

EM FOCO

# PREPARAÇÃO CORPORAL E SOMAESTÉTICA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA 2000-2018

*THEATER TRAINING AND  
SOMAESTHETICS AT UBERLÂNDIA  
FEDERAL UNIVERSITY 2000 - 2018*

*PREPARACIÓN CORPORAL Y SOMAESTÉTICA  
EN LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE  
UBERLÂNDIA 2000 – 2018*

**RENATA BITTENCOURT MEIRA**

MEIRA, Renata Bittencourt.  
Preparação corporal e somaestética na Universidade Federal de Uberlândia  
2000-2018.  
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **159-182**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26554>

## RESUMO

Este ensaio apresenta as abordagens somáticas utilizadas e desenvolvidas em processos de formação na Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, no período de 2000 a 2018. O trabalho discorre sobre a formação de procedimentos pedagógicos e prática docente na perspectiva da Educação Somática, tendo como fonte as reformulações do projeto pedagógico, os planos de ensino e anotações das aulas em diálogo com estudos de delineamento do campo da Educação Somática nas artes da cena e na universidade. Apresenta as experiências pedagógicas de inclusão da Educação Somática na formação acadêmica em Teatro. A pesquisa empírica e documental da experiência pedagógica para inclusão da Educação Somática na universidade resulta na formulação da noção de Materialidade Somaestética e engendra a prática das *Ternas*, concebida como oito unidades sensório expressivas.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Teatro. Educação.  
Procedimentos  
Pedagógicos. Educação  
Somática. Universidade  
Pública.

## ABSTRACT

*This essay presents the somatic approaches used and developed in the theatrical training courses of the undergraduate course of the Federal University of Uberlândia (UFU), between 2000 and 2018. The work deals with the formation of pedagogical procedures and pedagogical practices from the perspective of Somatic Education, having as a source the reformulations of the pedagogical project, the teaching plans and notes of the classes in dialogue with Somatic Education studies in the performance art field and in the university. The research presents the pedagogical experiences of Somatic Education inclusion in the academic formation in Theater. The empirical and documentary research of the pedagogical experience for the inclusion of the Somatic Education in the university results in the formulation of the notion of Somaesthetic Materiality and engenders the practice of *Ternas*, conceived as eight expressive sensorial units.*

### **KEYWORDS:**

Theater. Education.  
Pedagogical Procedures.  
Somatic Education. Public  
University.

## RESUMEN

*Este ensayo presenta los enfoques somáticos utilizados y desarrollados en procesos de formación en el grado en Teatro de la Universidad Federal de Uberlândia (UFU), en el período de 2000 a 2018. El trabajo trata sobre la formación en procedimientos pedagógicos y práctica docente en la perspectiva de la Educación Somática. Presenta las experiencias pedagógicas de inclusión de la Educación Somática en la formación académica aplicada al Teatro. La investigación empírica y documental de la experiencia pedagógica para la inclusión de la Educación Somática en la universidad es resultado de la formulación de la noción de Materialidad Somaestética y engendra la práctica de las *Ternas*, concebida como ocho unidades sensoriales y expresivas.*

### **PALABRAS CLAVE:**

Teatro. Educación.  
Procedimientos pedagógicos.  
Educación Somática.  
Universidad Pública.



## INTRODUÇÃO

**NA DÉCADA DE 1970**, Thomas Hanna popularizou o termo Educação Somática como um campo de conhecimento reunindo diversas práticas, pedagogias e teorias sobre a percepção consciente do corpo. (EDDY, 2016) A partir dessa proposição, os saberes somáticos desenvolvidos e organizados, desde o fim do século XIX, em diferentes experiências, locais, contextos e épocas dos fundadores dos métodos e técnicas somáticas,<sup>1</sup> são circunscritos em “um movimento abrangente e eclético”, conforme Giorgi (2015, p. 56). Relatos de experiência e pesquisas práticas somáticas no âmbito das artes cênicas e da educação parecem confirmar a pluralidade fenomenológica da Somática. (GIORGI, 2015) Pode-se pensar, entretanto, que a busca por princípios comuns e a divulgação dos estudos que mostram a pluralidade desse conjunto de conhecimento, geraram outras dinâmicas de ensino e aprendizagem. Esses saberes somáticos, socializados apenas por meio de formação específica e restrita, passam a ser trabalhados nas universidades. A Educação Somática é considerada um tema recente no meio acadêmico nacional. No Brasil, conforme Costa e Strazzacappa (2015) o número de estudos e publicações acadêmicas sobre Educação Somática, apesar de crescente, é até então reduzido. O Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, desde 2000, tem sido um

**1** Segundo Martha Eddy (2016), são oito os fundadores das primeiras técnicas e métodos de Educação Somática, são eles “F. M. Alexander (1869– 1955), creator of the Alexander Technique (AT); Irmgard Bartenieff (1900– 1982), of Bartenieff Fundamentals of Movement (BF); Gerda Alexander (1904– 1994), of the Gerda Alexander Eutony (sometimes Eutonie) (GAE); Moshe Feldenkrais (1904– 1984), of the Feldenkrais Method (Awareness Through Movement and Functional Integration); Mabel Ellsworth Todd (1880– 1956), of Ideokinesis; Charlotte Selver (1901– 2003), creator, with her husband Charles Brooks, of Sensory Awareness; Ida Rolf (1896– 1979), of Structural Integration, Rolfing and Rolf Movement; and Milton Trager, of the Trager Method” (EDDY, 2016, Kindle Locations 535-539).

espaço de experiências didáticas e pedagógicas de inclusão de conhecimentos somáticos na formação acadêmica de atores e professores de teatro.

