

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

ZUZIANE ROBERTO MAR

**KLAUSS VIANNA E A VISÃO DO CORPO DESPRENDIDO: A (DE)
COMPOSIÇÃO EM MIM MESMA PARA CRIAÇÃO**

MANAUS

2018

ZUZIANE ROBERTO MAR

**KLAUSS VIANNA E A VISÃO DO CORPO DESPRENDIDO: A (DE)
COMPOSIÇÃO EM MIM MESMA PARA CRIAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC
apresentado ao curso de bacharelado em dança
da Escola Superior de Artes e Turismo –
Universidade do Estado do Amazonas, como
requisito de avaliação final para obtenção do
grau de bacharel em dança.

Orientadora: Me. Meireane Carvalho

MANAUS

2018

ZUZIANE ROBERTO MAR

**KLAUSS VIANNA E A VISÃO DO CORPO DESPRENDIDO: A (DE)
COMPOSIÇÃO EM MIM MESMA PARA CRIAÇÃO**

Data de Defesa: 03/12/12

Resultado: _____

Profa. Ma. Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (Orientadora)
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

Profa. Dr. Yara dos Santos Costa Passos
Universidade do Estado do Amazonas- UEA

Profa. Ma. Francilene dos Santos Pereira Mululo
Universidade Federal da Bahia- UFB

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus primeiramente por ter me sustentado até onde cheguei, por me possibilitar andar nessa caminhada árdua, mas gratificante com todo o resultado que obtive. E, em segundo, a minha família que sempre me apoiou com todas as dificuldades que passei, e por toda a motivação para não desistir dessa graduação, a minha mãe, Sandra Mar por sempre me acompanhar nessa jornada artística e por muitas vezes chorar comigo quando pensava que não iria conseguir, a minha irmã Zuleide Cássia por todo o suporte das apresentações que tive no decorrer da universidade, ao meu pai Ozeias Mar pai e do irmão Juan Mar pela força e paciência, sou grata pela vida das minhas tias Celma Roberto e Sebastiana da Costa pela motivação. Agradeço ao meu pai Ozeias Mar por todos os financiamentos que tive no meu TCC e na minha vida universitária.

Agradeço a vida da minha orientadora Me. Meireane Carvalho por toda cautela que teve comigo, por me ensinar métodos que deviam ser usados em meu trabalho, ajudando nas descobertas de um corpo sensível a criação e principalmente na área da pesquisa. E também professora Yara Costa por toda a paciência que teve no principio da minha pesquisa, me ajudando com o suporte de estudo para o meu trabalho. A professora Carmen Arce pela motivação para eu permanecer na minha pesquisa. Sou grata ao professor Sandro Michael pela motivação e auxílio com matérias de estudos.

Agradeço aos artistas Jorge Kennedy, Francis Baiardi, Dudude Herrmann e Diogo Granato por todas as experiências que tive durante os laboratórios e vivências, foi grande o aprendizado e conhecimento para a minha vida artística, espero vivenciá-las outras vezes.

Sou extremamente grata à vida da minha amiga Lorena Farias por ter me ajudado em todo o meu processo de experimentação coreográfico, durante as filmagens e fotos, e por sempre poder contar com ela nos momentos difíceis de universitária, agradeço pela vida do Manoel Parnaíba, Alexandra Elyza, Ingrid Oliveira que estavam sempre presente para dar forças, ao Maik Cavalcante pelo suporte da poesia do meu processo coreográfico, agradeço pela vida de Ana Gabriella, Alice Rodrigues, Matheus Isaac e Larissa Cavalcante.

RESUMO

A técnica de Klauss Vianna tem uma premissa de se reconhecer, e a partir desse autoconhecimento você pode gerar autonomia de trabalhar o seu corpo, de disponibilizar a sua estrutura para os movimentos, e tendo a possibilidade de percepção enquanto estar em criação. Ficando em um estado de sensibilidade da investigação de antagonismo em decomposição em criação artística. Ampliando um discurso do corpo, tendo como perspectiva teórica e prática, a experiência em Klauss Vianna como mudança de estado do corpo perceptivo e expressivo, e tendo como resultado o processo de experimentação em *(De)compôr* o próprio corpo.

Palavras-chave: Klauss Vianna, Educação Somática, Criação, Consciência Corporal.

ABSTRACT

The technique of Klauss Vianna has a premise to recognize, and from this self-knowledge you can generate autonomy to work your body, to make your structure available to the movements, and having the possibility of perception while being in creation. Staying in a state of sensitivity of the investigation of decomposing antagonism into artistic creation. Extending a discourse of the body, taking as a theoretical and practical perspective, the experience in Klauss Vianna as a change of state of the perceptive and expressive body, and resulting in the choreographic process *(De)compose*.

Keywords: Klauss Vianna. Somatic Education. Creation. Corporal Concience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Flyer do evento.	22
Figura 2. Exercício de aquecimento.	22
Figura 3. Pose maravilhosa.....	25
Figura 4. Perguntas e respostas. Fonte: Contem Dança Cia (2018).....	26
Figura 5. Perguntas e respostas. Fonte: Contem Dança Cia (2018).....	26
Figura 6. Mapa coreográfico.....	27
Figura 7. Flyer do evento. Fonte: Dudude Herrmann.	30
Figura 8. Sensações e Imagem. Fonte: Imagem do Ateliêr Dudude Herrmann.	32
Figura 9. Sensações e Imagens. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	33
Figura 10. Riso precioso. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	34
Figura 11. Mão de vermelhas. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	35
Figura 12. Experimentação "equilibrar". Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	37
Figura 13. Relação à plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	37
Figura 14. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	38
Figura 15. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	38
Figura 16. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	39
Figura 17. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.	39
Figura 18. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	46
Figura 19.. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	47
Figura 20 . Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	48
Figura 21. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	49
Figura 22 Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	50
Figura 23. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	51
Figura 24. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	52
Figura 25. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	53
Figura 26. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	54
Figura 27. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	55
Figura 28. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1. KLAUSS VIANNA A VISÃO DO CORPO DESPRENDIDO	5
1.1. O SENTIDO DE CORPO EM CONSCIÊNCIA CORPORAL.....	6
O DESPRENDIMENTO DO CORPO – RECONHECIMENTO DA POTÊNCIA DO CORPO EM OUTRAS VERTENTES	8
2. A CRIAÇÃO ARTISTICA ALIMENTADA PELAS PROPOSIÇÕES DE KLAUSS VIANNA	12
2.1 JUSSURA MILLER EM SINTONIA COM O CORPO DE KLAUSS VIANNA.....	12
2.2 MARILE MARTINS BEBE EM KLAUSS VIANNA.....	15
2.3 DUDUDE HERRMANN NO PENSAMENTO DE KLAUSS VIANNA	16
3. METODOLOGIA	19
4. DECOMPOSIÇÃO DE MIM MESMA – DECOMPOR	21
4.2 EXPERIMENTO Nº 02	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	43
APÊNDICES.....	45

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta como linha temática Sociedade, cultura e educação na dança , com este o seguinte tema de pesquisa: **Klauss Vianna e a visão do corpo desprendido: a (de) composição em mim na criação artística.** E como delimitação esta a pesquisa tem como propósito perceber o corpo do artista a partir das experiências em Klauss Vianna no campo da consciência corporal. Deste modo, a artista pesquisadora será atravessada por dispositivos utilizados na experiência artística para provocar vivências corporais oriunda de pensamento de corpo desprendido e delas a percepção de corpo como potencial de criação, tendo como linha de frente os estudos de Klauss Vianna vivenciados pelos Jorge Kennedy, Francis Baiardi, Dudude Herrmann e Diogo Granato.

