



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

RODRIGO AZEVEDO SANTOS

**DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES: CRIAÇÕES PERFORMÁTICAS A
PARTIR DO TEATRO E DA DANÇA**

UBERLÂNDIA

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE TEATRO

RODRIGO AZEVEDO SANTOS

**DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES: CRIAÇÕES PERFORMÁTICAS A
PARTIR DO TEATRO E DA DANÇA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do
título de Licenciatura e Bacharelado em Teatro.
Orientadora: Prof.^a Dra. Mara Lúcia Leal

UBERLÂNDIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE TEATRO

RODRIGO AZEVEDO SANTOS

**DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES: CRIAÇÕES PERFORMÁTICAS A
PARTIR DO TEATRO E DA DANÇA**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial
à obtenção do título de Licenciatura
e Bacharelado em Teatro.
Orientadora: Prof.^a Dra. Mara
Lúcia Leal

UBERLÂNDIA, 26 DE NOVEMBRO DE 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Getúlio Góis de Araújo – IARTE/UFU

Prof.^a Mrs. Valéria Gianechini de Araújo – IARTE/UFU

A meus pais que me apoiaram incondicionalmente para esta jornada, a Willian Santos Silva que me conduziu para este caminho e, sobretudo, ao universo por me guiar espiritualmente para a conclusão desta fase em minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Universo livre das amarras religiosas, que se faz presente em minha vida. À minha querida mãe, Aparecida Gonçalves, a grande responsável por eu estar em uma universidade federal, bem como ao apoio incondicional de meu pai, Aníbal Santos Silva, de minha querida irmã, Natália Franciele, e de meus queridos amigos e professores, em especial William Santos Silva e Thiago Rodrigo Duarte. Agradeço aos meus queridos amigos de longa jornada: Fabricio Lotérico, Priscila Martins, Renata de Angêlis e Jhonatam William, com os quais me comprometi a trilhar, senão os mesmos caminhos, ao menos lugares de bem. Agradeço ao meu querido companheiro, Dalisson Lucindo, que tem me feito tão bem. À minha querida orientadora, Prof.^a Dra. Mara Lucia Leal, meus sinceros agradecimentos. Agradeço também aos professores do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, em especial à Prof.^a Dra. Fátima Antunes. Aos queridos professores Getúlio Góis de Araújo (ESEBA) e Valeria Gianechini (UFU), dois dos quais foram grandes figuras motivadoras ao longo de minha graduação. Os mais singelos agradecimentos a toda a equipe administrativa, entre eles técnicos e funcionários da Universidade Federal de Uberlândia; à professora e coordenadora Marcia Lopes, do projeto “Mais Educação” da Escola Municipal Prof. Jacy de Assis, responsável por me abrir portas rumo à educação. E, por fim, mas não menos importante, agradeço e dedico este memorial a todos os mencionados acima e a todos que, de alguma forma, passaram ou agregaram à minha vida energias positivas e ensinamentos que carrego comigo até hoje.

Entre mesas e cadeiras desertas, um corpo vestido de branco. Atravessa o espaço de olhos cerrados e lança-se contra a parede cinzenta. Uma e outra vez. Corpo cansado, indefeso. Encosta-se, enrola-se, abraça-a como se fosse sua a pele do muro. Não é. É a dor, consciente de si. Abandono. Cegueira. Outro olhar não será possível sobre o terrível esplendor da perda, num palco tão cheio de ausência. O corpo esguio e desaparece percorre o lugar lentamente, ou numa súbita urgência, e desenha a vertigem: um círculo em redor do vazio. É a embriaguez sonâmbula da insone. Tão frágil o seu corpo. Fantasma. Só, no seu lamento. Mesmo estando lá o seu duplo, ergue-se à nossa frente o desencontro e a impossibilidade do abraço. Como na ária que escutamos: o violino toca desencontrado da voz da soprano. (VALE, Paulo. 2009).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O AMOR PELO TEATRO E A DANÇA	10
CAPITULO 1 - O NASCIMENTO DE UMA IDEIA PERFORMÁTICA	13
1.1 O PIPE COMO PONTO DE PARTIDA.....	13
1.2 DANÇAREI AQUILO QUE VOCÊ ESTÁ SENTINDO AO ME VER.	15
1.3 - A PERFORMATIVIDADE DOS CORPOS NA ESCOLA: ESTUDOS DOS CORPOS NO PROGRAMA PIBID NA ESEBA- ESCOLA DE EDUCAÇÃO BÁSICA DA UFU.....	17
1.4 UMA BUSCA PELO CORPO CONSCIENTE E A ELABORAÇÃO DE TREINAMENTOS CORPORAIS VOLTADOS PARA ATORES.	24
CAPÍTULO II – DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES	29
2.1 RE - PERFORMANCE.....	29
2.2 DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES.	31
2.3 CHAVES PERFORMÁTICAS.....	33
2.4 AS CHAVES.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

LISTA DE SIGLAS

CIA. – Companhia

ECA/USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia

ESEBA – Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia

FALE/UFMG – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

IARTE – Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia

MG – Minas Gerais

PIBIC – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica

PIBID – Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência

PIPE – Projeto Integrado de Práticas Educativas

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

SP – São Paulo

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Performance Pinturas Corporais nos Tecidos – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 2** – Performance Pinturas Corporais nos Tecidos – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 3** – Performance – Eu não Vejo o Mundo – ESEBA Turmas 8º e 9º ano.
- Figura 4** – Performance – Meu corpo é Um Algo – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 5** – Performance – De Óculos Escuros – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 6** – Performance – Batom – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 7** – Performance – Espelhos – ESEBA Turma 8º ano.
- Figura 8** – Performance – Ela é uma Princesa – ESEBA Turma 9º ano.
- Figura 9** – Treinamento corporal – Clarissa. Cia ACAZÔ.
- Figura 10** – Treinamento corporal – Apresentação do espetáculo Clarissa. Cia ACAZÔ.
- Figura 11** – Treinamento corporal – Apresentação do espetáculo Clarissa. Cia ACAZÔ.
- Figura 12** – Apresentação do espetáculo – Clarissa – Resultado da pesquisa de PIBIC.
- Figura 13** – Performance “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3Q e Bloco 3M – UFU.
- Figura 14** – Performance “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3Q e Bloco 3M – UFU.
- Figura 15** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 16** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 17** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 18** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 19** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 20** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 21** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 22** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 23** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 24** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 25** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 26** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 27** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.
- Figura 28** – Pesquisa de partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M – UFU.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso propõe uma investigação poética e performática que entrelaça teatro e dança a partir da construção da performance “Dançarei Aquilo que Tu Sentes”. O objetivo é compreender como o corpo pode se tornar um canal expressivo de escuta e resposta às emoções do outro, a partir de uma criação cênica baseada em improvisações estruturadas e chaves performáticas. O percurso metodológico parte da observação de gestos cotidianos em diversos contextos sociais, como rodoviárias, hospitais, ruas e festas, onde sentimentos como amor, medo, arrependimento, felicidade, ansiedade, fragilidade e morte foram identificados e transformados em partituras de movimento. A pesquisa desenvolve-se de forma prática e sensível, incorporando experiências pessoais da autora e referências teóricas sobre performance, presença, corpo e criação. O trabalho também dialoga com as experiências vividas no PIBID e no PIBIC, que contribuíram para a construção das sequências corporais e dos vínculos entre performer e espectador. Como resultado, o corpo se afirma como território de afetos, escuta e criação coletiva, capaz de transitar entre o técnico e o instintivo, o planejado e o espontâneo. A conclusão aponta para a potência da arte performativa como ferramenta de comunicação sensível, onde o performer se disponibiliza ao outro e ao mundo, reconhecendo-se também em suas vulnerabilidades. O trabalho contribui para pensar práticas pedagógicas e artísticas em que o corpo é vivido como espaço de transformação, presença e relação.

Palavras-chave: performance; dança; teatro; corpo poético; improvisação.