Como docente das disciplinas Expressão Corporal (2000 a 2003), Consciência Corporal (2003 a 2017) e Corpovoz (2018 e 2019), apresento neste ensaio o percurso e o modo de adoção dos conhecimentos somáticos na Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e as influências de conceitos e debates ocorridos em torno da Educação Somática no planejamento pedagógico institucionalizado nos Projetos Político Pedagógicos (PPP) do Curso, nas fichas de disciplinas e nos planos de ensino. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, 2009, 2017a, 2000a, 2000b, 2000c, 2001, 2003, 2005b, 2014)

A reflexão se faz a partir da trajetória docente que entrelaça ensino, pesquisa e gestão<sup>2</sup> e apresenta esforços para inclusão da Educação Somática<sup>3</sup> no Curso de Teatro por meio das experiências didáticas nas disciplinas e na participação na reformulação dos PPP da graduação. O planejamento e oferecimento das disciplinas são analisados por meio de conhecimentos oriundos da prática docente, anotados nos registros de aula, e das informações contidas nos documentos institucionais.



## EDUCAÇÃO SOMÁTICA E UNIVERSIDADE

O aumento de pesquisas e de divulgação das diferentes metodologias de Educação Somática, além da possibilidade da criação de novas técnicas, possibilitou abordagens distintas convocadas nas disciplinas de formação de atores e professores de teatro. No aspecto técnico, os atores se beneficiam da “liberdade estrutural, funcional e expressiva” da “construção dos gestos fundamentais” que a Educação Somática propicia com base motora e simbólica, tanto quanto os bailarinos. (FORTIN, 1999, p. 42) Para além de melhora técnica, prevenção e cura de traumatismos, e desenvolvimento das capacidades expressivas do

**2** Coordenação Geral de processo seletivo habilitação específica em Artes Cênicas (2000 - 2004); coordenação do Curso de Educação Artística - habilitação Artes Cênicas (2002 - 2004); Comissão de Reformulação Curricular do Curso Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas (2000 - 2005); direção da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais (FAFCS) (2010 - 2011), diretora do IARTE (2011 - 2016), participação na Comissão de Reformulação Curricular dos Cursos de bacharelado e licenciatura em Teatro (2015 - 2017).

**3** Esforço também realizado para a criação do Curso de Dança da UFU, a Educação Somática, os Processos Criativos e os Estudos Culturais formam o tripé estruturante do Projeto Pedagógico do curso.

dançarino (FORTIN, 1999), a Educação Somática oferece uma base de formação aos atores e princípios e diretrizes para a criação de procedimentos pedagógicos (trans)formadores para os docentes. O reconhecimento da “[...] interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa” (FORTIN, 1999, p. 44) aponta possibilidades de acesso a movimentos significativos e criativos por diferentes vias. Com base na Educação Somática, trabalhar o movimento nas Artes Cênicas considerando a complexidade dessas interconexões é um grande desafio para o docente.

O estudo da expressividade, nessa dimensão holística, está imbricado ao empenho em promover uma experiência corporal para o estudante e o professor. A tarefa de levar uma pessoa a se transformar é um grande desafio dentro da estrutura universitária. Surgem questões que instigam o fazer docente e a reflexão apresentada neste texto. Como facilitar uma experiência significativa? Como ter acesso aos processos subjetivos dos estudantes? Como promover a análise e o debate sobre os aspectos internos dos processos dos diferentes estudantes? O planejamento, a realização e a constante revisão dos procedimentos e práticas têm como desafio dar respostas a essas questões. A principal dificuldade de incluir a Educação Somática na universidade, segundo Fortin (1999, p. 46):

[...] refere-se ao fato de que os resultados mais profundos em Educação Somática são obtidos quando um educador somático trabalha individualmente com um dançarino, oferecendo-lhe um feedback altamente pessoal utilizando suas mãos para detectar ou introduzir as mudanças estruturais ou funcionais.

Os dançarinos nos EUA, Austrália e Canadá tendem a “[...] enriquecer seu treinamento cotidiano seguindo uma ou duas aulas por semana de uma ou outra técnica somática”. (FORTIN, 1999, p. 49) O acesso a esse conhecimento somático com o qual os bailarinos experientes tornam seus processos mais diretos, claros e profundos é limitado na universidade, exigindo a transferência de aprendizagem do conhecimento somático para as aulas de dança. O contexto analisado neste ensaio é diferente. Os estudantes do Curso de Teatro da UFU têm pouco ou nenhum acesso a aulas de Educação Somática para além do oferecido pela

instituição. Os estudos somáticos nesse contexto estão circunscritos ao PPP do curso e resultam da formação e interesse docentes.

A Graduação em Teatro da UFU iniciou em 1994 com a criação do Curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas. Durante seis anos o curso foi oferecido por três professores efetivos na área, com a contribuição de docentes de outros Cursos de Educação Artística e professores substitutos. O desafio estava em superar as dificuldades com a ausência de especialistas e as trocas constantes de docentes temporários. Em setembro de 2000, foi aprovado o Projeto de Ajuste Curricular no Curso de Educação Artística/Habilitação em Artes Cênicas (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017a), realizado por um corpo docente composto na sua maioria de professores substitutos, quando se deu minha primeira contribuição ao planejamento institucional. A contratação de quatro professores efetivos em 2002, dentre os quais estou incluída, inicia a fase de institucionalização do PPP e viabiliza o reconhecimento do curso no Ministério de Educação (MEC), em 2004. Desde então, foram realizadas duas reformulações no Projeto Político Pedagógico com alterações nas disciplinas de corpo.<sup>4</sup>

Para refletir sobre a inserção da Educação Somática no Curso de Teatro da UFU foram analisados os PPP referentes ao ajuste de 2000 e as reformulações de 2005 e 2017. Foram verificados os Planos de Ensino das disciplinas Expressão Corporal I e II (2000 a 2005), Consciência Corporal e Expressão Corporal I e II (2005 a 2017) e Corpovoz I, II, III e IV de 2018. Consultou-se os registros docentes das aulas oferecidas nas disciplinas mencionadas. O Quadro a seguir mostra as alterações realizadas nas disciplinas de corpo nas reformulações curriculares do Curso de Graduação em Teatro.

