



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Cênicas

# **Da exploração ao encontro poético: haicai, performance e síntese poética.**

Lorena Lima Barbosa de Alencar

Brasília, fevereiro de 2025

Lorena Lima Barbosa de Alencar

# **Da exploração ao encontro poético: haicai, performance e síntese poética**

Orientador: Prof. Dr. Tiago Elias  
Mundim

Trabalho de Conclusão do Curso de  
Bacharelado em Interpretação Teatral  
apresentado ao Departamento de Artes  
Cênicas do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Brasília, fevereiro de 2025

Trabalho de conclusão de curso de Lorena Lima Barbosa de Alencar, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral.

Banca examinadora:

---

Professor Dr. Tiago Elias Mundim - IdA/ CEN/ UnB

Orientador

---

Professor Me. Igor Passos Pires - IdA/ CEN/ UnB

Examinadora

---

Professor Me. Guilherme Mayer Santos - IdA/ CEN/ UnB

Examinador

## **AGRADECIMENTOS**

---

Primeiramente agradeço à minha mãe. Obrigada por não me deixar desistir e ser sempre apoio e rocha. Agradeço ao meu irmão. Aos mestres de diversos departamentos da universidade, guardo aprendizados de cada um de vocês. Em especial: Nitza Tenenblat, Rita de Almeida Castro e Roberta K. Matsumoto. Agradeço ao meu orientador Tiago Elias Mundim.

Agradeço aos que vieram antes de mim. Só assim que posso ser eu mesma. Só assim há estudo e progresso.

Quero saudar a gloriosa Estrela da Manhã.

Om Gam Ganapataye Namaha.

Om Aim Saraswati Namaha.

Laroyê Exu Mojubá.

Saravá Ogum. Patakori Ogum.

## RESUMO

---

Este trabalho de conclusão de curso é um texto reflexivo sobre processo criativo na disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, turma de *Práticas Performativas em diálogo com abordagens Orientais: Percepção, Sentidos e Imaginação*. O objetivo é analisar o caminho percorrido desde os exercícios teatrais que, ao explorar determinados temas de forma sensível e imaginativa, resultaram nas produções de haicais e performances. O Haicai como dispositivo poético para a performance.

***Palavras-chave:*** Haicai. Performance. Processo Criativo.

## SUMÁRIO

---

LISTA DE FIGURAS .....	6
INTRODUÇÃO .....	7
1. CONCEITOS E POÉTICAS.....	10
1.1 Performance .....	10
1.2 Haikai .....	13
2. EXPLORAÇÃO E CRIAÇÃO POÉTICA .....	15
2.1 Ciclo da Água .....	16
2.2 Ciclo da Flor/Planta.....	21
2.3 Ciclo da Lua e do Tarô .....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	32

## **LISTA DE FIGURAS**

---

<b>Figura 1- Performance do Ciclo da Água.....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 2- Haicai em colagem .....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 3 – Colagem do Ciclo da Água .....</b>	<b>20</b>
<b>Figura 4- Cópia de flor do caderno .....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 5- Movimento a partir de flor .....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 6 - Carta " A Lua" .....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 7 - Carta "O Diabo".....</b>	<b>25</b>

## INTRODUÇÃO

---

A entrada na Universidade Brasília foi um dos maiores presentes da vida. O acesso ao conhecimento das técnicas e teorias teatrais me deu meios e oportunidades de me expressar artisticamente. A oportunidade de poder atuar, estar em cena, me levou à maior auto permissão, coragem de explorar o desconhecido e a aceitar a exposição. Isso foi caro a mim, no meu percurso profissional na área da música como cantora e artista de rua. Com exceção de um curto curso que fiz de teatro na infância, do qual minha mãe se lembra de eu ser a personagem Alice (de Alice no País das Maravilhas), eu nunca havia feito teatro antes.

Eu imaginei que entrar no curso de Artes Cênicas – Interpretação Teatral significaria aprender a interpretar personagens e fazer isso “bem”, me imergir de tal maneira numa história que isso afetasse o público. Ao longo do tempo do curso, eu fui entendendo que grande parte do meu anseio estava mesmo em conseguir concretizar uma expressão artística, poética no mundo, e em poder compartilhar, conectar-me com as pessoas através da arte.

Percebi que o meu prazer como artista, não está somente em interpretar, mas também está em criar uma concepção artística de cena. A habilitação do curso é “Interpretação Teatral”, é necessário que o ator pense o teatro, não somente a interpretação, isso promove a autonomia criativa artística. O entendimento da dimensão do teatral e suas possibilidades, amadureceu a minha perspectiva como artista criadora.

Na Índia, por exemplo, temos o livro *Natyashastra*, que segundo Carrière é “o mais completo e preciso tratado de teatro que a história humana já conheceu” (2009, p.323). Um livro sagrado, escrito por Bharata aproximadamente entre o período de 200 anos antes e 200 anos depois da Era Comum. Trata-se de um “teatro total, que compreende a dança (Natya), o canto, a música e a obra que chamaríamos de propriamente teatral, quer dizer, o texto” (Carrière, 2009, p.323). Ou seja, o entrecruzamento de várias artes em cena, é uma prática antiga. Não havia uma separação, entre ator e bailarino, era uma noção de teatro dança. Noção essa que ganhou espaço no ocidente desde a década de 20 com Rudolph Laban.

Foi desde o primeiro semestre, que experimentei esse entrecruzamento de artes em cena. Apresentei uma cena solo na disciplina de Interpretação Teatral 1, onde minhas habilidades em canto e violão, enriqueceram a cena. Até o momento, eu nunca havia cantado e tocado violão na frente de um público. Neste primeiro semestre, passei a conhecer artistas como

Bob Wilson, e, Pina Bausch, que foi a principal referência trazida para a cena que citei. Entendi que o teatro não precisava ser representacional.

Dentro do meu processo de amadurecimento artístico enquanto estive cursando Artes Cênicas, percebi também, que a cada tipo de arte que me proponho a fazer, uma retroalimenta a outra. Alguns exemplos de como isso ocorre seriam: à nível de inspiração, troca de princípios, aproximações operacionais e de conceitos.

A escrita criativa era um fazer bastante adormecido em minha vida. Especialmente o Curso de Extensão *Gaston Bachelard: lamparinas íntimas para uma escrita do imaginário* ministrado pela professora Juliana de Freitas Dias e a turma de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC) - *Práticas Performativas em diálogo com abordagens Orientais: Percepção, Sentidos e Imaginação* ministrada pela professora Rita de Almeida Castro, colaboraram fortemente para o resgate da minha escrita criativa. A professora Juliana de Freitas Dias é coordenadora do Grupo de Pesquisa Educação Crítica e Autoria Criativa (GECRIA UnB/CNPq).

