corpo-território, podendo fluir na expressividade corporal-cênica.

Depreende-se nesse contexto que o propósito desse estudo - o *EIC*, fundamenta-se com base na pedagogia do teatro e a experiência investigativa do corpo-soma cênico em movimento. Nesse sentido, a ação no âmbito do teatro pedagógico pode ser compreendida como a própria experiência, conceito central no pensamento de Narciso Telles, em seu livro *Pedagogia do Teatro* (Telles, 2013). Para Telles, a experiência não é apenas uma vivência passiva, mas uma atitude metodológica que estrutura a pesquisa e a prática teatral, possibilitando a integração entre a reflexão teórica e o fazer artístico.

O conceito de experiência, abordado nos campos filosófico, educacional e teatral, emerge como uma ponte que conecta os processos de ensino-aprendizagem teatral, criando um entrecruzamento entre a vida e a arte. Neste contexto, a experiência se torna um tributo à vida, organizada em formas vivas, onde ser indivíduo é compreender e seguir os impulsos da própria forma, aprendendo suas regras únicas de organização. Essa compreensão ressoa no pensamento de autores como G. W. F. Hegel, que afirmou:

A experiência que fazemos transforma todo o nosso saber. (...) Aquele que experimenta se torna consciente de sua experiência, tornou-se um experimentador: ganhou um novo horizonte, dentro do qual algo pode converter-se para ele em experiência. (Hegel, 2019, p. 522)

Hegel (2019) também enfatiza que "o homem experimentado é sempre o mais radicalmente não dogmático, que precisamente pode ter feito tantas experiências e aprendido graças a tanta experiência está particularmente capacitado para voltar a fazer experiências e delas aprender" (p. 525). Nesse sentido, a experiência teatral não é estática, mas dinâmica, abrindo espaço para o aprendizado contínuo e a transformação do indivíduo.

A pedagogia do teatro, enquanto prática, confere ao sujeito a possibilidade de escolhas, constituindo-se como uma técnica de aperfeiçoamento humano. Essa prática envolve o corpo-soma em movimento, engajando sua dimensão física, intelectual, reflexiva e educacional. Aqui, dialoga-se com a percepção da artista Gisela Falkembach, que, em artigo publicado na *Revista Urdimento*, descreve sua abordagem cênica como uma linguagem que incorpora sentimentos, reflexões e experimentações baseadas na identidade multicultural do coletivo trabalhado (Falkembach, 2019).

Essa perspectiva amplia o entendimento do corpo-soma cênico como um organismo em constante transformação, onde a investigação corporal se torna um processo criativo de exploração e composição. O corpo-soma, nesse contexto, transcende sua materialidade, tornando-se um espaço de diálogo entre o individual e o coletivo, o técnico e o sensível.

A pedagogia do teatro, ancorada na experiência, revela-se, assim, como um campo fértil para a articulação de linguagens artísticas e teóricas. É um lugar onde o fazer e o pensar se encontram, desafiando o sujeito a viver a cena como um território de possibilidades, aprendizado e transcendência.

Destarte, o presente estudo teve como objetivo geral implementar um Laboratório de Investigações Corporais voltado aos estudantes do curso de Teatro da UFU, analisando seus impactos e desdobramentos. Os objetivos específicos foram: (a) estimular a aprendizagem corporal integrando abordagens teóricas e práticas, com foco em orientações e estímulos que favoreçam a construção de um corpo expressivo e apto à linguagem cênica; (b) avaliar as reflexões e transformações no desenvolvimento dos estudantes-intérpretes durante as atividades realizadas nas disciplinas Ateliê de Criação I e II; e (c) investigar experiências similares desenvolvidas em laboratórios de Artes Cênicas de outras instituições de ensino, identificando convergências e singularidades.

CAPÍTULO I. ENSAIO DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS (EIC)

1. Percurso Metodológico do Estudo

Este estudo, de abordagem qualitativa do tipo experimentos etnográficos e autoetnográfico (Bicho Humano), foi realizado por meio da criação e avaliação do EIC, desenvolvido na disciplina Ateliê de Criação I e II do Curso de Teatro, no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

A etnografia é um método de pesquisa qualitativa oriundo da Antropologia, voltado para o estudo das práticas culturais, comportamentos e significados compartilhados por um grupo social. A autoetnografia, por sua vez, é um método qualitativo que une a etnografia com a autobiografia, enfatizando a experiência pessoal do próprio pesquisador no contexto estudado. (Godoi; Bandeira-De-Mello; Silva, 2006; Adams; Jones; Ellis, 2015). Desse modo, este estudo envolve a experiência do corpo cênico e minha prática em dança-teatro, uma abordagem autoetnográfica, permitindo explorar minhas experiências e reflexões no processo criativo e educativo. Entretanto, este estudo busca simultaneamente compreender o impacto dessa prática em um grupo de estudantes, tornando apropriada a combinação entre etnografia e autoetnografia.

Segundo Monica Dantas (2016), pesquisadores brasileiros, como Ciane Fernandes (2002; 2006; 2007; 2009; 2010; 2011; 2014) e Narciso Telles (2018; 2013; 2008), defendem que a pesquisa em artes cênicas deve desenvolver metodologias próprias. O EIC é um método singular, construído a partir da experiência individual e coletiva dos estudantes dessas disciplinas, elaborado pela pesquisadora-coreógrafa Ana Carolina Tannús Gontijo e conduzido e orientado pela professora Dirce Helena Carvalho (Figuras 1 e 2). A metodologia integrou contribuições dos docentes envolvidos nos Ateliês e combinou métodos de diferentes autores das artes cênicas, com destaque para as adaptações dos métodos de dramaturgias corporais baseados nas ideias de Rudolf Von Laban, Klauss Vianna e Thomas Hanna.



Figura 1. Profa. Dirce Carvalho e Coreógrafa Nina.



Figura 2. Profa. Dirce Carvalho – Ateliê de Criação/UFU.

O estudo foi realizado com os estudantes dos Ateliês, promovendo investigações que resultaram na criação de material corporal e cênico, analisado ao longo da pesquisa. Paralelamente, explorei experiências similares em outras disciplinas de instituições de ensino de artes cênicas, com o objetivo de agregar novas vivências e significados. Nesse processo, também emergiu a composição cênica híbrida “Bicho Humano”, que navega entre o físico e o digital. O conceito de “experiência híbrida” aqui nesse estudo, refere-se à combinação de elementos de experiências online e presenciais. No contexto de educação, ensino, pesquisa e extensão artística, permitindo a realização de atividades tanto no ambiente virtual quanto no presencial, proporcionando uma experiência mais flexível e abrangente, adaptável às diferentes preferências e localizações dos participantes.

Davida (2001) afirma que diversos estudos etnográficos tem sido realizados no âmbito do ensino da dança, abordando o significado da mesma para os seus praticantes, destacando-se a integração das práticas de educação somática ao ensino da dança contemporânea. Tais estudos se aproximam à etnografia educativa, cujo objetivo é oferecer dados descritivos sobre os contextos, atividades e os modos de pensar daqueles que fazem parte de ambientes educativos e essa abordagem será utilizada nesse estudo, o acompanhamento e avaliação do desenvolvimento do EIC ocorreu a partir dos seguintes instrumentos: (1) Observação Participante; (2) Diário de registro, complementado pela realização de fotografias e vídeos; e (3) Questionário Dramatúrgico Corporal (depoimentos discentes sobre suas percepções/sentimentos/emoções).

A *Observação-participante* representou uma participação ativa e engajada, por meio de apontamentos individuais/coletivos, orientações corporais e dicas para movimentação, inseridas nos Ateliês de Criação e nas experiências exploradas na outras duas instituições, UNIRIO e UNESPAR. Promoveu espaço para conversas, deslocamento de saberes e práticas e apontamentos para novos registros.

No *Diário de Registro*, compartilhei vivências sobre o campo, contendo minha escrita dinâmica, contínua e frequente, incluindo ensaios dos discentes e docentes e de suas construções corporais. As reações corporais dos discentes, tendo como exemplo, flexibilidade, leveza, disponibilidade, acesso ao seu corpo combinadas a outros tipos de informações percebidas, como alegria e bem-estar, facilitaram a análise da reflexão sobre o estudo.

O *questionário dramatúrgico* proposto, foi composto por cinco questionamentos que resgataram: (1) a dramaturgia corporal, durante o processo do Ateliê de Criação; (2) a descrição

do percurso interno, sensações e emoções; (3) a investigação da disponibilidade corporal discente; (4) identificação do movimento do corpo-soma-sensível-consciente para o corpo-investigativo; e (5) caracterização da partitura corporal elaborada ou a obra individual coletiva dos estudantes-intérpretes. (Apêndice 1)

1.1. Ateliê de Criação Cênica I e II: idealização e criação do Ensaio de Investigação Corporal – EIC/UFU

O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não.” (Vianna, 1990, p.131).

A palavra ‘concepção’, em um contexto de laboratório de pesquisa artística, refere-se ao processo de idealização, criação e planejamento de tal espaço de investigação. Envolve a formulação das ideias centrais, dos objetivos e das metodologias que orientaram as atividades do laboratório. A concepção é o ponto inicial em que se define a proposta artística e teórica do laboratório, incluindo suas abordagens criativas, os modos de experimentação, os princípios orientadores, e o impacto esperado tanto na pesquisa quanto na prática artística.

Desde 2010, atuando como coreógrafa na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), venho contribuindo para a aprendizagem corporal dos estudantes, estimulando a expressividade e a consciência do movimento por meio de técnicas como dança contemporânea e a criação de partituras corporais. Ao integrar a equipe dos Ateliês de Criação I e II, coordenados pela professora Dirce Helena Carvalho, adotamos as práticas desenvolvidas no Ensaios para Investigações Corporais (EIC), laboratório criado em 2023. Os Ateliês de Criação Cênica envolvem os estudantes em todas as etapas do processo criativo, desde a investigação até a composição cênica, culminando em apresentações públicas. Esses projetos visam formar artistas e docentes capazes de relacionar teoria e prática, arte e educação, promovendo o enriquecimento pessoal e a reflexão estética e social do teatro.

Minhas atividades incluíram a criação e compartilhamento de partituras corpóreo-vocais, improvisação poética e o uso de metodologias de Educação Somática, como Klauss Vianna e Pilates (1945), visando desenvolver a fisicalidade e a consciência corporal dos estudantes de artes cênicas. Como coreógrafa e artista-pesquisadora, implementei aulas e workshops focados na preparação corporal e colaborando na montagem do espetáculo "Coisas

não ditas... (2023)", promovendo a autonomia corporal dos estudantes. No desenvolvimento dos Ensaios para Investigações Corporais (EIC), enfatizei o treinamento experimental de partituras corporais, explorando respiração, alongamento e mobilidade artística, baseando-me em estudos de Educação Somática e autores como Rudolf Von Laban e Eugenio Barba, conectando o movimento à expressão artística e à autonomia no palco. Em parceria com a professora Dirce Helena Carvalho, buscamos promover uma estrutura de apoio ao movimento dos estudantes. (Figuras 3, 4 e 5 – Preparação corporal) e (Figuras 6, 7, 8 e 9 – Espetáculo – Coisas não ditas).



Figura 3. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação.



Figura 4. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação.



Figura 5. Preparação Corporal/ Ateliê de Criação.



Figura 6. Espetáculo – Coisas não ditas.



Figura 7. Espetáculo – Coisas não ditas.



Figura 8. Espetáculo – Coisas não ditas.



Figura 9. Espetáculo – Coisas não ditas.

Desse modo, a pesquisa focou na dramaturgia corporal e na preparação do corpo-soma para a cena, desenvolvendo partituras corporais e explorando conceitos como corpo acessível, consciente, criador e transformador. O EIC surge de uma investigação profunda, abordando questões artísticas, políticas e sociais sobre a diversidade e complexidade da dramaturgia do corpo-soma. O estudo reflete sobre diferentes perspectivas, como o corpo somático, frágil, consciente, investigativo e transformador, entre outros, analisando sua relação com a sociedade, a vontade humana e o processo criativo em busca de uma crítica coletiva e uma construção corporal significativa.

Entendo que, para despertar corpos-soma cênicos, é necessário empregar procedimentos que estimulem a disponibilidade física e a prontidão desses corpos, permitindo-lhes alcançar níveis mais elevados de consciência do movimento e possibilitando uma expressividade autêntica nas composições cênicas. O EIC avalia tanto a disponibilidade física quanto a expressividade dos estudantes. Os resultados parciais revelam um avanço na consciência corporal e na autonomia investigativa dos participantes, fruto dos estímulos proporcionados pela coreógrafa-pesquisadora e pelos docentes do Ateliê.

O EIC integra emoções e métodos educacionais de conscientização corporal, em constante transformação, redimensionando a prática e o aprendizado do corpo-soma, na busca por metodologias cênicas que respeitem o tempo de cada corpo-soma para se transformar, tanto individual quanto coletivamente. O laboratório foi estruturado com base em três espirais de

disponibilidade: *física, intrínseca e real*. O suporte teórico-prático, denominado Arcabouço Corporal, abrange disparadores do movimento como eixo anatômico, respiração, articulações, sonoridades, saltos, giros, diálogos, tempo, níveis, direção, contato, emoção, memória e revisitação. A avaliação incluiu observação participante, registros em diários e questionários.

Este estudo explorou a diversidade da dramaturgia corporal e destaca a importância da preparação física na formação artística, sublinhando a relevância da prática contínua para a construção de expressividades cênicas autênticas. Ao trabalhar o corpo-soma, procuro integrar movimento e sensação, movimento e emoção na experiência vivida, como propõe (Neves Apud Bonfatti et al; 2021): não separam-se corpo e mente, técnica e criação, teoria e prática, mas se busca a interação entre os diversos sistemas corporais e a construção do movimento por meio da percepção, imaginação e memória.

Minhas atividades recorrem, investigam, analisam e exploram a disponibilidade corporal dos estudantes-atuantes, trabalhando com o corpo-técnico-soma, o corpo-sensível-consciente e o corpo-criativo-investigativo, sempre instigando uma expressividade corporal legítima e autêntica.

O principal propósito do EIC é avaliar seus desdobramentos a partir de orientações e estímulos voltados à construção de um corpo-soma disponível para a expressividade corporal cênica. Visa desenvolver a autonomia corporal como base para uma dramaturgia em que as composições coreográficas se revelam em movimento.

O EIC incentiva a investigação da autonomia expressiva, direcionada a um coletivo de estudantes de teatro e artistas da cena, buscando uma dramaturgia corporal criativa e investigativa, em constante evolução. Desde 2021, os Ateliês de Criação e disciplinas em que atuo como coreógrafa servem como espaços iniciais para o desenvolvimento do EIC, promovendo investigações que geram material corpóreo-cênico. Utilizo essa plataforma-EIC para promover a aprendizagem corporal e fomentar uma dramaturgia corporal inovadora e investigativa, preparando estudantes-atuantes para se tornarem artistas da cena em um ambiente de ensino, pesquisa e criação.

Assim, o EIC busca provocar mudanças na abordagem do treinamento corporal e experimental, promovendo reflexões que qualificam a prática de coreografar, preparar e dirigir o movimento corporal na cena teatral e artística, em consonância com a perspectiva defendida no livro *Preparação corporal, direção de movimento e coreografias nas Artes da Cena* (Bonfatti et al, 2021).

Torna-se imprescindível mencionar as convergências e divergências entre os termos "corpo investigativo", "improvisação poética", "conscientização e sensibilização corporal", "partituras corporais" e "educação somática", pois eles conectam-se ao valorizar o corpo como ferramenta central de expressão, investigação e transformação. Eles compartilham o foco no autoconhecimento, na consciência corporal e na integração entre mente, corpo e emoção. Além disso, promovem práticas que exploram a criação, a improvisação e a sensibilização, unindo aspectos técnicos, criativos e sensoriais para ampliar as possibilidades expressivas e pedagógicas. (Laban, 1978; Hanna, 1988)

No entanto, cada conceito apresenta finalidades e abordagens distintas. O corpo investigativo enfatiza a exploração teórico-prática no campo das artes, enquanto a educação somática se volta ao bem-estar e à integração mente-corpo com aplicações terapêuticas e pedagógicas. A improvisação poética privilegia a espontaneidade criativa, enquanto as partituras corporais propõem uma estrutura planejada de movimentos para performances ou treinamento. Já a conscientização corporal pode envolver práticas intuitivas ou metodológicas, dependendo do contexto. (Laban, 1978; Hanna, 1988)

Por fim, a aplicação desses termos também varia. O corpo investigativo e as partituras corporais são mais associados às artes cênicas, enquanto a educação somática tem alcance mais amplo, incluindo saúde, educação e desenvolvimento pessoal. Apesar dessas diferenças, todos compartilham o objetivo de aprofundar o entendimento e as possibilidades do corpo como campo de criação e transformação.

Logo, em síntese, os três conceitos-chave deste estudo: *corpo investigativo; Partituras Corporais; e Educação Somática* interligados no contexto das artes cênicas, destacam a importância do corpo como fonte primária de criação e expressão. Juntos, corpo investigativo, partituras corporais e educação somática oferecem ao ator ferramentas valiosas para refinar seu trabalho físico e ampliar as possibilidades de comunicação no palco.

Particularmente no contexto das artes cênicas. o conceito de *corpo investigativo*, um dos conceitos a serem trabalhados em nossa pesquisa, refere-se à prática de explorar o corpo como um campo de conhecimento, investigação e criação, particularmente no contexto das artes cênicas. Nesse processo, o corpo não é apenas um instrumento para executar movimentos, mas um elemento ativo na geração de sentido e comunicação em cena. A investigação corporal abrange a experimentação contínua dos limites físicos, emocionais e energéticos do ator, visando ampliar a sua expressividade e presença cênica. Ainda Barba (1994), afirma que o ator

deve transformar seu corpo em um “campo de batalha” criativo, onde cada ação é fruto de uma profunda investigação interna, conduzindo a uma “pré-expressividade” que antecede e fundamenta o trabalho técnico e verbal, o corpo como é um campo de conhecimento, investigação e criação, assemelhando-se assim ao conceito de corpo investigativo trabalhado em nossa pesquisa. Nesse processo. Essa perspectiva de investigação corporal valoriza a relação orgânica entre corpo, espaço e dramaturgia, permitindo ao intérprete acessar camadas mais profundas de significado e verdade cênica.

O conceito de *corpo investigativo*, conforme descrito, é amplamente explorado por vários autores no campo das artes cênicas, especialmente aqueles focados na antropologia teatral e na performance. Entre os principais teóricos que tratam desse tema, para além de Barba estão Grotowski (1968) e Lecoq (2009), dentre outros.