**4** Conjunto das disciplinas Expressão Corporal (2000 a 2003), Consciência Corporal (2003 a 2017) e Corpovoz (2018).

Período de vigência do PPP	Nome da disciplina	Carga horária	Abordagem somática
2000 a 2005	Expressão Corporal I	60	Eutonia e Método Feldenkrais - ênfase na estrutura óssea.
2000 a 2005	Expressão Corporal II	45	Eutonia e Método Feldenkrais - ênfase na estrutura óssea em diálogo com Rudolf von Laban.
2006 a 2017	Consciência Corporal	60	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo.
2006 a 2017	Expressão Corporal	45	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo em diálogo com Rudolf von Laban.
2018 atual	Corpovoz I	90	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo.
2018 atual	Corpovoz II	90	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo em diálogo com Jacques Lecoq e Eugênio Barba.

## ABORDAGEM SOMÁTICA NAS DISCIPLINAS DE CORPO DO CURSO DE TEATRO DA UFU

A leitura e análise dos documentos buscaram os registros da abordagem somática trabalhadas. Em Expressão Corporal I, lê-se na ementa:

Estudo anatômico da estrutura óssea e muscular relacionando sempre a teoria à prática corporal, tendo como eixo condutor a percepção e a sensação do corpo na postura dinâmica e em movimento. Desenvolvimento do conceito do corpo como uma

unidade psicofísica e reconhecimento do repertório pessoal de movimentos em sua expressão teatral. Prática do movimento, som e palavra como unidade expressiva. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000a)

A percepção e sensação do corpo como eixo condutor dos estudos teóricos e práticos de anatomia são evidências da abordagem somática da disciplina, enfatizadas pelo conceito de “[...] unidade psicofísica e reconhecimento do repertório pessoal de movimentos”. O Plano de Ensino registra procedimentos de “manipulação (em si e em dupla) como estudo das articulações”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000c)

A ementa da disciplina Expressão Corporal II mostra a abordagem somática de Expressão Corporal I ampliada para as atividades teatrais. O foco é deslocado do movimento consciente, aprendizagem da percepção e cuidados de si para observação e expressividade do movimento. O modo proposto no programa da disciplina, conforme a ficha de disciplina (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000b), é o “inter-relacionamento da percepção do corpo em movimento e sua expressão”, uma proposta de manter o corpo sensibilizado e ao mesmo tempo desenvolver a expressividade. A expansão da abordagem também alcança o “estudo de técnicas elementares para uso expressivo e espetacular da voz e do corpo em função das práticas educativas” e “a experimentação de personagens e situações cênicas”. Observa-se nessa disciplina a proposta de evitar o risco da lacuna deixada pela transferência de aprendizagem, no caso da UFU, entre as disciplinas com abordagem somática e as disciplinas de interpretação.

Até 2005, o trabalho corporal no PPP era desenvolvido em duas disciplinas de 60h oferecidas no primeiro e segundo semestre do curso, Expressão Corporal I e II, dentro da “base elementar para o fazer teatral”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, p. 9) No segundo semestre de 2006 foi implementada uma reforma curricular para “[...] definir as características do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia aprofundando a interface teatro-educação na modalidade Licenciatura e criando a modalidade Bacharelado”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, p. 6) Foi criada a disciplina Consciência Corporal, instituindo no PPP uma abordagem somática. No perfil do curso consta

que o egresso do Curso de Teatro deve estar apto para, dentre outras capacidades, “abordar as questões corporais e sociais teórica e praticamente, considerando o contexto sócio cultural contemporâneo”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005, p. 23) Há, portanto, o reconhecimento da importância das “questões corporais” e a valorização da relação ensino-pesquisa.

O PPP do Curso de Teatro implementado em 2006 traz na ementa da disciplina Consciência Corporal alguns princípios da Educação Somática, sem explicitamente citar esse campo de conhecimento, a bibliografia evidencia a aproximação da ementa com a Educação Somática por apresentar obras de Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais, Klauss Vianna e Berta Vishnivetz. Em 2008, foi feita uma comunicação no Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) apresentando:

Estudo e resultado de trabalho docente desenvolvido nas disciplinas Consciência Corporal e Expressão Corporal I, II, III e IV do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, propõe uma sistematização do que é chamado aqui de impressões corporais, ou seja, a dimensão interior, como chama Eugênio Barba ou o plano interior, nas palavras de Stanislavski. A separação entre expressões e impressões não existe na prática, se faz aqui como estratégia de estudo e entendimento. As impressões são percebidas em cinco vias: sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva, são trabalhadas nas atividades práticas e oferecem diretrizes para o desenvolvimento de processos corporais e criativos. (MEIRA, 2008)

A comunicação apresentou resultados da prática docente que trabalhou na interface com o campo de conhecimento da Educação Somática, enfatizando a perspectiva subjetiva, numa abordagem fenomenológica, e indicando cinco vias de impressão, sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva, como diretrizes para o diálogo intersubjetivo e o aprofundamento de práticas perceptivas, tratadas mais à frente.

Em 2018 foi feita a implementação de mais uma reformulação do PPP do Curso de Teatro. Consta no perfil do egresso a competência de “Compreender a corporalidade nos processos de criação artística”; “Abordar questões corporais no campo sociocultural, teórica e praticamente, considerando o contexto contemporâneo” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017, p. 26) e “Compreender a corporalidade nos processos de criação artística como contribuição fundamental do campo do teatro para a educação”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017b, p. 28) São aspirações do coletivo docente do Curso de Teatro, o reconhecimento da corporalidade e das questões corporais no contexto contemporâneo. Entretanto, não há a especificação da abordagem somática nas fichas de disciplina.