Neste trabalho de conclusão de curso, eu irei utilizar como material de análise, a minha experiência de processo criativo na disciplina de TEAC. Na qual, teve como foco criativo a produção de haicais, performances e colagens. Haicai é um tipo de poema japonês, que explanarei com mais detalhes no primeiro capítulo desta pesquisa. A disciplina foi dividida em ciclos temáticos *Água, Flor/Planta e Lua*. Permeando todos esses temas, teve também o tema *Sonho*.

A exploração de cada tema, no TEAC foi através do contato material com o tema, atravessando nossos sentidos de forma concreta (imagens, aromas, toques, sons). Também exploramos a percepção dos nossos sentidos na imaginação com o corpo em movimento. A ordem dos acontecimentos foi respectivamente: exploração do tema, escrita do haicai e criação da performance. A performance só poderia ser criada após a criação do haicai, e teria que incluir nela mesma, o haicai já criado, seja em palavra falada ou escrita.

Analisarei a delimitação do eixo temático e de forma, como propulsoras para uma criação poética que em seu processo, ao explorar e aprofundar dentro de determinada proposta, exercita a precisão poética, precisão nas escolhas, possibilitando uma maior expressão da intencionalidade do artista.

Vejo o processo criativo como uma exploração. Certa vez, na disciplina de Interpretação Teatral 2, após um exercício de imaginação, a professora Nitzia Tenenblat disse “Às vezes, é preciso explorar uma praia inteira para se encontrar uma pérola”. Entendi, como uma analogia ao processo criativo e o que encontramos de valioso enquanto ele acontece. A exploração à deriva pode não levar à criação de uma obra. Seja de ideias, de ações, de palavras. Mas a exploração intencional, sim. A concretude é o objetivo do processo criativo.

## 1. CONCEITOS E POÉTICAS

---

Neste primeiro capítulo irei situar teoricamente teatro performativo e haicai, e discorrer sobre como foi a proposta da disciplina em relação aos aspectos formais da performance e do haicai. Bem como, irei exemplificar possibilidades de relação entre palavra e o teatro. Exemplos estes que ocorreram tanto durante o TEAC, quanto durante a minha graduação em outros momentos.

### 1.1 Performance

Féral, em *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*, explica que a performance propôs algumas mudanças em relação à abordagem teatral:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (2013, p.198).

Estes aspectos aparecem em maior ou menor grau a depender da peça em questão, Féral cita alguns exemplos em seu texto. Trazendo o termo “teatro performativo” ao invés de “teatro pós-moderno” como fez Hans-Thies Lehmann, Féral (2013) explica que a performatividade em si, está presente no âmago do teatro que se faz nos dias de hoje, considerando então a proposta de seu termo mais adequada. Mas ainda mantendo a mesma definição de Hans-Thies Lehmann.

Entre Richard Schechner e Huyssen, sendo Schechner uma definição de performance muito ampla e antropológica e a de Huyssen mais estética, Féral (2013) mostra que o entrecruzamento das duas se encontra dentro do teatro performativo.

Há muita discussão teórica sobre o que é a performance em diversas áreas do conhecimento e dificuldades em se cunhar um termo definitivo e características fechadas. A complexidade histórica deste termo não é o foco da pesquisa. A pesquisa tem como foco refletir sobre processos e resultados, propostas e criações.

No próprio TEAC, a discussão do termo não foi tratada com profundidade e as regras da proposta de se apresentar a performance (como a produção final) foram: ser criada após e a partir do haicai, conter as palavras do haicai (escritas ou faladas) e ter de 1 a 3 minutos. O

haicai é, assim, destacado como dispositivo poético pois prescreve, ordena a performance nestes aspectos.

Os resultados das performances da turma foram bastante diversos. Castro disse que poderíamos fazer o que quiséssemos em termos de cena nesses 3 minutos. Então mesmo chamando as apresentações de performances durante o curso da disciplina, ao aprofundar a reflexão sobre as apresentações, considerando o texto de Féral (2013), juntamente com algumas reflexões sobre performance propostas por Fischer-Lichte (2019) em *A Estética do Performativo* ao propor uma análise da performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, muitas apresentações se aproximaram mais de uma ideia de cena de teatro performativo.

Fischer-Lichte (2019) ao analisar a performance de *Lips Of Thomas* de Marina Abramovic encontra alguns elementos para começar a propor uma estética da performatividade, percebi alguns destes elementos nas minhas performances que entram dentro dessa estética. Já Eleonora Fabião (2013), ao propor o programa performativo como forma de escapar da representação, nos traz a escolha e planejamento de ações à serem executadas sem ensaio prévio como o enunciado da performance.

Irei considerar a palavra performance para me referir às apresentações finais, citando também elementos que reconheço que fizeram algumas das performances se aproximarem de um teatro performativo. Bem como irei discorrer sobre questões do planejamento e execução das performances.

Mais um aspecto de teatro performativo a ser considerado, Féral expõe que: “A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (se met en place)” (2013, p.209).

Certa vez a professora Rita de Almeida Castro, quando ministrou a disciplina *Teatralidades Brasileiras* nos disse algo como: é muito legal o fazer teatral, mas já se perguntaram, se quando vocês apresentam está legal de se assistir? Logo levantei a mão pois, para mim, eu nunca havia pensado na possibilidade de não questionar se está “legal de assistir”.

Criar na intenção de “mostrar a alguém”, já implica em me importar e querer que o público goste, ou saia tocado em algum aspecto pelo que fiz, que aquilo reverbere dentro dele para além do tempo em que assiste à cena. Então ao criar, costumo fazer esse movimento

interno de me colocar no lugar do espectador.

Para se construir uma experiência que afete os sentidos do público, além de uma preocupação estética, técnica e ética para com o público, percebi a importância de afetar os meus próprios sentidos durante o processo criativo.

Os sentidos são a forma pela qual entramos em contato com o mundo, portanto com a arte, e é como se a arte tocasse cada um deles. Um elemento cênico que toca o corpo, uma cor, um som, um cheiro. Tudo isso, faz parte da experiência do teatro. Os sentidos estão funcionando dentro da especificidade do corpo de cada ser humano. Todavia, podemos aguçar a nossa percepção dos sentidos.

Dentre diversas teorias no ramo da psicologia que citam quais e quantos são os sentidos, considero aqui os 5 sentidos básicos conhecidos popularmente: visão, audição, paladar, tato e olfato. Estes já trazem um campo poético e sensível em si mesmos que é o que nos interessa no momento desta pesquisa.