Klauss Vianna foi um precursor da Arte do corpo em Educação Somática, ele propôs uma forma com inúmeras possibilidades de movimentação para vários tipos de corpos que podem atuar tanto no teatro, quanto na dança. Expor a natureza criativa do bailarino foi uma das dificuldades encontrada utilizando a técnica dos antagonismos/opostos, decomposição, que dialogam para o desprendimento do corpo expressivo, poético e interpretador do artista. E diante das perspectivas de corpo explorado por Klauss Vianna, esta pesquisa elabora a seguinte problemática de investigação: Que dispositivos da técnica Klauss Vianna subsidiarão o desprendimento/decomposição do corpo para potencializar experiência em processo de criação?

Esta pesquisa tem como objetivo principal investigar o corpo-vivência em Klauss Vianna na (de) composição do corpo como provocadores de experiências em processo de criação. Com propósitos específicos foi investigado o entendimento de (de)composição do corpo em estado de criação artística; foi proposto a identificação das proposituras de Klauss Vianna para investigação de (de) composição em criação em dança; e elaborado acerca das características processuais de criação, identificadas no modo de ver de Klauss Vianna, descrições de vivências em Klauss Vianna por meio de experimento e laboratório de corpo por artistas e eu imersa no processo de decomposição que intitulei o processo de

“(De)compór” que tem sua base nas estruturas apreendidas sobre o estudo da *Decomposição* em Klauss Vianna.

O trabalho de Klauss Vianna se funda no reconhecimento e percepção do próprio corpo e no que nos envolve, dando valorização aos aspectos somáticos do ser humano. O trabalho desenvolvido por mim é pela tentativa de dissolver a postura de pensamento quanto à percepção de corpo, reconhecendo no bailarino mais que um mero reprodutor de movimento, vejo potentes percebedores do próprio corpo. Entendo dessa forma que é compreender o mover do artista a partir da disponibilidade corporal, do acesso ao conhecimento do próprio corpo que muitas vezes se vê despercebido. Nesse caso, haverá a mudança de padrões, a desconstrução de modos rígidos de se movimentar levando o artista à presença de cena, o corpo nesse sentido se coloca em seu todo pulsante, saindo de certa “dormência” para adquirir estados corporais ativos e despertados em camada do corpo que poderia se encontrar na falta de apuro perceptivo. Assim, vemos como experiência uma vivência de corpo em Klauss Vianna de modo a descrever relatos de corpo que se colocam nesse estado passivo de percepção e criação.

Verifico que o estudo do corpo na via da investigação de Klauss Vianna, vem levantar um importante assunto sobre as estruturas dos sentidos e a sensibilidade na criação artística, deste modo, entendo que propor *em mim mesma* a decomposição trazida na vertente do artista e dos árticos que me pus em estado de disponibilidade corporal, trouxe discussões relevantes no modo como pensamos o corpo em práticas e diálogos, ainda em nosso tempo tradicionais, e a certo modo, agressivas existem outras possibilidades significativas que colaboram para o *pensarfazer* na criação em dança. Dada à importância desse pensamento, esta pesquisa, acredito ampliar o discurso do corpo tendo como perspectiva teórica prática a experiência em Klauss Vianna como mudanças de estados do corpo perceptivo e expressivo.

1. KLAUSS VIANNA A VISÃO DO CORPO DESPRENDIDO

Entendemos por abordagem somática o processo de autoconhecimentos e desenvolvimentos de potencialidades expressivas no próprio corpo, a partir de procedimentos sistematizados, com princípios e fundamentos bem estabelecidos. Com objetivos de promover o desenvolvimento do potencial artístico de modo expressivo, com repercussão significativa no corpo do artista, promovendo o autoconhecimento e ampliação da percepção do mundo e da realidade.

[...] a técnica Klauss Vianna mostra-se um caminho técnico para disponibilizar o corpo que dança, e não só uma preparação para fazê-lo. Não se trata de negar que essa ou qualquer técnica somática vá facilitar o desempenho de movimento do bailarino, mas de firmar que ela consista em uma técnica de dança com enfoque somático que disponibiliza o corpo para a cena contemporânea em seus diversos caminhos e atravessamentos (MILLER, 2012, p. 29).

Klauss Vianna tem como suporte a abordagem somática e a consciência corporal, sua técnica traz novas formas de se movimentar com estratégias de como se comunicar com o próprio corpo, estabelecendo para que o artista se sinta livre para propor outras delimitações em si.

Segundo Neves (2008), autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento, sem atenção não há possibilidade de autoconhecimento e expressão. É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo. Das oposições nasce o movimento, a repetição deve ser consciente e sensível. A dança está dentro de cada um, o que importa não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos.

Klauss Vianna visava o valor do original no corpo do bailarino, ou seja, a sua própria maneira de executar o movimento. A liberdade do bailarino tem muito a ver com o estar disponível para seguir uma técnica que tem toda uma estrutura em que possa se tornar um criador de movimentos enquanto se inicia a compreensão dos movimentos do corpo. Vianna (2008) propõe que cada um encontrasse a sua própria forma de dança, visto que a dança está dentro de cada um, e que cada um

incorporasse os seus ensinamentos e os expressassem como quisesse como pudesse.

O processo coreográfico tem como uma estrutura fazer um levantamento de inquietações para o corpo, identificar caminhos em que se possam trilhar algumas habilidades nos movimentos. E tendo como um auxílio os procedimentos metodológicos da técnica de Klauss Vianna, reestruturando o algo inacabável em que o artista já possui em seu corpo. “Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram”. (VIANNA, 2008, p.70).

Conforme Miller (2012), o cuidado e o respeito com o corpo são premissas neste trabalho e servem como subtexto para descoberta ou (re) descoberta do corpo. É necessário que saiba como funciona o corpo, as suas limitações e possibilidades, e dando ênfase quando se está disponível ao movimento, não apenas o bailarino ou o ator para se auto conhecer, mas qualquer ser humano ter interesse em conhecer trabalho do seu corpo.

Segundo Neves (2008), a compreensão do trabalho proposto por Klauss Vianna se baseia na indissolubilidade, na forma de significado, no desenvolvimento de estratégias e instruções para o entendimento e a manifestação do pensamento do corpo para a cena.

É de grande valor para o artista estar focado em cada parte do seu corpo, integrando-o, para que este possa ter uma visão de si desprendido de padrões que deixa o seu corpo mecanizado corpo cristalizado. Na prática Klauss Vianna, a proposta é de que cada um esteja focado no (re)conhecimento do próprio corpo, compartilhando com o outros suas experiências e vivências corporais (MILLER, 2007, p.18).

1.1. O SENTIDO DE CORPO EM CONSCIÊNCIA CORPORAL

A consciência seria a solicitude cerebral, em permear-se em campos de ações e processos mentais. Consciência seria esse “como” o cérebro está disposto e se dispondo das informações em que o cercam. Desenvolver um sistema mais

aprimorado dentro de um sistema mais simples é exatamente uma das chaves essenciais do pensamento evolutivo. Queiroz (2012).

O modo de como chegamos a uma sala reflete ao nosso comportamento do modo de pensar/ fazer, não deixando de lado nenhum dos dois, eles têm como uma estrutura diante do corpo em processos solicitados. Tornando-se prazeroso ao artista e sem precisar fazer esforços desmedidos.