## A EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA EXPERIÊNCIA DOCENTE PARA A FORMAÇÃO DO CORPO EXPRESSIVO EM TEATRO

As dificuldades de integração da Educação Somática no Curso de Teatro às aulas na universidade têm sido consideradas desafios que determinam uma qualidade criativa para a docência. (MEIRA, 2008) As dificuldades para incluir os saberes somáticos na universidade estimularam a criação e adoção de estratégias procedimentais, de escuta e de registro. A prática do educador engajado na complexidade da cultura contemporânea demanda uma boa dose de criatividade e abertura para estabelecer modos de agir e de fazer, que considerem o conhecimento a ser compartilhado e esteja de acordo com as particularidades dos temas, objetivos e grupos envolvidos. A criatividade dá suporte procedimental à noção de técnica como “algo vivo, flexível” como ensina Klaus Vianna. (MILLER, 2007, p. 52) Para a compreensão dos saberes somáticos, é necessário que o estudante transforme o modo como percebe e cuida de si. A atenção “[...] às sensações proprioceptivas que acompanham seus movimentos” (FORTIN, 1999, p. 48) inicia em sala de aula.

Para que o trabalho na disciplina constitua um processo contínuo e transformador, são propostos procedimentos com objetivo de preencher as lacunas deixadas entre uma experiência semanal e outra. É discutida em aula a influência do conhecimento somático em situações cotidianas. Além da atenção à percepção somática, são oferecidos exercícios de revisão das atividades, em escritas, documentação, leituras e registro, melhorando a integração do pensamento e da linguagem nas descobertas e experiências somáticas.

A investigação do corpo por meio de improvisações orientadas por diretrizes somáticas é uma forma de desenvolver a expressividade corporal. A exploração e a criação de movimentos fora dos padrões pessoais e de estereótipos culturais são entendidas por meio da reflexão e percepção da autoimagem (FELDENKRAIS, 1977), importante para o artista da cena, uma vez que é resultado e resultante de sua própria experiência e consiste de quatro componentes envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento. (FELDENKRAIS, 1977)

Uma experiência decorrente dos processos promovidos nas disciplinas declara a influência positiva e surpreendente da disciplina na vida e na arte de um egresso do Curso de Teatro. Um estudante sofreu uma crise neurológica causada por meningite e infecção hospitalar. Não conseguia mover as pernas, enxergar e nem escutar, e nessa situação começou “[...] a pensar em como o teatro e as aulas da professora Renata Meira, em Consciência Corporal, poderiam lhe auxiliar nesse processo de recuperação”. (OLIVEIRA, 2016, p. 13) A recuperação foi acompanhada por duas fisioterapeutas, mas o processo foi todo orientado por ele. Tendo por base o texto de Oliver Sacks (1997), “A mulher desencarnada”, as histórias dos pioneiros em Educação Somática contadas em aula, especialmente a de Mabel Todd,<sup>5</sup> Paulo recuperou os movimentos e a audição. Paulo voltou de Portugal e defendeu seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) denominado *Caminhares: uma percepção corpórea em uma vivência além-mar*,<sup>6</sup> apresentando seu processo de cura e de criação performática num recorte biográfico permeado pelas sensações e memórias de experiência vivida. Hoje, com visão subnormal, Paulo é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFU, sua história é um depoimento em experiência da capacidade autorregulatória e do controle radical de si mesmo, como afirma Hanna (1977, tradução nossa):

**5** Mabel Todd (1880-1956) desenvolveu um trabalho somático sutil e profundo que promove mudanças neuromusculares reais por meio da visualização e imaginação do movimento. Seu método foi formulado em um processo da cura de si mesmo, após uma queda em que perdeu a movimentação das pernas. Lecionou anatomia, postura e consciência neuromuscular para profissionais de educação física e dança na Columbia University. Na Ideokinesis, a prática mental guia o cérebro para estimular os músculos a se organizarem para um movimento específico. Deixou três livros - *Early Writings* (1920); *The Thinking Body: a study of the balancing forces of dynamic man* (1937) e *The Hidden You* (1953). (EDDY, 2016, p. 644-657, tradução nossa)

**6** Em linhas gerais, o trabalho foca o corpo como objeto de estudo em uma tratativa permeada pelas sensações e memórias de experiência vivida pelo autor. Após uma internação que teve a duração de cinquenta e um dias em outro país e tendo alguns estados de sentidos afetados, como visão, audição e a locomoção, discorre sobre o trabalho corporal realizado em uma sequência de exercícios físicos e mentais, que possibilitaram o processo de recuperação.

A característica da Educação Somática é a suposição de que o ser humano evoluiu como um organismo autorregulador, autocorretivo e autodesenvolvedor, que pode assumir maior controle de si mesmo através de uma autoconsciência somática cada vez maior.<sup>7</sup>

Conclui-se que as perspectivas de abordagem somática das disciplinas de corpo nos processos de formação em Teatro na UFU são cuidados do corpo na vida e na arte; identificação de padrões de movimento pessoais e sociais; estabelecimento de vínculo entre os campos de conhecimento; adaptação de atividades de Educação Somática para a dinâmica universitária.