Destarte, Eugênio Barba aborda o *corpo investigativo* no contexto da “pré-expressividade” do ator, onde o corpo é visto como uma ferramenta ativa na criação de significados antes mesmo do uso da palavra falada. Barba enfatiza que o ator deve explorar continuamente os limites de sua fisicalidade para gerar uma presença cênica impactante (Barba, 1994).

Outro nome central, Jerzy Grotowski, em sua obra “Em busca de um teatro pobre”, destaca o processo de *investigação do corpo* como um instrumento de expressão total. Ele defende a ideia de que o ator deve se despir de camadas superficiais de atuação para atingir um nível de organicidade, em que o corpo se torna o principal veículo de comunicação (Grotowski, 1968).

Jacques Lecoq, em seus métodos de treinamento físico, também contribui significativamente para a ideia de *corpo investigativo*, ao tratar o corpo como uma fonte de conhecimento e expressividade em cena. Ele enfatiza a importância da observação, do jogo corporal e da experimentação como formas de investigação do movimento e do gesto (Lecoq, 2009).

Esses autores, entre outros, defendem a ideia de que o corpo do ator deve ser investigado e treinado de forma ativa para explorar seus potenciais expressivos e comunicativos.

Por sua vez, a *Educação Somática* é um campo teórico-prático composto por diferentes métodos, cujo foco é o movimento do corpo-soma como via de transformação de desequilíbrios mecânicos, fisiológicos, neurológicos, cognitivos e/ou afetivos. Segundo Johnson (1995), a *Educação Somática* enfatiza a experiência direta do corpo-soma em movimento, priorizando a

autorregulação e o desenvolvimento de uma autoconsciência corporal. Essa abordagem visa a criação de um corpo-soma mais eficiente e integrado, permitindo que o indivíduo seja um agente ativo em sua própria transformação. No mesmo sentido, Batson e Wilson (2014) e Vieira (2015) destacam a importância de integrar corpo e mente em práticas somáticas que promovam o bem-estar e a prevenção de lesões.

É relevante apontar que a educação somática é um campo interdisciplinar que integra práticas corporais voltadas à conscientização, ao autoconhecimento e à melhoria da relação entre mente e corpo. Fundamentada em métodos como Feldenkrais, Eutonia, Técnica Alexander e Body-Mind Centering, Pilates, Klauss Vianna ela utiliza movimentos conscientes, exercícios de percepção e práticas reflexivas para promover a reorganização funcional do corpo e ampliar a percepção sensorial e emocional. Esses métodos compartilham a premissa de que a experiência vivida é central para compreender e transformar padrões corporais e comportamentais.

Com uma abordagem pedagógica e terapêutica, a educação somática é aplicada tanto no contexto educacional quanto no clínico. Pedagogicamente, foca no desenvolvimento do corpo como instrumento expressivo e criativo, frequentemente utilizado em artes cênicas e dança. No campo terapêutico, busca aliviar dores, melhorar a postura e reabilitar movimentos, contribuindo para o bem-estar integral. Essa abordagem holística promove a integração entre o físico, o emocional e o mental, adaptando-se às necessidades individuais de cada praticante.

É importante destacar que, embora existam divergências na literatura e em algumas abordagens teórico-práticas, os métodos de Pilates e Klauss Vianna podem ser considerados integrantes ou alinhados aos princípios da Educação Somática, mesmo possuindo origens e objetivos distintos.

O método Pilates, desenvolvido por Joseph Pilates e William John Miller (1945), é amplamente associado à reabilitação, ao fortalecimento e ao alinhamento postural, trabalhando a consciência corporal por meio de movimentos precisos e controlados. Essa abordagem ressoa com os fundamentos da Educação Somática, sobretudo no que se refere à integração mente-corpo e à reeducação do movimento.

Já o método Klauss Vianna, concebido por Klauss e Angel Vianna (2010), está diretamente ligado à Educação Somática ao priorizar a percepção corporal, o autoconhecimento e a exploração criativa do movimento. Com foco na individualidade de cada corpo, esse método busca conscientizar padrões de movimento, especialmente no contexto das artes cênicas e da

dança, alinhando-se ao objetivo somático de transformação corporal e ampliação da expressividade. Apesar de o Pilates ser mais estruturado e amplamente utilizado em reabilitação e fitness, ambos os métodos compartilham a valorização da consciência corporal e a promoção de práticas transformadoras, características centrais da Educação Somática. (Pilates, 1945; Huxley; Shearer, 1997; Johnson, 1992; 1995; Vianna, 2005; Feijó, 2020)

Neste estudo, apresentamos três conceitos que delineiam a identidade do campo da *Educação Somática* e caracterizam suas propostas em aula: descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna, conforme discutido por autores como Hanna (1986) e Feldenkrais (1972). Esses conceitos estão ligados à auto investigação do movimento do corpo-soma por meio de técnicas de desenvolvimento da propriocepção, ao aprendizado de novas formas de mover-se que previnam lesões e ao uso intencional dos mecanismos de auto-regulação corporal. Como Alexander (2001) aponta, a Educação Somática busca a libertação de padrões de movimento habituais, criando um caminho para o autoconhecimento e a expressão autêntica.

Autores como Phelan (1993) e Stenner (2018) sugerem que a improvisação permite a criação de movimentos que transcendem estruturas pré-estabelecidas, levando à exploração da criatividade e da expressividade única de cada indivíduo. As improvisações facilitaram o surgimento de movimentos diversificados, despertando sentimentos de prazer, felicidade e bem-estar. Esse aspecto de improvisação reflete a abordagem de Klauss Vianna (2005), que vê o corpo-soma como um campo de experimentação constante, onde o aprendizado ocorre na interseção entre técnica e espontaneidade.

A relação entre a *Educação Somática* e o desenvolvimento da consciência corporal é clara. Por meio da prática somática, como discutem autores como Bainbridge Cohen (2008) e Bartenieff (1980), os participantes desenvolveram uma percepção mais refinada de seus corpos-soma e movimentos, o que foi transferido para suas atividades cotidianas. Através da conscientização corporal, o aluno se torna capaz de ser o próprio veículo de mudança corporal, desenvolvendo autorregulação e autonomia em suas ações motoras, conforme destacado por Varela, Thompson e Rosch (1991) em seus estudos sobre a corporeidade.

Este estudo-experimental tem como proposta descrever como a *Educação Somática* e a dança-teatro podem proporcionar o desenvolvimento da consciência corporal. Trata-se de uma pesquisa exploratória de seu campo interno-externo, investigando suas mobilidades humanas de forma expressiva, sensível-consciente, poética e política. Como aponta Merleau-Ponty

(1994), o corpo-soma não é apenas uma máquina, mas um meio de interagir com o mundo, de forma sensível e intencional.

A utilização do termo dança-teatro em vez de "dança" ou "teatro" isoladamente está profundamente relacionada à concepção da educação somática, que enfatiza a integração do corpo, da mente e das emoções como uma unidade indissociável. Na dança-teatro, essa abordagem holística se manifesta ao unir elementos do movimento expressivo da dança com a intencionalidade dramática do teatro, criando uma forma artística que transcende as fronteiras tradicionais entre essas duas linguagens.

Desse modo, a relação com a Educação Somática valoriza o corpo-soma como um sujeito ativo e consciente no processo de aprendizado e criação, promovendo a percepção do movimento a partir da experiência interna. Essa concepção converge diretamente com a dança-teatro, pois envolve e compreende três eixos, com base em Bausch (2000) e Laban (1978):

Corpo-soma como Instrumento de Expressão Completa:

A dança-teatro utiliza o corpo-soma não apenas como um veículo técnico (como na dança clássica), mas como um meio para expressar narrativas, emoções e reflexões que emergem da vivência corporal. Isso está alinhado à ideia da educação somática de que o corpo é um espaço de aprendizado e transformação.

Integração entre Movimento e Intenção:

Enquanto a dança se concentra muitas vezes no movimento em sua forma e técnica, e o teatro no texto e na interpretação, a dança-teatro integra ambas as dimensões. O movimento não é apenas estético, mas também carregado de significado, refletindo os princípios somáticos de escuta interna e intencionalidade.

Criação de Narrativas Corporais:

A educação somática incentiva a exploração de narrativas que emergem do corpo-soma em movimento. Na dança-teatro, essa narrativa se amplia ao incorporar elementos teatrais como personagens, cenários e dramaturgia. O resultado é uma forma híbrida que reflete a totalidade da experiência humana.

Dessa maneira, surge o questionamento - *Por que não usar "dança" ou "teatro" isoladamente?*

"Dança" isoladamente: embora a dança explore o movimento, não necessariamente aborda aspectos de narrativa, texto ou dramaturgia, que são fundamentais na dança-teatro. A dança-teatro ultrapassa os limites da técnica corporal para incluir camadas de significado psicológico e emocional.

"Teatro" isoladamente: o teatro, por sua vez, pode ser menos centrado no corpo-soma como agente criador. A dança-teatro enfatiza a fisicalidade como meio primário de expressão, enquanto o teatro tradicional pode priorizar o texto falado ou a interpretação vocal.

“Dança-Teatro como Linguagem Completa”

Por conseguinte, autores como Rudolf Laban e Pina Bausch, pioneiros na fusão dessas linguagens, a dança-teatro é uma forma de arte que explora a interação entre movimento e significado, entre estética e emoção. Essa fusão é especialmente relevante na educação somática, que promove o desenvolvimento integral do sujeito, não separando corpo, mente e emoção. (Bausch, 2000; 2010; Birringer, 1989)

Portanto, o uso do termo dança-teatro reflete um compromisso com a interseção dessas duas formas de expressão, em consonância com os princípios da educação somática, onde o corpo-soma é um campo de criação, investigação e transformação integral.

As vivências de *Educação Somática* despertaram nos participantes sensações de relaxamento, relacionadas ao alívio de tensões e dores, proporcionando um estado perceptivo e integral das dimensões corporais, em consonância com os achados de autores como Shusterman (2012a) e Fortin (2009). Isso revela o poder da Educação Somática em integrar corpo e mente, oferecendo ferramentas valiosas para a prática corporal e para a vida cotidiana.

Embora termos como consciência corporal, esquema corporal, percepção corporal e imagem corporal sejam frequentemente usados de forma intercambiável, há um consenso crescente de que esses conceitos não formam uma estrutura léxica coerente, conforme apontado por Habib (2001). Ao discutir o corpo-soma e sua motricidade, é importante reconhecer a multiplicidade de abordagens e entendimentos que permeiam esse campo.

A *Partitura Corporal* pode ser compreendida como a organização de gestos e movimentos de maneira sistematizada para a criação de uma composição cênica. Na dança-teatro, essa partitura surge como uma construção individual e coletiva que permite a exploração de possibilidades expressivas do corpo-soma, além de incorporar a subjetividade e as vivências pessoais do intérprete. Segundo Barba (1995), as partituras corporais na dança-teatro são a

codificação de ações físicas detalhadas, onde cada movimento carrega consigo uma carga emocional e simbólica. Essa codificação é um processo consciente de organização que transforma as intenções e impulsos internos do performer em uma linguagem cênica estruturada.

Adriana Bonfatti (2010; 2013; 2018; 2020; 2021) expande essa ideia ao considerar a *partitura corporal* como um processo vivo, que se reconfigura a cada apresentação, dependendo do espaço e das interações com o ambiente. Ela argumenta que a partitura não é um conjunto fixo de movimentos, mas sim uma "memória corporal" que se atualiza continuamente. Para Bonfatti, a dança-teatro permite que o corpo-soma, ao elaborar suas partituras, vá além do simples movimento técnico, envolvendo também a dramaturgia do corpo, o que permite maior fluidez e adaptabilidade durante a performance.

Joana Tavares (2015a; 2015b) acrescenta que a *partitura corporal* envolve não apenas a memória física, mas também a presença sensorial e afetiva do intérprete. Para Tavares, a dança-teatro trabalha com a organicidade do movimento, onde o corpo-soma atua como um "arquivo vivo" de memórias que se refletem nas partituras cênicas. Ela destaca a importância da percepção somática e da improvisação como métodos para gerar e modificar as partituras durante o processo criativo.

Rudolf Laban (1963) também oferece uma contribuição essencial ao entendimento de *partituras corporais* ao propor a análise de movimento através dos conceitos de esforço, forma, tempo e espaço. Para Laban, a partitura corporal organiza o movimento no espaço e no tempo, integrando a expressão individual com as exigências cênicas, criando uma dança que é simultaneamente expressiva e técnica.

Esses autores mostram que, na dança-teatro, a *partitura corporal* não se restringe a uma simples sequência de movimentos. Ela é um mecanismo para organizar e potencializar a expressividade do corpo-soma, permitindo uma relação mais íntima e significativa entre o performer e a cena.

1.2. Ensaio de Investigações Corporais (EIC): estrutura, método de compartilhamento com estudantes e partituras

O Laboratório Ensaio de Investigações Corporais (EIC) se organiza em torno de ensaios que conduzem o ensaísta por três espirais: *disponibilidade física, intrínseca e real*, sustentadas pelo Arcabouço Corporal, que integra variações de 22 elementos, conforme ilustrado na (figura 3).



Figura 10. Ensaio Investigações Corporais: três espirais e 22 elementos (arcabouço corporal).

Convém destacar no contexto do Laboratório Ensaio de Investigações Corporais (EIC), que as noções de *disponibilidade física, intrínseca e real* estão interligadas, mas apresentam distinções conceituais que ajudam a compreender como o corpo e o movimento se articulam nos ensaios investigativos. As três espirais propõem dimensões complementares, cada uma com características e abordagens específicas (Laban, 1978; Fernandes, 2006):

1. Disponibilidade física: Relaciona-se ao corpo em sua materialidade e funcionalidade, considerando aspectos concretos, como força, flexibilidade, coordenação e resistência. É o estado corporal que permite realizar movimentos e ações de forma consciente, mas não necessariamente está vinculada às camadas mais profundas de intencionalidade ou simbolismo.

2. Disponibilidade intrínseca: Vai além da fisicalidade, tratando do estado interno do corpo. É uma dimensão mais subjetiva, ligada à percepção, sensibilidade, memória corporal e às emoções que influenciam o movimento. Essa disponibilidade conecta o corpo com suas intenções, histórias e significados, funcionando como uma "escuta interna" que dá profundidade ao gesto.

3. Disponibilidade real: Refere-se ao estado de presença do corpo no momento da prática, integrando o físico e o intrínseco em resposta ao contexto presente. Ela surge da interação entre o corpo e o ambiente, levando em conta os estímulos externos e as intenções de ação no aqui e agora. É a concretização da disponibilidade no plano performativo.

Nesse sentido, as relações supramencionadas desencadeiam reflexões sobre os termos físico, intrínseco e real:

- A disponibilidade física não é intrínseca, pois não necessariamente envolve camadas subjetivas ou simbólicas; seu foco está na mecânica e funcionalidade.
- A disponibilidade intrínseca não é física, pois lida com estados internos, percepção e intenção, que transcendem a materialidade do corpo.
- A disponibilidade real não é exclusivamente física nem apenas intrínseca; é uma síntese que emerge da interação entre as duas, manifestando-se no momento presente.

Assim, no EIC, essas espirais são sustentadas pelo Arcabouço Corporal, composto por variações de 22 elementos que orientam o ensaio investigativo. Essa estrutura permite que o ensaísta explore o corpo de maneira integral, transitando entre dimensões físicas, subjetivas e performativas para enriquecer sua prática.

O EIC estruturou-se em três espirais de disponibilidade: *física, intrínseca e real*. Sua base teórico-prática, denominada Arcabouço Corporal, é composta por disparadores como eixo anatômico, respiração, articulações, sonoridades, saltos, giros, diálogos, tempo, níveis, direção, contato, emoção, memória e revisitação. A avaliação do processo utilizou a observação participante, diário de registros e questionários. Os resultados parciais são promissores, indicando que o processo investigativo corporal auxilia os estudantes a desenvolverem maior consciência de suas facilidades e limitações, promovendo a evolução da autonomia investigativa e cênica em cada corpo-soma. A seguir, descrevemos os espirais e seus respectivos elementos do Arcabouço Corporal.

Espiral 1: Acordar/Despertar o Corpo-Técnico-Soma que vivencia sua corporeidade, sua fisicalidade; se atentar para a respiração sem bloqueios, as mobilizações articulares, as organizações posturais; experienciar diversos tipos de alongamento, de estímulos esquelético-muscular-visceral, de reorganização/ajuste anatômico, de reequilíbrio corporal; perceber a presença ou ausência de dores e resistências corporais, o ato ou efeito de se refazer e se reinventar; acessar diferentes disponibilidades física.

Espiral 2: Incorporar/Revelar seu Corpo-Sensível-Consciente: presença física, ativo, energético, com prontidão, capacidade de identificação da experiência pessoal, autodescoberta, ressignifica valores, se descobre, reverbera, exterioriza, organiza internamente, incorpora seus estados corporais, impulsos e explosões internas. Disponibilidade intrínseca; e

Espiral 3: Aprimorar/Manifestar o Corpo-Investigativo: experimentação, exploração, pesquisa pessoal, ampliação de repertório corporal-vocal, envolvimento, engajamento, inquietudes, ampliação do repertório corporal, busca de novos registros, organicidade e verdade da cena. Desencadeando estados corporais transformadores, curativos, vivenciais, íntimo, humano no rastreio de um aprimoramento pessoal, profissional, artístico, político, espiritual. Disponibilidade real.

Importa salientar que no contexto do texto da *Espiral 2* e segundo os autores Merleau-Ponty (1994;1999) e Fernandes Ciane (2006) a diferença entre **corpo ativo** e **corpo energético** está relacionada às dimensões da experiência corporal. O corpo ativo refere-se a um estado de prontidão física, marcado pela capacidade de agir, mover-se e responder aos estímulos externos de forma consciente e intencional. Já o corpo energético está relacionado a uma dimensão mais sutil, conectada à vitalidade interna, ao fluxo de energia e às emoções que sustentam as ações e os movimentos do corpo ativo. Enquanto o corpo ativo se manifesta de maneira mais objetiva e visível, o corpo energético engloba aspectos internos que influenciam a qualidade e a intenção das ações.

Esse processo ressignifica valores ligados à relação consigo mesmo e com o mundo. Ele convida o indivíduo a revisitar crenças, padrões de comportamento e formas de percepção, promovendo uma transformação que valoriza a autenticidade, a sensibilidade e a conexão consciente entre o corpo e a mente. A **ressignificação** ocorre por meio da autodescoberta e da reflexão sobre as experiências vividas no corpo, gerando novas interpretações sobre o que é importante ou significativo.

Os **impulsos e explosões internas** mencionados no texto nomeiam os movimentos e manifestações que emergem do interior do corpo, frequentemente associados a emoções, desejos, intuições ou memórias corporais. Esses impulsos podem ser sutis ou intensos, e as explosões internas representam momentos de expressão mais vibrante ou catártica, que traduzem de maneira física os estados emocionais ou energéticos do indivíduo. Eles são organizados e incorporados pelo corpo, contribuindo para a disponibilidade intrínseca e para a integração da experiência corporal como um todo.