ABSTRACT

This undergraduate thesis proposes a poetic and performative investigation that interweaves theater and dance through the development of the performance “I Will Dance What You Feel.” Its objective is to understand how the body can become an expressive channel of listening and response to the emotions of others, based on scenic creation rooted in structured improvisations and performative keys. The methodological path begins with the observation of everyday gestures in diverse social contexts such as bus stations, hospitals, streets, and celebrations, where emotions like love, fear, regret, happiness, anxiety, fragility, and death were identified and transformed into movement scores. The research unfolds in a practical and sensitive way, incorporating the author’s personal experiences and theoretical references on performance, presence, body, and artistic creation. It also draws on experiences from the PIBID and PIBIC programs, which contributed to the development of body sequences and connections between performer and spectator. As a result, the body asserts itself as a territory of affections, listening, and collective creation, capable of moving between the technical and the instinctive, the planned and the spontaneous. The conclusion highlights the power of performative art as a tool for sensitive communication, where the performer opens themselves to the other and to the world, also recognizing their own vulnerabilities. The work contributes to pedagogical and artistic practices that see the body as a space for transformation, presence, and relation.

Keywords: performance; dance; theater; poetic body; improvisation.

INTRODUÇÃO: O AMOR PELO TEATRO E A DANÇA.

Minha jornada para estruturar este trabalho se inicia muito antes de eu pensar em cursar Teatro, tanto na Licenciatura quanto no Bacharelado. Faço uma breve retrospectiva da minha formação em dança, que se deu entre os anos de 2008 e 2010, em uma escola municipal técnica de artes da cidade de Taquaritinga – SP, onde tive a oportunidade de realizar um curso técnico voltado à formação em dança clássica. Paralelamente a esses estudos, participei de um curso de danças urbanas oferecido por um centro cultural da mesma cidade, com o objetivo de formar arte-educadores.

Em 2011, iniciei minha graduação em Teatro, abrindo mão daquilo que, até então, mais me contemplava enquanto artista: a dança. Abandonei a arte que considerava certa em termos de valores e técnicas, acumulados durante anos de atuação como bailarino. Renunciei ao que sabia, ou achava que sabia, sobre a dança, e embarquei em uma nova viagem pelos caminhos que o teatro poderia me proporcionar na Universidade Federal de Uberlândia.

Este memorial traz o relato de como foi conciliar dança e teatro dentro de uma mesma linguagem e pesquisa corporal, com o intuito de explorar e dar vida a um corpo poético dentro de um ato performático, buscando expressar o que sentimos ao dançar, atuar ou simplesmente nos permitir livres num processo de criação.

A importância deste trabalho está na minha busca por um corpo poético que dialogasse diretamente com o espectador, criando laços que permitissem esse encontro sensível. Eu, enquanto performer, e o público, enquanto espectador, em uma mesma sincronia e, acima de tudo, com autonomia para que ambos expressem o que sentem ao se entregarem ao diálogo com a obra.

Dançar aquilo que eu sinto ou que tu sentes é permitir que meu corpo expresse o que o outro sente naquele instante de encontro. Esteja esse outro atravessado por algo físico ou emocional. Estar conectado com essas pessoas me permite expandir minha capacidade de sentir e de me deixar afetar por emoções alheias, exercitando um trabalho cada vez mais consciente, do mais sutil ao mais complexo.

Criada essa relação com o público, o trabalho de dançar e criar a partir do teatro performático torna-se um processo poético, no qual me sinto livre para ser compreendido na perspectiva de quem me vê. Por meio das palavras escritas em meu corpo pelos espectadores, sinto a conexão que se estabelece e, a partir dela, danço para ele(a) o que sinto, com um olhar atento ao que ele (a) sente.

O teatro, assim como a dança, está em constante diálogo. Uso ambas como base para solidificar meu processo de criação, elaborando partituras que sintetizam sensações e emoções, a partir das palavras deixadas em meu corpo. Essas partituras contemplam uma gama de sentimentos, sendo decodificadas e modificadas conforme a relação estabelecida com o espectador.

As emoções variam de pessoa para pessoa, e isso torna este trabalho ainda mais desafiador. Como não podemos sentir exatamente o que o outro sente, cabe a mim, enquanto performer, conquistar esse outro para que a distância entre sua experiência e minha interpretação diminua ao máximo. Assim, talvez eu consiga, em algum momento, contemplar o outro a partir do que sinto, de forma mais profunda e verdadeira. "Dançarei aquilo que tu sentes" nasceu na disciplina PIPE I (Projeto Integrado de Prática Educativa), cujo foco era o campo da sensação e da interpretação, tendo como estímulo os sonetos de William Shakespeare (1564–1616). A ideia surgiu da tentativa de estruturar poeticamente o conteúdo dos sonetos escolhidos pelos alunos, para serem apresentados artisticamente. O soneto que escolhi foi o de número XVIII. A partir da minha compreensão, elaborei uma sequência coreográfica baseada em um ato performático. Ali nascia o trabalho que, hoje, apresento como meu Trabalho de Conclusão de Curso: *Dançarei Aquilo que Tu Sentes: Criações Performáticas a Partir do Teatro e da Dança*.

Este trabalho também se articula aos dois projetos de pesquisa que desenvolvi durante a graduação: PIBID e PIBIC. Esses projetos ampliaram minhas possibilidades de investigação e experimentação até a definição do objeto final. Por meio deles, aprofundi estudos sobre composição corporal coreografada, improvisação e análise do movimento. Assim, todas essas experiências, dentro e fora da sala de aula, nortearam meu caminho até aqui, tendo como ponto de partida a disciplina PIPE I, ofertada em minha formação no curso de Teatro da UFU.

CAPÍTULO 1 - O NASCIMENTO DE UMA IDEIA PERFORMÁTICA

1.1 O PIPE COMO PONTO DE PARTIDA.

O PIPE (Projeto Integrado de Práticas Educativas) foi uma das disciplinas que cursei ao longo da minha formação e que possibilitou o estudo e levantamento das primeiras ideias que dariam origem ao meu trabalho final no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Segundo sua ementa, o PIPE propõe: “Observação e integração ao contexto das escolas e outros espaços. Desenvolvimento de ações

didáticas colocando em uso os conhecimentos apreendidos nos diferentes tempos e espaços curriculares. Identificação, análise e a busca de alternativas para situações-problema do ensino formal (educação básica) e do informal, encontradas no desenvolvimento de projetos de teatro e educação. Oportunidade de problematizar situações e, a partir delas, iniciar-se no desenvolvimento de pesquisa na área educacional.” Foi nessa disciplina que tive minha primeira oportunidade de desenvolver um trabalho que, mais tarde, reconheceria como um ato performático.

Com orientação do professor Mario Ferreira Piragibe, nós, alunos, fomos convidados a criar, individualmente ou em grupo, trabalhos práticos e poéticos para dar vida aos sonetos de William Shakespeare. Estávamos trabalhando formas diversas de leitura e interpretação desses textos clássicos.

O objetivo do processo, conforme descrito acima, era proporcionar ao aluno a liberdade de expressar sua compreensão do soneto por meio de diferentes linguagens artísticas, como música, dança, desenho ou qualquer outra forma expressiva. Essa liberdade me provocou um verdadeiro turbilhão de ideias. Diante da possibilidade de utilizar qualquer recurso ao meu alcance, decidi recorrer à linguagem que, naquele momento, era a mais pulsante em mim: a dança, em diálogo direto com o público.

Vale destacar que, naquela fase da minha graduação, eu vivia uma série de inquietações sobre minha própria trajetória artística. Enfrentava uma crise existencial que envolvia os caminhos da dança e do teatro, e refletia sobre como interligar essas duas expressões em um mesmo processo criativo, que me permitisse criar, expressar e dialogar de forma poética com o público.

De maneira curiosa, e talvez irônica, caiu em minhas mãos o soneto de número XXIII, que deveria ser apresentado aos colegas. Esse soneto parecia traduzir perfeitamente minhas ideias e angústias naquele momento da vida. Cada palavra dele ressoava como uma parte do que eu desejava dizer e, ao mesmo tempo, receber de volta do público.