## RESULTADO DA EXPERIÊNCIA DE ENSINAR: MATERIALIDADE SOMAESTÉTICA – TERNAS

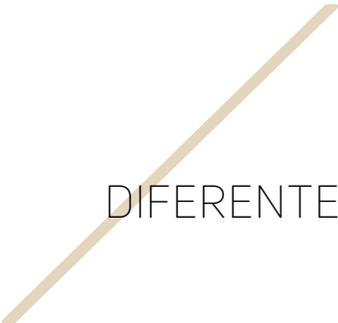
O desenvolvimento da noção de Materialidade Somaestética e de Ternas é a proposição de técnicas didáticas e de instrumentos para o exercício de uma pedagogia somática<sup>8</sup> para as disciplinas do Curso de Teatro e que aprimora o corpo expressivo nas artes. A prática docente desenvolveu-se junto ao movimento de criar estratégias institucionais e pedagógicas para inclusão da Educação Somática na formação do atuante/intérprete da Graduação em Teatro. As estratégias institucionais desenvolveram-se nas sucessivas reformulações do Projeto Político Pedagógico do Curso. As estratégias pedagógicas se aperfeiçoaram na prática docente e firmaram princípios, nomenclaturas, referências, instrumentos de escuta e articulações entre práticas pedagógicas somáticas e práticas pedagógicas do campo das Artes Cênicas. Sylvie Fortin (1999, p. 50) afirma que “[...] os educadores somáticos insistem sobre a importância de informação intrínseca para explorar os caminhos pelos quais o movimento circula, o que desperta no imaginário de cada um e as emoções que lhes são ligadas”. É uma abordagem consonante com a perspectiva do trabalho de ator:

**7** “The characteristic of somatic education is its assumption that the human being has evolved as a self-regulating, self-correcting and self-improving organism, who can take over greater somatic self-awareness.”

**8** Objeto de pesquisa docente em andamento: “Ternas: uma pedagogia corporal para as artes”. <https://sites.google.com/view/ternas-pedagogia-corporal/página-inicial>

O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior* ao diferenciá-lo de uma outra *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator (Barba: 1989, 21) e Stanislavski denominou de '*plano interior e plano exterior*' (cf. Stanislavski: 1972, 223). (BURNIER, 2001, p. 19)

O plano interior ou a dimensão interior é aqui chamado de impressões somáticas, numa relação inversa às expressões corporais. (MEIRA, 2008) Esta divisão é uma estratégia pedagógica para análise da experiência somática, uma vez que as impressões e expressões corporais estão integradas na perspectiva holística da Educação Somática. (HANNA, 1977)



## DIFERENTES NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA

Shusterman (2012, p. 19-20), em seu projeto de somaestética, detalha questões da consciência corporal por meio de uma filosofia teórica e prática, na qual “celebra o corpo vivo e senciente como núcleo organizador da experiência”. O autor “examina os diferentes tipos, níveis e valores da autopercepção somática” e maneiras de “aprimorar o conhecimento, performance e fruição somaestéticos”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 34) Ao revisitar Merleau Ponty (2012), o filósofo apresenta quatro níveis de consciência. Na prática docente, a compreensão somática destes níveis, facilitou o diálogo sobre a experiência do movimento e a orientação do estado de concentração das práticas somáticas.

Primeiro, há os modos primitivos de apreensão dos quais não estou de modo algum conscientemente apercebido, mas que Merleau-Ponty parece atribuir à a nossa “intencionalidade corporal mais básica”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 98)

O segundo é um nível mais consciente de percepção corporal, “[...] poderia ser caracterizado como percepção consciente sem apercebimento explícito [...]” “que Merleau-Ponty celebra como ‘consciência primária’”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 99) É uma condição em que há a percepção de algo, ou de uma condição corporal, mas esta percepção não é refletida, não se faz pensamento objetivo, nem foco de atenção intencional. O terceiro nível é entendido nas práticas realizadas na universidade como um estado de atenção adequado para estar em cena. Permite perceber diferentes estados corporais, os sentimentos distintos causados por este estado e perceber com a mesma atenção os objetos externos e o próprio corpo. Shusterman explica que “nesse nível, que Merleau-Ponty considera o nível das representações mentais, já se pode falar de percepção somática explicitamente consciente ou observação somaestética”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 100) O quarto e último nível que Shusterman apresenta possibilita a análise do movimento com ênfase sensorial, ou “reflexão somaestética”, como ele mesmo denomina:

Estaremos concentrados em nosso auto apercebimento de como nossos punhos estão fechados, não apenas em termos de atenção específica a sentimentos explícitos de aperto e de orientação dos dedos no fechamento, mas também aos sentimentos da própria atenção alerta e das maneiras como essa autoconsciência somática influencia nossa experiência de fechar os punhos e outras experiências. (SHUSTERMAN, 2012, p. 101)

A prática somática desenvolve o conhecimento do corpo por meio de uma concentração muito focada e com propósito de trabalho sobre si, a reflexão somaestética. Este estado concentra a atenção na percepção do movimento, nas sensações somáticas, em um trabalho de desenvolvimento da capacidade de sentir. Este nível de consciência é necessário para o estudo do corpo, mas o trabalho em cena exige direcionamento do foco de atenção para o espaço, para a contracenação e para o público, o que é possível na observação somaestética. O estudo prático da modulação dos níveis de consciência entre a reflexão e a observação somaestética, o quarto e o terceiro nível de consciência, enriqueceu os exercícios de transferência de aprendizagem das atividades de concentração somática para a atenção em cena.

O trabalho com a noção de estado da Materialidade Somaestética passou a ser entendido entre os praticantes, então, como estado de percepção das sensações corporais juntamente com a noção da expressividade dos movimentos, posturas e estados do corpo. Trata-se de construir pontes entre um estado de concentração em si mesmo e o estado de conexão necessário para a cena. É importante para as artes da presença a capacidade de se perceber e se envolver com as improvisações de movimentos. O treinamento da modulação dos níveis de concentração ampliou o repertório docente e criou soluções para exercícios desenvolvidos como pesquisa docente no Laboratório de Ações Corporais da UFU. Experiências com portadores de tradição oral, com a disciplina de montagem cênica, com trabalhos de criação em grupo de pesquisa deverão ser objeto de novos laboratórios e publicações.