Ainda no contexto da Espiral 3, deve-se evidenciar que ela propõe um aprofundamento no processo de experimentação e pesquisa pessoal, incentivando a exploração criativa e a ampliação do repertório corporal e vocal. O corpo investigativo envolve um engajamento profundo, permeado por inquietações que levam à busca de novos registros expressivos e à

construção de uma presença cênica rica e diversificada. Nesse contexto, conceitos como organicidade e verdade da cena, descritos por Eugenio Barba, desempenham um papel central.

A organicidade refere-se à coerência interna do movimento e da expressão, onde o corpo atua em harmonia com suas intenções, emoções e energia, criando um fluxo natural e autêntico. Já a verdade da cena é a capacidade do performer de estabelecer uma conexão genuína entre seu estado interior e a ação cênica, de forma que o público perceba autenticidade em cada gesto, palavra ou expressão. Esses princípios guiam o desencadeamento de estados corporais que são ao mesmo tempo transformadores e reveladores, trazendo à tona camadas íntimas e humanas do indivíduo. Esse processo vai além da dimensão artística, abrangendo também o aprimoramento pessoal, profissional, político, espiritual e vivencial, manifestando a disponibilidade real, ou seja, a integração plena do corpo e mente no momento presente.

Em síntese, elaborei um procedimento artístico-criativo, que mantém o conteúdo detalhado e a estrutura original do desenho esquemático da figura 3, mas distribui melhor as informações para facilitar a compreensão e a leitura, com a seguinte organização visual e textual, a seguir:

A - Ensaios para Investigações Corporais (EIC)

Espiral 1: Despertar o Corpo/Soma

Objetivo: Expandir a consciência corporal e liberar bloqueios físicos e emocionais.

Ações:

- Prática de respiração, alongamento e articulação.
- Mobilidade e motricidade (percepção, memória, emoção).
- Estímulo de sistemas neuromusculares e reorganização postural.
- Preparação física e disponibilidade corporal.

Espiral 2: Incorporar o Corpo Sensível-Consciente

Objetivo: Preparar o corpo de forma integrada, interna e externamente, com foco no estado energético e físico.

Ações:

- Conectar-se com a energia interna e externa.

- Desenvolver consciência corporal e emocional.
- Reorganizar a postura e identificar novas experiências pessoais.
- Incorporar impulsos corporais e aumentar a capacidade de resposta física.

Espiral 3: Aprimorar o Corpo Investigativo

Objetivo: Explorar e investigar o repertório corporal através de experimentações e criações.

Ações:

- Experimentação de novos movimentos e células corporais.
- Ampliação do repertório corporal-vocal.
- Criação de partituras corporais.
- Investigação e invenção de novas dinâmicas e posturas.

B - Elementos Cênicos - Arcabouço Corporal (Figura 10)

1. Eixo Anatômico Dinâmico: Movimentação estrutural e organização corporal.
2. Respiração: Expansão e recuperação energética.
3. Tempo do Movimento: Alternância entre movimentos rápidos e pausados.
4. Pausa: Retomada do ritmo e introspecção.
5. Níveis do Corpo: Exploração de diferentes alturas e camadas de movimentação.
6. Direção Corporal: Movimentos direcionados (frente, atrás, lados, etc.).
7. Articulação: Estímulo das articulações para maior amplitude.
8. Apoios: Reposicionamento do corpo no espaço.
9. Memória: Integração de movimentos passados.
10. Repetição: Consolidação de padrões de movimento.
11. Troca de Olhares: Conexão visual para interação corporal.
12. Proximidade/Afastamento: Criação de tensão e relaxamento nas relações espaciais.
13. Reações: Respostas corporais aos estímulos.

14. Cochichos: Movimentos sussurrados, com menor intensidade.
15. Toques: Estímulo tático para o corpo e para o ambiente.
16. Confrontos Dinâmicos: Exploração de oposições e contrastes entre movimentos.
17. Sinuosidades Corporais: Fluidez dos movimentos com reverberação.
18. Giros: Exploração de movimentos circulares.
19. Saltos: Elevação do corpo e suas variações.
20. Silêncios: Pausas completas na movimentação.
21. Contemplação: Momento de introspecção e observação do corpo.
22. Integração Corporal: Conexão total entre o corpo físico e a mente.

O conceito de eixo anatômico refere-se à linha imaginária que atravessa longitudinalmente o corpo humano, servindo como ponto de referência para a análise e organização dos movimentos corporais. Esse eixo é fundamental tanto nos estudos anatômicos quanto nos estudos de movimento, sendo utilizado para descrever a relação entre diferentes partes do corpo-soma e suas respectivas ações no espaço. Sua origem remonta a estudos de anatomia clássica, onde o corpo humano foi sistematizado em planos e eixos para facilitar a compreensão de sua estrutura e dinâmica. Em termos práticos, o eixo anatômico ajuda a identificar a postura, o alinhamento corporal e a eficiência do movimento.

Desse modo, na perspectiva da dança-teatro, o conceito de eixo anatômico é particularmente relevante, pois permite uma organização consciente do corpo no espaço cênico, favorecendo a expressividade e a fluidez do movimento. Rudolf Laban (1966), pioneiro nos estudos de movimento, explorou a importância dos eixos anatômicos para a análise do movimento, especialmente no que se refere à projeção do corpo no espaço e à sua relação com o tempo e o esforço. Para Laban, o corpo se move em torno de eixos que estruturam o movimento e possibilitam a criação de dinâmicas corporais complexas.

Adriana Bonfatti (2020), em seus estudos sobre a dança-teatro, destaca que o eixo anatômico não deve ser entendido apenas como uma estrutura rígida, mas como um ponto de referência que pode ser manipulado e explorado criativamente pelos performers. Bonfatti argumenta que o conhecimento do eixo anatômico é essencial para que o intérprete possa desconstruir e reorganizar o corpo em cena, criando novas possibilidades de movimento e

expressão. Ela também sugere que a improvisação pode permitir a exploração dos eixos corporais de forma mais livre, rompendo com padrões de movimento fixos. (BONFATTI, 2020)

Joana Tavares (2015a; 2015b) também discute o eixo anatômico sob uma perspectiva somática, vinculando-o à percepção corporal e à consciência espacial. Para Tavares, o eixo anatômico funciona como um organizador interno do movimento, sendo fundamental para a consciência do corpo em cena. Ela afirma que, na dança-teatro, o intérprete deve estar ciente de seus eixos corporais para criar um movimento que seja ao mesmo tempo técnico e expressivo.

Outro autor que contribui para o entendimento desse conceito é Bartenieff (1980), que, em sua abordagem sobre a reeducação do movimento, enfatiza o papel do eixo anatômico para a eficiência e funcionalidade do corpo-soma. Bartenieff sugere que o alinhamento do eixo corporal é uma ferramenta para melhorar a postura e a mobilidade, conceitos essenciais para a prática da dança e do teatro físico. (Bartenieff, 1980)

Esses autores, nacionais e internacionais, ressaltam a importância do eixo anatômico tanto na anatomia quanto na prática artística. Na dança-teatro, a compreensão e a manipulação desse eixo possibilitam uma organização consciente e expressiva do corpo-soma, tornando-o um recurso essencial para a criação cênica.

Essa conceituação integra autores que exploram o eixo anatômico sob uma perspectiva tanto técnica quanto artística, especialmente no campo da dança-teatro. A compreensão de respiração, explorada no item 2 do arcabouço, sob a perspectiva da dança-teatro, é vista não apenas como um processo fisiológico, mas como uma ferramenta fundamental para a expansão e recuperação energética do corpo-soma em movimento. Bolsanello (2010; 2012) destaca a respiração como elemento central para a dinamização do corpo-soma, promovendo a renovação de energia e a integração entre movimento e emoção. Para ela, a respiração atua como uma ponte entre o estado interno do performer e sua expressão externa, facilitando a fluidez e a organicidade dos movimentos.

Rudolf Laban (1978) também enfatiza a importância da respiração para a modulação do esforço e do ritmo. Segundo ele, a respiração regula a intensidade e a qualidade dos movimentos, permitindo uma relação harmoniosa entre tensão e relaxamento, essencial para a expressividade cênica. A respiração, nesse sentido, é vista como um guia que organiza o fluxo energético do corpo-soma, otimizando sua eficiência e expressividade.

Além disso, Joana Tavares (2015a; 2015b) aponta que a respiração, na dança-teatro, potencializa a presença cênica e a percepção corporal, favorecendo a recuperação energética

após sequências intensas. Para Tavares, a respiração consciente permite ao intérprete se reconectar com seu eixo e retomar sua vitalidade em cena.

Esse conceito sintetiza a visão de diferentes autores sobre a importância da respiração no contexto da dança-teatro, destacando seu papel na expansão e recuperação energética do corpo-soma.

Os níveis do corpo, segundo Rudolf Laban, referem-se às diferentes alturas ou planos no espaço em que o corpo se movimenta, sendo classificados em três principais categorias: baixo (movimentos próximos ao chão), médio (movimentos realizados na altura da cintura) e alto (movimentos que se projetam acima da cabeça). Esses níveis são fundamentais para a análise e organização do movimento, pois influenciam diretamente a qualidade, o esforço e a dinâmica da ação cênica. A origem desse conceito está na teoria do movimento de Laban, desenvolvida no início do século XX, que buscava uma compreensão mais profunda das relações entre corpo, espaço e energia.

Laban (1978) propôs que o corpo, ao ocupar diferentes níveis no espaço, altera sua interação com a gravidade, o que impacta a expressividade e a intenção do movimento. O nível baixo, por exemplo, sugere mais proximidade com a terra e pode evocar estados emocionais de introspecção ou peso; o nível médio é associado à estabilidade e equilíbrio, enquanto o nível alto está relacionado à expansão e leveza.

Adriana Bonfatti (2020) complementa essa visão ao afirmar que, na dança-teatro, os níveis do corpo servem como ferramentas expressivas que permitem ao intérprete explorar diferentes estados físicos e emocionais, enriquecendo a dramaturgia corporal. Bonfatti também destaca que o trabalho com os níveis não se limita a uma questão técnica, mas está intimamente ligado à narrativa do corpo em cena, contribuindo para a construção poética do movimento. (BONFATTI, 2020)

No contexto brasileiro, Klauss Vianna (2005) explora a importância dos níveis na improvisação e na criação coreográfica, enfatizando que o uso consciente dos diferentes planos do corpo pode gerar novas possibilidades de movimento e expressão. Vianna sugere que o bailarino deve sentir o corpo em relação ao espaço, permitindo que os níveis ajudem na investigação da liberdade e da organicidade do movimento.

Outros autores, como Bartenieff (1980), também discutem os níveis do corpo, associando-os ao conceito de mobilidade eficiente. Para Bartenieff Lewis (1993), o trabalho corporal que envolve a exploração dos diferentes níveis permite um uso mais consciente e

econômico da energia, promovendo uma maior consciência somática e funcionalidade no movimento.

Esses estudos mostram que os níveis do corpo-soma são uma terminologia central na análise do movimento, especialmente no contexto da dança-teatro, onde desempenham um papel essencial na criação de significados expressivos.

Essa conceituação sintetiza os níveis do corpo segundo Laban, contextualizando sua origem e dialogando com autores nacionais e internacionais, destacando sua relevância para os estudos corporais e a prática da dança-teatro.

O *Arcabouço Corporal* na dança-teatro abrange diversos elementos cênicos que, em conjunto, estruturam o corpo em movimento e criam uma narrativa expressiva rica e complexa. O *eixo anatômico* dinâmico serve como base para a organização do corpo, oferecendo estabilidade enquanto possibilita a fluidez dos movimentos. A *respiração* atua como uma fonte essencial de energia, promovendo a expansão do corpo e a recuperação entre as ações, conectando o físico ao emocional. O *controle do tempo do movimento*, alternando entre movimentos rápidos e pausados, permite criar contrastes rítmicos que realçam a dramaticidade das cenas.

As *pausas*, por sua vez, oferecem momentos de introspecção e retomada do ritmo, fundamentais para a cadência e profundidade emocional do movimento. A exploração dos *níveis ou planos do corpo-soma*, variando entre alturas baixas, médias e altas, amplia as possibilidades expressivas do intérprete, enquanto a *direção corporal* orienta o corpo no espaço, enfatizando a narrativa construída no palco. A *articulação* dos membros do corpo facilita uma maior amplitude de movimento, expandindo as capacidades técnicas e criativas do performer.

A maneira como o corpo reposiciona-se no espaço, através dos *apoios*, permite explorar diferentes bases de sustentação, o que favorece a variação de ritmos e tensões. A *memória corporal* integra experiências passadas, moldando o fluxo e a continuidade das ações. Por meio da *repetição*, os padrões de movimento são reforçados e estruturados, consolidando sequências que ganham força cênica. A *troca de olhares* estabelece uma conexão visual direta entre os performers, intensificando a interação corporal e o diálogo não verbal.

A variação entre *proximidade e afastamento* gera momentos de tensão e relaxamento nas relações espaciais entre os corpos, enquanto as *reações espontâneas* aos estímulos corporais trazem autenticidade e organicidade ao movimento. Os *cochichos*, movimentos suaves e de baixa intensidade, criam uma atmosfera de delicadeza, contrastando com os momentos de maior

intensidade, como os *toques*, que conectam o corpo ao ambiente e aos outros intérpretes. O uso dos *confrontos dinâmicos*, explorando oposições e contrastes, gera uma tensão dramática que enriquece a expressividade.

A fluidez dos movimentos é explorada através das *sinuosidades corporais*, que dão vida a uma continuidade reverberante, enquanto os *giros* trazem a circularidade, explorando o espaço tridimensional de maneira envolvente. Já os *saltos* oferecem uma expansão vertical, projetando o corpo-soma para além do chão e elevando a expressão cênica a novos patamares. O uso dos *silêncios*, por sua vez, cria pausas completas na movimentação, intensificando a presença cênica e permitindo uma exploração do espaço vazio. A *contemplação* emerge nesses momentos, levando a uma observação introspectiva do corpo-soma, tanto pelo performer quanto pelo espectador.

A *integração corporal*, que conecta mente e corpo, é o ápice da prática cênica, unificando a presença do performer em cena e possibilitando uma expressão plena e autêntica.

Uma análise crítica desse *arcabouço corporal* revela que cada elemento cênico contribui para a construção de um corpo consciente, sensível e dinâmico no espaço. A dança-teatro, ao se apropriar dessas ferramentas, oferece um caminho para além do movimento puramente técnico, permitindo que o corpo seja veículo de emoções, narrativas e conceitos. No entanto, essa estrutura exige do performer uma escuta atenta do próprio corpo e do ambiente, requerendo um processo contínuo de autoconhecimento e adaptação. A repetição e a exploração dos níveis, por exemplo, podem se tornar mecânicas se o corpo não estiver plenamente presente e integrado ao que se passa no momento cênico. Através da consciência desses elementos, o performer pode alcançar uma performance mais orgânica e verdadeira.

Em suma, o **Arcabouço Corporal** na dança-teatro é um conjunto poderoso de ferramentas que integra técnica e expressividade de forma indissociável. Quando aplicadas com sensibilidade e reflexão, essas ferramentas permitem que o corpo transcend a mera execução técnica, transformando-a em um veículo para acessar novas formas de expressão. Esse processo cria um diálogo íntimo e dinâmico entre o movimento, o espaço e a emoção, onde a técnica não é apenas uma habilidade mecânica, mas um alicerce que potencializa a autenticidade e a profundidade expressiva do corpo em cena.

1.2.1. EIC: método de compartilhamento com estudantes e diálogo com o suporte teórico

O método de compartilhamento do EIC (Ensaio de Investigação Corporal) com os estudantes está fundamentado em um suporte teórico robusto e estruturado em dois momentos principais, que se conectam diretamente às três espirais propostas. Esses momentos criam uma jornada integrada, que parte da preparação corporal inicial e avança para a exploração e manifestação de novas formas de expressão cênica, alinhando técnica e expressividade.

No Momento 1 – Técnica de Acolhimento, Conexão e Aquecimento, os estudantes iniciam o treinamento experimental com uma roda de conversas, onde compartilham seus estados físicos e emocionais. Esse diálogo inicial conecta cada participante às suas estruturas corporais, promovendo a conscientização anatômica e avaliando sua prontidão física, intelectual e emocional. Esse momento está alinhado com a Espiral 1, pois desperta o corpo-técnico-soma para sua fisicalidade, permitindo vivenciar aspectos como a respiração fluida, mobilizações articulares e ajustes anatômicos. Aqui, a prática prepara o corpo para acessar diferentes disponibilidades físicas e iniciar um processo de reequilíbrio corporal. (Figuras 11, 12 e 13).



Figura 11. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 1



Figura 12. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 2



Figura 13. Acolhimento/Conexão/Aquecimento 3

Já no **Momento 2 – Despertar Corporal para Cena**, a preparação avança para um aquecimento físico focado no aprimoramento das aptidões humanas e na criação cênica. Essa etapa inclui respiração consciente, variabilidade do movimento, articulação, saltos, giros e estímulos à inteligência motora, promovendo a desconstrução e reorganização do eixo anatômico.



Figura 14. Articulação e variabilidade do movimento

Este momento conecta-se com as Espirais 2 e 3. Na Espiral 2, o foco está em revelar o corpo-sensível-consciente, permitindo que os estudantes explorem sua prontidão, identifiquem experiências pessoais e incorporem estados corporais internos. Já a Espiral 3 é ativada quando o corpo investigativo é manifestado, integrando a experimentação, a busca por novos registros



Figura 15. Despertar corporal

expressivos e a ampliação do repertório corporal e vocal, culminando na organicidade e na verdade da cena. Dessa forma, os dois momentos se entrelaçam às espirais, oferecendo uma experiência que une técnica, sensibilidade e transformação. (Figuras 14 e 15)

Nesse contexto de compartilhamento do método, é essencial dialogar com os saberes e práticas de Bonfatti et al. (2021), que refletem sobre a necessidade urgente de superar o isolamento teórico no campo da preparação corporal nas artes cênicas. O foco é integrar teoria e prática, unindo o movimento concreto com a educação somática como práxis, por meio de treinamentos, ensaios e práticas físicas, a fim de construir habilidades e desenvolver a fisicalidade dos artistas.

Destaco, ainda, a importância do treinamento experimental integrado à educação somática, inspirado em metodologias das artes cênicas, para desenvolver a fisicalidade e a expressividade corporal. Os resultados da pesquisa ressaltam a necessidade de despertar os corpos para atingir níveis mais elevados de consciência do movimento, favorecendo a criação de composições cênicas inovadoras e significativas.