Artaud nos fala em *O Teatro e Seu Duplo*, sobre depor a palavra de seu reinado no teatro e resgatar a linguagem teatral como que em sua pureza. O domínio do teatro é, nas palavras de Artaud:

O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas (1999, p.78)

Durante a graduação, ao entender o teatro pela possibilidade do teatro performativo e a noção Artaudiana do que é o domínio do Teatro, isto se refletiu fortemente no meu processo criativo, então me coloquei como uma criadora que está sob este tipo de domínio ao fazer teatro.

Diversas vezes, os professores da graduação fizeram propostas de realizar uma cena, um exercício teatral, sem falar palavra alguma. Levando-nos a investigar e desenvolver outros aspectos da linguagem teatral. Ao limitar-nos à ausência de palavras, isso obriga-nos a procurar os outros recursos disponíveis, explorando-os mais profundamente. Esses recursos, antes de tirar a fala, já estavam lá, mas nós simplesmente não percebíamos.

## 1.2 Haikai

Composto por 17 sílabas, o haikai é um tipo de poema japonês de métrica 5/7/5. Uma de suas características, é o *kygo*, que é uma palavra ou palavras que revelam em que estação do ano se está ao escrever o poema, um código. Por exemplo, o uso da palavra “cerejeiras” trata-se da estação primavera.

No processo de escrita do haikai, visa-se a captura de determinado instante do presente momento. A relação de sentido entre as 3 linhas do terceto, se dá pelo fato do último verso ser independente dos dois primeiros. Há um corte, uma transformação no terceiro verso. No primeiro verso, dá-se o contexto espacial e de tempo. No segundo, uma questão é levantada. No terceiro, há uma transformação. Segundo Júnior (2019) que cita os estudos de Donald Keene à cerca da literatura japonesa, o haikai:

Caracterizado por ser a própria forma de percepção do poeta em face de um tipo de acontecimento, sempre natural, o *haikai*, segundo Donald Keene, se constitui da tensão entre o que seria o elemento de permanência, sua condição geral, e o elemento de transformação, este ligado à percepção do momento e ao inesperado (Keene apud Júnior, 2019, p.129)

Este instante é captado *haijin* (aquele que escreve haikai) e expressado na escrita do haikai. Por ser absolutamente curto, isso exige precisão de quem o escreve. E para se ter precisão, é preciso estar atento. Matsuo Bashô, foi o grande poeta japonês que viu o potencial e fortaleceu o amadurecimento do haikai como hoje o conhecemos. Este terceto não existia independentemente, chamado de *hokku*, era uma abertura para um poema mais longo chamado de “*renga*”, onde 2 ou mais poetas escreviam cada estrofe ligada à estrofe anterior:

O poema *Renga*, é pela sua extensão um ótimo exemplo de como um exercício de escrita poética pode servir para descobrir, estrofe a estrofe sem se perder de vista certos sinais-chave, a semântica mais adequada que no final transmita ao leitor, ou ouvinte, um sentido capaz de o fazer chegar à essência daquilo que o poeta quer transmitir (Palma, 2016, p.37)

Essa procura das palavras, para a expressão da essência de algo que o poeta pretende transmitir, esse movimento de busca, exploração de possibilidades, é uma busca necessária e cara à qualquer arte na qual se pretenda expressar algo à outro ser humano e tocá-lo.

Essa busca, na linguagem teatral, se expressa através da escolha de movimentos, luzes, cenários, falas, canções e dentre outras dezenas de elementos possíveis no teatro. Teatro evoca possibilidades.

Artaud, influenciado pela poética oriental, ao descrever o Teatro de Bali, afirma que: “Tudo nesse teatro, de fato, é calculado com uma minúcia adorável e matemática. Nada é

deixado ao acaso ou à iniciativa pessoal. É uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam antes de tudo atores” (1999, p. 60). Um exemplo de teatro de precisão, intenção.

Camargo, sobre a poética na perspectiva de Louppe:

Ela ainda destaca que a função poética implica uma atitude do sujeito, não no sentido gramatical do enunciado, mas no sentido de colocar em jogo a dinâmica das suas atitudes, já que o convida a realizar uma escolha de caráter emotivo ao se colocar em experiência com o Outro. Logo, se toda obra de arte é um diálogo, a função poética está centrada no destinatário, numa relação que se estabelece com o Outro (Louppe apud Camargo, 2017, p.221)

Palma (2016) discorre sobre a influência da poética japonesa na poesia ocidental onde afirma que, em geral, as imagens mais simples como o desprender de uma pétala, eram: “até o século XX, envoltas por um manto de termos abstratos e explicativos e desnecessariamente contextualizantes” (2016, pp.36-37).

E ao privilegiar a explicação dos autores nos poemas, acabava por deixar “a quem as lê pouca margem para imaginar e até participar no quadro que os seus olhos percorrem” (Palma, 2016, p.36). Portanto o diálogo se amplia, ao permitir a subjetividade e a participação do leitor.

É necessário um equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo para que uma criação em arte possa surgir. Ostrower afirma que: “No que o homem faz, imagina, compreende, ele o faz ordenando. [...] por meio de ordenações, se objetiva um conteúdo expressivo. A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada” (Ostrower,1987, p.24). E explana que a música, pintura e comportamento por exemplo, são ordenações de materialidades distintas. Porém, na prática teatral, como vimos desde o tratado teatral do *Natyashastra* até Artaud e o teatro performativo, a materialidade teatral é particularmente ampla.

## **2. EXPLORAÇÃO E CRIAÇÃO POÉTICA**

---

Neste capítulo irei descrever como foram as minhas performances e haicais dos 3 ciclos nos quais foram divididas as etapas da disciplina.

Este é o momento de descrever como foi o processo que me levou ao resultado manifesto nas criações. Explanarei como foram os processos exploratórios que ao expandir a minha percepção sobre o tema de cada ciclo através de exercícios que trabalhassem meus sentidos e imaginação, trouxeram aspectos sensíveis e imaginativos aos haicais e às performances. Veremos também, como os fazeres artísticos em si como a escrita, colagem, interpretação teatral e suas materialidades dialogam entre si em processo criativo.

Os temas que foram trabalhados são elementos da natureza. A exploração, veremos, se dá de forma sensível e imaginativa. Permite-se a atenção ao contato real e permite-se a imaginação. O tema sonho, permeou os 3 ciclos. Foi instruído que déssemos atenção e anotássemos os sonhos tidos durante o sono. Compartilhamos em roda, nossas relações com nossos sonhos noturnos e o que ocorreu após a proposta de Castro de darmos atenção aos sonhos, anotarmos ao acordar.