## AS CINCO VIAS DE IMPRESSÃO

“As vias de impressão oferecem diretrizes para o desenvolvimento de processos corporais e criativos”. (MEIRA, 2008) Nas atividades em sala de aula, foram trabalhadas cinco vias de impressões sistematizadas em sensação, imaginação, memória, pensamento e emoção. São aspectos internos do movimento percebidos pelos estudantes. Trazer para a fala essas noções permite o compartilhamento da experiência e revela as estratégias individuais de criação de movimento por meio da experimentação improvisacional. Foi possível perceber no decorrer da disciplina, nas rodas de conversa antes e depois das práticas, que existem diferentes modos de perceber estas vias de impressão. Assim como existem características expressivas próprias, é possível perceber maior ou menor evidência em uma ou outra via de impressão em cada praticante. As conversas com os participantes sobre as práticas indicam modos de estimular a criação de movimentos por meio destas vias, e permitem perceber as características de cada estudante na dinâmica das impressões.

As sensações são formadas pela percepção de estímulos do movimento pelo tato, pela propriocepção, pela cinestesia, pelo tônus muscular, respiração e pelo movimento das vísceras. São estimuladas a partir de práticas embasadas na Educação Somática e podem ser assim sintetizadas: o toque no próprio corpo, no corpo do colega de trabalho, em objetos como bolinhas e bastões; o contato com o chão; o estudo da estrutura óssea por meio do movimento consciente de observação e reflexão somaestética; a estimulação da pele por meio do tato; a percepção da musculatura através da manipulação do corpo, da percepção de limites de alongamento e força, do acionamento de forças opostas na modulação do tônus. A Eutonia contribuiu a partir dos princípios de consciência dos ossos, contato consciente, conscientização do volume do espaço interno e consciência da pele por meio do tato e do contato. (ALEXANDER, 1983) A percepção dos apoios e do peso do corpo foi trabalhada na perspectiva da Eutonia e de Klauss Vianna (MILLER, 2007) como meio de modulação do tônus. Dos princípios da técnica Klauss Vianna, são trabalhados também as articulações, resistência e oposições, do processo de acordar o corpo. (MILLER, 2007) Técnicas orientais também colaboraram no desenvolvimento de um corpo sensível, no caso, o Tai Chi Chuan<sup>9</sup> orientou práticas de respiração, enraizamento e equilíbrio. Esta sensibilização é conduzida como treinamento do ator e visa a busca de autoconhecimento, o desenvolvimento de uma prática de movimento saudável, o aperfeiçoamento da expressão, o desenvolvimento de autonomia para explorar e criar movimentos.

A via cognitiva na prática do movimento é orientada pelos estudos de anatomia do movimento e pelo conhecimento de diferentes concepções de corpo de estudiosos de teatro. Trata da relação do movimento com o conhecimento adquirido pela leitura e por aulas expositivas. Foram abordados os princípios da Antropologia Teatral, de Eugênio Barba (2012), os elementos de análise de movimento de Rudolf Laban (1978) e a abordagem panorâmica de Sônia Azevedo (2002). Esse conhecimento é usado de maneira criativa em improvisações e experimentações de movimento, como modo de associar o estudo somático ao conhecimento teatral. A relação entre a prática somática e o entendimento do conceito estabelece associações significativas entre teoria e prática, denominadas na pesquisa docente como Corporificação de Conceitos, e é parte do processo de experiência da Materialidade Somática.

**9** O conhecimento de Tai Chi Chuan foi aprendido na década de 1980, em São Paulo, com o mestre Roque Enrique Severino.

A imaginação é considerada nas atividades práticas como criação de imagens internas, visuais, sonoras e narrativas. Outras imagens perceptivas como pensamento e memória (DAMÁSIO, 1996) são tratadas separadamente e se referem à relação com o conhecimento e com fatos passados, respectivamente. A imaginação que brota dos movimentos nas improvisações muitas vezes estabelece um significado para a ação. Rafaela, estudante do Curso de Teatro em 2018, ao escrever sobre sua experiência com imaginação, explica:

Imaginação: provém de um movimento, por exemplo, se eu levanto a minha mão e a trago até o rosto, vem a minha cabeça a ideia de que estou colhendo uma maçã. Portanto, a minha imaginação parte daí, os movimentos guiam ela; mas ela também guia os movimentos, quando eu executo um movimento que já conheço uso a imaginação para fazê-lo de modo diferente. (YAMAMOTO, 2018)

O inverso também faz parte desta via: a observação de imagens como estímulo de criação e como orientação para exploração de movimentos. São utilizadas imagens de anatomia humana, imagens de outras referências culturais e diferentes possibilidades expressivas (BARBA, 2012) e imagens simbólicas, como os arcanos maiores do Tarot de Salvador Dalí (POLLACK; DALI, 1985) e os textos de Rosane Preciosa (2010).

A memória foi trabalhada como referência de um acontecimento vivido e também como possibilidade de realizar novamente uma ação. Lembranças de situações vividas, memória emotiva, memorização de texto, são exemplos de diferentes abordagens das vias mnemônicas utilizadas. Muitos são os imbricamentos entre memória e imaginação,<sup>10</sup> mas de maneira operatória, os diálogos e exercícios são propostos como se fossem capacidades distintas.