A educação somática é uma abordagem pedagógica e terapêutica que enfatiza a conscientização do corpo-soma por meio de práticas que envolvem o movimento, a percepção e a propriocepção. Sua finalidade é aprimorar a capacidade do indivíduo de sentir e compreender seu corpo-soma de dentro para fora, promovendo o autoconhecimento e a transformação corporal. Autores como Thomas Hanna (1988), fundador da educação somática, defendem que essa prática oferece ao indivíduo a oportunidade de "reaprender" a se mover de forma eficiente e sem esforço, restaurando padrões naturais de movimento que podem ter sido comprometidos ao longo da vida. No contexto das artes cênicas, a educação somática é amplamente utilizada para melhorar a consciência corporal dos intérpretes, possibilitando uma conexão mais profunda entre corpo e mente. Ao focar no movimento consciente, a educação somática contribui para o desenvolvimento de um corpo-soma mais responsável e expressivo, alinhado com os princípios da investigação corporal e das partituras corporais. (Hanna, 1988)

Utilizei a técnica criada por Joseph Pilates (1945), também conhecida como Contrologia, para desenvolver força muscular, resistência e capacidade respiratória, com foco terapêutico e de cuidado corporal. Essa prática, amplamente discutida dentro da Educação Somática, renova o debate sobre sua relevância na formação corporal. Estudos de Bolsanello e Da Silva (2010) ressaltam que o Pilates promove não apenas o condicionamento físico, mas também a modificação comportamental, atuando através de mecanismos de estímulo-resposta

no sistema nervoso central. Essa técnica aprimora a organização postural e a performance dos estudantes, com base nos conhecimentos que adquiri durante minha formação como instrutora.

Além dessas influências, adoto a metodologia do Pilates, na qual me formei em 2014, para aprimorar a performance dos estudantes de dança-teatro. Combinando meus conhecimentos acadêmicos e práticos, foco na consciência corporal e organização postural, promovendo o desenvolvimento físico e a prevenção de problemas musculoesqueléticos, garantindo que ossos, músculos, articulações, ligamentos e tendões estejam em equilíbrio e sustentem o corpo-soma em suas práticas artísticas.

Além disso, o trabalho envolveu mediações corporais e práticas de treinamento consciente, refletindo sobre a importância da educação somática na formação artística e na construção de uma presença cênica eficaz. Esse processo contribuiu significativamente para a criação de um repertório de habilidades corporais e criativas nos estudantes, oferecendo-lhes uma experiência rica e transformadora, que ampliou suas capacidades em cena e aprimorou suas expressões artísticas. A educação somática, termo definido pela primeira vez em 1983 pelo pesquisador americano Thomas Hanna, combina arte e ciência em um processo de relação interna entre consciência, biologia e meio ambiente, vistos como um todo atuando em sinergia. A construção do EIC se baseia nessa ampla linguagem de práticas corporais, atividades educacionais, treinamento consciente, experimentos e expressão corpórea. Inclui técnicas de alongamento, organização esquelética, reorganização postural e fluxo visceral, que sistematizam as habilidades necessárias para ser corpo em cena.

Ao me aprofundar no aprendizado corporal, questiono a qual família pertenço: à dança, ao teatro, ao circo, à capoeira, ao educador físico, ao terapêutico ou à fisioterapia e anatomia humana. Segundo o Reagroupement pour l'Éducation Somatique (2014), na educação somática, o indivíduo é abordado em sua totalidade, integrando corpo, mente e emoções, que são interdependentes. Através do movimento, experimentações solicitam a totalidade dos aspectos da pessoa – sensório-motor, cognitivo e afetivo – sempre em relação com o meio ambiente.

No EIC, revisito, ainda, o Arcabouço Corporal com foco em práticas que promovem respiração consciente, ajustes anatômicos, organização postural e fortalecimento muscular. Esses exercícios beneficiam o corpo-soma dos estudantes, melhorando a qualidade do sono, reduzindo sintomas depressivos e promovendo força, equilíbrio, flexibilidade, além de incentivar a socialização e a inteligência motora.

A Preparação Corporal é adaptada individualmente para cada estudante, mesclando práticas teóricas e corporais que exploram suas aptidões humanas. Trabalho com diferentes linguagens de movimento, como dança contemporânea, performance e teatro, ampliando suas formas expressivas.

Inspirando-me em Rudolf Von Laban, desenvolvo treinamentos experimentais focados em respiração dinâmica, articulação e exploração espacial. Utilizo sua Coreologia para estruturar ações de movimento e criar repertório artístico, promovendo tanto o trabalho coletivo quanto a expressão individual dos estudantes. Laban, coreógrafo e fundador do Instituto Coreográfico, criou em 1928 o sistema "Labanotation", ainda amplamente utilizado para entender e registrar o movimento humano. (Rengel, 2001)

Destaco que Yonashiro (2020) em seu artigo designado "Joana Lopes e a Coreodramaturgia: diálogos entre o jogo dramático e a arte do movimento de Rudolf Laban", publicado na revista *Cena*, investiga a interseção entre o jogo dramático e a arte do movimento, com foco na prática de Joana Lopes e nos princípios de Rudolf Laban. A autora analisa como a coreodramaturgia de Lopes incorpora os conceitos labanianos, especialmente os quatro fatores do movimento: tempo, espaço, peso e fluxo. Yonashiro argumenta que essa integração enriquece a expressão cênica, promovendo uma abordagem holística que une corpo e emoção. A filosofia de trabalho apresentada enfatiza a importância de uma compreensão profunda do movimento para a criação teatral, sugerindo que a aplicação dos princípios de Laban pode ampliar as possibilidades expressivas dos performers.

1.2.2. EIC: partituras corporais

O EIC se estabelece como um método único de treinamento que integra as camadas do corpo em uma nova linguagem física e intelectual. Ele incentiva uma investigação ativa e persistente, possibilitando a criação de Partituras Corporais como uma expressão singular de cada corpo, revelando seus desejos inatos e característicos. O EIC viabiliza a expansão do território educacional do corpo, a criação de movimentos, de falas, de escritas, de poemas e de novas ideias contemporâneas. Os processos vivenciados facilitam o desbloqueio de tensões que limitam. (Figuras 16; 17; 18; 19; e 20).



Figura 16. Partitura Corporal 1



Figura 17. Partitura Corporal 2



Figura 18. Partitura Corporal 3



Figura 19. Partitura Corporal 4



Figura 20. Partitura Corporal 5

Nesse contexto de transformação, emerge o conceito de "corpo próprio", que se constrói pela conscientização do movimento e pela percepção sensorial. Esse corpo, em constante movimento, é um espaço vivo de exploração e aprendizado, funcionando como um "laboratório da percepção" (Suquet, 2008). Nele, o movimento transcende a mera ação física, tornando-se uma expressão vibrante que contribui para o desenvolvimento de um arcabouço corporal único para o artista-estudante.

A percepção, nesse contexto, vai além da simples recepção de estímulos sensoriais; ela é um processo ativo de construção de sentido. Joana Tavares (2015a; 2015b) destaca que a percepção sensorial é a base para a conscientização corporal, pois integra as experiências externas e internas do corpo, permitindo ao indivíduo desenvolver uma maior sintonia entre movimento, espaço e intenção. Adriana Bonfatti (2013), por sua vez, ressalta que a percepção sensorial é também uma prática reflexiva, onde o corpo é ao mesmo tempo receptor e criador de significados, interagindo de maneira dinâmica com o ambiente e com os outros corpos.

Nara Keiserman (2010) aprofunda esse entendimento ao afirmar que a percepção sensorial não é apenas um fenômeno individual, mas também relacional, mediando a interação entre o corpo e o mundo. Essa relação é essencial para o trabalho artístico, especialmente nas práticas corporais e performativas, pois permite ao artista explorar as camadas mais sutis de expressão e comunicação.

Assim, o "corpo próprio" é moldado por um contínuo diálogo entre percepção e movimento. Nesse laboratório de experiências, o artista-estudante desenvolve não apenas uma técnica, mas também uma sensibilidade ampliada, capaz de transformar o gesto mais simples em uma expressão rica e significativa. Essa abordagem potencializa a criação artística, permitindo que o corpo se torne um veículo de comunicação sensorial e poética, conectado às vivências do mundo e às dimensões mais profundas da subjetividade.

É nesse processo que estabeleço as *Partituras Corporais Criativas*, provocando nos estudantes a consciência do ritmo da respiração, o alongamento do corpo cênico, a mobilidade corporal em cena, a coordenação motora, a sustentação muscular, a reorganização postural e o fluxo visceral dos órgãos. Tudo isso colabora para a criação de uma identidade própria no movimento corporal.

No artigo de Joana Tavares, "Klauss Vianna e a preparação do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros", ela descreve a trajetória de Klauss Vianna, destacando que ele foi

um pioneiro na elaboração dos primeiros exercícios de preparação do ator, centrados na questão da partitura corporal. Essa técnica criativa nasce no corpo humano, que se torna a base para a experiência corporal e o movimento, essenciais para a compreensão da fisicalidade. Nessa prática, as capacidades corporais e a interação com o ambiente – seja na sala de aula, na rua ou no campo imaginativo – tornam-se evidentes.

A criação de partituras corporais envolve uma profunda investigação física, de mobilidade e de memória, que transcende o gesto cotidiano para alcançar novas possibilidades expressivas. Esse processo resulta em sequências de movimentos, diálogos corporais e a criação de novas linguagens cênicas, promovendo uma expansão significativa do repertório corporal dos estudantes.

Faz-se necessário diferenciar os termos **composição cênica, microcena e partituras corporais**, incluindo suas convergências, pois essa análise permite visualizar as distinções e inter-relações entre os três conceitos, favorecendo um entendimento mais aprofundado e integrado.

Barba (1995) associa a composição cênica à dramaturgia do corpo em interação com o espaço e os elementos teatrais, enfatizando a organicidade e precisão. Para Barba, a *Composição Cênica* é o processo de organização e articulação dos elementos que compõem uma cena teatral ou performativa. Inclui o uso do corpo, espaço, tempo, ritmo, luz, som, texto e outros aspectos visuais e sensoriais que estruturam a cena como um todo. Trata-se de uma abordagem macro, onde cada componente contribui para o significado geral da obra. Tem como características principais: foco na totalidade da cena ou performance; integra elementos técnicos (cenografia, iluminação, figurino) e performativos (movimento, texto, expressão corporal) e reflete uma dramaturgia visual, corporal e sonora.

Antonin Artaud (1993) define a *microcena* é uma unidade mínima de ação cênica, contendo uma narrativa ou conceito condensado em um fragmento performativo. Pode ser autônoma ou integrada a uma composição maior, representando momentos específicos de exploração criativa. Tem como características: geralmente breve, com foco em um gesto, ação ou interação específica, trabalha com a intensidade e o detalhamento dos movimentos e expressões e explora a relação entre corpo, tempo e espaço em uma escala reduzida. Desse modo, Artaud considera cada gesto ou momento cênico como carregado de potência expressiva, trazendo à microcena a força de transmitir intensidades viscerais e simbólicas.

Por sua vez Telles (2013) aponta as partituras corporais como ferramentas para a vivência e experimentação de princípios teatrais, enquanto Carvalho (2008) ressalta seu papel na descoberta do corpo investigativo. As *Partituras Corporais* são sequências estruturadas de movimentos que podem ser repetidas, variadas ou improvisadas, funcionando como uma base técnica e criativa para o trabalho do corpo em cena. São um "roteiro físico" que guia o performer em sua atuação. As características se baseiam-se na repetição e precisão dos movimentos, integram memória corporal, técnica e improvisação e são ferramentas pedagógicas e criativas para o desenvolvimento do corpo cênico.

As *Convergências Conceituais* estão em quatro eixos, a seguir:

1. Relação Corpo-Espaço:

Todos os conceitos envolvem o uso expressivo do corpo em interação com o espaço.

Enquanto a composição cênica abrange o macro (a totalidade da cena), as microcenas e as partituras corporais exploram detalhes e fragmentos desse diálogo.

2. Investigação e Criação:

A criação cênica, em qualquer dessas formas, depende de uma investigação corporal e estética. As partituras corporais oferecem a base técnica para a criação, que pode culminar em microcenas ou na composição completa.

3. Expressividade e Significado:

Seja na macroestrutura (composição cênica) ou nos detalhes (microcenas e partituras), todos os conceitos buscam atribuir significado e profundidade ao gesto e à presença corporal.

4. Processo Pedagógico:

Partituras corporais são frequentemente usadas como ferramentas pedagógicas, permitindo aos estudantes explorar microcenas e composições cênicas maiores. A pedagogia integra os três conceitos para desenvolver técnica, criatividade e repertório expressivo.

E no quadro 1 se estabelece as diferenças principais entre composição cênica, microcena e partituras corporais

Quadro 1. Diferenças principais entre composição cênica, microcena e partituras corporais

Aspecto	Composição Cênica	Microcena	Partituras Corporais
Escala	Macro	Fragmento	Base técnica e detalhada
Foco	Totalidade da cena	Narrativa ou ação mínima	Estruturação do movimento
Elementos	Corpo, espaço, luz, som, etc	Gesto e interação específica	Sequência de movimentos
Objetivo	Construir a cena completa	Condensar significados	Treinar e criar repertório

Nesse contexto, as microcenas (composições cênicas) emergem como fragmentos performativos que condensam significados em gestos e ações cuidadosamente compostos. Antonin Artaud (1993), em seu conceito de "teatro da crueldade", ressalta a importância de explorar o corpo como um instrumento expressivo capaz de acessar camadas profundas da subjetividade e da emoção humana. Para Artaud, o corpo em cena não apenas comunica, mas também "grita" por meio de sua presença física, transformando cada movimento em uma vibração visceral que dialoga com o público. Essa perspectiva desafia os estudantes a ultrapassarem limites técnicos, ampliando sua consciência corporal e sua capacidade criativa.

Eugenio Barba (1994), por sua vez, contribui com o conceito de "antropologia teatral", enfatizando que a composição cênica surge da integração entre técnica e organicidade. Barba destaca o valor da repetição e da precisão na criação de partituras corporais, onde cada microcena é construída como uma unidade autônoma e interdependente, capaz de gerar significados por meio da interação entre corpo, espaço e tempo. Essa abordagem incentiva os estudantes a experimentarem uma dramaturgia do corpo, onde a relação entre intenção e ação é constantemente negociada e refinada.

Narciso Telles (2013), em *Pedagogia do Teatro*, dialoga com essas perspectivas ao enfatizar a experiência como atitude metodológica. Para ele, o corpo cênico em movimento é um lugar de experimentação contínua, onde a prática e a reflexão se entrelaçam, promovendo uma construção coletiva do saber teatral. Telles argumenta que as partituras corporais são ferramentas pedagógicas que não apenas ampliam o repertório corporal, mas também possibilitam uma vivência profunda dos princípios que fundamentam o teatro enquanto arte e processo educacional.

Dirce Carvalho (2008) reforça essa visão ao destacar a importância do corpo investigativo como ponto de partida para a criação cênica. Em seus estudos sobre práticas corporais, Carvalho propõe que o movimento investigativo permite ao artista-estudante

descobrir novas camadas de percepção, relacionando corpo, espaço e dramaturgia. Para ela, as microcenas e as composições cênicas emergem como oportunidades para os estudantes vivenciarem o diálogo entre técnica e criação, favorecendo a construção de uma dramaturgia que privilegia a autenticidade e a originalidade.

A combinação dessas abordagens oferece aos estudantes um repertório corporal ampliado, que integra técnica, emoção e criatividade. As partituras corporais, as microcenas e as composições cênicas tornam-se, assim, não apenas instrumentos de formação artística, mas também de investigação estética e pedagógica, onde o corpo é simultaneamente sujeito e objeto de criação, comunicação e transformação.

A diretriz é promover a autonomia corporal para que os estudantes possam pesquisar e aplicar os elementos técnicos em seus próprios contextos artísticos, integrando corpo e mente em estado cênico (Ferracini, 2001; 2004). A consciência corporal, entendida como arte do corpo e educação somática, baseia-se no conceito de "soma", que reconhece a unidade entre corpo e mente e suas inter-relações, tanto entre seus sistemas quanto com o ambiente, como afirmam Jussara Miller e Neide Neves na técnica Klauss Vianna.

Esse trabalho de sensibilização do corpo e percepção da mecânica do movimento se contrapõe às técnicas tradicionais, buscando uma expressão mais integrada e comunicativa. No teatro, o texto cede espaço ao corpo, que passa a ser compreendido como uma forma de expressão e preparação corporal, um conceito que foi pioneiro com Klauss Vianna. Segundo Strazzacappa (2009), Vianna é considerado um dos reformadores do movimento, introduzindo novas maneiras de pensar o corpo e suas possibilidades.

A construção das *Partituras Corporais* se baseia também nas ideias de Eugenio Barba (1995), que valoriza a experiência pessoal e emocional no desenvolvimento do treinamento. Barba enfatiza a autonomia no aprendizado e a prática intensiva e criativa, promovendo a ideia de que "treinamento é conhecimento" e conectando o passado, o presente e o futuro da performance. Sua abordagem, ensinada na International School of Theatre Anthropology (ISTA), incentiva os atores a criar e adaptar métodos de atuação em vez de seguir regras fixas.

Ainda Barba (1994), renomado diretor e teórico de teatro, contribuiu significativamente para o conceito de partituras corporais, que ele define como uma organização detalhada e estruturada dos movimentos e ações físicas do ator durante uma performance. Essas partituras não são apenas uma sequência mecânica de movimentos, mas sim uma forma de o ator explorar a energia, a precisão e a presença em cena, permitindo a criação de uma linguagem física que

transcede a palavra falada. Barba argumenta que, por meio dessas partituras, o ator pode alcançar um estado de "pré-expressividade", que é essencial para transmitir emoções e significados antes mesmo do texto dramático. A prática das partituras corporais envolve repetição, disciplina e rigor, destacando a importância do corpo como instrumento expressivo no teatro.

As partituras corporais, conceito desenvolvido por Barba, são descritas como uma organização precisa e estruturada dos movimentos e ações físicas do ator, que servem como uma linguagem autônoma e expressiva dentro do contexto cênico. Diferente de uma simples sequência de gestos ou coreografia, as partituras corporais são marcadas pela intencionalidade e pelo rigor, proporcionando ao ator um controle minucioso de sua energia e presença. Barba (1994) destaca que essas partituras permitem ao ator atingir um estado de "pré-expressividade", no qual o corpo é capaz de transmitir emoções e significados antes mesmo da fala ou do texto dramático. A repetição e o treinamento sistemático dessas partituras corporais são essenciais para o desenvolvimento de uma técnica que harmoniza a precisão com a espontaneidade criativa, gerando uma comunicação física rica em significados.