Tal qual um ator amador no palco, que, tomado pelo medo, falha em seu papel; ou uma criatura feroz que, dominada pelo excesso de raiva, enfraquece em sua própria força, assim eu, tímido e inseguro, esqueço de expressar com perfeição o ritual do amor. Na potência do meu próprio sentimento, vacilo, sobrecarregado pelo peso de sua intensidade. Ah! Que meus livros então falem por mim, como presságios mudos de um peito transbordante, que implora por amor e deseja ser correspondido mais do que qualquer língua já ousou expressar. Oh, aprende a ler o que o amor silente escreveu: ouvir com os olhos é dom dos que amam com fineza. (*Shakespeare, Soneto XXIII*)

Escolhido o soneto, iniciei meu trabalho de criação com o objetivo de ressignificá-lo, optando por uma abordagem performática por meio da dança. Não se tratava de uma dança qualquer, em que o público apenas contemplasse passivamente, mas de uma proposta em que os espectadores tivessem participação ativa e autonomia sobre meu próprio corpo e criação, colaborando diretamente com o processo criativo da performance.

1.2 DANÇAREI AQUILO QUE VOCÊ ESTÁ SENTINDO AO ME VER.

A forma como decidi montar o trabalho foi relativamente simples: elaborei uma sequência de movimentos coreográficos composta por quatro séries de oito tempos, totalizando vinte e quatro movimentos, cada um com uma ação específica. Esses movimentos foram criados a partir da minha interpretação do soneto escolhido.

A decisão de coreografar baseou-se, primeiramente, na compreensão do texto e no desejo de transmitir sua ideia central ao público. Contudo, o modo como o público o entenderia não era, a princípio, minha maior preocupação, já que os movimentos eram abstratos, desprovidos de significados pré-estabelecidos, até porque os colegas não sabiam qual era o soneto que eu havia escolhido.

O segundo momento do trabalho previa a participação ativa dos alunos durante a apresentação. Para isso, preparei pincéis que seriam utilizados por eles naquele dia. A sequência coreográfica seria repetida várias vezes, ao som da música “Ela e a tempestade”, de Andrey Cechelero, escolhida aleatoriamente em meu repertório, com a função de servir como pano de fundo sonoro e estímulo para a execução dos movimentos. A música tinha exatamente vinte minutos, o tempo estipulado pelo professor. Antes de iniciar, reservei cinco minutos para que tanto eu quanto o público pudéssemos nos concentrar. Nesse momento, retirei minhas roupas, ficando apenas com um short, e posicionei-me diante dos alunos, ao lado de uma cadeira com uma blusa pendurada e os pincéis dispostos no chão. Também havia um feixe de luz, pensado para recortar simbolicamente o espaço cênico.

A apresentação começou com uma introdução musical, anterior à trilha principal, permitindo que os alunos observassem meu corpo ocupando aquele espaço. Três minutos foram usados para a retirada da roupa e dois para estabelecer uma conexão com o ambiente e com o público. Em seguida, dancei a sequência coreográfica três vezes, variando o ritmo entre uma repetição e outra.

Após essa exibição, olhei atentamente para os alunos, entreguei um pincel a um deles e disse: “Escreva em meu corpo o que você está sentindo agora.” O que aconteceu depois foi exatamente como eu havia imaginado: os demais alunos compreenderam a proposta e, aos poucos, vieram escrever em meu corpo as sensações e emoções que estavam vivenciando naquele instante. Sem qualquer aviso, iniciei um processo de autoanálise, observando as palavras escritas em meu corpo, nas pernas, braços, barriga, peito. Li cada uma com atenção, tentando me conectar com os significados contidos nelas, permitindo que influenciassem minha criação e meu estado emocional.

Retomei, então, a sequência coreográfica inicial, mas agora ressignificada por essas palavras. As repetições seguintes ganharam novos ritmos, formas e intensidades, conforme a lembrança e a carga emocional que cada palavra inscrita me proporcionava. Sem perceber, estava improvisando, recriando a coreografia com base nas partituras e nas palavras deixadas pelo público. Quando a música chegou ao fim, finalizei a performance vestindo a camiseta que, até então, permanecera pendurada na cadeira, um gesto simbólico de retorno às minhas origens como bailarino, agora atravessadas por um novo processo de criação no universo teatral. Era o início da ponte entre teatro e dança, ainda que eu não tivesse plena consciência disso naquele momento.

Ao final da apresentação, o que restava era a fruição do público diante da ponte construída entre performer e espectador. Para mim, restava a fusão de duas linguagens que sempre estiveram latentes: a dança e o teatro, lado a lado.

A ideia de unir dança e teatro nesse trabalho nasceu do desejo de me expressar a partir do repertório corporal já impresso em mim pela formação técnica em dança, balé clássico, dança moderna, dança contemporânea, percussão, entre outras disciplinas e estágios vivenciados na escola técnica de artes. Essas experiências, ainda muito presentes, encontravam agora novos sentidos dentro da formação em Teatro.

O teatro surgia, naquele momento da minha formação, como um impulso de compreensão: como dialogar com a dança e teatro? Como esse corpo atravessado pela melodia da música comporia suas partituras corporais em cena? Mais do que isso, crescia o desejo de construir essas partituras de forma consciente, em diálogo direto com o público. A dança, até então, me levava a estados físicos intensos, nos quais eu me deixava tocar e mover pelo momento. Esse modo de criação gerava movimentações espontâneas, muitas vezes inconscientes — sem que eu compreendesse totalmente o porquê ou o para quê de cada gesto.

A apresentação desse trabalho na disciplina PIPE I foi uma experiência de composição a partir da improvisação, estabelecendo um elo entre o que o público sentia e o que eu sentia naquele instante. Não houve planejamento racionalizado: tudo foi vivenciado. Mesmo tendo uma partitura coreográfica definida, caminhei pela improvisação conforme as sensações emergentes daquele momento.

O desejo por maior consciência sobre o que eu fazia surgiu depois. Durante a roda de conversa com os colegas, percebi que quase não me lembrava dos movimentos realizados nem de suas motivações. O que permanecia vivo em mim era a relação estabelecida com o público.

Concluí, então, que naquele momento o aspecto estético e o virtuosismo da dança estavam em primeiro plano. Mas, a partir dessa experiência, amadureceu em mim o desejo de transformar esse trabalho em um processo mais consciente, o que impulsionou novas pesquisas e estudos sobre o corpo e suas formas poéticas de expressão.

1.3 - A PERFORMATIVIDADE DOS CORPOS NA ESCOLA: ESTUDOS DOS CORPOS NO PROGRAMA PIBID NA ESEBA- ESCOLA DE EDUCAÇÃO BÁSICA DA UFU.

No ano de 2013, me candidatei a uma bolsa do Programa de Iniciação à Docência (PIBID), por meio do qual tive a oportunidade de articular aspectos da minha formação acadêmica com uma experiência concreta no espaço escolar. O desejo de participar do programa surgiu da vontade de vivenciar, sob outra perspectiva, questões latentes do meu processo artístico e pedagógico, especialmente a partir da observação dos alunos da Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do professor Getúlio Góis de Araújo.

Nesse momento da minha formação, os estudos que eu havia iniciado com o trabalho poético "Dançarei aquilo que você sente ao me ver" foram colocados em segundo plano. A partir disso, passei a me dedicar com mais intensidade à investigação do teatro, com foco na pesquisa sobre o corpo poético e nos estudos da performance junto aos alunos dos nonos anos. Esses alunos já haviam tido contato com o teatro em anos anteriores, sempre com o professor Getúlio, e, por se tratar do último ano deles na escola, havia um interesse comum em encerrar esse ciclo com apresentações performáticas que sintetizassem os processos vivenciados. Assim, buscavam realizar uma culminância que

envolvesse toda a escola, compartilhando os resultados finais das atividades de teatro desenvolvidas ao longo do ano letivo.

Para elaborar os processos dessas apresentações, nos debruçamos sobre os trabalhos propostos por Marina Abramovic. Professores e bolsistas do PIBID, em conjunto, propunham atividades e jogos inspirados nas abordagens performáticas da artista, adaptando seus princípios às vivências dos alunos.

Os projetos partiam, inicialmente, dos interesses dos próprios estudantes. A partir daí, os professores redirecionavam as propostas, conduzindo-as conforme os objetivos pedagógicos do grupo. Cabia aos bolsistas atuar em parceria com o professor orientador, estruturando e desenvolvendo as atividades nos períodos destinados às aulas.