O corpo está ligado à mente, por isso é impossível separá-lo. Por isso segundo Vianna (2005, p. 32) “A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo, dançar é estar inteiro.” (VIANNA, 2005, p.32). É se perceber e se perceber o seu entorno. Em todo processo coreográfico usamos a consciência do corpo, na verdade em tudo que está a nossa volta precisa ter um autodomínio, ou se caso não tenha essa desenvoltura, o termo “consciência”. Conforme Miller (2013), a expressão “consciência corporal” enfatiza a compreensão de que com a arte vivenciamos e reconhecemos que o corpo está incluído nos processos da memória, de que os movimentos acionam, e são acionados pelos sentidos, de que a consciência não está separada, mas presentes nos movimentos corporais.

O artista ao entrar em uma sala de dança precisa de alguma forma estar conectado com ambiente, mesmo que esteja passando por várias outras coisas, mas na visão de Vianna (1990) chegar à sala com outros problemas acabam de alguma forma afetando as movimentações, mas não é negativo olhar dessa forma, pois de alguma maneira pode transmitir algo bom em algum processo e na aula também.

De acordo com Vianna (1990) é preciso que haja sempre um distanciamento físico e crítico do que faço e do que digo. A emoção deve ser distanciada: ela é proveniente de uma técnica, é inerente aos músculos, ao espaço, aos ossos, ao corpo. Tudo isso gera um movimento limpo e claro, estará dando espaço para que a emoção se torne viva.

O artista precisa estar constantemente em transformação, pois é através de conflitos que surgem novas movimentações, e precisa uma entrega deste para uma nova projeção interna, e a medida que se expandem criam projeção. “Só conhecemos a existência de outras possibilidades em um gesto único, que contenha todos os antagonismos”. (VIANNA, 1990, p.93).

É importante ter um trabalho profundo na conscientização do artista, para que este tenha uma continuação nos movimentos dentro do processo coreográfico. A expressão corporal reflete tudo o que o artista é, as informações que o corpo transmite é incontrolável. E é por isso que “Temos é que conhecer esses processos internos poderosos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um”. (VIANNA, 1990, p.93).

O corpo corresponde é tridimensionalidade, e podendo assim observar as transformações, que são visíveis, e encontrando com pessoas que não têm contato sensível com o corpo, que desconhecem suas próprias limitações e potencias criativas.

A consciência corporal faz revelar condições corporais e muitas de caráter emocional em que o corpo reverbera estados de afetações, seus anseios suas questões. O corpo é múltiplo em suas expressões e singular em quanto ser que ecoa impressões dele mesmo. Experiência humana. Segundo Vianna:

A dança, para mim, não é apenas espetáculo. Ali coloquei minhas ansiedades e questionamentos, depois de quarenta anos de reflexão e de trabalho. Mas a pretensão também não era pouca; quis colocar em um espetáculo uma forma de expressão viva e singular, que pudesse transcender a sala de aula e ganhar os palcos, as ruas, a vida (VIANNA, 1990, p.68).

Neves (2008), nesse sentido, amplia esse olhar afirmando que ter um resultado do estado corporal é ter alteração dos movimentos, o que se torna visível aos olhos, não é necessariamente a mudanças do corpo, mas é a sensação vivida pelo integrante, e nem é essa intenção, mas o movimento comunica algo que muitas vezes parece ter mais consonância com a vivência do espectador.

1.2 O DESPRENDIMENTO DO CORPO – RECONHECIMENTO DA POTÊNCIA DO CORPO EM OUTRAS VERTENTES

O próprio corpo é um caminho de possibilidades e descobertas, mas o respeito com o próprio corpo para poder se adaptar em outras vertentes que não se está acostumado a executar no seu dia a dia, mas ter um corpo disposto para novas vivências.

Um dos princípios de Klauss Vianna é o olhar para o movimento e sua relação que compõe com outro, deixando o individualizado para exprimir o próprio ser em relação que acontece. Desta forma ainda será o EU, mas em composição com o outro. Desta forma, nunca estarei sozinho, mas passo a me reconhecer no processo como ser potente. “O movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser estendida”. (VIANNA, 1990 p.88).

O corpo está em um processo evolutivo, para o artista se perceber potente será necessário vivenciar a si mesmo na relação com seu meio ponto. A articulação do corpo está muito ligada a isso, o próprio artista precisar promover encontros com as experiências e descobrir o que ele tem para oferecer em si próprio, isso depende muito da disponibilidade do artista com o próprio corpo de reconhecer suas fragilidades e buscar meios que possam colaborar com descobertas, experiências perceptivas Para que possam se desprender de pensamento engessado de corpo e viver acontecimentos fenomênica do corpo percebedor que se desprende de padrões e códigos de movimento e se veja como corpo potente em movimento sensível. Nesse contexto buscar o vivencia de si mesmo é potencializar o reconhecimento de sensações do corpo, perceber os movimentos em suas articulações, respiração, possibilidades de sensações de movimentos, encontrar a linguagem daquele corpo. É propor a própria descoberta, como sinaliza Vianna:

O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. O que busco é dar espaço para individualidades: posso ter um estilo meu e isso não será prejudicado quando estiver dançando em grupo (VIANNA, 2005, p. 78).

E nesse processo de descoberta, o corpo registra, articula movimento, descobre possibilidades, sente o movimento na sua constituição biológica e elabora sensações nas descobertas e experimentos por processo de memória corporal. Por isso, a insistência no trabalho de conhecimento e reconhecimento do próprio corpo quanto à sua sinestesia, cinesiologia e sua relação com estados de sensações oferece campos de construção do *fazersentir* artístico. Nesse caso haverá o assim, “Mesmo que indiretamente, os movimentos são registrados. Suas qualidades são

percebidas conscientemente ou não, assim como as consequências na relação com o ambiente” (NEVES, 2008, p.90).

É necessário que o artista perceba o seu corpo para poder ter acesso as suas memórias e fazer emergir intenções significativas, é preciso que ele desprenda de padrões registrados, e que ao mesmo tempo adquira um estado mais atento e sensível, tendo o corpo como principal fonte de trabalho para observação e expressão.

O despertar das sensibilidades e a tomada de consciência das conexões entre os segmentos corporais permitem compreender a estrutura corporal como um todo, como uma unidade funcionalmente integrada cuja projeção ocupa espaço (IMBASSAÍ, 2003).

Klauss Vianna (2001) verifica que para percebermos melhor o funcionamento do corpo seria preciso parar o movimento, eu diria, diminuir sua intensidade. Os excessos, nesse sentido, podem encobrir estados perceptivos do corpo.

Klauss Vianna costumava dizer em aula que, somente percebíamos uma determinada parte do corpo, quando não conseguíamos mexê-la. Uma entorse, um torcicolo, um dedo quebrado, nos lembrava de quão importantes eram aqueles movimentos para a nossa vida e o quanto usávamos aquela região sem notar (QUEIROZ, 2001, p.62).

Parar num sentido de entender melhor o funcionamento do corpo será um caminho favorável para auto descoberta, verificação de nossas extensões, ligamentos, respiração, conexões do sistema que envolve sentidos do corpo e estados de sensações.

. Desse modo, há necessidade da observado do próprio corpo, conhecer seu funcionamento, suas fragilidades, sua potência, seu limite, e experimentar possibilidades por meio do conhecimento dele.

[...] por meio da observação e da percepção dos movimentos mais elementares, criamos um código com nosso corpo, começamos a sensibilizar as partes mortas e a liberar as articulações. Nosso corpo vai reagindo aos mais diferentes estímulos (VIANNA, 1990, p.122).

Por isso, atenção para o seu próprio corpo trás consigo um significado de nós mesmo enquanto artista criador, enquanto se dança ter uma sensação de mim mesma me assistindo e tentando entender o que meu corpo quer falar. “Envolvem o pensamento do corpo, que é um “estar presente” em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, dessa forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p.22).