1.2.3. EIC: reflexões e vozes dos estudantes

O curso de teatro da Universidade de Uberlândia (UFU) tem a disciplina Ateliê de Criação Cênica, sendo que o Ateliê de Criação Cênica IV é uma disciplina obrigatória do 8º período do curso de teatro da UFU. O ateliê do segundo semestre tem como pré-requisito o ateliê do primeiro semestre, e os dois semestres devem ser cursados em um único ano. A carga horária do referida Disciplina é de 180 horas, sendo 60 horas teóricas e 120 horas práticas.

No decorrer do trabalho, os discentes que cursaram a disciplina supramencionada revelaram-se promissores, indicando que o processo investigativo corporal promove consciência das facilidades e limitações, compreendendo a evolução da autonomia investigativa-cênica na singularidade dos corpos-soma.

O presente item foi construído, inicialmente, dando lugar de fala para a percepção dos estudantes, participantes do EIC, seguido por diálogos com autores que navegam sobre a preparação do corpo-soma para a cena artística. Desse modo, destacou-se, a seguir, alguns depoimentos dos estudantes, após a participação no EIC:

Estudante 1 Leveza, é a palavra que define minha experiência com as aulas. Sinto meu corpo mais livre e consigo me expressar melhor com ele. As aulas

com partituras têm me mostrado diferentes formas de me expressar com meu corpo. A gama da minha partitura corporal se expandiu muito, a partir dos exercícios propostos pela mestrandia. Tive acesso à movimentos que antes não conhecia e não imaginava que poderia fazer [...] sempre tive um estilo de vida sedentário foi muito bom colocar meu corpo em movimento de forma prazerosa.

Estudante 2 A atividade física sempre foi uma cobrança na minha vida, porém eu nunca consegui manter uma constância, por não ser algo prazeroso. Mas, ao longo das aulas isso foi sendo ressignificado e hoje me sinto mais leve, por enfim conseguir [...] o processo investigativo corporal nos dá consciência das nossas facilidades e limitações, nos faz entender que nosso corpo é diferente de todos os outros e que por isso nossa evolução não será igual a nenhuma outra pessoa. Conforme adquirimos liberdade de movimento passamos a explorar gestos, posturas e partes do corpo que antes eram esquecidas.

Estudante 3 As partituras corporais para mim contribuem para o desenvolvimento da criatividade e de coordenação motora, pois nos desafiam a pensar gestos e sons que não utilizamos no cotidiano, nos reconectando com o nosso corpo em seu estado mais natural e livre. Eu acredito que esse tipo de criação também desperta nosso senso estético no que diz respeito ao espetáculo [...] as partituras permitem investigar os possíveis estados e registros que consigo chegar com meu corpo, tenho dificuldades com partituras que exijam joelho no chão, mas sempre me permito fazer respeitando meu limite.

Estudante 4 Os aquecimentos e partituras corporais propostos trazem ao corpo uma qualidade de prontidão para cena [...] o improviso corporal, vai te trazendo uma mobilidade e diversidade no corpo [...] a prática corporal tem sido uma grande descoberta de possibilidades que eu não fazia ideia que era capaz de fazer e isso me trouxe mais confiança em situações do cotidiano e ao mesmo tempo para as aulas.

O desenvolvimento das práticas do EIC trouxe aos estudantes uma notável evolução corporal, manifestada por movimentos mais fluidos, coordenados e conectados. As experiências somáticas reveladas despertaram uma maior sensibilização, consciência corporal, aprimoramento da respiração, alongamento, mobilidade, reorganização do eixo anatômico dinâmico, além de novas direções e posturas.

Além de aliviar tensões corporais, os estudantes relataram melhorias em sua autoestima, sensação de alívio e prazer, maior confiança em si mesmos e uma conexão mais profunda com seu próprio corpo e com os outros. No entanto, também enfrentaram desafios no desenvolvimento de protagonismo e autonomia corporal, memorização, exploração de diferentes tempos de ação, direção de movimento e interação com os demais.

Esses resultados ressoam com os saberes e práticas descritos por Bonfatti et al. (2021), que destacam a necessidade de superar o isolamento teórico na preparação corporal nas artes

cênicas. Eles defendem a integração da teoria com a prática e ação concreta, utilizando a educação somática como práxis, através de treinamentos, ensaios e desenvolvimento das aptidões físicas para construir habilidades e fisicalidade.

O EIC provoca uma discussão sobre o treinamento corporal, promovendo uma mudança essencial na abordagem do movimento. Esse debate é particularmente relevante para coreógrafos, preparadores e diretores de movimento na cena teatral, em uma linha de pensamento semelhante à defendida por Bonfatti et al. (2021):

"Um levantamento de figuras pioneiras revelaria uma diversidade de gêneros e estilos, cujas vertentes poderiam ser identificadas na cena contemporânea, contribuindo para o reconhecimento desta função pela crítica especializada e sua legitimação, como categoria permanente no teatro brasileiro" (BONFATTI et al., 2021, p. 4)."

Em considerações parciais, reflito que um dos desdobramentos do EIC é o deslocamento entre diferentes estados de consciência corporal, revelado pelos estudantes. Eles identificaram sentimentos de organização e preparação para a cena, além de um processo de criação e performance marcado por inquietudes criativas. Esse processo facilitou o encontro dos estudantes com o momento presente da composição cênica, tornando-os mais atentos, alertas, conectados com o coletivo e mais livres em seus movimentos e deslocamentos após a exploração de níveis, saltos, giros e exercícios de percepção corporal.

1.3. Experiência de Estágio Docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio

Durante minha experiência de estágio na disciplina ‘Movimento e Percepção’ com a Profa. Dra. Joana Tavares na Escola de Teatro da UNIRIO, busquei fortalecer o ‘Ensaio de Investigações Corporais’ (EIC) com insights do Laboratório Artes do Movimento/UNIRIO. Em março de 2024, realizei uma oficina na UNIRIO, aplicando meu Arcabouço Corporal teórico-prático, baseado nas experiências dos Ateliês de Criação e da Mostra Artística-Bicho Humano.

Na oficina, apresentei o treinamento experimental do EIC, que combinou práticas psicofísicas voltadas à estrutura física, mobilidade e expressões emocionais dos estudantes. Revisitei o Arcabouço Corporal, utilizando-o para estimular e provocar novas ideias durante a oficina. As atividades incluíram rolamentos no chão, alongamentos musculares e exercícios em duplas, com foco em mobilidade, contato, direções do movimento e expressões emocionais. O

treinamento abordou deslocamentos, apoios, direções corporais, dinâmica do tempo, giros, saltos e interação entre os participantes. (Figuras 21; 22; 23; 24 e 25).



Figura 21. Treinamento Experimental UNIRIO 1



Figura 22. Treinamento Experimental UNIRIO 2



Figura 23. Treinamento Experimental UNIRIO 3



Figura 24. Treinamento Experimental UNIRIO 4



Figura 25. Treinamento Experimental UNIRIO 5

O estudo de partituras corporais incluiu transições entre a posição fetal, expansão corporal em forma de "X" e a suspensão do corpo do chão, explorando articulações, mobilidades e a reorganização esquelética e visceral. Incentivei a improvisação e experimentação, permitindo que os estudantes explorassem suas pesquisas pessoais e coletivas, enquanto o Arcabouço Corporal enriquecia o movimento artístico, abordando respiração, articulação, e variações de repertório.

Destaco que a tese de Luar Maria Vargas Escobar, intitulada "Da Coreografia à Dramaturgia do Gesto: Mutações das Práticas Coreográficas no Teatro Carioca", defendida em 2019 na UNIRIO e na Université Paris 8, investiga as transformações nas práticas coreográficas no contexto do teatro carioca. Embora o texto completo da tese não esteja disponível nos resultados de busca, é possível inferir que a pesquisa aborda a transição da coreografia tradicional para uma abordagem centrada na dramaturgia do gesto, refletindo sobre as mutações e adaptações nas práticas coreográficas contemporâneas. A pesquisa de Escobar contribui para o entendimento das práticas coreográficas no teatro carioca, oferecendo uma análise das transformações que ocorreram ao longo do tempo e destacando a importância da dramaturgia do gesto como elemento central na criação cênica contemporânea. (Escobar, 2019)

Ao final da oficina, promovi um círculo de compartilhamento, onde os estudantes apresentaram os estudos corporais realizados, trocando repertórios e refletindo sobre as explorações anatômicas e experimentações de movimento. Encerramos com conversas sobre o processo de criação artística, discutindo sensações, emoções e os desafios encontrados na criação das partituras corporais.

Além da oficina, assisti a três espetáculos no Rio de Janeiro para enriquecer meu repertório cênico e promover debates no Laboratório Artes do Movimento. Os espetáculos foram: Os Mamutes; O Traidor; e O Sonâmbulo, todos oferecendo abordagens distintas de movimento e expressão corporal.

Destaco o conceito de Telles sobre oficina explorado em seu livro *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*, Narciso Telles (2013), pois explora detalhadamente o conceito de oficina como uma estratégia pedagógica central para a formação de jovens atores. Ele enfatiza que o ensino do teatro deve estar intrinsecamente ligado à prática criativa, proporcionando aos alunos experiências profundas com a criação teatral. As oficinas são apresentadas como espaços

privilegiados onde essa prática se materializa, permitindo que os estudantes se envolvam ativamente no processo de aprendizagem.

Telles descreve didaticamente como desenvolve essas oficinas, destacando a importância de uma didática ativa. Ele conduz sua prática de forma aberta, criando e reinventando procedimentos, projetos, atividades e exercícios que buscam o envolvimento máximo dos alunos em todos os momentos. Essa abordagem permite que os participantes experimentem o trabalho prático e técnico do ator, fundamental para a compreensão e vivência da arte teatral.

Além disso, o autor narra com intensidade suas experiências vividas com grupos de teatro de diferentes regiões, como Peru, Sergipe e Rio Grande do Sul. Essas vivências enriquecem as oficinas, trazendo diversidade cultural e metodológica, e ressaltam a importância de levar os alunos às ruas e das aulas-espetáculo para sua melhor aprendizagem. As oficinas, nesse contexto, não se restringem ao espaço fechado, mas expandem-se para o ambiente urbano, integrando o teatro de rua como uma dimensão essencial da formação teatral.

Em síntese, para Carneiro e Telles (2006) e Telles (2013), as oficinas representam um laboratório experimental onde teoria e prática se encontram, possibilitando aos alunos uma imersão completa no universo teatral. Elas são fundamentais para o desenvolvimento de habilidades técnicas, criativas e reflexivas, preparando os estudantes para atuarem de forma consciente e crítica no campo do teatro.

Refleti também sobre a Técnica Klauss Vianna, discutida com Joana Tavares na disciplina ‘Movimento e Percepção’. Vianna entendia a técnica como um processo investigativo e flexível que constrói um corpo cênico, sendo um meio e não um fim. Sua metodologia é centrada tanto na dança quanto na educação somática, com foco na percepção corporal e nas possibilidades expressivas do movimento.

Nos dias 24 e 25 de maio de 2024, participei de uma imersão na metodologia Angel Vianna, na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna (EFAV). A metodologia de Angel Vianna valoriza a diversidade e a individualidade, promovendo a expressão e autonomia corporal por meio da atenção criativa ao corpo-soma. Os exercícios focaram na autorregulação do tônus muscular, organização postural e exploração de movimentos variados, sempre com a intenção de sensibilizar o corpo e integrar a organização corporal à percepção sensorial.

Essa imersão foi profundamente conectada com o EIC, pois ambos compartilham a intenção de criar um espaço dedicado à experimentação corporal e à reestruturação muscular,

óssea e visceral. As práticas da metodologia Angel Vianna (2010) reforçaram minha compreensão sobre a importância de um processo criativo constante e transformador para o desenvolvimento do artista cênico.

No meu cargo atual como coreógrafa, aplico essas práticas e metodologias para desenvolver o corpo-soma cênico através de etapas que incluem dramaturgia, expressão e descoberta corporal, alinhadas às tendências da dança contemporânea, que ampliam o papel do coreógrafo, valorizando criações coletivas e transdisciplinares.

O trabalho de Klauss Vianna, em particular, foca na descoberta das singularidades corporais expressivas, organizando estratégias que conectam o corpo-soma ao tempo e espaço em que habita, criando um laboratório de pesquisa para o artista cênico. Nessa perspectiva, o corpo é entendido como um "soma" — um ser vivo que se manifesta através de pulsação, fluência e síntese, traduzindo-se em sensibilidade e percepção corporal. Este corpo-soma é integrado e se expressa genuinamente na cena, envolvendo-se em um processo contínuo de transformação e criação.

1.3.1. Movimento e Percepção: Corpo Cênico em Investigação

A experiência de estágio na disciplina "Movimento e Percepção" com a Profa. Dra. Joana Tavares na Escola de Teatro da UNIRIO proporcionou um terreno fértil para o desenvolvimento e aprofundamento do "Ensaio de Investigações Corporais" (EIC). O estágio permitiu a integração de conhecimentos práticos e teóricos, fortalecendo o Arcabouço Corporal com insights oriundos do Laboratório Artes do Movimento/UNIRIO e de outras metodologias, como as técnicas de Klauss Vianna e Angel Vianna.

A oficina realizada em março de 2024 foi um ponto crucial, pois ofereceu a oportunidade de aplicar o Arcabouço Corporal de forma prática, proporcionando aos estudantes um ambiente de experimentação física e emocional. As atividades propostas, que incluíam práticas psicofísicas, rolamentos, alongamentos, e exercícios de mobilidade e contato, trouxeram um dinamismo essencial para o processo de improvisação. Ao promover a exploração de articulações e a reorganização esquelética e visceral, o EIC ampliou as possibilidades expressivas dos participantes, incentivando a criação coletiva e individual de partituras corporais. A abordagem dialógica e reflexiva ao final da oficina, com o círculo de compartilhamento, permitiu que os estudantes conectassem suas experiências corporais às suas investigações artísticas, gerando um espaço de troca enriquecedor.

O diálogo contínuo entre teoria e prática foi enriquecido pelas experiências externas, como a participação nos espetáculos "Os Mamutes", "O Traidor" e "O Sonâmbulo". Esses eventos forneceram novas referências cênicas e corporais, estimulando debates no Laboratório Artes do Movimento e expandindo o repertório cênico, o que, por sua vez, influenciou a prática educadora e criativa.

A conexão com a Técnica Klauss Vianna e a metodologia de Angel Vianna (2010) trouxe camadas adicionais à compreensão do corpo cênico. A visão de Klauss Vianna sobre o corpo como um "soma" — um corpo vivo em constante pulsação, fluência e síntese — foi particularmente relevante para o EIC. Esse enfoque investigativo e flexível da técnica trouxe novas perspectivas sobre a relação do corpo com o tempo e o espaço, incentivando uma abordagem somática que coloca a percepção corporal como ponto de partida para a criação artística. A metodologia de Angel Vianna, com sua ênfase na diversidade e individualidade corporal, também foi valiosa, pois reforçou a importância da autorregulação e da autonomia corporal no processo criativo.

Dessa maneira, ao refletir criticamente sobre essa experiência de estágio, percebe-se que a integração entre teoria e prática, assim como entre diferentes metodologias, enriqueceu significativamente o desenvolvimento do "Ensaio de Investigações Corporais". O estágio não apenas aprofundou as práticas psicofísicas e somáticas, mas também evidenciou a importância de uma abordagem pedagógica que valoriza a individualidade e a criatividade dos participantes. A aplicação do Arcabouço Corporal em um ambiente acadêmico permitiu que os estudantes explorassem sua expressividade e mobilidade de maneira livre, colaborativa e reflexiva.

No entanto, é possível identificar alguns desafios que surgiram ao longo do estágio. Um dos principais foi a necessidade de adaptar o conteúdo e a metodologia do EIC para atender às diferentes experiências e níveis de conhecimento dos participantes. A diversidade de formações e interesses exigiu uma flexibilidade constante na abordagem pedagógica, o que, por um lado, foi enriquecedor, mas por outro, demandou ajustes contínuos para garantir que todos os participantes estivessem envolvidos e integrados no processo.

Outro ponto crítico está relacionado à tensão entre a criação coletiva e individual. Embora o EIC tenha promovido um ambiente de improvisação colaborativa, houve momentos em que o foco na experimentação individual poderia ter sido mais enfatizado, especialmente no que diz respeito à exploração das singularidades corporais. O equilíbrio entre essas duas

dinâmicas — o coletivo e o individual — é algo que merece maior atenção e reflexão em futuras experiências pedagógicas.

Por fim, a imersão na metodologia de Angel Vianna, com seu foco na autonomia corporal e na autorregulação, ofereceu uma perspectiva transformadora sobre o papel do artista cênico. Essa abordagem destacou a importância de um processo criativo que seja contínuo e capaz de se transformar ao longo do tempo, algo que também foi reforçado pela técnica de Klauss Vianna. O estágio proporcionou, assim, uma visão mais holística e integrada do corpo cênico, capaz de responder aos desafios da criação contemporânea com flexibilidade, sensibilidade e profundidade investigativa.

Em suma, o estágio foi uma experiência de grande valor para o desenvolvimento do EIC e para a formação como coreógrafa e educadora. Ele não apenas consolidou práticas e teorias previamente estudadas, mas também abriu novos caminhos de investigação, permitindo um olhar mais atento e reflexivo sobre o processo criativo e pedagógico no campo das artes cênicas e da dança.

1.4. Experiência na Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Durante meu estágio na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no Coletivo UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, participei de forma ativa no ciclo de oficinas intitulado "Acontece Improvisação: Estudos Propositivos entre Dança e Música". Esse envolvimento incluiu tanto o acompanhamento educacional quanto o compartilhamento da minha própria pesquisa. O ciclo de oficinas tinha como foco central a exploração da improvisação, tanto corporal quanto sonora, destacando suas conexões sensíveis e dialógicas. Os encontros, abertos ao público e realizados semanalmente, foram embasados nas pesquisas dos artistas-pesquisadores Rosemeri Rocha, Fabio Cadore e Mariana Batista, que investigam as relações entre música e dança.

Minha atuação envolveu o acompanhamento de estudantes, pesquisadores e artistas do campo das artes cênicas durante os encontros, que ocorreram no Teatro Laboratório (TELAB). Esse teatro, inaugurado em outubro de 2010, é voltado prioritariamente para atividades acadêmicas dos cursos de bacharelado em Artes Cênicas, licenciatura em Teatro e bacharelado/licenciatura em Dança, além de abrigar Laboratórios de Criação situados na Sede Artes da Cena (SEARC).

O Teatro Laboratório tem como objetivos oferecer aulas práticas, promover a experimentação e desenvolvimento das linguagens artísticas performativas, além de possibilitar o treinamento técnico e o uso orientado das tecnologias cênicas envolvidas na criação artística. Esse ambiente proporciona aos estudantes a oportunidade de experimentar a relação com a plateia e a apresentação pública de seus espetáculos.