Assim como compartilhei com a turma, os sonhos sempre tiveram um lugar de importância diária no meu viver, é uma tradição familiar. E desde pequena, tenho uma grande variedade e quantidade de experiências oníricas. Há muito o que se dizer sobre os sonhos e também há interesse de minha parte em abordá-los, mas não será nessa pesquisa. Gostaria, aqui, de abordar os sonhos diurnos, os que ocorrem em nossa imaginação.

Imaginar, é um tanto devanear. Permitir-se sair do real, do concreto, para o irreal, subjetivo, abstrato e até mesmo fantasioso. Gaston Bachelard discorre sobre o devaneio poético, que é devanear ao escrever poesia. O autor nos diz que “É pela intencionalidade da imaginação poética que a alma do poeta encontra a abertura consciencial de toda verdadeira poesia” (1996, p.5). O devaneio poético que Bachelard aborda, “[...] é um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve, ou que, pelo menos se promete escrever. Ele está diante desse grande universo que é a página em branco” (1996, p.6).

Bachelard fala de um devaneio, que permite a imaginação para um fazer concreto, que é o de escrever, não é um devaneio onde a consciência se perde no próprio devaneio e sim se expande. Cito Bachelard, que fala sobre o devaneio poético para a escrita das palavras, para fazer um paralelo com o devaneio poético nas artes cênicas. Mais adiante, citarei alguns

exercícios que realizamos em sala, e que de certa forma, despertam este mesmo devaneio no domínio das artes cênicas.

Camargo a partir de Louppe, nos convida à pensar a poética da seguinte forma: “pensemos na poética como um *modus operandi* de se construir a poesia, seja ela qual for. Se a poética diz respeito ao fazer, consideremos as suas qualidades processuais e práticas” (2017, p.220). Podemos considerar o “devaneio” como uma dessas qualidades processuais.

No primeiro dia de aula, não sabíamos o que era haikai, a professora Rita de Almeida Castro sorteou pequenos papéis para a turma. Cada pessoa pegou um papel, onde se encontrava um poema escrito, o meu dizia:

*flores amarelas  
a sua morada  
é no meu chapéu*

E recebemos um comando: dance o haikai. Todos juntos, cada qual em seu espaço, começamos a dançar o haikai. Inicialmente estávamos todo em plano alto. O comando nos faz procurar correspondências e relações entre duas linguagens distintas, a escrita e a cênica. Enquanto dançava, eu estava entre a imagem do haikai em minha mente e a expressão livre de movimentos a partir dela. Este haikai trouxe para mim uma grande emoção de felicidade inesperada, então a emoção também me inspirou na improvisação. Me movimentei no plano alto.

Após alguns minutos, durante a dança, comecei a ouvir soluços de choro na sala. Castro, atenta aos alunos, incentivou que todos nós continuássemos a dançar nos permitindo sentir e nos expressar livremente. O propósito era permitir-se ser afetado pelo haikai.

Retomando o devaneio poético de Bachelard (1996), que traz a imaginação para um fazer concreto. Irei trazê-lo para o campo cênico. “Dançar um haikai” é um comando devaneante. É um devaneio em si mesmo e faz devaneio quem pretende segui-lo. Desperta um devaneio em termos de movimentos corporais. A partir disso, busco correspondências entre o haikai e o meu corpo, tento estabelecer relações, e expreso na concretude da dança.

## 2.1 Ciclo da Água

O Haikai criado por mim no Ciclo da água, foi:

*Do céu a água cai  
De mim,*

*o Haikai*

Já a performance, ocorreu da seguinte maneira: Uma bacia cheia d'água. Um papel e uma caneta. Mergulhei a minha cabeça numa bacia d'água e comecei a escrever à caneta no papel, o meu haikai. Ao terminar de escrever, tirei bruscamente a minha cabeça da água, e finalmente, respirei novamente, levantando-me e levantando o papel com o haikai. Entreguei o papel para o público. Na Figura 2, uma captura do vídeo gravado da performance.

Ao invés de ter descrito um instante observando a natureza, fiz uma metalinguagem do processo de escrita do haikai. Nós, no TEAC, não nos aprofundamos à muitos detalhes formais do haikai, também é preciso dizer que existem diversas escolas. Os termos gerais que foram discutidos estão dentro do que escrevi sobre haikai no capítulo anterior. Cacio José Ferreira, doutor em literatura, foi o pesquisador convidado por Castro para começar a nos explicar o que é o haikai em uma aula online. A instrução dada por Castro foi que trabalhássemos com uma métrica aproximada da 5/7/5.

A atitude que se tem ao escrever um haikai, de observar um instante (muitas vezes relacionado à natureza) e escrever a poesia, foi colocada de forma metafórica no poema. Foi assim que me senti ao testar essa atitude por alguns dias, antes do compartilhamento do primeiro haikai dos ciclos e posteriormente da apresentação. Optando assim, pelo uso da personalidade que não é característica do haikai.

Exploramos a água de diversas maneiras no ciclo, dentro desses exercícios já havia a abertura para o deslocamento de sentidos do que significa a água, bem como o uso não representacional da mesma e promovendo um contato direto e também poético com a água.

Para criar a performance me fiz a seguinte pergunta: que ação eu posso realizar que expresse essa ideia do meu haikai? Também me perguntei como poderia incluir uma relação com água nessa ação que expressasse o poema.

Minha performance, parece ter atingido a questão do grau de importância das ações, e do que acontece como característico de uma performance Fischer-Lichte (2019) e não de um foco numa narrativa sendo representada. Mesmo assim, na performance, foi construído um campo simbólico em relação ao poema que escrevi. Minhas escolhas foram pautadas na expressão de um sentido a partir do sentido presente no haikai.

É possível notar que o risco, esteve presente durante a minha performance, pois eu havia decidido que só tiraria a minha cabeça da água depois de terminar a escrita do haikai. Eu não pratico apneia. Minhas ações não tiveram caráter representacional. Eu não construí nenhum

personagem, estava presente como uma performer e não como uma atriz interpretando um personagem.

Figura 1



Performance do Ciclo da Água  
Fonte: Praticasperformativas (2023) <sup>1</sup>

Neste ciclo, nós ouvimos sons de água, vimos imagens de água em diferentes formas (cachoeira, gotejamento). Bem como também, folheamos livros sobre água sendo abordada em diferentes áreas do conhecimento humano. Aqui se trata, de explorar o tema, ou seja, conhecê-la, levar a atenção às suas características, encontrando assim, relações, correlações, aproximações entre a água, bem como suas características em relação a outros diversos assuntos. Com o objetivo de trazer o que nos afetou para o poema e para a performance.

De alguma maneira, quando criamos, relacionamos o que conhecemos, sentimos e percebemos, é como se “traduzissemos/transpússemos” por algum critério consciente ou inconsciente de relevância, esses aspectos para a linguagem artística, aqui no caso, teatral e escrita.