A observação é observação de sentido, e se há a ausência dela nos artistas, então o corpo responde a sua falta. É preciso atenção corporal, pois ele é o nosso colaborador dos processos perceptivos. E é necessário um refinamento neste, por meio do olhar-se.

Todo ser humano tem uma força individual, portanto, cada um vai ter um corpo de acordo com sua genética, e a partir deste, ter um modo de se movimentar. Klauss Vianna trouxe em seu discurso a não existência de uma maneira correta de se mover, pois cada corpo corresponde ao que trás de experiência do meio. Cada pessoa é única e especial, vivendo em ambiente onde se tem várias formas de adaptar-se, a partir do momento que se toma conta do corpo e descobre ele de verdade, se tem uma capacidade de fazer o que se almeja com ele em processo criativo. Tem-se a possibilidade de expressar em sua completude.

2. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA ALIMENTADA PELAS PROPOSIÇÕES DE KLAUSS VIANNA

As proposições de Klauss Vianna nos instigam a não permanecer na zona de conforto, para isso, é preciso que o artista esteja disponível a beber de fontes de reconhecimento do próprio corpo, percebendo seus padrões, seus macro e micros estruturas e funcionamentos.

Uma correspondência artística se passa por etapas, e para isso o artista precisa vivenciar tudo aquilo que instiga ele a não ficar no mesmo lugar, fazendo com que ele tenha um estudo contínuo no próprio corpo, e principalmente quando se estiver trabalhando com outros corpos, é a partir deste estudo que podemos verificar como cada corpo corresponde, trazendo uma nova linha de pensamentos para trabalhar em processos coreográficos.

É importante citar que o processo criativo não tem fim, um trabalho interfere e contribui para o próximo trabalho, tratando-se de uma pesquisa incessante dos movimentos, não aprisionados ou cristalizando o trabalho, como uma sistematização, tendo uma base clara e firme para poder construir, transformando a pesquisa em um caminho contínuo.

Portanto, é fundamental o artista deixar um espaço para caminhos que possam surgir algo diferente em cada gesto, em todas as movimentações dos seus corpos, com uma movimentação pessoal, que surgem a partir de experiências práticas. Os princípios de Klauss Vianna conduzem aos movimentos internos, para que os movimentos se manifestem através da individualidade em que o nosso corpo vai trilhando por caminhos de descobertas e criação.

2.1 JUSSURA MILLER EM SINTONIA COM O CORPO DE KLAUSS VIANNA

Jussara Miller nasceu no dia 28 de maio de 1967, hoje reside na cidade de Campinas, teve o início sobre os estudos do movimento consciente no ano 1988, na escola de Klauss Vianna fez aulas com o mesmo e com seu filho Rainer Vianna. Foi aluna da primeira turma do curso de graduação em dança, na Universidade Estadual de Campinas.

Foi professora da Escola Klauss Vianna, é fundadora e professora do Salão do movimento, fundado em 2001, tendo como subsídio um estudo com o corpo e reflexão dos movimentos como processo de autoconhecimento.

Jussara Miller tem como referência as técnicas elencadas como proposições para processos coreográficos, que passa por uma etapa de criação para chegar a uma obra coreográfica, e em busca de outras possibilidades para uma não cristalização dos movimentos. “**Corpo sentado**”, de Jussara Miller tem como alicerce, registros e memórias do corpo enquanto se estar a um determinado local, e que esse, por sua vez, concebe uma organização corporal.

Ao iniciar um processo coreográfico tudo se volta para essa etapa, é como se tudo o que move ou acontece corrobora para a criação. Portanto, toda obra coreográfica surge de inquietações do artista, e que leva a uma investigação, é relevante que no princípio da criação seja feita por improviso, e no decorrer do processo se tem um resultado a qual iremos ter um contato ao final, ou dando continuação à próxima obra. “O primeiro movimento de afirmação é o que chamo de vômito coreográfico” (MILLER, 2007, p.98).

O *Corpo sentado* retrata um corpo que está parado e sem movimento algum, e que nele se expõe uma sociedade que está acomodada, paralisada em seu próprio mundo, e fala-se tanto de corpos, mas não se tem um conhecimento do seu próprio corpo, e executa apenas o que se estar acostumado a fazer, e a maneira de se movimentar são vícios presos, e são reproduzidos pelo costume que o corpo tem.

No espetáculo, segundo Miller (2007) usa-se imagem com impulso para perceber o quanto ela reverbera no corpo durante a dança, e desta maneira vem carregado de um pensamento crítico do próprio processo da dança contemporânea no Brasil, retratando sobre o sedentarismo em que se está vinculado à sociedade, de um corpo fixado, acomodado. Cada corpo é um vestido de seus vestígios, como mostra a seguir:

Trago aqui apenas o sentido pessoal, mas o subtexto geral do corpo sentado, corpo fixado, corpo acomodado, corpo abandonado: não só o corpo sedentário que nossa sociedade constrói com todas as estratégias de não-movimento, mas o corpo preso em uma realidade cristalizada e imutável, como o próprio bailarino pode vivenciar na sua dança ou qualquer indivíduo em relação à sua própria vida (MILLER, 2007, p. 101).

Fazendo uma reflexão sobre o corpo na condição, de certo modo, das ocupações do homem, de tempo das coisas, da falta de atenção. Baitello Junior (2012) em livro o “Pensamento sentado” fala quanto tempo em nossas vidas ficamos sentados, nos bancos escolares, em templos religiosos, no trabalho, na frente de um computador, no ônibus, em uma poltrona e diante de tantas cadeiras e fazer um malabarismo de ideias, o hábito de ler andando, como pessoas de nossas famílias que tem seus tempos extremamente ocupados.

Mas se tem dificuldades para caminhar lendo, então seja como aqueles filósofos, que caminham pensando, ou então filosofando, que só tem uma inspiração depois de caminhar, mas o sedentarismo era visto como uma das principais causa para o ser humano ficar sentado, tornando-se um sinônimo de conforto, e tendo a tecnologia contemporânea avançada sobre essa área.

O artista quando tá em busca de algo novo passa primeiro por um momento de pesquisa, e este, porém passa pelo momento de estar sentado, pois só funciona diante de uma “cadeira” e com alguém em cima dela, mas precisando dar um salto para um momento de criação e estar livre para criar.

E isso significa corpo livre, movimentos livres, pensamentos ao vento, pés e mãos que pensam e... Imagens, sim, mas imagens que movem nos movem e comovem, imagens que nos levantam, fazem andar, fazem saltar (BAITELLO, 2009, p.142).

Outra obra de Miller (2007) “Cá Entre Nós” é constituída a partir da obras da escritora Adélia Prado, e nesse trabalho a coreógrafa aborda o ciclo da vida, e foi um dos grandes desafios da bailarina, ter falas enquanto se dança. O equipamento tecnológico é bastante utilizado para ajuda na projeção, expondo imagens de interação com o ambiente e a artista, e com o suporte das obras da escritora, que coopera para a criação de movimentos e dando uma ligação com a estrutura do espetáculo.

2.2 MARILENE MARTINS BEBE EM KLAUSS VIANNA

Marilene Martins era conhecida como “Nena”, nasceu em 05 de agosto de 1935 em Minas Gerais, desde sua infância gostava das artes e sempre teve o desejo de se tornar uma bailarina, mas tinha muita dificuldade pelo motivo de não encontrar nenhuma escola de dança no interior onde morava, foi para Belo Horizonte para começar a ter aula de balé juntamente com sua irmã, aos quinze anos de idade com o professor Carlos Leite na sua escola durante quatro anos. Mas teve que sair da escola, por motivos familiares, falando que o espaço era inadequado para moças de família.