Na fase inicial do acompanhamento educacional, busquei criar um espaço de diálogo e escuta ativa, promovendo trocas de experiências e acolhendo os desafios e conquistas dos participantes. Esse processo também abordou as dificuldades e facilidades individuais, sempre com o intuito de estimular o desempenho, a capacidade, expressão corporal e cênica dos estudantes.

Em relação ao compartilhamento de minha pesquisa, realizei uma oficina no TELAB em que apresentei um treinamento experimental do EIC (Ensaio para Investigações Corporais). Esse treinamento combinou práticas psicofísicas voltadas para o fortalecimento físico, mobilidade e expressão emocional dos estudantes. Utilizei o Arcabouço Corporal como ferramenta para estimular novas ideias e experimentações durante a oficina. As atividades incluíram exercícios como rolamentos no chão, alongamentos, movimentos em duplas e explorações de mobilidade e contato. O foco foi nas direções do movimento e expressões emocionais, além de trabalhar com deslocamentos, apoios corporais, dinâmica do tempo, giros e saltos, promovendo a interação entre os participantes.

Também explorei partituras corporais, envolvendo transições entre a posição fetal e a expansão corporal em formato de "X", até a suspensão do corpo-soma, incentivando articulações, mobilidade e uma reorganização esquelética e visceral. A improvisação foi encorajada, permitindo aos estudantes explorar suas próprias pesquisas pessoais e coletivas, enquanto o Arcabouço Corporal servia como um guia para enriquecer o movimento artístico, abordando elementos como respiração, articulação e variações de repertório.

Ao final da oficina, promovi um círculo de compartilhamento, no qual os estudantes apresentaram os estudos corporais desenvolvidos, trocando repertórios e refletindo sobre as explorações anatômicas e experimentações de movimento realizadas. Esse momento foi seguido de conversas sobre o processo criativo, em que discutimos as sensações, emoções e desafios encontrados durante a criação das partituras corporais.

A seguir, exponho fotografias referentes a minha atuação supramencionada, no acompanhamento/compartilhamento deste estudo, junto aos estudantes, pesquisadores e artistas

do campo das artes cênicas durante os encontros, que ocorreram no TELAB. (Figuras 26; 27; 28; 29, 30, 31 e 32).



Figura 26. Treinamento Experimental - UNESPAR



Figura 27. Investigaçāo corporal - UNESPAR



Figura 28. Coletivo Experimental - UNESPAR



Figura 29. Corpo Sensível investigativo - UNESPAR



Figura 30. Treinamento Experimental - UNESPAR



Figura 31. Treinamento Experimental - UNESPAR



Figura 32. Treinamento Experimental - UNESPAR

Ao analisar crítica e reflexivamente o estágio no Coletivo UM, considero que foi uma experiência enriquecedora, pois me permitiu aprofundar a conexão entre a teoria e a prática em um contexto artístico-acadêmico. A integração do acompanhamento educacional com o compartilhamento da minha pesquisa foi essencial para o desenvolvimento de um ambiente colaborativo, onde a improvisação era tratada como um processo de criação coletiva e sensível. A oportunidade de aplicar o Arcabouço Corporal como ferramenta de investigação corporal proporcionou uma nova perspectiva sobre o papel da improvisação no desenvolvimento artístico dos estudantes.

No entanto, um dos principais desafios foi equilibrar as diferentes expectativas e níveis de experiência dos participantes com as propostas da oficina. Embora o ambiente fosse propício à experimentação e ao diálogo, a necessidade de ajustar constantemente as abordagens metodológicas se mostrou essencial para atender às diversas demandas do grupo. Esse processo, apesar de desafiador, contribuiu significativamente para o meu crescimento como educadora e pesquisadora, pois exigiu flexibilidade e uma escuta atenta às necessidades do coletivo.

De forma crítica, posso afirmar que o estágio revelou a importância de um acompanhamento educacional que vai além do aspecto técnico, incluindo também a escuta e o acolhimento emocional dos participantes. A criação de um espaço onde a improvisação pudesse florescer de maneira dialógica e colaborativa foi um dos grandes sucessos da experiência, proporcionando um ambiente fértil para o desenvolvimento artístico e intelectual.

CAPÍTULO II- BICHO HUMANO: ENSAIO DE INVESTIGAÇÕES CORPORAIS (EIC) NO CORPO DA ARTISTA PESQUISADORA

2.1. O Bicho Humano: Origem e Diálogo com Lygia Clark

O Bicho Humano surge em 2023 como resultado de duas vertentes interligadas. A primeira é a dimensão institucional-acadêmica, desenvolvida na disciplina de mestrado “Criação e Composição: Percursos Poético/Teóricos e Pedagógicos”, sob a orientação de Dirce Helena e Narciso Telles. Esse processo foi compartilhado com estudantes da pós-graduação e emergiu em sala de aula por meio de ensaios, conversas e trocas de aprendizado, configurando um ambiente fértil para experimentações cênicas. A segunda vertente nasce do próprio corpo da artista-pesquisadora, que atua com preparação corporal, experimentos de movimento e criação de partituras corporais, reconhecendo-se como um corpo sensível, complexo, intenso e ativo. A investigação prática em sala de aula proporcionou uma vivência enriquecedora, ampliando o entendimento sobre o ensino das artes e fomentando o interesse dos alunos pelo fazer artístico.

As experiências artísticas originadas nesse percurso possibilitaram uma imersão na percepção, identificação e qualidade estética da obra, permitindo à artista situar seu próprio processo criativo. Nesse contexto, o pensamento de Lygia Clark (1960; 1997) se tornou um ponto de referência essencial, especialmente no que se refere à noção de metamorfose, movimento e criação contínuos. Em sua série Bichos, Clark (1960) concebe esculturas articuláveis que se transformam conforme o manuseio, rompendo com a ideia de uma forma fixa e estática. O Bicho, em sua concepção, não possui avesso, pois cada estrutura se revela em seu próprio tempo de expressão. Ele é um organismo vivo, um sistema em constante mutação, cuja essência se manifesta na interação e na atuação performativa do espectador.

Essa perspectiva ressoa diretamente na concepção do Bicho Humano, que se estrutura como uma entidade corporal orgânica, sempre em movimento, respondendo aos estímulos do ambiente e às dinâmicas do próprio corpo. Assim como os Bichos de Clark, o Bicho Humano não se define por um estado fixo, mas por uma fluidez expressiva que permite múltiplas possibilidades de composição e decomposição. Ao explorar essas relações, o trabalho transcende a experimentação cênica para se tornar uma investigação sobre a maleabilidade do corpo e a potência criativa do gesto, estabelecendo um campo de diálogo entre a escultura interativa de Clark e a corporeidade da artista-pesquisadora.

Vale destacar que a gênese do projeto Bicho Humano se encontra na disciplina "Criação e Composição: Percursos Poético/Teóricos e Pedagogias", parte integrante do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC - UFU). Essa disciplina proporciona uma imersão aprofundada nos processos de criação cênica, analisando suas dimensões poéticas, estéticas e pedagógicas. Ao longo do curso, os alunos são incentivados a refletir sobre múltiplas abordagens de criação em Artes Cênicas, abrangendo desde a dramaturgia até a performatividade, em um constante diálogo entre teoria e prática.

Entre suas finalidades e abordagem metodológica, a disciplina tem como objetivo central discutir modos e processos de criação em Artes Cênicas, identificando o espectro de possibilidades expressivas e investigativas. Para isso, os estudos de caso desempenham papel fundamental, permitindo aos alunos analisarem diferentes iniciativas artísticas e suas interseções com aspectos poéticos, estéticos e pedagógicos.

Desse modo, entre os objetivos específicos, destacam-se: explorar a relação entre criação cênica e as diferentes dramaturgias; investigar a diversidade de matrizes referenciais na criação cênica; compreender a interação entre elementos plásticos, literários e performativos na construção discursiva da cena; analisar a dinâmica de multiplicidade e coletividade no processo de criação cênica; e discutir a relação entre criação cênica e pedagogia, com ênfase no ensino da arte.

A metodologia inclui a discussão de bibliografias especializadas, seminários individuais ou em grupo e a análise de proposições pedagógicas de artistas ou coletivos artísticos. Essa abordagem fomenta um aprendizado ativo, em que os alunos se tornam protagonistas do conhecimento.

A disciplina está estruturada em três eixos principais:

1. Aspectos e componentes dos processos criativos em Artes Cênicas: exploração das especificidades das poéticas cênicas e suas variações.
2. Criação e pedagogia nas Artes Cênicas: investigação dos vínculos entre processos criativos e formação artística.
3. Estudos de caso e experimentações práticas: análise de experiências artísticas específicas, possibilitando a aplicação dos conhecimentos adquiridos em contextos reais.

A sua avaliação inclui seminários expositivos e/ou práticos, além da elaboração de um artigo reflexivo que articule leituras realizadas ao tema de estudo escolhido pelo aluno.

Em minha análise crítica e reflexiva, como pós-graduanda e coreógrafa, comprehendo que essa disciplina se destaca por sua abordagem dialógica e transdisciplinar, promovendo uma compreensão abrangente dos processos de criação em Artes Cênicas. O enfoque na interação entre poéticas e pedagogias amplia o campo de percepção dos alunos, levando-os a problematizar a função da arte e do ensino na sociedade contemporânea. No entanto, um dos desafios da disciplina reside na necessidade de equilíbrio entre teoria e prática. A imersão conceitual, embora fundamental, pode se tornar um obstáculo se não for acompanhada de experimentação e prática reflexiva. A criação cênica é um campo dinâmico e em constante transformação, e o curso precisa garantir espaço para que os alunos testem, experienciem e reflitam sobre seus próprios processos criativos.

Outro ponto de análise é a interação entre os estudantes e artistas convidados. A troca de experiências é um dos aspectos mais enriquecedores do curso, pois permite uma aproximação entre o universo acadêmico e o campo de prática profissional. Entretanto, essa interação depende de uma curadoria cuidadosa, que garanta diversidade de perspectivas e acesso a diferentes abordagens criativas.

Em suma, "Criação e Composição: Percursos Poético/Teóricos e Pedagogias" é uma disciplina essencial para os pesquisadores e criadores das Artes Cênicas. Seu mérito está na articulação entre teoria e prática, na valorização da pluralidade de processos criativos e na promoção de um pensamento crítico e reflexivo sobre a arte e a pedagogia. O desafio, portanto, é garantir que essa integração se dê de forma equilibrada e efetiva, proporcionando uma formação sólida e transformadora para os participantes.

2.2. O Bicho Humano: Diálogo entre Experiência e Criação

Por sua vez, na segunda vertente, os *Ensaios de Investigação Corporal* (EIC) desdobrou-se na criação da performance "Bicho-Humano", que simboliza uma resposta contemporânea e visceral, ampliando o repertório corpóreo-vocal da artista-autora da dissertação. Esse trabalho fortaleceu os elementos desenvolvidos nas três espirais do EIC, baseadas nos 22 aspectos da existência humana. Reflete-se, assim, a jornada de investigação do corpo-soma em suas dimensões sociais, científicas, didáticas, educacionais e experienciais,

promovendo um círculo dinâmico de ação-reflexão-ação no ensino, na aprendizagem e na pesquisa.

A performance "Bicho-Humano" se articula com os caminhos trilhados pelos *Bichos* de Lygia Clark, especialmente na relação entre corpo e objeto, entre arte e experiência sensorial. Clark ressignificou a relação do espectador com a obra, transformando-o em participante ativo. De maneira análoga, o *Bicho-Humano* propõe um deslocamento do artista tradicional para um corpo que se reinventa em interação com o espaço e o público.

A investigação da artista-autora ocorreu através da experimentação corporal em diálogo com a disciplina "Criação e Composição: Percursos Poético-Teóricos e Pedagogias", ministrada por Dirce Helena Carvalho e Narciso Telles no PPGAC/UFU. Durante esse processo, foi explorada a performatividade do corpo por meio de disparadores do movimento, como a interação com o público, giros, quedas, sons instintivos e o uso do espaço. O texto de Ofélia, de Mariana Percovich (2015), impulsionou a criação cênica, levando a artista a desenvolver uma composição-coreográfica investigativa, apresentada em diversos espaços culturais.

A aproximação conceitual entre "Bicho-Humano" e os *Bichos* de Lygia Clark está na experiência sensorial como elemento central do fazer artístico. Clark rompeu com a tradição expositiva da arte, levando a obra a se tornar um dispositivo interativo. Similarmente, a performance "Bicho-Humano" dissolve as barreiras entre artista e espectador, promovendo uma construção de significados compartilhada.

A pesquisa prática também possibilitou um olhar renovado para a corporeidade e sua interação com o meio, ampliando os limites do EIC. A experiência adquirida durante a Mostra Artística do PPGAC-UFU possibilitou a expansão desse processo para novos contextos, culminando na cocriação do "Colapse Fashion Show", evento cultural-artístico e de música e moda realizado em Praia Brava, Itajaí (SC), em novembro de 2023. Esse evento teve como intencionalidade a imersão em linguagens artísticas experimentais e a interação entre moda, performance e expressão individual.

O convite ao referido evento destacou-se com direcionamento aos CORPOS em constante criação no viver, sentir, amar e ser. Convidando seu público a construir performances, poesia, falas, atuações, trabalho, escuta, dança, escrita e práticas ao ritmo pulsante da música, na vibração envolvente de uma nova linguagem que nasce na margem do horizonte. "Quimera? Sonho? Ilusão? Fantasia? Moda? Design? Figurino? Qual é a sua forma de se expressar? Você é nosso(a) convidado(a) para assistir ao COLAPSE FASHION SHOW!" Tudo foi intenso,

extremo, forte, profundo, poderoso e motivador. Tudo foi expressado, sentido e vivido. Pode ser um CHOQUE, uma COLISÃO? Pois, o novo encanta, instiga e provoca. O novo amedronta, desafia e barbariza. O novo é amor, é paixão e loucura. O novo é fashion, é música e arte. Foi seu último ato! Colapse com a gente!

O *Bicho-Humano*, assim como os *Bichos* de Lygia Clark, propõe uma arte viva, que se molda conforme a interação entre corpos, espaços e subjetividades. Dessa forma, reafirma-se a premissa da arte como experiência transformadora e relacional, em que o artista não apenas cria, mas também convida o público a coconstruir novos significados. Essa experiência ampliou ainda mais minha percepção do EIC, permitindo-me refletir sobre sua capacidade em outros cenários artísticos e reforçando meu entendimento do artista como proposito de experiências que transformam o público em co-criador de significados, como defende Lygia Clark (1997). (Figuras 33; 34; 35; 36; 37; 38 e 39). Podendo ser visualizado no endereço eletrônico: https://youtu.be/P7Mc92_vmbc