(Performance Pinturas Corporais nos Tecidos – ESEBA Turma 9º ano. Foto 1 - Acervo pessoal).



(Performance Pinturas Corporais nos Tecidos – ESEBA Turma 9º anos. Foto 2 - Acervo pessoal).

As pinturas corporais feitas em tecido, conforme mostram as fotos acima, são resultado de um trabalho performático proposto pelo professor Dr. Getúlio Góis de Araújo na Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia. A atividade marcou a finalização dos trabalhos dos alunos dos nonos anos, desenvolvidos a partir dos conteúdos estudados sobre teatro ao longo do ano letivo de 2013. O processo teve como objetivo a composição em grupo e o estímulo ao diálogo por meio da expressão corporal, culminando em um produto final que pudesse ser compartilhado com turmas futuras.

Atuar como bolsista me proporcionou novas oportunidades para experimentar e retomar meus trabalhos práticos com os alunos. Por meio das aulas de teatro, recebi grande autonomia por parte do professor Getúlio, o que me permitiu desenvolver atividades de pesquisa corporal em diálogo com a prática docente. Em outras palavras, pude propor, junto aos estudantes, exercícios de preparação corporal e criação cênica, bem como processos de composição de partituras corporais.

Durante meus dois anos como bolsista na ESEBA, tive ainda a chance de aplicar esses processos com outra turma de nono ano. Essa continuidade me possibilitou refletir sobre práticas que não funcionaram tão bem inicialmente e realizar ajustes que enriqueceram o trabalho, ampliando meus questionamentos sobre a construção poética do corpo em cena.

Ainda dentro dos estudos e pesquisas sobre teatro performativo, ambas as turmas trabalharam a partir da proposta "O Artista Está Presente", performance criada por Marina Abramovic. Essa obra foi utilizada como ponto de partida para as atividades planejadas. A escolha desse trabalho, em especial, se deu por sua potência em afirmar que o artista, performer ou não — deve estar presente, seja no plano da consciência, seja na fisicalidade.

Na performance de Abramovic, a presença do artista estabelece uma relação profundamente pessoal com o espectador. Apropriando-nos desse princípio, buscamos, com os alunos, construir essa mesma relação, para que, a partir dela, fosse possível iniciar o desenvolvimento das performances que seriam apresentadas na escola. Além dessa investigação voltada à criação e ao treinamento corporal, o PIBID proporcionou também uma imersão em aspectos que, até então, estavam adormecidos em minha formação acadêmica, especialmente no que se refere à relação entre teatro e dança, e como essas linguagens dialogam entre si no processo educativo e artístico



(Performance– Eu não Vejo o Mundo – ESEBA Turma 8º e 9º ano. Foto 3 Acervo pessoal)



(Foto 4 – Acervo pessoal. *Performancece- Meu corpo é Um Algo* – ESEBA Turma 9º ano)

"Meu corpo é um algo" foi um trabalho desenvolvido com os alunos do PIBID, no qual elaboramos um processo de apresentações que dialogavam com o tema do bullying sofrido por estudantes nas escolas. O projeto resultou em um curta-metragem produzido pelos próprios alunos e bolsistas do programa, apresentado na Escola de Educação Básica da UFU (ESEBA) e em outros espaços da Universidade Federal de Uberlândia, acompanhado por um ato performático.

As apresentações geravam, com frequência, rodas de conversa sobre o tema, o que nos auxiliava na elaboração de materiais e no aprofundamento dos processos individuais dos bolsistas envolvidos na criação do trabalho.



(Foto 5 – Acervo Pessoal. *Performance– De Óculos escuros – ESEBA Turma 9º ano*)



(Foto 6 Acervo Pessoal. *Performance - Baton – ESEBA Turma 9º ano*)



(Foto 7 Acervo pessoal. *Performance - Espelhos – ESEBA Turma 8º ano*)



(Foto 8 Acervo Pessoal. *Performance – Ela é uma Princesa – ESEBA Turma 9º ano*)

As estratégias e métodos utilizados para a apresentação dessas performances tinham como objetivo levar os alunos a compreender, por meio de jogos, aulas e estímulos, que o performer, enquanto artista, está sempre presente e em constante busca por uma relação sensível com o mundo e com o contexto que deseja comunicar.

Foram levadas à escola performances de outros artistas, como "Ela é uma princesa", do ator e professor André Luz, que também tinham como proposta apresentar diferentes abordagens de um ato performático. O objetivo era aproximar os alunos desse universo artístico e instigá-los a criar, em grupo, uma performance coletiva que pudesse ser apresentada como encerramento dos trabalhos escolares naquele último ano.

Assim, com o término do programa, tive ainda outra oportunidade de aprofundar e consolidar meus estudos, por meio de uma pesquisa voltada diretamente para a prática com atores do curso de graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, em um processo de montagem de um espetáculo que unia teatro e dança.

1.4 UMA BUSCA PELO CORPO CONSCIENTE E A ELABORAÇÃO DE TREINAMENTOS CORPORAIS VOLTADOS PARA ATORES.



(Foto 9 Acervo Pessoal. *Treinamento corporal – Clarissa. Cia ACAZÔ*).

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) surgiu em um momento significativo da minha formação acadêmica, como um desdobramento das atividades desenvolvidas no PIBID. Após a experiência com alunos não atores no ambiente escolar, nasceu em mim o desejo de pensar, ou até mesmo criar, exercícios de treinamento corporal voltados especificamente para atores. Essa nova etapa buscava aprofundar as atividades práticas e contribuir para uma melhor apropriação cênica.

O projeto de pesquisa do PIBIC foi viabilizado por meio de uma parceria com a Cia. de Teatro ACAZÔ, sob a direção de Wáquila Correa, com a colaboração da Prof.^a Dra. Fátima Antunes da Silva, que também atuou como minha orientadora. Essa parceria foi essencial, pois possibilitou investigar duas áreas do meu interesse: o teatro em diálogo com a dança. Esse processo, mais tarde, daria origem ao meu trabalho de conclusão de curso.

A pesquisa esteve voltada para a elaboração de trabalhos práticos que buscavam desenvolver um treinamento físico consciente para atores, de modo que os exercícios colaborassem tanto na preparação física quanto na aplicação cênica. Vale destacar que, além do foco no corpo, havia um forte desejo do grupo de aprofundar a consciência corporal, tanto no trabalho individual quanto coletivo. Com esses dois direcionamentos, treinamento físico e consciência em cena, iniciamos os estudos baseados nos princípios das ações físicas propostos por Vsevolod Emilevitch Meyerhold (1874–1940). Minha pesquisa, especificamente, teve como referência os fundamentos da biomecânica teatral desenvolvida por esse encenador russo.

Para estruturar melhor nossa proposta, recortamos três princípios fundamentais da biomecânica de Meyerhold, nos quais cada ação física é composta por três momentos: a preparação, a execução e o encerramento da ação. Esses elementos formam o ciclo da ação e estão presentes em qualquer movimento cênico ou cotidiano.

A partir dessa ideia, Meyerhold criou um vocabulário próprio, explicando e demonstrando os princípios da biomecânica aplicada. Para os fins do meu trabalho, selecionei os três conceitos iniciais desenvolvidos por ele:

- **Otkaz:** é a preparação que antecede o movimento desejado, um contra-impulso necessário para gerar força e executar a ação. Por exemplo, ao saltar, dobramos os joelhos para impulsionar o salto; essa flexão é o otkaz.
- **Posyl:** é a ação propriamente dita, o movimento realizado após o impulso inicial.

- **Tochka/Stoika:** é o encerramento preciso da ação, seja para voltar ao ponto inicial, seja para concluir o gesto e iniciar outro.

Esses métodos dialogam diretamente com a proposta do meu trabalho sobre a biomecânica do corpo. Segundo Meyerhold, todo movimento, seja na cena ou na vida cotidiana, é resultado do trabalho integrado do corpo como um todo. Complementando esse pensamento, um de seus alunos, André Van Gyseghem, que participou de uma de suas oficinas em 1933, afirmou:

Um ator deve ser capaz de utilizar todo o seu corpo como um instrumento a seu favor. Sua mente e seu corpo devem estar em perfeita harmonia. Ele precisa ser capaz de expressar o que pensa por meio do corpo, com ou sem movimento. Para atingir essa harmonia, o corpo do ator deve manter um estado constante de equilíbrio dinâmico, realizando ajustes contínuos para alcançar o máximo de expressividade. O menor movimento de um braço, ou até mesmo de um dedo, altera as escalas de peso e contrapeso, e o restante do corpo precisa encontrar o ajuste mais eficaz para manter esse equilíbrio. É por isso que “quando a ponta do nariz está em ação, todo o corpo também participa” (apud KUBIK, 2012).