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/reel/CoIWdMaovcb/?igsh=MWkxNTVyOTRzZWN1MQ==>

Digo é “como se”, reconhecendo o uso conotativo desses verbos, uso que é pertinente na criação artística. Essa ideia, esse devaneio de transposição, serve para nos trazer um lugar de inspiração, imaginação que enriquece o nosso processo criativo.

Dando nos assim, uma permissão de sonhar uma metáfora entre duas linguagens distintas com o propósito da criação artística. Essas relações não são únicas e definitivas, elas se dão na medida da intenção e da maneira única de uma pessoa de conceber sínteses.

Neste ciclo realizamos diversas colagens. O recortar e montar partes de imagens e palavras no papel, nos leva à uma infinidade de aproximações e formas que não precisam obedecer a nenhum padrão condizente com a realidade que observamos.

Na primeira proposta, a professora Lelia Lofego, orientou que cada discente colocasse a mão num envelope e pegasse um punhado de papéis, sem ver quais e quantos eram.

Os papéis continham diversas palavras isoladas ou curtas expressões. E numa proposta de restrição, a partir do que se pegou, tínhamos que fazer haicais, montando e colando os papéis no papel pardo. Um dos haicais produzidos por mim, está na Figura 2.

Figura 2



Haikai em colagem  
Fonte: Elaborada pela autora (2022) <sup>2</sup>

Na segunda proposta, tivemos acesso à diversas revistas. O comando era, fazer uma colagem em cartolina branca sobre o haikai de tema *água* criado neste ciclo. Os recortes

<sup>2</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/p/CmSnmf9uI-\\_/?igsh=Mm82Y2k5a3JzaXQ0](https://www.instagram.com/p/CmSnmf9uI-_/?igsh=Mm82Y2k5a3JzaXQ0)

precisavam ser feitos à mão, sem utilizar uma tesoura; e não poderia ter palavras. A Figura 3, apresenta o resultado final da colagem que fiz.

Figura 3



Colagem do Ciclo da água  
Fonte: Elaborada pela autora (2022) <sup>3</sup>

Cito abaixo, 2 exercícios teatrais, ministrados pela professora convidada à disciplina, a professora Deborah Dodd, que trabalharam a sensibilização da percepção dos sentidos, e da imaginação:

- 1) De pé, cada um ocupando um espaço individual. Assistimos à filmagens de cachoeiras, rios projetados na parede. Em seguida, o objetivo era “traduzir” os sons e as imagens em movimentos. Era como se “transpússemos” da linguagem visual e sonora para a linguagem dos movimentos.
- 2) Separamos a turma em grupos de 4 pessoas. Fazendo o exercício, 3 pessoas por vez, enquanto a quarta pessoa filmava. Um membro do grupo, colocou uma mão submersa numa bacia cheia d’água e enquanto isso, deveria imaginar que a água estava lhe dizendo algo, e como se fosse uma psicografia do que dizia a água, com a outra mão, rabiscar uma folha de papel. O segundo membro do grupo, colocaria a mão nas costas do que rabisca e colocaria a outra mão em alguma parte do corpo do terceiro membro. A terceira pessoa começaria a improvisar movimentos.

<sup>3</sup> Disponível em <https://www.instagram.com/p/CmXat6HOj9f/?igsh=a2I4ODRtc2VjNW0x>

## 2.2 Ciclo da Flor/Planta

*Das profundezas do mistério,  
diluiu-se em raízes.  
Estrela das águas.*

Este poema foi escrito por mim e por Wagner dos Santos Caixeta. No teatro estamos acostumados com a criação em coletivo. Já a escrita, é uma atividade quase sempre individual. Como dito no capítulo anterior, antes de existir o haikai isolado, este fazia parte de um poema maior chamado *renga* que era escrito de forma coletiva.

Neste ciclo, em aula ministrada por Elise Hirako, doutoranda em Artes Cênicas, estudamos sobre Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, artistas japoneses precursores da dança Butoh. Kazuo Ohno criava coreografias da alma para a forma, ou seja: a partir de ordenações interiores, expressava-as em movimentos. Hijikata, da forma para a alma, a partir de formas exteriores, internalizá-las e expressá-las nos movimentos.

Posteriormente Hijikata, criou o *Butoh-Fu*. *Butoh-Fu* é uma notação de movimento, que ao invés de descritiva dos movimentos, perpassa colagens, imagens, desenhos, textos escritos; construindo assim cadernos de notação de movimento com linguagens artísticas atravessadas. É importante ressaltar que ele mesmo também desenha, escreve e intervém em imagens não criadas por ele, fazendo anotações por exemplo.

Hirako propôs que criássemos movimentos a partir de imagens do caderno *Flores* de Hijikata. “Cada um recebeu uma imagem para criar um movimento, da forma para a alma” (Hirako, 2024, p.19). Hirako filmou todos os movimentos criados e editou em vídeo<sup>4</sup>.

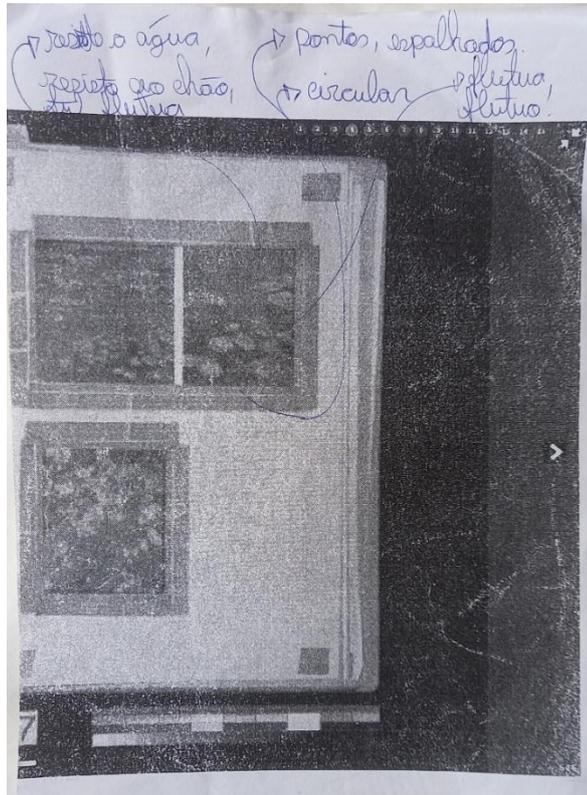
Na Figura 4, há a cópia da imagem que recebi do caderno de Hijikata juntamente com anotações livres sobre a imagem, como Hijikata fazia. E na Figura 5, temos uma captura do vídeo em que eu apareço executando o movimento que criei a partir dessas flores.