Figura 33. Bicho Humano 1

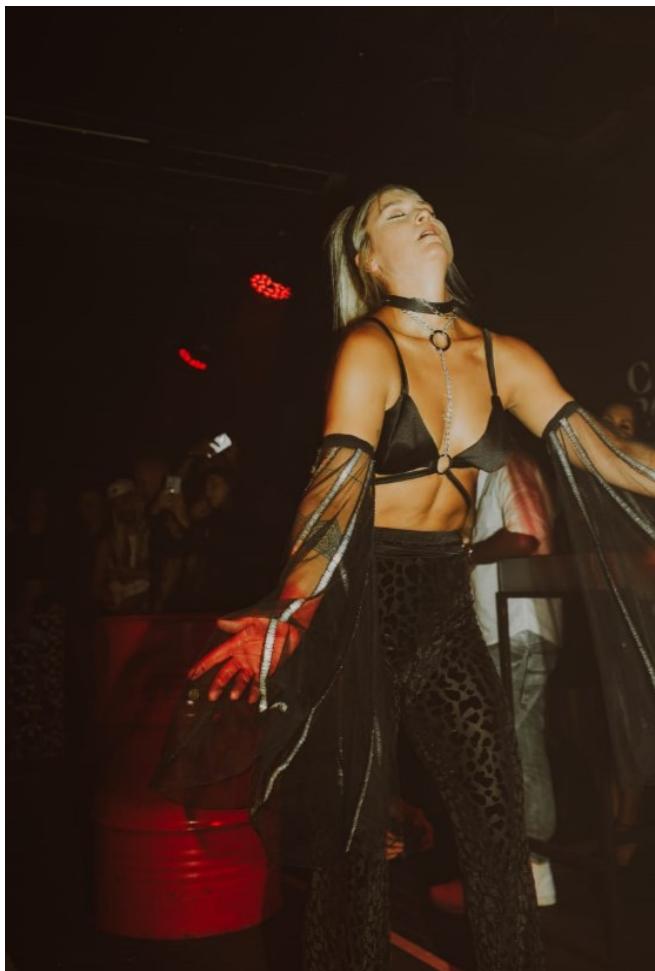


Figura 34. Bicho Humano 2

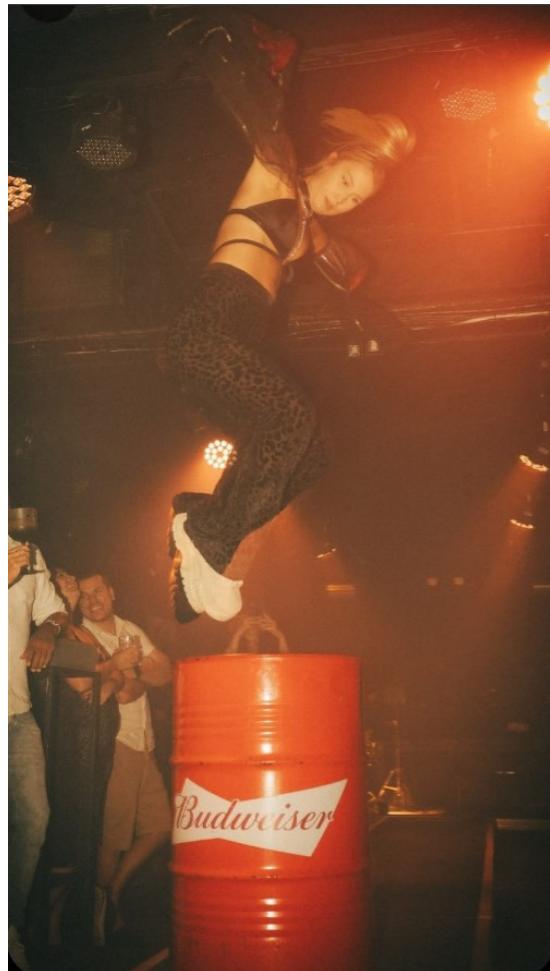


Figura 35. Bicho Humano 3

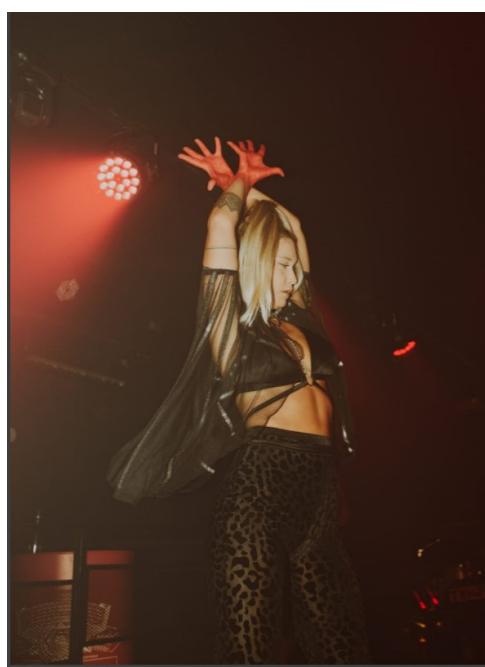


Figura 36. Bicho Humano 4



Figura 37. Bicho Humano 5



Figura 38. Bicho Humano 6

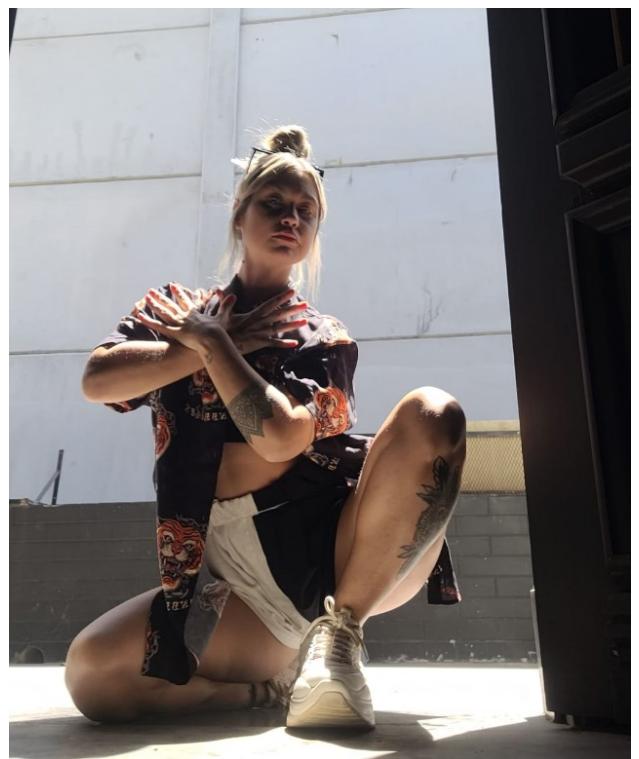


Figura 39. Bicho Humano 7

Lygia Clark (1920-1988) e os professores Carvalho e Telles me ajudaram a acessar meu corpo-propositor, explorando e descobrindo minha identidade corporal por meio da investigação pessoal e da reinvenção consciente de novos atos. Carvalho (2008) salienta que o caráter orgânico dos *Bichos* de Lygia Clark permite a interação entre obra e espectador, recuperando o vínculo entre arte e realidade social. Carvalho (2008), ao referir-se aos *Bichos* de Lygia Clark afirma:

O caráter orgânico dos *Bichos* é a aproximação que a artista faz entre a arte e o mundo real. A obra deve ser um organismo vivo, atuante, possibilitando uma relação de interação entre o *Bicho* e o espectador. Nesse sentido, os *Bichos* representam o esforço empreendido pela artista em recuperar o vínculo com a realidade, com o convívio social, por meio de uma arte participativa. É a tentativa de quebrar com o isolamento entre obra de arte e o espaço mundo (Carvalho, 2008, p. 78)

Nessa linha de experimentação corporal e interação com o "mundo real", minhas reflexões sobre a dramaturgia do corpo-soma se aprofundaram. Questionei-me sobre os múltiplos corpos que habitamos: corpo orgânico, corpo propositor, corpo sensível, corpo consciente, corpo criativo, corpo político. Essas reflexões me ajudaram a ajustar minha prática à luz das teorias das artes cênicas, desenvolvendo minha identidade corporal como base para a criação de composições-coreográficas que revelam pensamentos e expressões.

Ao refletir sobre como a prática pode gerar conhecimento nas artes cênicas, percebo que o corpo-soma se torna um território em constante transformação. O processo de criação, baseado em três espirais de disponibilidade física, intrínseca e real, demonstrou ser uma potente ferramenta para questionar e ampliar as fronteiras da pesquisa artística.

O compartilhamento da obra, gera conhecimento, estímulos, sonhos, imaginação, criação, ferramentas, conexões valiosas, impactos positivos, inova ideias reais e digitais, sai fora da caixa, quebra paradigmas, cria seu próprio caminho ligando a educação revolucionária, envolve e dialoga com a realidade contemporânea.

Desse modo, meu processo de criação, na disciplina supracitada, somou leituras como Artaud (1995) que se ajusta ao corpo na poética, descobre-se o teatro a partir de suas sensações e emoções e os desejos dos nossos corpos. Amplia o conhecimento da sua poética pessoal, suas questões, suas dificuldades na vida, modos de expressão, mergulho na própria dor, prática que

se refaz, evocando o enfrentamento do real. Imprimi modos de ação. Revela-se o ser o seu corpo-soma.

Transparece um corpo “extra cotidiano”, para usar a expressão de Barba (1995), um corpo sem fome e sede, apenas decorrente da crença no sagrado, na operação da magia. Esse Corpo sem Órgãos do qual fala Artaud pode ser provocado por exercícios psicofísicos, sendo totalmente compreendido em sua dimensão total pela vivência corporal, fundamental experimentar e proclama:

Tudo que atua é uma crueldade. É a partir desta ideia levada às últimas consequências que o teatro deve ser renovado. Tudo que existe no amor, no crime, na guerra ou na loucura precisa ser desenvolvido pelo teatro, se ele pretende reencontrar seu papel necessário... acreditamos existirem, no que se chama poesia, forças vivas [...] queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos essa espécie de picada concreta que comporta toda a sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos [...] com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade.” (Artaud, 1995)

E, nessa ótica, as orientações corporais surgem como sugestões e direções de movimentos, diálogo sobre o corpo, pelo corpo, no corpo, por meio da aprendizagem corporal, que agrupa investigações voltadas aos processos poético-técnico-criativo nas artes cênicas. Por fim, encontrei-me no mergulho do pensamento de Kfouri (2020):

Essa dança não percorre um caminho sólido, já dado ou estabelecido. Ela é uma suspensão em meio ao caos, um vácuo, um frio na barriga em pleno descampar das intensidades. E, assim, a dança produz um traço de tanto dançar. Produz um rasgo, um furo. No caos. (Kfouri, 2020, p. 328).

E, na prática da experimentação da linguagem-corpo, como uma dança das intensidades nas palavras desse grande autor, me descubro no percurso do meu estudo, refletindo de forma crítica e mergulhada de sentidos e significados, que me fortalecem e qualificam, na busca de saberes e práticas inspiradores da completude efêmera (breve e inconstante).

Diálogo constantemente com as ideias de Bonfatti et al. (2021), que destacam a necessidade de integrar teoria, prática e ação concreta na educação somática, através de treinamentos e ensaios que desenvolvem habilidades físicas e expressivas.

Meu processo de criação também foi enriquecido pelas leituras de Artaud (1995), que reforçam a importância de descobrir o teatro através das sensações e emoções corporais. Assim,

o corpo-soma se revela como um ser extra cotidiano, um espaço ritualístico de memória e experimentação.

Ao refletir sobre o ‘Bicho-Humano’, percebo que sua estruturação, baseada no Arcabouço Corporal e seus disparadores – eixo anatômico, respiração, articulações, entre outros – demonstrou ser uma maneira eficaz de articular pesquisa e prática cênica. Esse processo reflete minha busca por uma arte que transcenda os limites tradicionais e convide à inovação, desenvolve a minha identidade corporal, como base para a cena, em construção dramatúrgica, que se revela movendo suas composições-coreográficas, lugar potente dos propositores da sua ação, revelados nos seus pensamentos e expressão.

O coreografar se torna, então, uma prática de criar sua própria dança, sua identidade, reorganizando o corpo humano com plena consciência de sua estrutura física e emocional. Meu encontro com os estudantes se desdobra em práticas, treinamentos, oficinas e improvisações que refletem essa busca constante por novos caminhos e expressões.

Minhas reflexões sobre o coreografar no Bicho Humano estão em consonância com Helena Katz (1998), pois em seu livro *O coreógrafo como DJ*, propõe uma visão inovadora sobre a criação coreográfica na contemporaneidade, comparando o trabalho do coreógrafo ao do DJ. Assim como um DJ manipula e remix a músicas para criar novas experiências sonoras, o coreógrafo reorganiza e ressignifica gestos e movimentos, rompendo com a linearidade e com a concepção tradicional de autoria. Essa abordagem insere-se na cultura pós-moderna, onde a intertextualidade, a fragmentação e o hibridismo são fundamentais para a criação artística.

A autora também discute a descentralização da autoridade coreográfica, destacando que a dança contemporânea não se limita a passos fixos, mas opera como uma linguagem fluida e em constante transformação. O coreógrafo, longe de ser um criador absoluto, dialoga com repertórios diversos, influências históricas e novas mídias, expandindo as possibilidades de composição. Além disso, a introdução de tecnologias digitais reforça essa lógica de remixagem, aproximando ainda mais a dança das dinâmicas contemporâneas da cultura visual e sonora.

Dessa forma, Katz evidencia que a coreografia contemporânea não segue uma estrutura rígida, mas é um campo aberto à experimentação e à reconfiguração de conteúdo. Seu pensamento reforça a ideia de que a dança não se restringe à execução de movimentos predefinidos, mas se constrói a partir da interseção entre corpo, tempo, espaço e referências múltiplas, promovendo novas formas de expressão e percepção do movimento.

Assim, a linguagem do movimento busca redimensionar a dança e a arte cênica na sociedade contemporânea, integrando práticas somáticas e artísticas em um fluxo contínuo de transformação e criação.

Desdobra-se, então, em um corpo orgânico, que se desmancha em si, consistência de um novo corpo, um ritual que convoca a memória e o experimental (com liberdade na ação), produzindo a sua própria obra.

Nessa ótica, as orientações corporais surgem como sugestões e direções de movimentos, diálogo sobre o corpo, pelo corpo, no corpo, por meio da aprendizagem corporal, que agrupa investigações voltadas aos processo poético-técnico-criativo nas artes cênicas.

No artigo “Atravessamentos sensíveis da obra 'Corpo e(n)cena: ensaios urgentes'”, Lecheta (2022) propõe uma reflexão crítica e analisa como os ensaios reunidos na obra dialogam com questões contemporâneas das artes cênicas, explorando o corpo como campo de atravessamentos sensíveis e políticos.

Lecheta enfatiza a interseção entre corpo, linguagem e estética, abordando como a cena se configura como um espaço de experimentação e produção de sentidos. A coletânea evidencia a urgência de pensar o corpo não apenas como objeto de estudo, mas como agente ativo na criação artística e na construção de discursos sobre identidade, performatividade e subjetividade.

O pensamento filosófico de Lecheta, expresso na análise da obra, sugere que a experiência do corpo na cena vai além de uma dimensão meramente técnica ou expressiva, incorporando atravessamentos sociais, culturais e políticos. Ele destaca a necessidade de refletir sobre como o corpo performa e se insere no contexto atual, desafiando concepções tradicionais da dança e do teatro. Assim, Bicho Humano em conformidade com o pensamento de Lecheta se torna um espaço de resistência e inovação na produção do conhecimento em artes cênicas.

Envolve a construção de Ensaios para Montagens, que se configuram em espetáculos, dramaturgias, cenas, intervenções, ações performáticas, manifestações corporais, discursos corporais, coreografias, conecta seus pensamentos em atuações. Estudos da formação do artista da cena, permeiam a visão central-tradicional e suas transformações no tempo e espaço, assim o estudo-pesquisa visa a ruptura de modelos estéticos orientados pela contemporaneidade.

O coreografar é a criação da sua própria dança, das leituras, das escritas, das práticas, das conversas e escutas reais-digitais, dos movimentos criados, da sua identidade real-digital.

Engendar novos caminhos, com suas experiências, suas vivências, sua corporeidade, sua presença e o seu olhar. Reorganizar sua estrutura de funcionamento, ajustar com consciência seu corpo humano com sua anatomia esquelética, muscular e emocional.

Meu encontro com os estudantes, se desdobra nas diversas terminologias de ligamento como: práticas corporais, atividades educacionais, encontros, treinamentos, oficinas, masterclass, experimentações, expressão corporal, coreografias, costura de movimentos, propostas, provocações, estímulos, convites, improvisações, investigações sejam reais e/ou digitais.

Para finalizar esse item versando sobre “O Bicho Humano: Diálogo entre Experiência e Criação” destaco o livro “Movimento Humano e Linguagem Corporal: Uma abordagem psicomotora”, de M. Habib (2001), o qual propõe uma reflexão aprofundada sobre o movimento humano e sua relação com a linguagem corporal, com base em uma abordagem psicomotora.

Habib (2001) considera o movimento humano uma forma essencial de expressão e comunicação, fundamentando-se na psicomotricidade, que integra corpo, mente e emoção. Ele enfatiza o papel do corpo na aprendizagem, destacando sua função mediadora no desenvolvimento motor, social e afetivo. Além disso, aponta a relevância do movimento na reabilitação e na educação, mostrando como a psicomotricidade favorece tanto a inclusão quanto o aprendizado. O autor também explora a relação entre emoção e movimento, evidenciando sua influência mútua. Por fim, defende uma abordagem interdisciplinar, conectando neurociências, pedagogia, psicologia e educação física para uma compreensão ampla do ser humano. Os constructos para a síntese do pensamento e filosofia de Habib, envolve:

1. O Movimento como Linguagem: defende que o movimento humano não é apenas uma resposta mecânica ou fisiológica, mas uma forma de expressão e comunicação, sendo a base da linguagem corporal. O autor enfatiza que cada gesto, postura e deslocamento do corpo expressa significados, sentimentos e intenções.
2. A Psicomotricidade como Fundamento: O autor adota uma abordagem psicomotora, destacando que o desenvolvimento do movimento humano está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento cognitivo e emocional. O corpo e a mente não operam separadamente; ao contrário, o movimento reflete processos internos, experiências e a relação do indivíduo com o mundo.

3. O Corpo como Ferramenta de Aprendizagem e Interação: A obra explora a importância do movimento na educação e na aprendizagem, considerando o corpo como mediador no processo de aquisição do conhecimento. A psicomotricidade, nesse sentido, atua na construção da identidade do sujeito, auxiliando no desenvolvimento motor, social e afetivo.
4. Dimensão Terapêutica e Pedagógica: propõe o movimento e a linguagem corporal como ferramentas tanto para práticas terapêuticas quanto pedagógicas. No campo da reabilitação, a psicomotricidade contribui para a integração de indivíduos com dificuldades motoras ou cognitivas. No campo da educação, potencializa o aprendizado ao integrar o corpo no processo de ensino.
5. Movimento e Emoção: O autor também analisa como a emoção influencia o movimento e vice-versa. A relação entre corpo e mente implica que estados emocionais são expressos corporalmente e podem ser modulados a partir do movimento consciente.
6. Abordagem Interdisciplinar: A obra dialoga com diversas áreas do conhecimento, como neurociências, pedagogia, psicologia, fisioterapia e educação física, ressaltando a necessidade de uma visão holística do ser humano.

Em suma, Habib (2001) propõe uma visão integrada do corpo em movimento, considerando a psicomotricidade como um campo essencial para compreender o desenvolvimento humano, a aprendizagem e a comunicação corporal em consonância com o EIC e seu desdobramento o Bicho Humano. A obra reforça a importância de pensar o movimento além do aspecto biomecânico, reconhecendo-o como linguagem e experiência subjetiva fundamental para a constituição do indivíduo.

2.3. O Bicho Humano: Composição cênica híbrida

O Bicho Humano enquanto composição cênica híbrida emerge como um experimento autoetnográfico e um desdobramento significativo das investigações conduzidas no EIC – Ensaios de Investigações Corporais, o laboratório de experimentação cênica desenvolvido no contexto da disciplina *Ateliê de Criação I e II* na UFU. A proposta se ancora em metodologias híbridas que combinam aspectos presenciais e digitais, explorando o corpo como território de criação e investigação por meio da dança, da música, da fala e da composição visual.

A pesquisa estabelece diálogos com referências fundamentais das Artes Cênicas e da Educação Somática, como Eugenio Barba, Hanna Thomas, Klauss Vianna, Rudolf Von Laban, Joana Tavares, Patrícia Caetano e Maria Falkembach. O processo de criação é sustentado pela elaboração de partituras corporais, entendidas como composições estruturadas que permitem ao intérprete desenvolver um trabalho corporal singular, respeitando a organicidade e o tempo de transformação de cada corpo, tanto em nível individual quanto coletivo. O caráter experimental do Bicho Humano permite explorar dinâmicas inovadoras na cena contemporânea, incorporando elementos híbridos que expandem as possibilidades expressivas e narrativas.

O conceito de hibridez na arte da cena e da dança contemporânea é central na estruturação do Bicho Humano. A hibridez refere-se à fusão de diferentes linguagens e meios de expressão, promovendo uma experiência artística que transcende limites tradicionais. Na atualidade, essa abordagem se intensifica com a inserção de tecnologias digitais, que possibilitam novas formas de interação, documentação e compartilhamento da criação cênica. O trabalho híbrido se manifesta tanto na composição dos movimentos e na interação entre os performers quanto na integração de plataformas digitais que ampliam o alcance e a experimentação da performance.

Atualmente, o Bicho Humano encontra-se em construção, consolidando-se como um dos produtos originados deste estudo de mestrado. Dada a riqueza de suas investigações e desdobramentos, o experimento apresenta potencial para aprofundamentos futuros, que possam ampliar sua metodologia, suas conexões teóricas e suas implicações para a pesquisa em artes cênicas e educação somática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta proposta configura-se como uma autoetnografia, na qual elementos autobiográficos e investigativos se entrelaçam para narrar a jornada criativa e reflexiva da autora. Dessarte, as considerações finais desta dissertação consolidam as análises e reflexões acerca do desenvolvimento do Ensaio de Investigações Corporais (EIC) e sua contribuição para a formação e experimentação cênica. Ao longo da pesquisa, foi possível identificar a relevância do EIC como um espaço de criação, sensibilização e conscientização corporal, promovendo a autonomia investigativa dos estudantes e ampliando a compreensão sobre a dramaturgia corporal.