E com o tempo, fazendo parte do balé de Belo Horizonte, que hoje é conhecido como Cia de Dança do Palácio Artes, foi aluna de Klauss Vianna na década de 50 e 60, desenvolvendo uma nova abordagem para ensino do balé clássico, ficando cinco anos na escola de Vianna.

Depois do período em que estudou com Klauss, ela estudou dança moderna na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia com Rolf Gelewsky ficando três anos na sua escola. Procurou outros meios de ganhar dinheiro, fazendo seu trabalho em programas de televisão, juntamente com outros bailarinos. Não satisfeita, foi em busca de aprofundamento em pesquisa na dança moderna para poder ter um aprofundamento sobre criação no corpo.

Marilene Martins tinha uma ousadia, persistência e uma genialidade de empreender, de fazer um sonho se tornar realidade, fundando uma escola aproximada de uma academia, e os conteúdos que proposto, era seguido de uma ordem de dificuldade, e todo o saber dessa disciplina iria convergir para outros saberes das artes, preocupando-se não só com a dança, mas com um todo de um artista. Tendo uma inquietação e o desejo de encontrar uma linguagem própria, identificando com o povo do Brasil em sua livre expressão. Sendo uma das pioneiras da dança moderna em Belo Horizonte, tendo como centro os indivíduos e suas diferenças, em 1969 fundou a Escola de Dança Moderna Marilene Martins, usando toda sua experiência que teve durante todo o processo da dança e com seguimento em Klauss Vianna.

A artista viajou para os Estados Unidos e Europa, fazendo também outros cursos ligados à consciência corporal e ao estudo do movimento, já no ano de 1971 transferiu a sede do grupo da sala de sua casa, para um galpão de um

colégio, o grupo Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, sua escola tinha uma estrutura de grande porte para os alunos que ali faziam parte, tendo uma biblioteca dentro da escola, com livros de anatomias, para assim os alunos terem acesso ao estudo do corpo, com professores de teatro, artes, músicas e rítmica. A escola tinha um lema “Solte a sua cabeça e faça o seu corpo dança”, uma escola onde prezava a educação e os estilos brasileiros.

Cada bailarino tinha uma variação de estilo no seu corpo, e Marilene Martins gostava de trabalhar em cima da estrutura, em que o corpo pudesse repassar para o outro, criando uma espécie de movimentação brasileira de cada integrante da escola, fazendo com que os grupos passassem por outras possibilidades de movimentos. Fez grandes trabalhos com sua escola, e um deles foi: *Bola na área* (1977), *Pranto* (1974) e *O que tinha de ser* (1974).

Bola na área tinha como repertório a música do concerto em mi bemol maior para pistão e orquestra, de Josep Haydn, a coreógrafa era dividida em três movimentos, no primeiro grupo criar a improvisação, e o segundo é um trabalho criativo em grupo e o terceiro foi coreografado por Graciela Figueroa.

Os trabalhos de Marilene Martins eram compostos por raízes culturais, expressada desde as movimentações dos hábitos, e festa populares e até gestual do cotidiano do nosso povo, uma transmissão dos movimentos do que era o povo brasileiro, dentro de contexto do fenômeno humano, ela era muito curiosa para aprender algo novo, quando tinha contato com novas pessoas já queria trocar ideias e levar esse conhecimento para sua escola.

2.3 DUDUDE HERRMANN NO PENSAMENTO DE KLAUSS VIANNA

Nascida na cidade de Muraié/Minas Gerais, em primeiro de outubro de 1958. Dudude Herrmann foi descoberta por Marilene Martins ainda criança, no ano de 1969, aprendendo a técnica da dança clássica. Nessa época Marilene fez um grupo fora à parte da escola, com alunas avançadas, tendo um momento de improvisação e experimentações coreográficas, tendo como mediadores outros coreógrafos e diretores de teatros, e Dudude Herrmann com apenas 12 anos, também fazia parte de grupo.

Dudude Herrmann se torna assistente de Marilene Martins, durante dois anos anotando tudo, e preparando material para o trabalho prático, para aplicar no

curso de dança moderna, fazendo os exercícios juntamente com Nena, e montando a coreografia enquanto Nena observava. Depois de todo o processo Nena comentava no final do processo, sendo treinada pacientemente por Nena para ser professora.

Durante o processo, Dudude Herrmann anotava tudo em um caderno, narrando cada exercício que executava, mas ela fala em sua entrevista em 2005, que nada se compara com os cadernos de Dorinha Baeta, que tinha grandes exemplares. A artista se torna uma grande professora, com disciplina e perseverança, aprendendo a ser metódica e rigorosa com suas alunas, ensinando elas a trocarem ideias com outros profissionais e educadores.

E ela tinha como seguimento o trabalho em Klauss Vianna, tendo um suporte na área de criação e improvisação enquanto artista, estudando por um tempo em sua escola. Em 1992 Dudude Herrmann inaugura o seu primeiro Estúdio, convidando vários professores para mostrar os seus estilos de técnicas contemporâneas. Em 2010 foi inaugurado o seu novo estúdio, denominado como Atelier, em casa branca no Brumadinho.

Nos seus trabalhos, Dudude utilizava os ensinamentos filosóficos para uma dança livre e particularizada, para ela, o improvisador deve ter uma experiência, e é através de uma prática de experiência, para então poder criar um glossário, com várias linhas de fuga, desenvolvendo o seu próprio conteúdo. E sobre o sentindo de contemporaneidade Dudude Herrmann, enfatiza que:

É essa nossa contemporaneidade, é de onde você se alimenta fazendo esses links com outras áreas, com comunidade, reinventando uma dança. Isso tudo é uma linguagem contemporânea de dança, não interessa se eu faço dança contemporânea dança disso ou daquilo. Eu já sou contemporânea (HERRMANN, 2005, p.4).

Como um artesanal de códigos corporais para improvisação, que são utilizados com outras emergências que serão encontrados ao longo do caminho, tendo um assunto para o corpo, e a partir da prática do improviso ter um estado de consciência, o improviso é visto como um lugar de composição e de-composição e tem uma maneira de arriscar, fazendo com que o improvisador se encontre em um momento de alerta sobre o próprio corpo.

Um dos trabalhos de Dudude Herrmann “**Pedaço de uma lembrança**” (2008), que utilizando um lençol com vários retalhos, naquele momento ela fala que dançava a sua juventude e nele recordava dos dias em que estava deitada na sala de dança escutando a música que foi selecionada para fazer o seu processo. Seu trabalho transmitia tudo o que se passou em sua vida enquanto artista, uma maneira de criar enquanto se dança uma memória por onde passou, e memórias do meu tempo atual em determinado local no espaço.

Os princípios de Klauss Vianna utilizados pelos artistas privilegia uma qualidade prática, em que os princípios somáticos são elaborados pela exploração dos movimentos dançados. A improvisação na dança promove um discurso político, trabalhado a partir da consciência do corpo para um modo de composição, afetado pelo mundo. Um nível de observação do corpo, ou seja, a atenção e a conquista de informações do próprio corpo mostra um caminho técnico de observação deste corpo. Ter uma conscientização é um dos fatores mais importantes para ter um acesso à criação, é um estado constante de investigação e percepção do corpo é um dar-se conta de si de que o rodeia.

3. METODOLOGIA

A pesquisa que faz parte do ambiente natural é a fonte para coletas de dados é definida como aquela que privilegia a análise de micro processos, através do estudo das ações sociais individuais e grupais (SOUZA, 2004). Guiados por esse pensamento, entende-se que esta pesquisa é de **natureza qualitativa**, pois se trata de promover vivências do corpo e explorar micro percepções a ponto de poder gerar decomposições de estruturas rígidas do corpo e padrões de movimento, e nesse processo, possibilitar observações do próprio corpo enquanto experiência da pesquisa.