A intenção, a partir desse momento, não era apenas estudar os fundamentos da biomecânica em teoria ou aplicá-los em treinamentos isolados, mas também observar de forma prática como esses princípios se manifestavam na preparação e na produção cênica dos atores. A pesquisa buscava compreender de que modo os conceitos elaborados por Meyerhold, como o equilíbrio dinâmico e a integração plena entre mente e corpo, poderiam ser vivenciados em processos criativos reais. Como destacou André Van Gyseghem (apud KUBIK, 2012), “quando a ponta do nariz está em ação, todo o corpo também participa”; ou seja, cada gesto carrega uma organicidade que exige consciência integral do corpo em movimento, algo essencial para a expressividade no trabalho do ator.



(Treinamento corporal – Apresentação do espetáculo Clarissa. Cia ACAZÔ. Foto 10. Acervo pessoal)



(Foto 11- Acervo Pessoal. Treinamento corporal – Apresentação do espetáculo Clarissa. Cia ACAZÔ).

Os exercícios propostos para os trabalhos com a Cia ACAZÔ, como mostram as imagens acima, foram elaborados a partir de reflexões sobre o uso da respiração como forma de fortalecimento do diafragma. A intenção era permitir que esses exercícios dialogassem diretamente com a prática cênica, especialmente com a articulação da fala dos textos dramatúrgicos. Além desses, também foram criados jogos práticos oriundos da dança, com o objetivo de estabelecer ritmo e fluidez ao trabalho.

Durante um ano de atividades, desenvolvemos de forma colaborativa uma série de exercícios de preparação vocal e corporal, sempre buscando atender às necessidades específicas dos atores envolvidos no espetáculo infantil que estávamos construindo. Ao final desse processo, pude, enquanto aluno e pesquisador, reunir um acervo muito rico de materiais e práticas. Essas técnicas revelaram-se valiosas para o desenvolvimento de um trabalho mais consciente, tanto na cena quanto nas ações performativas. Concluí que, para cada processo criativo, é necessário identificar e aplicar métodos específicos, sejam eles coletivos ou individuais, com o objetivo de alcançar resultados mais eficazes, coerentes e expressivos.



(Foto

12. Acervo Pessoal. Apresentação do espetáculo – Clarissa – Resultado da pesquisa de PIBIC¹

¹ Re-performance refere-se à apresentação de um trabalho performático elaborado a partir do mesmo trabalho proposto por mim, na disciplina de PIPE I no ano de 2012/2.

CAPÍTULO II – DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES

2.1 RE - PERFORMANCE.

Fazendo um breve levantamento memorial sobre meu percurso ao longo da graduação, percebo que, neste momento final, muitas das dúvidas e provocações levantadas por professores, alunos, pesquisadores e, claro, por mim mesmo, são apenas pequenos apontamentos ou caminhos que se desdobram em inúmeros outros, os quais provavelmente nunca chegarão a um fim. De certa forma, isso me tranquiliza, pois suaviza muitas das angústias relacionadas ao desejo de descobrir e desvendar o universo do corpo e da pesquisa. A possibilidade de estar em constante investigação e abertura para novos rumos, seja no campo da criação prática ou na elaboração de estudos teóricos, é algo que me fortalece.

Debruçar-me sobre as inquietações e investigar, diariamente, o meu processo formativo tornou-se quase um dever, sob meu ponto de vista. Um dever que vai além do interesse pessoal e se estende como compromisso ético e artístico com o público. Costumo dizer, e levo isso como conduta enquanto ator e bailarino, que é essencial me responsabilizar e comprometer meu trabalho com o público, sem permitir que o virtuosismo se sobreponha à verdade daquilo que já habita o meu corpo por natureza. Marina Abramovic, em seu "Manifesto sobre a vida do artista" (2013), afirma:

A conduta do artista:

- O artista nunca deve mentir para si próprio ou para os outros.
- O artista não deve roubar as ideias de outros artistas.
- O artista não deve comprometer seu próprio nome nem se comprometer com o mercado da arte.
- O artista não deve matar outros seres humanos.
- O artista não deve se transformar em ídolo.
- O artista deve sofrer.
- O sofrimento cria as melhores obras.
- O sofrimento traz transformação.
- O sofrimento leva o artista a transcender o seu espírito.

Sobre essa passagem, acredito que o artista deve, antes de tudo, refletir e expor seu trabalho da forma mais sincera e pura possível. O ator e bailarino têm o dever de

compartilhar com o público seus processos de maneira honesta, sem mentir para si nem para os outros. Assim, qualquer obra apresentada será recebida com um olhar verdadeiro, fortalecendo a relação entre artista e espectador. Dessa troca nascerão conexões cada vez mais sólidas, profundas e instigantes.

No primeiro semestre de 2014, iniciamos a disciplina Interpretação e Atuação V, componente obrigatório do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pela professora Dra. Mara Lucia Leal. Essa disciplina foi um marco na construção da minha pesquisa, pois nela consegui delimitar e organizar os contornos do trabalho que mais tarde se transformaria neste Trabalho de Conclusão de Curso.

Durante o semestre, estudamos ações performáticas de diferentes artistas, realizamos performances individuais e coletivas e também re-performances de obras estudadas ao longo das aulas. Como ponto de partida, a turma, em conjunto com a professora, elaborou uma estratégia de apresentações que permitisse a cada estudante experimentar seus próprios processos performativos dentro e fora da universidade. A maioria dos trabalhos desenvolvidos nessa etapa estava vinculada a projetos pessoais ou a pesquisas iniciadas em outras disciplinas ou programas acadêmicos.

Foi nesse contexto que surgiu, em minha pesquisa individual, o interesse por elaborar uma nova performance voltada a um público itinerante, em espaços alternativos da cidade de Uberlândia. Essa proposta tinha ligação direta com o trabalho realizado anteriormente na disciplina PIPE I, intitulado "Dançarei aquilo que você está sentindo ao me ver". Assim, nasceu a ideia de uma re-performance baseada na obra já apresentada, mas agora com uma nova perspectiva, enriquecida pelas experiências e aprendizados acumulados ao longo da graduação, incluindo os resultados das pesquisas desenvolvidas no PIBID e no PIBIC.

Essa re-performance emergiu de um desejo pessoal: aproximar, ainda mais, as linguagens do teatro e da dança como formas de expressão corporal conectadas às ações do cotidiano. A partir das reflexões construídas ao longo do percurso, a performance foi reestruturada e apresentada em diversos espaços da Universidade Federal de Uberlândia, bem como em cidades vizinhas. O objetivo era aproximar o espectador do performer, criando possibilidades de troca sensível sobre as diversas formas de expressar o que se sente, tanto por parte de quem performa quanto por parte de quem observa o ato performativo.

2.2 DANÇAREI AQUILO QUE TU SENTES.

Para a criação deste trabalho, ainda na disciplina de Interpretação e Atuação V, utilizei como estímulo duas grandes paixões: o teatro e a dança. A performance "Dançarei Aquilo que Tu Sentes" tem como proposta estabelecer um diálogo direto com o público, aproximando-o do performer para que os espectadores possam expressar, por meio de palavras escritas em meu corpo, sensações ou emoções que estejam sentindo no momento da apresentação.

A partir dessa liberdade que ofereço ao espectador, começam a emergir as composições coreográficas, previamente elaboradas com base em análises e observações de pessoas em situações cotidianas. O resultado deste trabalho é fruto da união entre minhas pesquisas pessoais e o levantamento de materiais produzidos a partir da observação de pessoas desconhecidas. Esses registros, feitos ao longo de seis meses, foram documentados por meio de fotos e vídeos, contemplando diferentes experiências em dias comuns e atípicos vividos por essas pessoas.