A circularidade das folhas e o fato de flutuarem na água, foram as principais características que trouxe para o movimento. Começo ficando na ponta dos pés e em pequenos passos faço círculos no espaço.

---

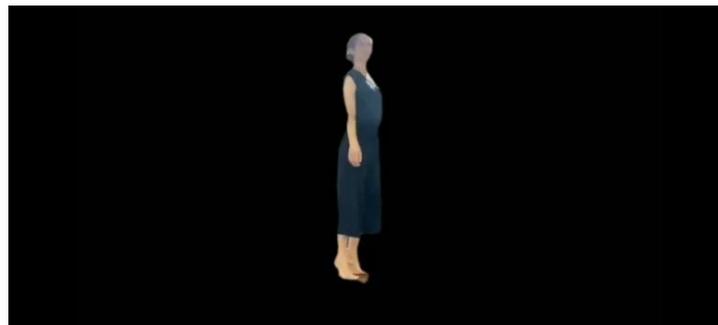
<sup>4</sup> Disponível em: <https://youtu.be/JgcgeUVnaP0?si=SX0YOljp0buGv95R>

Figura 4



Cópia de flor do caderno  
 Fonte: Arquivo pessoal

Figura 5



Movimento a partir de flor  
 Fonte: Hirako (2023)<sup>5</sup>

A imagem que recebi do caderno *Flores*, mostra o que me pareceu serem vitórias-régias. Acabei por escolher a flor vitória-régia para compor o haicai do ciclo. Comecei a escrever e explorar a escrita do haicai em sala. Posteriormente, fiz dupla com o Wagner. Nós nos encontramos em outro horário numa sala do departamento do curso e começamos a compor o

<sup>5</sup> Disponível em: <https://youtu.be/JgcgeUVnaP0?si=SX0YOIjp0buGv95R>

poema. Escrevemos diversas palavras no papel que relacionamos à flor vitória-régia, pesquisamos imagens, e também, a lenda indígena vinda do norte do Brasil sobre a vitória-régia. Finalizamos o haicai neste primeiro encontro. No segundo e último encontro antes da apresentação, criamos a performance e ensaiamos. Decidimos também a disposição do público e como seria a iluminação da sala.

Na apresentação da performance em sala, nós apagamos as luzes. Pedimos que todos da sala fizessem um grande círculo, de pé, deixando um espaço entre cada um. Eu e Wagner entramos, cada um num espaço da roda, de frente um para o outro.

Começamos a circular entre a pessoas com um incenso aceso na mão e recitamos “ Das profundezas do mistério”. Entregamos os incensos para uma pessoa da roda. Quando chegamos cada um no lugar da roda em que o outro estava no início da performance, entramos no centro da roda recitando “ diluiu-se”. Realizamos movimentos circulares e leves.

Recitamos “em raízes”, e logo seguramos no antebraço contrário um do outro. E fomos alternando os braços. Saímos por um espaço entre as pessoas. Subimos numa arquibancada de madeira.

Com as palmas de nossas mãos juntas, afastamos nossos dedos e palma das mãos (um do outro), deixando juntos apenas os pulsos. Nossos dedos curvaram-se de forma que lembrassem as pétalas da vitória-régia. Ao abrir as mãos, declaramos “Estrela das águas”. Ascendendo uma pequena lanterna branca entre nossos dedos.

Trouxemos para o haicai, principalmente uma referência à lenda popular sobre a vitória-régia. A performance, entretanto, não foi a narrativa de uma história, mas acompanhou os sentidos expressos no poema. Fizemos uma correspondência entre as características físicas da vitória-régia e nossas escolhas de movimentos e uso do espaço. A circularidade de sua folha por exemplo, foi expressa na relação em que o público se encontrou conosco de início, em roda.

Porém, posteriormente, nós (eu e Wagner) escapamos desta circularidade. Fomos ao centro nos movimentando, e nossos corpos se conectaram através do antebraço recitando “em raízes”. Para cada frase recitada, escolhemos um movimento de sentido correspondente para nós.

### **2.3 Ciclo da Lua e do Tarô**

Neste ciclo, nós exploramos o tema Lua em conjunto com cartas de Tarô. Rosanna Viegas, orientanda de mestrado da professora Rita de Almeida Castro, ministrou uma aula sobre a história das cartas do Tarô e sobre o significado dos arcanos maiores. O tarô é um conjunto de cartas que:

[...] pode ser usado como uma ferramenta para orientação pessoal (jogos, oráculo) ou para o auto-conhecimento (estudo, meditação, filosofia). [...] Cada carta do tarô é denominada Arcano, que significa: mistério, segredo. O tarô é constituído de 78 arcanos que estão divididos em dois conjuntos com estruturas distintas: 22 arcanos maiores e 56 arcanos menores (Naiff, 2011, p.24).

No início da aula, Viegas fez uma tiragem de uma carta para cada pessoa. Utilizando o tarô como oráculo, e a pergunta foi algo como "o que precisa ser mostrado por essa pessoa que está tirando a carta na apresentação? Na performance?"

Então ela embaralhou as cartas, arcanos maiores, e pediu para mentalizarmos a pergunta. Cada pessoa tirava uma carta, visualizava, memorizava qual era e devolvia. Novamente a Rosanna embaralhava, para o próximo aluno.

Quando a Rosanna estava embaralhando, subitamente, me veio na mente a carta *O Diabo*, bem forte. Os motivos de pensamentos e ideias se irromperem em nossas mentes não são necessariamente tangíveis, não são completamente comprováveis e inequívocos. Entendo que aqui cabe dizer, que pessoalmente acredito no que é revelado pelas cartas de Tarô.

Bem como cabe dizer, que acredito que alguns tipos de pensamentos que aparecem em minha mente, são frutos de minha espiritualidade. Procurando ter uma atitude de fé e aceitação completa da resposta que viesse, tentei silenciar a mente até mesmo da carta *O Diabo* que vinha. Ao escolher uma carta dentre as 22 que compõem os chamados arcanos maiores, veio *O Diabo*.

Figura 6



Carta "A Lua"

Fonte: Arthur Edward Waite e Pamela Colman<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Carta do tarô de Rider-Waite. Acessada em: <https://www.dmastroblog.com.br/dmastroblog/produto/quadro-emoldurado-taro-rider-waite-arcano-maior-18-a-lua-de-arthur-edward-waite-e-pamela-colman-smith/>

Figura 7



Carta “O Diabo”

Fonte: Arthur Edward Waite e Pamela Colman <sup>7</sup>

No tarô, há uma carta chamada *A Lua*. E essa carta era um tema comum a todos da turma para além da carta tirada. Todos que não tirassem a o arcano *A Lua*, teriam 2 cartas para trabalhar juntas.