A pesquisa revelou que o desenvolvimento das práticas corporais no EIC fortaleceu o conceito de corpo investigativo, permitindo aos estudantes explorarem novas formas de expressão e composição cênica. A experiência nos Ateliês de Criação Cênica I e II demonstrou que o envolvimento ativo dos participantes possibilitou a construção de uma identidade corporal singular, baseada na experimentação, na improvisação e na ressignificação do movimento.

Além disso, o estudo enfatizou a importância da Educação Somática como um recurso essencial para a construção de um corpo sensível e consciente. Os métodos de Laban, Vianna e Hanna, aliados às práticas de preparação corporal desenvolvidas no EIC, contribuíram significativamente para a ampliação das possibilidades expressivas dos estudantes. A relação entre corpo, espaço e tempo foi explorada de forma contínua, proporcionando um aprendizado integrado entre técnica e sensibilidade artística.

O experimento autoetnográfico "Bicho Humano" se mostrou um desdobramento importante da pesquisa, trazendo reflexões sobre o hibridismo entre o físico e o digital no contexto da criação cênica. Esse experimento reforçou a ideia de que o corpo é um campo de investigação em constante transformação, permitindo que novas dramaturgias surjam a partir da experimentação individual e coletiva.

Nesse processo, as partituras corporais criadas para o projeto Bicho-Humano revelam camadas escondidas do corpo-soma e da memória, constituindo-se como uma autoficção corporal. Essa prática performativa transcende o fazer artístico tradicional ao integrar experiências pessoais, reflexões acadêmicas e experimentações corporais, transformando o corpo em um lugar de pertencimento, invenção e resistência.

A experiência na modalidade de estágio de pós-graduação, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) também trouxe contribuições valiosas para a pesquisa, evidenciando como o compartilhamento de metodologias e práticas pode fortalecer a investigação corporal. As oficinas realizadas permitiram a troca de experiências e a construção coletiva de repertórios, reforçando a importância do diálogo entre teoria e prática na formação artística.

Os resultados da pesquisa indicam que a metodologia do EIC contribuiu para o desenvolvimento da expressividade cênica dos estudantes, promovendo a integração entre corpo, emoção e narrativa corporal. A análise dos depoimentos revelou que a experiência com as partituras corporais proporcionou um aumento na consciência corporal e na autopercepção dos participantes, levando a um aprimoramento na qualidade dos movimentos e na criação de novas possibilidades expressivas.

Os desafios enfrentados ao longo da pesquisa, como a necessidade de adaptação dos conteúdos para diferentes perfis de estudantes e a busca pelo equilíbrio entre técnica e improvisação, trouxeram reflexões importantes sobre os processos de ensino-aprendizagem nas artes cênicas. A construção do EIC demonstrou a importância de um ensino que respeite o tempo e as particularidades de cada corpo, promovendo um ambiente de aprendizado flexível e inclusivo.

A pesquisa reafirma a importância da corporeidade como elemento central no fazer artístico, destacando que a investigação corporal não se restringe apenas à técnica, mas envolve uma dimensão sensível e subjetiva fundamental para a construção de significados na cena. O conceito de corpo investigativo, desenvolvido ao longo do estudo, permite que cada indivíduo explore seu próprio potencial expressivo, fortalecendo sua presença cênica e sua identidade artística.

Por fim, os desdobramentos desta pesquisa apontam para a necessidade de continuidade na investigação do EIC, explorando novas possibilidades de composição e experimentação corporal. A sistematização dos processos desenvolvidos poderá contribuir para futuras pesquisas na área das artes cênicas, promovendo o aprofundamento das metodologias de ensino e aprendizagem baseadas na Educação Somática e na dramaturgia do corpo.

Conclui-se que o Ensaio de Investigações Corporais se configura como um espaço potente para o desenvolvimento da expressividade cênica, permitindo que os estudantes ampliem sua percepção corporal e se apropriem de novas formas de criação. O estudo reforça

a importância de um ensino das artes cênicas que valorize a experimentação, a autonomia e a criatividade, promovendo um corpo investigativo que está em constante transformação e descobertas.

REFERÊNCIAS

ADAMS, T. E.; JONES, S. H.; ELLIS, C. **Autoethnography: understanding qualitative research.** New York: Oxford University Press, 2015.

ALEXANDER, F. M. **The Use of the Self:** Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis Functioning and the Control of Reaction. New York: E.P. Dutton, 2001.

ARTAUD, A. **Linguagem e Vida.** GUINSBURG, J; FERNANDES. S. (org.). São Paulo: Perspectiva, 1995.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAINBRIDGE COHEN, B. **Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering.** Northampton: Contact Editions, 2008.

BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARBA, E. **A Arte Secreta do Ator.** São Paulo: Hucitec/UNICAMP, 1995.

BARBA, E. **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology.** London: Routledge, 1995.

BARTENIEFF, I.; LEWIS, D. **Body movement: coping with the environment.** New York: Gordon and Breach, 1993.

BARTENIEFF, I. **Body Movement: Coping with the Environment.** New York: Gordon and Breach, 1980.

BATSON, G.; WILSON, M. **Body and Mind in Motion:** Dance and Neuroscience in Conversation. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

BAUSCH, P. **Dance senão estamos perdidos.** Folha de São Paulo, 27 de agosto de 2000, caderno Mais!, p.11. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso em [04 mai 2022].

BAUSCH, P. **PINA** (Filme). Direção: Wim Wenders. Nue Road Movies Berlin, Alemanha, 2010. 100 min, 3D digital.

BIRRINGER, J. Pina Bausch: Dancing Across Border. TDR 30: 2, 85-97. **Theatre, Theory, Postmodernism.** Bloomington, Indiana University Press, p. 132-145, 1989. (Reimpresso)

BOLSANELLO, D. P. (Org.). **Em Pleno Corpo: educação somática, movimento e saúde.** Curitiba: Juruá, 2010. 430 p. ISBN-10 : 8536231769

BOLSANELLO, D. P. A Educação Somática e o Contemporâneo Profissional da Dança. **Revista da Pesquisa**, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, n. 9, p. 1-17, jul. 2012.

BOLSANELLO, M. S. **Dança e Consciência Corporal**. Curitiba: CRV, 2010.

BONFATTI, A. **A investigação do jogo cênico no corpo do ator em formação através do Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.sophia.com.br/5782/index.php?codigo_sophia=25075>. Acesso em (04 mai 2022]

BONFATTI, A. **O Corpo Sensível: percepção, memória e criação no movimento**. São Paulo: Annablume, 2013.

BONFATTI, A.; TAVARES, J.; ACHCAR, A. Rasaboxes em Jogo! **Anais, IX Congresso Abrace**, p. 1-19, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/brace/article/view/3867>>. Acesso em [03 mai 2022].

BONFATTI, A. **Corpo, Memória e Dramaturgia: Encontros na Dança-Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BONFATTI. A.; RAMOS. E.; TAVARES, J.; MANHÃES, J.; KEISERMAN, N. (ORG.). **Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. 269 p. ISBN 978- 65- 994161- 8- 7

CAETANO, P. Por uma estética das sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 206-232, 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266047495>.

CAETANO, P. L. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, 2017. Doi: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i2/2226>

CARNEIRO, A.; TELLES, N. (Org.). **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

CARVALHO, D. H. B. **Lygia Clark: o vôo para o espaço real - do bi para o tridimensional**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em [09 mai. 2022].

DANTAS, M. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168- 18, 2016. ISSN: 1414.573.

DA SILVA, M. L. P. **Seria o Pilates um Método de Educação Somática?** In: BOLSANELLO, Débora Pereira (Org.). **Em Pleno Corpo: educação somática, movimento e saúde**. Curitiba: Juruá, p. 314-324, 2010.

DAVIDA, D. **Kealiinohomoku's Legacy: Watching dance as culturais practice through the' dance event framework'**. In: PONTBRIAND, C. (ORG.). **Dance: Language propre et métissage culturel**. Montreal: parachute, 2001.

ESCOBAR, L. M. **Da coreografia à dramaturgia do gesto: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas e em Dança) Unirio e Université Paris 8, Rio de Janeiro, 2019. 359 p.

FALKEMBACH, M. O corpo na composição do drama. **Cena**, n. 6, 2009. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.9227>

FALKEMBACH, M. Perspectiva da educação somática no currículo do Ensino Básico: dança e relações de poder no corpo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 129–143, 2019. <https://doi.org/10.5965/1414573101342019129>

FEIJÓ, M. Corpo e Dança: Angel Vianna e a Manutenção da Sensibilidade. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, v. 6, n. 1, p. 406–415, 2020. DOI <https://doi.org/10.12957/riae.2020.45870>

FELDENKRAIS, M. **Awareness Through Movement.** New York: Harper & Row, 1972.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento:** O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, C. **O Corpo em Movimento:** o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006. p. 308-328.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro:** repetição e transformação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007. ISBN: 8574195863

FERNANDES, C. O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise e aplicação preliminar em dança. **Revista Poiesis**, v. 10, n. 13, p. 135-144, 2009. DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1013.135-144>.

FERNANDES, C. **Criatividade, conexão e integração: uma introdução à obra de Irmgard Bartenieff.** In: BOLSANELLO, D. P. (Org.). **Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde**, 2.ed. Curitiba: Juruá, p. 34-48, 2010.

FERNANDES, C. Pela Câmera Somática: a dança-teatro e o vídeo-documentário como performance. **Contemporânea**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, v. 8, n. 2, p. 1-16, 2011. DOI: <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v8i2.4840>

FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v1i2.5262>

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Editora Unicamp, 2001. 312 p. ISBN 8526805371

FERRACINI, R. **Corpos em criação, café e queijo.** 2004. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2004. 345 p. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2004.326453>

FORTIN, S. Somatic Practices: A Case Study of a Somatic Education Training Program. **Dance Research Journal**, v. 41, n. 1, p. 62-81, 2009. ISSN: 0149-7677

GODOI, C.; BANDEIRA-DE-MELLO, R.; SILVA, A. J. G. Pesquisa qualitativa em estudos organizacionais: paradigmas, estratégias e métodos. **Revista de Administração Contemporânea**, Curitiba, v. 10, n. spe, p. 165-176, 2006. DOI: 10.1590/S1415-65552006000500009.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HABIB, M. **Movimento Humano e Linguagem Corporal**: Uma abordagem psicomotora. São Paulo: Manole, 2001.

HANNA, T. **Corpos em revolta**: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.

HANNA, T. **Somatics**: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health. Reading, MA: Addison Wesley, 1986.

HANNA, T. **Somatics**: Reawakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health. Cambridge: Da Capo Press, 1988.

HANNA, T. **The Body of Life: creating new pathways for sensory awareness and fluid movement**. Rochester: Healing Arts Press, 1993.

HANNA, T. What is Somatics? **Somatics**, New York, v.11, n.2, p.50, 2003.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. MENESES, P. (trad.). Petrópolis: Vozes, 2019.

HUXLEY, M.; SHEARER, N. **Body and Performance**: The Dance and Somatic Connection. London: Routledge, 1997.

JOHNSON, D. H. **Bone, Breath, and Gesture: Practices of Embodiment**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

JOHNSON, D H. **Body: Recovering Our Sensual Wisdom**. Berkeley: North Atlantic Books, 1992.

KATZ, H. **O coreógrafo como DJ**. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). Lições de Dança1. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, p. 11-24.

KEISERMAN, N. **Corpo e Percepção**: mediações entre dança, educação somática e filosofia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

KFOURI, A. M. B. A palavra como campo de forças. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, v. 6, n. 1, p. 324-344, 2020. <https://doi.org/10.12957/riae.2020.44812>

LABAN, R. **Modern Educational Dance**. London: Macdonald & Evans, 1963.

LABAN, R. **The Language of Movement**: A Guide to Movement Observation and Analysis. Boston: Plays, Inc., 1966.

LABAN, R. **The Mastery of Movement**. 4. ed. Plymouth: Northcote House, 1968.

LABAN, R. **The language of movement – A guidebook to choreutics**. Boston: Plays, Inc., 1974.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, R. V. **The mastery of movement**. Plymouth: Macdonald and Evans, 1980.

LECHETA, A. R. Atravessamentos sensíveis da obra “Corpo e(n)cena: ensaios urgentes”. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1–10, 2022. <https://doi.org/10.5965/1414573101432022e0801>

LECOQ, J. **The moving body**: teaching creative theatre. New York: Routledge, 2009.

MADUREIRA, J. R. A Coreologia de Rudolf Laban e o ensino de artes corporais: uma síntese de conceitos-chave. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 23, n. e60104, p. 1-27, 2020. <https://doi.org/10.5216/rpp.v23.60104>

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. MOURA, C. A. R (Trad.). 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NAVAS, C. Dança: escritura, análise e dramaturgia. **Anais II Congresso da ABRACE**- Salvador: UFBA. 2002.

NAVAS, C. Cartografia do dentro-e-fora, poética em ação. **Caderno de Anotações, a poética do movimento no espaço de fora**, Dudude, Belo Horizonte, v. 01, p.332-339, 2011.

NEVES, N. **Dramaturgia corporal e técnica Klauss Vianna**. In: BONFATTI, A.; RAMOS, E.; TAVARES, J.; MANHÃES, J.; KEISERMAN, N. (Org.). Preparação corporal, direção de movimento e coreografias nas Artes da Cena. Rio de Janeiro: Multifoco, p. 146-153, 2021. ISBN: 9786599416163

PERCOVICH, M. **Mucho de Ofélia**. Fragmentos de um espetáculo com as vozes de Willian Shakespeare. 2015.

PHELAN, P. **Unmarked**: The Politics of Performance. London: Routledge, 1993.

PILATES, J. H.; MILLER, W. J. **Return to Life Through Contrology**. New York: Presentation Dynamics, 1945.

REGROUPEMENT POUR L'ÉDUCATION SOMATIQUE. **L'éducation somatique**. Disponível em: <Disponível em: <http://education-somatique.ca> >. Acesso em: 11 fev. 2014.

RENGEL, L. P. **Dicionário Laban**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Institute de Artes. Campinas, SP: [S.N], 2001. 146 p.

SHUSTERMAN, R. **Thinking Through the Body: Essays in Somaesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012a.

SHUSTERMAN, R. **A Estética Pragmatista: vivendo a arte e o corpo**. LOPES, M. (Trad.). São Paulo: Editora 34, 2012b.

STENNER, P. **Liminality and Experience: A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial**. London: Palgrave Macmillan, 2018.

STRAZZACAPPA, M. **As técnicas da educação somática: de equívocos a reflexões**. In: BOLSANELLO, D. (Org.). **Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde**. Curitiba: Juruá, 2009.

SUQUET, A. **O corpo dançante: um laboratório da percepção**. In: COURTINE, J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (Orgs.) **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX**. Petrópolis: Vozes, 2008.

TAVARES, J. **Movimento e Percepção: Um Olhar Somático sobre a Dança-Teatro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015a.

TAVARES, J. **Percepção e Corpo: estudos em movimento**. Campinas: Papirus, 2015b.

TAVARES, J. R. S. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Revista Ouvirouver**, n. 4, p. 12-27, 2008.

TAVARES, J. R. **Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume, 2010.

TELLES, N. **As oficinas de teatro e a prática do artista-docente**. In: FLORENTINO, A.; TELLES, N., eds. **Cartografias do ensino do teatro [online]**. Uberlândia: EDUFU, p. 233-238, 2008. ISBN 978-85-7078-518-3. <https://doi.org/10.7476/9788570785183.0024>

TELLES, N. (Org.). **Pedagogia do Teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas: Papirus (Coleção Ágere), p. 13-22, 2013. ISBN 9788544900499

TELLES, N. Teatro Comunitário: Ensino de Teatro e Cidadania. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 5, p. 66-71, 2018.
<https://doi.org/10.5965/1414573101052003066>

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge: MIT Press, 1991.

VIANNA, A. **Entrevista concedida a Marina Magalhães**, Rio de Janeiro, 16 abril, 2010.

VIANNA, K. **A Dança: Uma Filosofia Corporal**. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. **A Dança**. São Paulo: Editora Siciliano, 1990.

VIEIRA, M. S. Abordagens Somáticas do Corpo na Dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 1, p. 127–147, 2015. Doi: <https://doi.org/10.1590/2237-26604724>

YONASHIRO, A. F. Joana Lopes e a Coreodramaturgia: diálogos entre o jogo dramático e a arte do movimento de Rudolf Laban. **Cena**, n. 32, p. 246–258, 2020.
<https://doi.org/10.22456/2236-3254.104330>

APÊNDICE – Questionário “Ensaios para Investigação Corporal”



Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Artes – IARTE
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Orientadora: Profa. Dra. Dirce Helena Benevides Carvalho
Mestranda: Ana Carolina Tannús Gontijo
Pesquisa: O corpo na perspectiva das artes cênicas: criação dos ensaios para investigação corporal



Nome do estudante:
Período:
Disciplina () Ateliê de Criação ()
Data: / /2023

Questionário (Ensaios para Investigação Corporal)

Considerando as orientações corporais da Coreógrafa Ana Carolina Tannús (durante sua participação nos ateliês ou na disciplina), responda por favor as 5 (cinco) questões abaixo:

(1) Como você percebe o processo do seu corpo em trabalho (quanto ao seu alongamento, mobilidade, reorganização corporal, respiração, ausência de dores, fortalecimento, entre outros aspectos relacionados as aptidões para a cena)

(2) Descreva seu percurso interno, sensações, emoções e percepções.

(3) O que você identifica no processo investigativo corporal? Discorra sobre o corpo que experimenta a investigação. (Avalie aspectos como liberdade de movimento, autonomia, exploração, autodescoberta, expansão de repertório, entre outros)

(4) Como você comprehende as partituras corporais¹ no seu corpo? (Expansão de movimento, engajamento de estados corporais, liberdade de criar-compor, envolvimento com sua cena e busca de novos registros)

(5) Identifique se ocorreu a transição do “corpo cotidiano² para o “corpo criativo-expressivo³ e, em caso positivo, cite as evidências que caracterizam essa transição.

Utilize o verso dessa folha para conversar com a mestrandona/coreógrafa a respeito de sugestões, críticas e observações.

¹ Partituras corporais: trechos coreográficos, costuras coreográficas, células e experimentação de movimentos.

² Corpo cotidiano: é entendido como ele chega no ensaio, sem ainda um “despertar” para as atividades da cena, ele vem carregado das experiências cotidianas.

³ Corpo criativo-expressivo: é entendido como um corpo “despertado” para a cena, mediante a utilização de ferramentas corporais, nesse estudo. Algumas evidências ou ferramentas e aptidões da cena são: eixo-anatômico; respiração; tempo do movimento, níveis, direção e diálogos do corpo, articulação, apoios, saltos, giros, sonoridades corporais, troca de olhares, aproximação-afastamento; contatos e toques, entre outros.