Com base em Gil (2008) essa pesquisa, quanto **ao objetivo**, se configura como **exploratória**, pois tem como foco principal descrever as características de um evento ou população. Nesse caso, a descrição dos fenômenos das experiências da própria artista no universo das experiências de Klauss Vianna em artistas será o viés de pensamento desta pesquisa.

É um **estudo de caso**, pelo fato de ter um profundo detalhamento do assunto sobre um dado universo, e que terá como resultado, dados não conclusivos, mas apresentações descritivas das experiências do corpo, quando em processo de decomposição de padrões de movimento, geram processos de percepção sobre o próprio corpo como experiências agenciadoras e fomentadoras de processos artísticos. A esse contexto, Gil (2008) considera que um estudo de caso costuma ser utilizado como estudo piloto para esclarecimento do campo da pesquisa em seus múltiplos aspectos. E acrescenta seus resultados, de modo geral, são apresentados em aberto, ou seja, na condição de hipóteses, não de conclusões.

Os laboratórios se deram a partir de organização agendada por artista da cidade de Manaus que exploram, em seus processos de preparação, a técnica de Klauss Vianna sobre o estudo relacional *do corpo em processo de descobertas e acolhimentos de experiência do meio do outro*.

Deste modo **o sujeito da pesquisa** fui eu mesma, tendo como acesso o meu corpo em laboratórios que foram mediados por artistas com segmentos em Klauss Vianna e por fim ter a experiência de vivências nas minhas movimentações.

Para **coleta de dados** utilizou-se a **técnica de observação** de laboratórios de consciência corporal, e a partir destes, proporcionando processos de descrição das experiências vivenciadas. Utilizou-se como recurso para coleta de dados registros de imagens em vídeos no decorrer da execução.

Conforme Gil (2008) destaca-se que o método observacional difere do experimental em apenas alguns aspectos na relação entre eles: nos experimentos, o cientista toma providências para que alguma coisa ocorra, a fim de observar o que se segue, ao passo que, no estudo por observação, apenas constatar algo que acontece ou já aconteceu.

Foram realizados diferentes **laboratórios de consciência corporal** o primeiro com o tema *Corpo e Respiração/Corpo na sua totalidade* com Jorge Kennedy, e o segundo foi o *Improviso cênico e Dança-fluência* Diogo Granato.

O **laboratório** com Jorge Kennedy aconteceu na Escola Superior de Artes e Turismo, localizado na Avenida Leonardo Malcher, em uma sala onde o espaço não tinha espelho e era todo fechado. O trabalho teve a duração de três horas. Disponibilizei-me a participar de corpo inteiro na experiência, trabalhando o improviso e sendo atravessada pelos dispositivos de Klauss Vianna, através de inquietações nas minhas estruturas.

Na experiência com Diogo Granato, no evento foi promovido por Dudude Herrmann no seu Ateliê de dança, localizado em Brumadinho/Casa Branca em uma sala com clima agradável e apropriado para processos de criação. Esse laboratório foi de grande relevância para enquanto experiência artística, fez com que eu tivesse acesso a partículas de meu corpo, sem me preocupar com preconceitos da minha imagem refletindo a um espelho.

4. DECOMPOSIÇÃO DE MIM MESMA – DECOMPOR

Este capítulo se destina a descrições das experiências e análise dos resultados. Nesse momento irei expor meus experimentos que se darão em laboratórios de corpo, em mim mesma, como base focal o estudo de Klauss Vianna tendo como o suporte o trabalho de articulação no corpo, utilizando movimentos em determinada parte de conexão da matéria corporal, sabendo que ele é uma estrutura, e por isso precisamos conhecer para saber como usar-lós. É importante o artista conhecer cada partícula de si, e ter uma anestesia de um corpo sentido, de perceber o movimento enquanto se estar em movimento.

4.1 VIVÊNCIA/ EXPERIMENTO Nº 01

O meu primeiro experimento teve como parceria o Contem Dança, em comemoração aos dez anos de existência em Manaus (Figura 1), e como proponente o artista e professor Jorge Kennedy, com o tema: Corpo e Respiração / Corpo na sua totalidade. Realizado na Escola Superior de Artes e Turismo no dia 29 de setembro, das 15 às 18 horas. Conforme as regras estipuladas pela oficina, eu, enquanto participante tive a possibilidade de ter acesso à improvisação após a citação de um poema, conto, ou uma crônica de um artista amazonense, e desta maneira a poesia a qual tinha escolhido foi do autor Enersto Penafort, com o tema Matinal.

MATINAL
Súbito,
Na pedra,
Em decúbito,
O amor medrá

(PENAFORT, 2013, p.19)



Figura 1. Flyer do evento.
Fonte: Contém Dança Cia. (2018)

E em seguida dois exercícios de aquecimento, e trabalhando juntamente com respiração e expiração (Figura 2), que de acordo com o Jorge Kennedy, é um dos fatores principais para o artista enquanto se movimenta, ao dançarmos é fundamental usarmos a respiração para um processo de conhecimento no próprio corpo. “Improvisar é uma aposta despojada nas incertezas e angústias que envolvem o processo de criação num momento único. É a criação imediata de um espaço mágico, permitindo a experiência de uma obra inacabada” (KENNEDY, 2018).



Figura 2. Exercício de aquecimento.
Fonte: Contem Dança Cia (2018).

Foi uma experiência de grande agregação para mim. Enquanto artista é como se houvesse uma ligação do movimento, do modo de ampliar o corpo no espaço com o expirar, e tendo uma rigidez nas movimentações de quando inspirava. Os títulos foram dados a partir de estados de sensações percebidas em meu corpo, respondendo os conflitos de criação em composição coreográfica.

4.1.1 Batida Corporal

Para iniciar o processo de improvisação, os participantes passaram por cinco etapas de estudo no seu próprio corpo. O primeiro deles foi Jorge Kennedy usar um tambor, e conforme ele ia tocando, citava seis partes do corpo, para que viéssemos movimentar de acordo com a melodia que ia surgindo, que no caso era: pescoço, ombros, braços, coluna, quadril e pernas. A princípio foi muito fácil identificar cada parte do meu corpo, é como se eu pudesse elencar as proposições de Klauss Vianna em cima desse exercício, sentindo cada partícula do meu corpo, e registrando por onde passava cada membro meu, entendo que existe diversas maneiras de eu me encontrar com uma sensação diferente, de acordo que ia me movimentando, sentia o meu corpo disponível para aquele momento, conseguia ter uma percepção, foi prazeroso com meu corpo.

A priori o exercício estava contínuo, da maneira que foi citado anteriormente, e no decorrer da sequência o tempo da música foi acelerando, e da mesma forma as movimentações seguia a batida, diferenciando aleatoriamente os movimentos, fazendo com que os participantes se concentrassem, para não errar a movimentação da parte do corpo em que Jorge Kennedy ia citando aceleradamente, mas cada vez que o ele ia acelerando a forma de tocar o tambor, era como se eu não conhecesse o meu próprio corpo, e ele ia se tornando independente das próprias movimentações, mas pude perceber uma maneira de investigação nas minhas movimentações e as sensações a qual eu estava passando naquele momento, fazendo com que eu procurasse entender o que eu dançava, mas no final dessa experiência, tornou-se mais um complemento para eu mesma no espaço, criando uma nova linha de pensamento, uma palavra chave do meu dicionário da dança com base em meu corpo para criação.