Para se entender melhor a potencialidade da carta *A Lua*, Naiff propõe a pesquisa das palavras: “autoconhecimento, inconsciência, fertilidade, superstição, misticismo” (2011, p.90). Para o arcano *O Diabo*, Naiff expõe que as palavras são: “paixão, prazer, ambição, desejo, vontade” (2011, p.78)

Após a primeira aula e as pesquisas individuais que cada um fez sobre o arcano escolhido de forma oracular, na aula seguinte, nós partimos para o momento de exploração. Não seria possível tocar, sentir, cheirar ou provar a lua. Portanto o contato com o tema deste ciclo, se deu principalmente pela imaginação.

Com as luzes apagadas, foi projetada na parede a imagem da lua no espaço. Na caixa de som, música. A orientação dada por Viegas no exercício foi encarnar o arcano da carta que tirou. Assumir aquela identidade. Se tornar aquele arcano. Agir, como o arcano agiria.

<sup>7</sup> Carta do tarô de Rider-Waite. Acessada em: <https://www.dmastro.com.br/dmastroblog/produto/quadro-emoldurado-taro-rider-waite-arcano-maior-15-o-diabo-de-arthur-edward-waite-e-pamela-colman-smith/>

Deveríamos, nos imaginar, nos movimentar como se estivéssemos na Lua. Levando também em consideração nos movimentos, a imaginação de se estar sobre influência de uma gravidade menor, como é a da Lua comparada à da Terra.

Num primeiro momento estamos sozinhos na lua, depois nos encontramos com outros arcanos, ou seja, interagimos com os colegas ao nosso redor. Viegas propôs que houvesse interações, conversas e trocas não verbais. E também propôs mudanças no ambiente imaginado, como um meteoro chegando e nos acertando.

Ao final da aula, foi reservado um tempo para que escrevêssemos o haicai. Viegas sugeriu a formação de duplas e trios para pessoas que tivessem cartas com significados que combinavam ou pessoas que tiraram a mesma carta. Quase fiz dupla com o Wagner que tinha a carta *A Morte*, que segundo Viegas poderia combinar com a minha carta *O Diabo* porém, após conversarmos um pouco, acabamos optando por fazer individualmente.

Eu não terminei o haicai naquele dia. Eu só consegui terminar o haicai pouco tempo antes da apresentação da performance. A professora Rita sempre orientou que fizéssemos primeiro o haicai e depois a performance.

Não era dado muito tempo para que nós elaborássemos as criações para apresentá-las. Isso era proposital. Uma oportunidade de praticar o saber trabalhar com menos, menos tempo de preparo, de apresentação. Trazendo até para o tempo de elaboração da performance, o aspecto de dinamismo presente no haicai.

Continuando com a escrita do haicai e performance do ciclo da Lua. Por mais que a professora Rita, tenha exigido que escrevêssemos o haicai antes da performance, nesse ciclo em específico, a minha imaginação sobre o que eu poderia fazer na performance foi mais forte.

As ideias começaram a fluir fortemente mais sobre o que eu poderia fazer na performance, do que sobre o que eu poderia escrever no haicai. Talvez pelo fato do arcano *O Diabo* já remeter ao mundo material e aos sentidos.

Dentro das ideias que tive, teve uma proposta de performance que eu gostaria de fazer no futuro, que não pude realizar na disciplina. Eu percebi que não teria tempo de organizar, e nem condições de reunir os elementos necessários. Além de que eu estaria indo contra a proposta, pois eu não estaria partindo do haicai já pronto para depois criar a performance.

Então eu insisti na criação do haicai. Tive que explorar no campo das palavras, da imaginação, da memória da experiência sensorial que tive com a exploração em sala, e, da pesquisa que fiz sobre a carta. Fui escrevendo no caderno, diversas palavras, expressões e comentários sobre os 2 arcanos.

O haikai exige precisão mais imediata e evidente por ter apenas 3 versos, evoca o sucinto, a concisão, não há tempo para explicações.

Ao restringir tema e aspectos formais, eu percebo que há um movimento de expansão enquanto se explora. Bem como, o encontro de algo novo na transformação e desestruturação do que está dentro desses limites, em vez de simplesmente procurar por mais elementos, matando a possibilidade de perceber e aprofundar os que já se tem, de transformá-los e quem sabe, esgotá-los, por ora.

Antes de chegar na aula para as apresentações, com a sorte do destino, o trajeto do ônibus pegou um engarrafamento, então tive um tempo maior para terminar o haikai. Eu demorei para me dar por satisfeita. Instantes antes da aula, estava pronto, lapidado.

Finalmente encontrei as palavras e a ideia precisa que eu quis expressar no haikai. O haikai:

*Gozei que sequei.  
Enfim, o vazio  
Enfim, o domínio.*

Naquele momento, eu já não tinha mais tempo de elaborar a performance. Confessei para a professora que eu só tinha o haikai. Fui orientada para que apresentasse, improvisasse. Eu era a próxima na fila da apresentação.

Então, tomei instantes para me concentrar e me preparar, partindo de todo o movimento de sentido do que acontece no meu haikai, coloquei a intenção na minha mente de simplesmente, tentar corporificar esse movimento em cena.

Dentre o que a carta *O Diabo* representa segundo o que Viegas nos apresentou e segundo o que pesquisei, o que mais se destacou para mim, em termos do que eu poderia englobar foi: vícios, descontrole, desequilíbrio, prazeres dos sentidos. Em relação à carta *A Lua* foram: inconsistência, ilusão, dualidade, confusão, autoconhecimento.

Na imagem da carta *O Diabo*, se destacaram para mim: a posição elevada de poder e de equilíbrio do ser no centro, ao passo que de onde ele está sentado, saem correntes nas quais estão presos os 2 outros seres da carta.

Sobre o sentido que eu trouxe, mantive em mente a pergunta que foi feita: “o que precisa ser mostrado por você nessa performance?”. Me senti na responsabilidade de mostrar um processo de libertação. Era isso que eu precisava mostrar para a turma.

Eu quis trazer uma perspectiva de onde se vence o desequilíbrio, considerando que a realização do excesso leva ao esvaziamento e não preenchimento.

Consegui encontrar, acredito, uma ideia combinada entre os sentidos presentes e possíveis nas duas cartas do tarô.

Finalmente chegando à performance, eu procurei trazer para o corpo o sentido recortado por mim do arcano que expressei no haikai. Comecei no plano baixo, numa posição como se eu tivesse caído no chão, prostrada. Corpo inteiro encostado no chão, pernas levemente dobradas para o lado, barriga e rosto no chão. A ideia era algo como: fui vencida, derrubada pelo desequilíbrio dos prazeres dos sentidos. E recito o primeiro verso “Gozei que sequei”.