Os estudantes apresentam relações entre estas vias de forma singular. Julia descreveu sobre sua experiência das cinco vias de impressão:

O pensamento toma parte no início para ter uma coerência de acordo com os comandos dados pela docente. Quando os movimentos começam, a memória atravessa, sem pedir licença, e

**10** Patrícia Leonardelli (2012), em seu livro *A memória como recriação do vivido* explora em profundidade esta relação.

de certa forma vai tirando o domínio do pensamento. E pela falha da memória, é aguçada a imaginação, a capacidade que permite criar. Ela é uma das nossas capacidades que tem a virtude de dinamizar os movimentos, assim, o corpo não fica estagnado apenas em uma proposta. Tenho a emoção como um “presente” da sensação, acredito que ambas andam juntas. A sensação é como um êxtase contínuo, se mantém, porém de diferentes maneiras, pois as sensações sentidas através das emoções são diversas, abrindo um leque para a imaginação e memória. (SILVA, 2018)

A emoção, segundo Damásio (2011), é um programa de ações. “Qualquer emoção faz isso [modificar o corpo] com rapidez e eficiência, pois uma emoção é um programa de ação, e o resultado da ação é uma mudança no estado do corpo”. (DAMÁSIO, 2011, p. 154) A mobilização de emoções foi reconhecida pelos estudantes na experiência em sala de aula. As emoções foram, na maioria das experiências com estudantes dos primeiros períodos, uma experiência imprevisível.<sup>11</sup>

**11** O estudo das expressões das emoções está em andamento na pesquisa docente.



## INSTRUMENTOS DE ESCUTA

Nominar as vias de impressão foi uma forma de realizar a reflexão e o diálogo em sala de aula sobre as experiências de cada estudante. Foi um importante instrumento de escuta e compartilhamento. Uma vez definidas as palavras, os estudantes conseguiram falar sobre as suas próprias dinâmicas internas. Foi possível conhecer experiências diferentes e específicas.

Em 2001, foi estabelecido um instrumento de registro pessoal do processo de aprendizagem denominado “Caderno do Eu”. Espaço para registro e expressão dos processos subjetivos, é um “[...] memorial individual das atividades práticas com o objetivo de documentar vivências corporais; refletir sobre as atividades práticas; relacionar movimentos objetivos às imagens internas, emoções e sensações”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2001) Esse exercício por

vezes traz como retorno a criação de uma escrita própria, poética ou concreta, desconexa ou metafórica. Desde 2010, o livro de Rosane Preciosa (2010) é utilizado como motivação da percepção da experiência como poesia de si. Ao discorrer sobre a criação de textos que tratam da experiência, Preciosa (2010, p. 25) devolve “o corpo ao corpo”,

Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muito ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. São elas que preparam em sua complexidade a modelagem desse corpo único e coerente, mas de uma coerência estranha, que adere ao espaço em que pausa, e por isso devêm com ele um sítio de estados experimentais.

O “Caderno do Eu” tem um contraponto, chamado “Caderno do Nós”. É um registro objetivo e descritivo das atividades. O contraponto entre “Caderno do Eu” e o “Caderno do Nós” é um recurso comparativo em que uma mesma atividade é descrita de um modo em que todos se reconhecem, “Caderno do Nós”, e também descrita de modo pessoal e intransferível, “Caderno do Eu”. Esses registros em contraponto contribuem para a capacidade de distinguir a perspectiva da experiência do ponto de vista comum a todos. São a base para a elaboração de textos, solicitados ao final da disciplina, em que o processo vivenciado nas aulas é apresentado e analisado.

Em 2007, é criado o *Blog Consciência Corporal*,<sup>12</sup> como uma forma de comunicação, produção de textos e referência para reunir materiais complementares às aulas. É um espaço virtual e participativo de socialização de atividades. Essa ferramenta de construção coletiva constituiu o suporte do “Caderno do Nós”, além de acolher também critérios e modos de avaliação, eventos afins, indicação de textos e vídeos, entre outras informações. A criação dessas ferramentas foi inspirada pela condição fenomenológica descrita como “impressões e expressões” em 2008 e facilitou o entendimento por parte dos alunos acerca do universo subjetivo em relação perspectiva objetiva das atividades.

**12** <http://conscienciaporporal.blogspot.com/>.

A apresentação ao grupo das diferenças de necessidades e potencialidades do movimento de cada um orienta o processo e oportuniza o debate coletivo sobre a experiência. A conversa em grupo relativiza os pontos de vista e desvela outras possibilidades de interesses. Conhecer a perspectiva do outro aponta para cada singularidade, criando a consciência da diferença.



## CONCLUSÃO

A abordagem de práticas somáticas e sua potência de viabilizar mudança profunda de atitude em face à maneira de pensar o corpo está vinculada à atuação docente. O PPP do Curso revela o reconhecimento de questões corporais, sem citar diretamente o campo da Educação Somática. No Curso de Teatro, a Educação Somática tem sido trabalhada dentro das disciplinas de Expressão Corporal (2000-2003), Consciência Corporal (2003-2017) e Corpovoz (2018 e 2019). A característica da docência realizada junto com a pesquisa permitiu o desenvolvimento de atividades e propostas pedagógicas que responderam às questões referentes à inserção da Educação Somática no Curso de Teatro da UFU por meio de imbricamentos de diferentes procedimentos e referências, criação de instrumentos, metáforas e noções operatórias realizados no âmbito das disciplinas.

O percurso engajado de ensino, pesquisa e gestão aponta para questões procedimentais integradoras da Educação Somática no Teatro, a partir da experiência docente na UFU. Nessa direção, está-se delineando a noção de Materialidade Somaestética que evoca tanto a perspectiva da percepção e da experiência quanto a da expressão, da estética, da poética e da comunicação. Pode-se concluir que no percurso das atividades docentes houve um deslocamento da perspectiva fenomenológica para a abordagem somaestética na fundamentação do trabalho somático. Fazendo um contraponto com a dualidade das interioridades e exterioridades, a noção de Materialidade Somaestética é tanto somática quanto conceitual. Um conceito operatório da matéria sensitiva na percepção do mundo que é ela mesma percebida enquanto forma e dinâmica.