Entre os diversos locais visitados para os registros estão parques, velórios, cemitérios, festas infantis, espaços públicos e privados, cinemas, shoppings, bares, restaurantes e outros ambientes com diferentes níveis de concentração de pessoas. A pesquisa em campo teve como objetivo recolher material prático por meio da observação das ações físicas, cotidianas e simbólicas dessas pessoas, a fim de incorporá-las ao meu processo de criação de partituras corporais, que seriam utilizadas na performance com o propósito de dançar aquilo que o outro sente.

Essas ações físicas, gestos cotidianos e extra cotidianos ressignificados, foram inicialmente analisadas de forma visual e, posteriormente, transformadas em movimentos que se somariam a outras ações. Denomino esse processo de "criações performáticas", tomando como base a pesquisa proposta pela professora Dra. Renata Bitencourt, do Instituto de Artes (IARTE), vinculada ao curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.



(Performance “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3Q e Bloco 3M– UFU. Foto 13 – Acervo pessoal)



(Performance “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3Q e Bloco 3M– UFU. Foto 14 – Acervo pessoal)

2.3 CHAVES PERFORMÁTICAS.

O termo "chave performática" surgiu nas aulas de consciência corporal que cursei ao longo da minha formação acadêmica e tornou-se um conceito central no desenvolvimento da performance "Dançarei Aquilo que Tu Sentes". Essas aulas foram fundamentais para que eu compreendesse o corpo não apenas como instrumento técnico, mas como território sensível, carregado de memórias, emoções, afetos e percepções.

Dentro do contexto desta pesquisa, compreendo as "chaves performáticas" como dispositivos que organizam e dão sentido às sequências de movimentações corporais criadas a partir da minha observação e experiência em campo. Cada chave representa um núcleo de sensações ou emoções codificadas corporalmente, fruto da análise de gestos cotidianos e extracotidianos de pessoas observadas em diferentes contextos sociais. Essas observações foram transformadas em partituras de movimentos, que compõem o vocabulário físico da performance.

As "chaves" funcionam como pontos de partida para a criação em cena. Elas condensam experiências vividas ou observadas e oferecem ao performer um guia emocional e gestual para improvisar, dialogar e se reconectar com o que o espectador expressa durante a ação performática. Por isso, não se tratam de estruturas fixas ou coreografias engessadas, mas de composições abertas, que mantêm sua integridade poética e estética, mesmo quando modificadas no encontro com o público.

Em entrevista concedida especialmente para este trabalho, a professora Dra. Renata Bittencourt Meira explica que as chaves surgem como estratégias para orientar improvisações e organizar o fluxo de movimento a partir da escuta interna do próprio corpo. Para ela:

A ideia de chaves nas disciplinas de consciência corporal e expressão corporal I e II surgem na necessidade de estabelecer um código entre quem estimula uma improvisação e quem improvisa. As chaves estão embasadas e se desenvolvem por meio de improvisações orientadas onde eu procuro trabalhar com os estudantes a capacidade de criar a partir da percepção do próprio corpo. De um corpo no conceito ampliado, de um corpo que além da estrutura mecânica também tem imaginação, referências, que geram e alimenta essa imaginação e acima de tudo um corpo carregado de memórias, e emoções um corpo que por si só é pensamento. Sendo assim a partir da emoção, memória, pensamento, imaginação e sensação e aborto o movimento do corpo com aspectos de subjetividade [...] então as chaves elas servem como um código para que os estudantes consigam apreender da sua experiência elementos do movimento expandido que possam levá-lo de novo a um estado de criação em movimento [...] (MEIRA, 2015).

Dessa forma, ao incorporar o conceito de chave performática, o trabalho "Dançarei Aquilo que Tu Sentes" assume uma dimensão expandida da criação: não se trata apenas de repetir gestos codificados, mas de acessar, por meio do corpo, estados de presença que sejam genuínos e responsivos ao que se estabelece no encontro com o outro. As chaves, portanto, operam como pontes entre experiência, memória, sensação e criação artística viva.

A partir dessa compreensão, apropriei-me dos ensinamentos adquiridos nas aulas de consciência corporal para utilizá-los como base na criação das sequências coreográficas apresentadas na performance "Dançarei Aquilo que Tu Sentes". Para estruturar essas chaves, ressignifiquei cada movimento observado durante o trabalho de pesquisa em campo. Essa ressignificação consistiu em transformar gestos cotidianos e extra cotidianos em uma composição corporal e pessoal, elaborando uma sequência coreografada que serviria como ponto de partida para novas improvisações ao longo da apresentação.

Cada chave, portanto, teve sua partitura pensada e desenvolvida de forma coreográfica, interligando e dando unidade a movimentos que até então estavam dispersos. O modo como esses movimentos foram organizados seguiu uma lógica muito particular, derivada da minha experiência no processo de criação coreográfica adquirida durante a formação em dança. Essa vivência foi essencial para tornar o material coletado mais fluido e dançável. É importante destacar que as partituras construídas a partir dos movimentos observados em campo também foram adaptadas e transformadas, sem que perdessem sua essência original, de modo a alcançar um resultado estético mais refinado no contexto da dança.

Ao final do processo, foram elaboradas sete chaves performáticas. Cada uma delas servia como base para estabelecer com o público o início da experiência performativa. Além disso, cada chave funcionava como um disparador para uma variedade de outras palavras que dialogavam com o significado da palavra escrita em meu corpo, conforme ilustrado no diagrama a seguir:

- **Chave: AMOR**
- **Palavras ligadas à chave "amor":** carinho, paixão, beleza, cafuné, coração, beijo, emoção, olhar, escuta...

A partir da palavra-chave "amor", organizei um conjunto de outras palavras com significados semelhantes ou afetivamente associados. Com isso, pude utilizar uma mesma partitura de movimento, previamente construída, para outras palavras que compartilhassem a mesma carga simbólica ou emocional da palavra escrita em meu corpo durante a performance. Essa estrutura me permitia, enquanto performer, responder aos estímulos do público de forma sensível, mantendo coerência estética e afetiva mesmo diante da imprevisibilidade das palavras recebidas.

Em entrevista concedida especialmente para esta pesquisa, a professora Dra. Renata Bittencourt Meira discorre sobre o uso das chaves como instrumentos fundamentais para a construção de um trabalho corporal consciente:

As chaves remetem e conduzem a uma ação consciente e significativa. São instrumentos de captura de um instante ou de uma dinâmica no processo de criação. Se, durante o processo de improvisação, eu conto com dicas, impulsos internos, memórias ou estímulos próprios que me coloquem em movimento, consigo adentrar um caminho de movimentos significativos e conscientes" (MEIRA, 2015).

Desenvolvi esse método justamente para garantir fluidez na performance sem comprometer a participação do público. Criar uma partitura específica para cada palavra escrita em meu corpo demandaria um tempo extenso de preparação e exigiria, provavelmente, uma limitação do vocabulário disponível ao público. Para evitar essa restrição e preservar a espontaneidade do ato performático, optei por organizar as palavras em núcleos temáticos (as chaves), solução que foi inspirada pelas experiências anteriores que tive em outras apresentações da mesma performance.

2.4 AS CHAVES

• AMOR

Amor foi a primeira palavra escolhida para ser pesquisada e coreografada com base nas sensações e observações feitas ao longo da elaboração deste trabalho. A escolha talvez tenha ocorrido pelo fato de que, em apresentações anteriores, essa foi uma das palavras mais frequentemente escritas em meu corpo pelos espectadores.

Para coletar material que embasasse a partitura corporal correspondente à chave "amor", realizei observações em diversos locais públicos e privados. Entre os espaços pesquisados estão parques frequentados principalmente aos finais de semana, festas de jovens adolescentes e um casamento. Além desses, também observei áreas com grande

fluxo de pessoas, como o Terminal Central da cidade de Uberlândia (MG), bem como as rodoviárias das cidades de Ribeirão Preto (SP) e Taquaritinga (SP).