4.1.2 Pose Maravilhosa

O segundo exercício foi o contato improviso em dupla, onde se escolhia uma pose¹ maravilhosa (Figura 3), e o outro participante admirava e observava a maneira a qual estava, e descobria outra pose para complementar a qual tinha permanecido, e da maneira que ele ficava parado na sua pose, o outro dava continuidade da mesma forma. A primeiro instante foi muito engraçado, pois a parceira a qual eu estava trabalhando, era uma criança, na faixa etária de uns nove anos a dez anos, e ela teve um pouco de dificuldade, fazendo com que o mediador a ajudasse para poder descobrir o seu corpo.

Ter um contato com outra que está tendo o primeiro contato é como se despertasse o meu corpo ao olhar de criação. Enquanto ela buscava uma pose para o seu corpo eu acompanhava da maneira que ela ficasse parada da mesma forma que ela tinha que acompanhar a minha pose, uma ligação dos nossos movimentos juntos no espaço.

A sensação que meu corpo tinha ao perceber a minha parceira, era de insegurança, porque, de certa forma, tinha vontade de falar para ela como devia parar, mas eu respeitei o seu momento de criação e descoberta no seu próprio corpo fazendo com que eu indagar-se em meu próprio corpo o que estaria de acordo com a pose dela, foi boa essa experiência de trabalhar com o um parceiro e tentar ajudar em movimento .

Dando continuidade no mesmo exercício, de contato improviso, mas além de improvisar para chegar a uma pose, o participante tinha que imprimir uma emoção ao ver seu parceiro, e ao sair da pose, o seu parceiro tinha que ir a busca de outro local no espaço da sala, e ficando em outra pose, mas depositando a mesma emoção a qual seu parceiro fez ao chegar no seu ponto destinado. A minha parceira transmitia muita alegria nos seus movimentos, mas eu colava um ar muito melancólica fazendo daquele momento algo muito triste na minha expressão e movimentos, fazendo com que ela criasse uma nova estrutura no seu corpo, e da mesma forma eu, em cada pose em que eu parava.

¹ Pose: nome dado à maneira que o artista pausava em seu processo coreográfico.



*Figura 3. Pose maravilhosa.
Fonte: Contem Dança Cia (2018).*

É como se passasse várias lembranças de momento a qual eu vivi em minha vida, lembranças de entes queridos que já vieram a falecer, de frustração vividas e sonhos não realizados, eu idealizei todas essas lembranças em meu corpo. Dialogando com experimentos de movimento com a minha parceira, e pude perceber que ela correspondia com o meu momento da maneira em que me encontrava ali, é como se meu corpo transmitisse tudo aquilo que eu estava pensando.

4.1.3 Perguntas e respostas

O terceiro exercício a ser executado foi dois grupos grandes com os participantes (Figura 4 e 5), e da mesma maneira em que se encontrava a dupla de improviso, assim o grupo daria continuidade, mas deslocando por toda a sala. E finalizando com apenas um grupo, mas com uma improvisação contínua sem ter pausa nas movimentações, esse exercício tinha uma dinâmica muito prazerosa, fazia com que todos tivessem uma percepção de cada integrante, mas exigindo uma concentração, para encontrar um ponto de eixo no seu próprio corpo enquanto fazia uma pausa no movimento. “Não precisava fazer um desenho técnico no corpo” (KENNEDY, 2018, s/p).

A intenção era criar algo fora de nosso cotidiano, podendo fazer uma releitura da forma em que se encontrava o outro colega, mas no meu corpo

respondia de outra forma. Não apenas improvisava, tinha que ter uma intenção da próxima etapa que todos se encontravam, sentia naquele momento estávamos vivendo perguntas e respostas, da maneira que o grupo parava eu tinha que encontrar uma resposta com um movimento em meu corpo. No meu dicionário da dança surgiam vários movimentos, tendo uma forma de investigação nos corpos dos que se faziam presente ali. E em meu próprio corpo, a intenção se dava também pelos movimentos dos participantes, e tinham movimentos que tinha tempo para pensar, você apenas parava a onde pode ficar, era engraçado, mas se tornava algo prazeroso.



Figura 5. Perguntas e respostas. Fonte: Contem Dança Cia (2018).



Figura 4. Perguntas e respostas. Fonte: Contem Dança Cia (2018).

No meu dicionário da dança surgiam vários movimentos, tendo uma forma de investigação nos corpos dos que se faziam presente ali e em meu próprio corpo, a intenção se dava também pelos movimentos dos participantes, e tinham movimentos que tinha tempo para pensar, você apenas parava a onde pode ficar, era engraçado, mas se tornava algo prazeroso.

4.1.4 Mapa Coreográfico

O quarto exercício em que Jorge Kennedy propôs, foi à distribuição de folha de desenho e lápis para cada participante (Figura 6), e pediu para que cada um imaginasse que aquele papel era um palco a onde cada um dançaria. E desta maneira colocou uma música que transmitia um ar melancólico, e de acordo como íamos escutando o que a música passava, desenhávamos passagens por onde seguíamos enquanto dançávamos no palco, como se fosse um mapa coreográfico.

Quando eu ouvi a música, esperei dois oito, para eu criar a minha composição, percebido naquele momento, eu sentia como se eu estivesse realmente no palco, e eu me via sozinha, fazendo solo, onde representaria um sentimento de tristeza que sentia ao ouvir a música, apenas com som do violino no fundo, era como se meu corpo entrasse em um estado de transe², e não estivesse ninguém ali comigo naquela sala. Me via fazendo várias ondulações no corpo, e quando a música ficava em um som mais pesado, eu só me encontrava em movimentos mais acelerados, passando um ar de desespero. Conseguia perceber as características processuais de criação nesse exercício, o modo que a música me estimulava fazia com que a minha mente criasse uma composição coreográfica de acordo com aquele momento.



Figura 6. Mapa coreográfico.
Fonte: Imagem do arquivo da pesquisadora.

² Transe: Estado de mudança de emoção através dos movimentos

Depois de desenhar o mapa coreográfico, tínhamos que decorar tudo aquilo que foi posto no papel, mas utilizamos o mapa enquanto estávamos dançando, e fazendo dez poses a qual tínhamos executado no exercício de contato improvisado em grupo. A finalização desse exercício fechou com chave de ouro, ver cada participante dançando pelo espaço que desenhou ao mesmo tempo, foi de atenção, além de eu estar decorando a sequência que fiz no papel, tinha que observar o colega, para eu não esbarrar, havia momentos que tive desacelerar os movimentos, por conta de outra pessoa tá passando pelo mesmo espaço a qual eu propus. Um momento em que pude expressar todos os meus sentimentos em um papel, sem pensar se alguém teria acesso ao meu processo, mas que todos teriam um contado depois e seria visualmente e tendo várias impressões desse corpo.

4.1.5 Um pouquinho de mim

O quinto exercício, foi improvisar pela sala com as dez poses a qual havíamos executado, e dançar por todo o caminho que tínhamos passado no mapa coreográfico, juntamente com a música que transmitia melancolia, e individualmente, e de acordo com que Jorge Kennedy propôs na entrada e saída de cada participante. Eu fui a última artista a apresentar o meu processo coreográfico, portando, tive a oportunidade de apreciar cada participante, e observar que a partir do momento que um ia se apresentando, assimilava, até porque não precisava ser nada elaborado, apenas dançar aquilo o que seu corpo sentia enquanto se estava ouvindo a música. Percebi que fui à única pessoa que esperou dois oitos para poder entrar no “palco”, que no caso era sala, mas que deu mais ênfase, e um suspense do que podia vir a acontecer, entrei no meu momento de transe, não conseguia enxergar ninguém além de mim, a ondulação de movimentos tomou conta do meu corpo, utilizei a primeira proposta de exercício, reconhecendo cada membro do meu corpo, e quando eu parava na pose escolhida sentia como se fosse uma corda umbilical me puxando, para que eu colocasse tudo de mim naquela hora.