Lentamente vou levantando o tronco, por último a cabeça. Fico numa posição de yoga: sentada com as pernas cruzadas e com as mãos sobre os joelhos. Fecho os olhos, respiro fundo. Recito o segundo verso “Enfim, o vazio”. Passam-se alguns segundos, dilato esse tempo. Abro os olhos e recito o terceiro verso “ Enfim, o domínio”. Quando chego na palavra “o domínio” faço, ao mesmo tempo, o gesto das mãos do ser no centro do arcano.

O primeiro comentário que escuto, junto com o aplauso da turma, foi o da Rosanna Viegas “Encarnou”. O Guilherme Sampaio, monitor da disciplina concordou com Viegas. Ao comentar com a professora em voz baixa que eu não sei como consegui, eu não havia criado a performance com antecedência. Ela me afirmou que eu criei em sala, criei durante as experimentações, já estava no meu corpo.

O improviso sempre me pareceu assustador e não ideal. Na circunstância de uma apresentação e não de um exercício em sala, me sinto no dever de planejar, criar com cuidado e atenção.

Porém, esse cuidado e atenção aos detalhes, à precisão da expressão de um sentido, eu tive ao longo de todo o processo de exploração durante o exercício e durante a escrita do haikai. Identifiquei uma síntese, um movimento de transformação.

Fui formulando a performance enquanto fazia. O fechar e abrir dos olhos por exemplo, foi em momentos específicos da performance de forma que confluísse com o sentido de determinada parte do haikai.

Na minha performance, reconheço a criação de uma narrativa, que me pareceu em evidência maior do que as próprias ações, do que o que acontecia. E nessa narrativa, representei o personagem que se transforma. Ao contrário do que aconteceu na performance do ciclo da água, por exemplo. Neste ciclo da Lua, a minha performance aproxima-se do teatro performativo.

Após o término do semestre, eu e o Guilherme estávamos conversando no corredor sobre experiência na disciplina, e ele me pediu que eu falasse o meu poema novamente. E ele o registrou.

O lugar dos sentidos no processo criativo, então, foi principalmente durante a exploração com o corpo e o tema. E ao chegar no campo das palavras, a exploração sensibiliza a escrita. Sensibiliza ao trazer as palavras que se relacionam aos sentidos.

A tarefa de procurar na linguagem os verbos, adjetivos e substantivos para finalizar a ideia que pretendemos no haicai amplia o fluxo criativo exercita a precisão poética. E ao encontrar palavras específicas, essas alimentam a criação da performance.

Ao mesmo tempo em que, ao explorar o tema com os sentidos e depois partir para as palavras, temos a memória sensorial da exploração, fazendo com que a escrita se alimente dessa experiência sensorial prévia que tivemos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Descrevi os exercícios, resultados finais, e compartilhei recortes de como se deu o percurso traçado. Demonstrei como se alinharam as minhas intenções artísticas pessoais (que englobam certamente valores pessoais, ideias, opiniões, emoções, crenças e sentimentos) com cada ciclo temático e com cada proposta de criação concreta e compartilhável com o público.

Quando começa o processo criativo? O processo criativo aqui descrito se distanciou de um processo que começa por uma inspiração que chega à consciência inesperadamente já com tema e forma unidos. Aqui, falo de um processo que foi planejado, desde a escolha temática e de forma. E trago uma reflexão sobre minhas escolhas, em que se refletem o que me afeta e me chama a atenção.

Reconheço que os dois tipos de processos criativos ocorrem comigo, vezes me chega simplesmente um trecho de melodia musical pronta em minha cabeça, vezes me afeto com um assunto onde quero explorar na forma teatral. Vezes um assunto se destaca em meus pensamentos e sentimentos, então começo a registrar. Vezes sonho uma simples ação.

Parte dos maiores aprendizados que tive durante o curso, permearam essa disciplina de alguma maneira. Se a experiência impulsiona o artista a criar mais, de forma mais sensível e poética, e se as suas criações reverberam dentro de outras pessoas, como foi o caso descrito no Ciclo da Lua, acredito que foi muito valiosa.

As propostas de criação e as abordagens reverberaram em meu processo criativo para além do tempo de cumprimento disciplina. No início do semestre, cada um dos alunos da turma do TEAC, recebeu um pequeno caderno juntamente com um lápis para experimentar a escrita dos haicais. Experimentei muitas ideias para além dos ciclos. Continuei escrevendo nesse caderno mesmo após o término da disciplina, pois queria dilatar mais ainda a experiência de escrever poemas curtos.

O entrecruzamento de artes, mesmo que só à nível de processo criativo, não aparecendo na criação final, enriquece e muda a minha forma de criar como um todo. À nível de inspiração, de imaginação, podemos relacionar linguagens artísticas distintas.

A colagem me proporciona o entendimento de recortes e montagem. Em última instância, é o que fazemos do mundo que nos cerca, recortes e montagem, e chamamos de criação.

Toda vez que esmucei, me debrucei sobre os detalhes e possíveis significados de cada ação, de cada qualidade de movimento que eu estava empregando em cena, o impacto não se

findou em mim, mas também no público. Tive uma transformação à nível de emoção e reflexão com o público. É isso que eu busco. Busco a conexão com o público partindo de uma intenção poética.

É central para mim a busca por um sentido em arte. Ter uma ideia para expressar, mesmo que de forma ambígua, com abertura para o imaginar. Atribuindo sentidos ao que observo acontecer no mundo, na humanidade através de uma criação poética.

Aprecio o encontro sensível com o tangível, no qual me desperta sensações de um intangível. Portanto, em processo criativo, não consigo considerar apenas a estética e a técnica. Continuo procurando por uma expressão que revele o interior.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BASHÔ, Matsuo; PALMA, Joaquim M. (org). **O Eremita Viajante**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2016.

CAMARGO, Renata Asato de. **A imagem poética nas artes da cena**. XVII Colóquio do PPGAC/UNIRIO, 2017.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **Índia**. São Paulo: Ediouro Publicações S.A., 2009.

CASTRO, Rita de Almeida (org); HIRAKO, Elise (org). **Corpo haikai**. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, 2024.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. ILINX – Revista do Lume, n. 4, 2013.

FÉRAL, Josete. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, 8 197-210, 2008.

FISCHER-LICHTE, Érika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

JUNIOR, Arlindo Rebechi. **Haikai, a poética da intensidade e da percepção**. Comunicação & Educação, 2019.

PALMA, Joaquim M. (org.). Introdução. In: BASHÔ, Matsuo. **O eremita viajante [haikus - obra completa]**. Porto: Assírio & Alvim, 2016.