Vale destacar que este trabalho partiu sempre do campo da observação, com um olhar externo voltado para os acontecimentos e interações espontâneas nesses ambientes. Em alguns poucos momentos, tive a oportunidade de estreitar essa relação, estabelecendo, além da observação, um breve contato físico ou um diálogo com as pessoas que estava sendo observadas



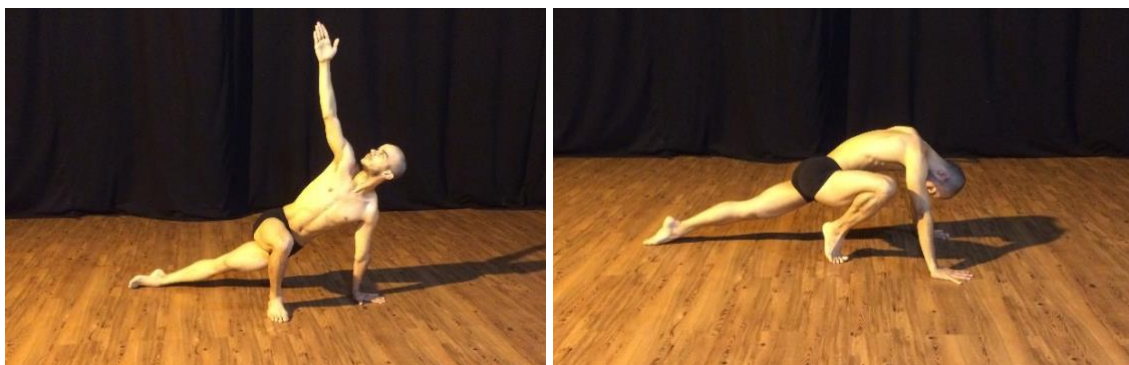
(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU- Fotos 15 e 16 – Acervo pessoal)

• ANSIEDADE

Ansiedade foi a segunda palavra escolhida como chave. Essa escolha esteve diretamente associada a uma dimensão muito pessoal da minha experiência enquanto ator em processo de pesquisa, uma vez que a ansiedade era algo presente no meu cotidiano e nas minhas práticas criativas.

Para construir a partitura relacionada a essa chave, realizei observações em locais marcados por agitação, fluxo intenso de pessoas e comportamentos automatizados. Esses ambientes refletiam o ritmo acelerado do dia a dia e o acúmulo de tarefas que muitas vezes afetam emocionalmente os sujeitos. Entre os espaços observados estão avenidas movimentadas, centros comerciais, empresas de Call Center / Telemarketing, situações de trânsito intenso e locais onde seriam aplicadas provas e concursos públicos.

A escolha desses lugares se deu por sua capacidade de refletir, em seus gestos e dinâmicas corporais, os estados de tensão, urgência e inquietação característicos da ansiedade. Assim, os movimentos observados nesses contextos foram ressignificados e organizados para compor a chave performática correspondente a esse sentimento.



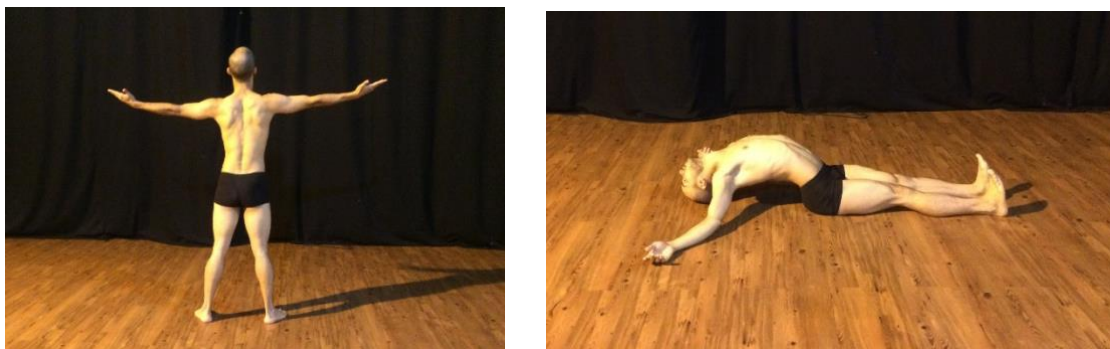
(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU. Fotos 17 e 18 – Acervo pessoal)

• MEDO

O medo é uma emoção recorrente e universal, presente tanto em momentos de decisões difíceis quanto nas situações mais sutis do cotidiano. Para a criação da partitura corporal associada a essa chave, busquei observar um lado mais delicado e quase imperceptível das pessoas, manifestado em suas microações. Muitas vezes, o medo — seja ele qual for — aparecia disfarçado em comportamentos que simulavam segurança, como atitudes autoritárias ou posturas de superioridade.

Com esse olhar, escolhi realizar as observações em espaços predominantemente noturnos, como o fim de festas, áreas pouco movimentadas de universidades e outros lugares onde as pessoas frequentemente demonstravam estar em estado de alerta constante. Esses contextos revelaram nuances de tensão corporal, contenção de movimentos e vigilância do ambiente ao redor, elementos que ressignifiquei em movimentos e gestos para compor a chave performática do medo.

Assim como nas demais chaves, o gesto observado não foi reproduzido de forma literal, mas transformado poeticamente em uma linguagem que pudesse ser dançada e que evocasse a sensação interna daquilo que foi testemunhado.



(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU. Fotos 19 e 20 – Acervo Pessoal)

• FELICIDADE

A partitura relacionada à chave "felicidade" foi, sem dúvida, a mais prazerosa de ser desenvolvida. A leveza e espontaneidade dos sentimentos felizes puderam ser observadas em praticamente todos os espaços que ocupei ao longo da pesquisa. Sorrisos partilhados, gestos de afeto, expressões de alegria e pequenas celebrações do cotidiano surgiam nos mais diversos contextos: nos ônibus lotados em que alguém cedia um assento, nas praças onde crianças brincavam livremente, nas feiras populares repletas de cores e sons, e até mesmo em interações breves entre desconhecidos.

Esses momentos, embora fugazes, revelavam uma vibração corporal distinta, movimentos mais soltos, leves, ritmados, que registrei cuidadosamente e posteriormente ressignifiquei em gestos coreográficos. A partitura da felicidade, portanto, foi construída a partir dessa observação sensível do cotidiano, traduzindo em movimento o que se percebe nos corpos quando há contentamento, conexão e bem-estar compartilhado.



(Pesquisa partituras "Dançarei aquilo que tu sentes" Bloco 3M– UFU. Fotos 21 e 22 – Acervo pessoal)

• MORTE

A elaboração da chave "morte" revelou-se uma experiência profundamente enriquecedora e transformadora. Inicialmente, minha abordagem partiu de uma referência mais convencional, investigando a presença da morte em velórios e cemitérios. No entanto, à medida que a pesquisa se aprofundava, percebi que a morte poderia ser compreendida de forma mais ampla e simbólica, não apenas como o fim da vida, mas também como o encerramento de ciclos, etapas e experiências significativas.

Passei a observar manifestações de despedida e ruptura em diversas situações do cotidiano. A morte, enquanto elemento coreográfico, passou a habitar também os gestos

das partidas em rodoviárias, o silêncio diante da notícia da perda de um emprego, o esgotamento de um tratamento hospitalar, o término de um ciclo escolar ou o afastamento de vínculos afetivos. Esses momentos, embora distintos entre si, carregavam em comum a sensação de fim, de transição e de resignificação.

Para essa partitura, os locais de observação escolhidos incluíram hospitais, rodoviárias, pontos de ônibus, escolas, velórios e cemitérios. Em todos esses espaços, foi possível perceber gestos marcados pela pausa, pela contenção, pelo vazio deixado por algo que se encerrou. Esses gestos foram resignificados e convertidos em uma linguagem corporal sensível, capaz de traduzir poeticamente a ideia de morte como passagem, como encerramento necessário para que algo novo possa emergir.

Essa chave performática, portanto, não se limita à representação do luto literal, mas amplia seu significado para abarcar os muitos tipos de despedidas que compõem a existência humana



(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU. Fotos 23 e 24 – Acervo pessoal)

• FRAGILIDADE

Para a criação da partitura correspondente à chave "fragilidade", recolhi movimentos e gestos a partir de conversas íntimas com amigos, conhecidos e também com pessoas abordadas espontaneamente nas ruas. Esses encontros frente a frente revelaram uma inquietação comum a muitos, tanto entre aqueles com quem eu já tinha alguma ligação, quanto entre desconhecidos.