A base prática para o desenvolvimento do sentimento da forma resultante da percepção da Materialidade Somaestética são as Ternas. Distribuídas em oito práticas denominadas Apoios e Projeções; Rosto; Alinhamento; Articulações e Vísceras; Pele; Braços; Enraizamento e Sonoridades, as Ternas têm orientado o planejamento e as ações docentes em unidades sensório expressivas que congregam os imbricamentos, os princípios e as estratégias desenvolvidas nos dezoito anos de docência na Graduação em Teatro da UFU. Na perspectiva procedimental, as *Ternas* são compostas de atividades de sensibilização, experimentação e criação de movimentos expressivos. A potência expressiva das *Ternas* é o foco de pesquisa docente em andamento, uma investigação por meio da prática da encenação e do aprofundamento teórico sobre as cinco vias de impressão.

A pessoa humana é como um processo em rede, complexo e interconectado, tanto na dimensão corporal especificamente na organização tônico-gravitacional, quanto nas dimensões, corporal, cognitiva, psicológica, social. O corpo enquanto materialidade é, dentre as dimensões interconectadas, “[...] a mais apta para catalisar a globalidade das transformações”. (FORTIN, 1999, p. 44) Essa materialidade é perceptível tanto para quem a vive quanto para quem a vê. A noção de materialidade aqui em construção parte dessa concretude tanto na experiência de cada pessoa, quanto na expressividade e relações.

O aprimoramento da sensibilidade corporal leva à percepção da materialidade do corpo, da consciência de si enquanto realidade concreta. Essa Materialidade Somaestética potencializa a capacidade de entender a expressividade, de conhecer a perspectiva de quem vê o corpo em movimento. Sendo assim, o que é chamado de Materialidade Somaestética é um estado de percepção de si na perspectiva sensorial e na perspectiva expressiva simultaneamente.

A percepção desta Materialidade Somaestética é um estado de presença, uma sensação de estar aqui e agora que favorece a concentração necessária para a experiência significativa e para as artes da cena. O trabalho de ator exige concentração em treinamento e em cena, ao mesmo tempo em que se relaciona com o espaço, o entorno e as pessoas. A capacidade desta dupla conexão se faz por meio da percepção da materialidade. Conexão que não é necessariamente sóbria, que deve poder ser lúdica, ser caótica, ser alegre, e também sombria, mas de qualquer forma envolvente.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1983.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora É, 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.
- COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. A quem possa Interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 maio 2018.
- DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DAMÁSIO, Antonio. *E o cérebro criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- EDDY, Martha. *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. E-book.
- FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 1, p. 40-55, nov. 1999.
- FORTIN, Sylvie; LONG, Warwick. Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 9-29, maio/ago. 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/2866/1480>. Acesso em: 10 maio 2018.
- GIORGI, Margherita di. Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 maio 2018.
- HANNA, Thomas. 'The Somatic Healers and the Somatic Educators'. *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, v. I, n. 3, p. 48-53, Autumn, 1977. Disponível em: <https://somatics.org/library/htl-somatichealed>. Acesso em: 18 maio 2018.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: FAPESP, 2012.
- MEIRA, Renata. Experienciar, aprender, criar e ensinar. *Revista de Educação Popular*, Uberlândia, n. 4, p. 103-114, jan./dez. 2005.
- MEIRA, Renata (org.). *Blog Consciência Corporal: espaço de socialização de atividades, referências e reflexões das disciplinas de estudos do corpo do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia*. 2007. Disponível em: <https://conscienciakorporal.blogspot.com/>. Acesso em: 1 jul. 2018.

MEIRA, Renata. Procurando as Impressões de um Corpo em Cena. Criação e Reflexão Crítica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008. Belo Horizonte. *Anais [...]* Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira%20%20Procurando%20as%20Impressoes%20do%20Corpo%20em%20Cena.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MEIRA, Renata. Conceituar a experiência: expressividade de corpos sensíveis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, 6., 2010. São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo*: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

OLIVEIRA, Paulo Ricardo. *CAMINHARES*: uma percepção corpórea em uma vivência além-mar. 2016. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

POLLACK, Rachel; DALI, Salvador. *Salvador Dali's tarot*. Great Britain: Michael Joseph, 1985.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

SILVA, Julia. *Caderno do Eu*: Corpovoz I. Uberlândia, 2018. Trabalho final de disciplina no Instituto de Artes, Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia apresentado no 1º semestre de 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Ficha de Disciplina Expressão Corporal I*.

In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais*. Uberlândia, 2000a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Ficha da Disciplina Expressão Corporal II*.

In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais*. Uberlândia, 2000b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal I*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2000c.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal I*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal II*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro*. Uberlândia: Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, 2005a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Plano de Ensino da disciplina Consciência Corporal. Curso de Graduação em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2005b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Proposta de Alterações e reajustes na estrutura curricular do Curso de Licenciatura em Teatro Integral*. Uberlândia: Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Consciência Corporal*. Curso de Graduação em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro, Grau Bacharelado*. Instituto de Artes. Uberlândia, 2017a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Reformulação do Projeto Político Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro-Licenciatura*. Uberlândia: Instituto de Artes. 2017b.

YAMAMOTO, Rafaela. *Caderno do Eu: Corpovoz I*. Uberlândia, 2018. Trabalho final de disciplina no Instituto de Artes, Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia apresentado no 1º semestre de 2018.

**RENATA BITTENCOURT MEIRA:** é professora de Consciência Corporal desde 1984. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) no Instituto de Artes em Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no centro do Brasil. Pesquisa Educação Somática, movimento consciente, processo criativo e cultura popular. Bacharel em Dança, mestre em Artes e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Tem interesse em ecologia do conhecimento, paz, educação, arte, diversidade cultural e novas formas de viver.