Durante essas trocas, percebi uma dualidade marcante: de um lado, havia desconfiança, resistência e certo receio em se abrir; de outro, encontrei uma surpreendente disponibilidade e generosidade por parte de pessoas que, até então, não me conheciam. A fragilidade não se manifestava apenas nas palavras ditas, mas, sobretudo, na forma como os corpos reagem ao simples gesto de atenção e escuta. Muitas vezes, essa

vulnerabilidade surgia na maneira como os indivíduos se deixavam afetar por uma palavra gentil ou por um espaço seguro para desabafar sobre suas experiências e sentimentos.

Os ambientes escolhidos para essa pesquisa foram as ruas da cidade, filas de bancos e postos de atendimento à saúde, espaços onde as pessoas frequentemente estão expostas ao tempo, à espera, ao cansaço e, em muitos casos, à escassez de acolhimento. Nesses contextos, foi possível observar uma corporeidade marcada pela espera, pela tensão e, ao mesmo tempo, por brechas sutis de abertura emocional. Esses gestos foram cuidadosamente ressignificados e transformados em movimento para compor a partitura da fragilidade dentro da performance.



(Pesquisa partituras "Dançarei aquilo que tu sentes" Bloco 3M– UFU. Fotos 25 e 26 – Acervo pessoal)

• ARREPENDIMENTO

A última chave performática que desenvolvi foi a do "arrependimento". Ela nasceu da observação das pequenas loucuras que deixamos de fazer, das decisões mal tomadas, dos riscos que não tivemos coragem de correr. Esse sentimento, muitas vezes silencioso, carrega em si uma força profunda, pois carrega a consciência daquilo que poderia ter sido e não foi.

Para elaborar essa partitura, busquei captar gestos e expressões sutis relacionadas ao arrependimento em locais onde as emoções costumam aflorar de forma espontânea e contraditória. Visitei bares e restaurantes, onde conversas mais íntimas frequentemente revelam confissões e nostalgias; observei comportamentos em parques de diversão e cinemas, onde memórias e afetos são despertados pelo riso, pela adrenalina ou pelas histórias vivenciadas na tela. Também caminhei pelas ruas, atento a pequenos gestos de hesitação, olhares perdidos, expressões que revelavam saudades ou dúvidas não verbalizadas.

A partitura construída a partir dessa chave foi moldada por esses movimentos interrompidos, tensões nos ombros, toques leves no rosto, mãos entrelaçadas — sinais corporais que indicam o conflito interno entre o desejo e a ação não concretizada. O arrependimento, assim, foi traduzido em uma linguagem coreográfica que não aponta o erro, mas sim a humanidade que existe na falha, na dúvida e na ausência do que poderia ter sido vivido.



(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU. Foto 27 – Acervo pessoal)

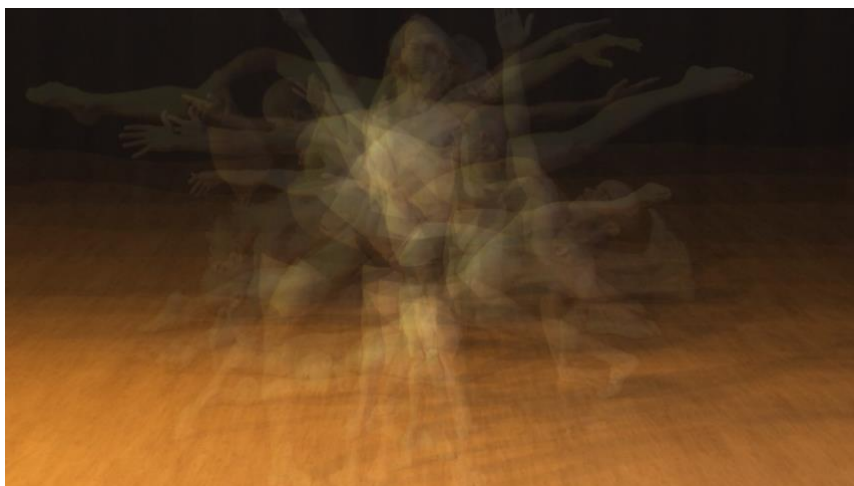
CONSIDERAÇÕES FINAIS

As propostas de chaves desenvolvidas neste trabalho são direcionadas à criação de movimentos significativos, conectados à percepção sensível do corpo. Elas não se limitam a formas fixas ou estruturas fechadas. Pelo contrário, permitem uma plasticidade formal que mantém o bailarino, intérprete ou performer em um estado contínuo de presença e criação viva. Mesmo sem recorrer a um formalismo rígido, a chave atua como um guia que estimula a improvisação consciente e o diálogo com o público.

A formação em dança, em grande parte, está ancorada na codificação formal dos movimentos. No entanto, ao compor partituras inspiradas nas chaves, parto do princípio de que elas só se consolidam como chaves performáticas quando possibilitam a improvisação e a abertura para o encontro sensível com o outro. Caso contrário, seriam apenas sequências coreográficas fixas, sem espaço para a escuta, a adaptação e a resposta ao momento vivido em cena.

Acima de tudo, este trabalho se funda no desejo de articular teoria e prática. A pesquisa e a performance se entrelaçam para construir um conhecimento encarnado, em que o fazer teatral carrega em si as reflexões construídas ao longo do percurso acadêmico. O objetivo é que os estudos teóricos não estejam dissociados da experiência prática, mas sim em constante diálogo com ela. Revisitar a dança e utilizá-la como método criativo paralelo à pesquisa teatral é, para mim, uma forma de valorizar minha trajetória pessoal e profissional. É a oportunidade de transformar vivências em linguagem artística e de ampliar o campo investigativo que une corpo, movimento e presença.

Por fim, e não menos importante, estar a serviço da arte, seja ela dança ou teatro, é um princípio que sustenta todo o meu processo criativo. A arte é, por natureza, transformadora. Ela desestabiliza certezas, provoca reflexões, desloca o olhar e nos aproxima do que há de mais humano. É por meio da arte que o ser humano se transforma, se deforma e se reforma, em direção a uma escuta mais sensível de si e do outro.



(Pesquisa partituras “Dançarei aquilo que tu sentes” Bloco 3M– UFU. Foto 28 – Acervo pessoal)

“Todas as artes contribuem para o maior de todas as artes, a arte de viver”.
(*Bertolt Brecht*)

“Quando todas as formas se tomam formas infinitas”. (*Rodrigo Müller*)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. Manifesto sobre a vida do artista. Disponível em: <https://arteref.com/gente-de-arte/manifesto-artistico/>. Acesso em: 25 set. 2015.

AGRA, Lucio. “Autor/autores – performance no coletivo” ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 8, p. 247-252, 2008. PPG Artes Cênicas da ECA/USP.

ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 8, p. 253-258, 2008. PPG Artes Cênicas da ECA/USP.

BAUSCH, Pina. Dançar é uma forma de amar. Disponível em: https://www.snpcultura.org/vol_dancar_forma_de_amar.html. Acesso em: 19 set. 2015.

BERSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 1, p. 91-103, 2001. PPG Artes Cênicas da ECA/USP.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

DIÉGUEZ, Ileana. Cenários expandidos: (re)apresentações, teatralidades e performatividades. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 135-148, out. 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008. PPG Artes Cênicas da ECA/USP.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (orgs.). *Cartografia do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 61-72.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KUBIK, Marianne. *Biomechanics: understanding Meyerhold's system of actor training*. New York: Allworth Press, 2002. Tradução: Danilo Pinho; Rafaelle Diógenes.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005. p. 127-143.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Corpos informáticos. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005. p. 149-171.

MEIRA, Renata Bittencourt. Entrevista sobre o método “Chaves”. Universidade Federal de Uberlândia, 2º semestre de 2015. [Entrevista pessoal].

SAGASETA, Julia Elena. O teatro performático na cena conceitual. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, n. 13, p. 45-58, 2009.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo*, São Paulo, ano 11, n. 12, p. 25-40, 2003.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 5. ed. Tradução: Eduardo Amos; Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012. 384 p.

VILLAR, Fernando. Performances. In: VILLAR, Fernando (org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2003. p. 71-80.