Quando a música foi acelerando e passando o ar de desespero, eu utilizei bastante o respirar e inspirar, para passar uma sensação do que eu estava sentindo naquele momento, é como se cada vez eu fosse perdendo as minhas

forças, a música foi desacelerando e a respiração mais ofegante, e cada partícula do meu corpo ia desacelerando, até eu diminuir a respiração e finalizar o meu processo, e no final ver todos ali presentes aplaudindo. Uma sensação de poder investigar e encontrar os conflitos que se encontravam em meu corpo no momento que estava criando.

Para finalizar todo o trabalho de improvisação, teve uma roda de bate papo, a qual todos os participantes tiveram a oportunidade de falar da sua experiência como artista criador. A criação sempre estará presente na vida do criador, e é importante ressaltar que se dança respirando, então, é fundamental colocar ênfase na respiração em nossas movimentações, de modo que componha com o todo do corpo.

O artista, enquanto se está improvisando, trata de movimentos que não são pensados, mas que se tornam movimentos contínuos de acordo com a música, ou o local que se está trabalhando. E cada artista é arquiteto do seu próprio espaço, compõe movimentos de acordo com aquele momento em que está vivendo. Uma dança honesta em que seu corpo parte de experiências práticas por ele desenvolvidas tendo em vista um espaço onde se propõe as movimentações, percepção de si no espaço.

4.2 EXPERIMENTO Nº 02

A princípio essa oficina foi uma das grandes experiências a qual eu vivi como artista, sair da minha zona de conforto, e fazer uma viagem para Belo Horizonte para beber na fonte daqueles que também respiram Klaus Vianna. Particpei da oficina de improviso cênico e dança – fluência (Figura 7), as atividades foram realizadas em Brumadinho/Casa Branca, tendo como proponente Diogo Granato, de São Paulo.

O primeiro dia da oficina aconteceu no dia 20 de outubro das 10 às 17h30min horas, o segundo dia, no dia 21 de outubro das 10 às 14 horas. O Atelier Dudude tem um espaço amplo, com quatro paredes de vidro, que causa um ar de estar no meio da floresta, e tendo um contato auditivo com o som dos pássaros, cigarras, corujas e o som das águas de um lago que tinha próximo.



Figura 7. Flyer do evento. Fonte: Dudude Herrmann.

O ambiente dava uma sensação de cinestesia, tornando a minha estrutura corporal disponível para novas emoções que iam começar naquele dia, contribuindo para processos de criação dos meus movimentos e dando continuidade em trabalhos que estavam em processamentos.

4.2.1 Bola Murcha

No dia 20 de outubro, ocorreu a primeira oficina, onde primeiramente começamos no chão, tendo o contato diretamente com o solo, fazendo rolamento e deslizando a lateral do corpo, mas era fundamental ter uma conscientização de cada partícula da minha estrutura física, percebendo se tem alguma parte do corpo que não tocava no chão, trazendo uma sensação que o meu corpo era uma *bola murcha* e que contornava o chão enquanto eu fazia as movimentações, uma modificação de acordo com a minha plasticidade no ambiente, mas pensando nos movimentos e estipulando para que eles deslizassem no chão sem nenhuma dificuldade, era incrível pensar desta forma, porque criávamos caminhos sem ter nenhuma alavanca³ em excesso para impulsionar enquanto estava deslocando ao chão.

³ O sentido de lavanca é aquela proveniente da física que diz ser o impulso sem excesso, com a construção de movimentos.

Eu me imaginava uma bola murcha, tendo em vista o meu corpo todo engelhado, como se tivesse lavado algumas louças por alguns minutos e ao olhar para as minhas mãos, ver ela toda *engelhada* pelo frio, mas tinha a sensação de que cada ponto do meu corpo encostava-se ao chão, e deixando uns vícios de alavanca do meu corpo, para eu não parar no meio das movimentações pra tentar sair dessa situação. Tiveram momentos que Diogo Granado corrigia alguns artistas por não ter acesso de todo o corpo no chão, e isso alertava a mim mesma a estudar o meu corpo e observar se o mesmo erro que o meu colega estava fazendo acontecia comigo.

Enquanto o meu corpo tinha o contato com o chão, tinha a sensação dele beijando o solo lentamente, era algo prazeroso, porque o clima estava frio e essa conexão tinha um gosto de queijo com goiabada que vai derretendo lentamente por onde passa.

Ao fazer os rolamentos pelo chão, eu tinha que estar sentada e imaginando que tivesse um semi círculo da ponta do meu dedo passando pela mão, punho, braço, ombros e até a outra ponta do dedo do outro braço, tendo em vista os três pontos importantes do dedo, sobre o estudo de Klauss Vianna, que vai abrindo um espaço entre os ossos, seguindo uma direção nas articulações, à medida que ia sentindo o solo e empurrando o chão, abria um espaço para projeções internas em meu corpo.

Eu tive uma vaga lembranças de quando eu trabalhava com crianças e quando elas iam fazer a primeira posição de balé nos braços, e eu pedia para que elas imaginassem um bambolê em seus braços, e dessa mesma maneira eu imaginei naquele momento, era apenas eu e o solo até eu esbarrar com alguém pelo chão e sentir o impacto do meu corpo como se estivesse em uma explosão, mas depois desse momento repentino, continuei prosseguindo com os meus rolamentos.

Diogo Granato trabalhou sobre lateralidade do corpo do bailarino, mostrando que era coisa da nossa mente, que não existe um lado melhor para executar algum movimento, o fato é que nós devemos ter a curiosidade de aprender, o que nos proporciona o lado oposto, com isso passou algumas movimentações para que pudéssemos executar dos dois lados do corpo, e foi interessante a experiência, ela motivou a buscarmos por um caminho que tivesse

fácil acesso, mas para isso tínhamos que fazer os movimentos repetidamente para poder reconhecer o nosso corpo enquanto movimentávamos e tínhamos que estar sempre atento para se auto perceber.

A impressão de início era de que já conhecia todo o caminho que estava passando e estava tornando-se um movimento mecanizado mas, comecei a observar o meu corpo com toda essa sensação de mecânica e encontrei um novo caminho para percorrer e fui depositando todo o peso do meu corpo na trajetória, e os movimentos se tornavam vários desenhos coreográficos no meio outros desenhos.

4.2.2 Sensações e imagem

Depois de toda a experiência que tivemos no chão, passamos para as sensações e *imagem* de acordo com as orientações do Diogo Granato. Ele pediu para que imaginássemos a nossa imagem do nosso corpo a nossa frente, e por incrível que pareça (Figura 8), a imagem que tínhamos de nós, era uma imagem pequena, a que estávamos acostumados a ver na tela de uma televisão, pois é única memória que fica guardada em nossa cabeça,

Logo em seguida, com olhos fechados, tinha que, imaginar minha imagem diante mim e depois eu sendo atravessada por ela, buscando relações do entre imagens do meu próprio corpo sendo preenchida de mim mesma. Entendendo que essa



Figura 8. Sensações e Imagem. Fonte: Imagem do Ateliêr Dudude Herrmann.

expressão era para dar veracidade aquilo que estamos vendo de nós mesmos.

Como uma energia de um corpo e as sensações juntas, e a partir deste, ter indicativo coreográfico, uma maneira extraordinária de trabalhar o corpo, enquanto sensação dos próprios processos coreográficos, todos os movimentos que iam surgindo no meu corpo era como se estivesse dando luz há algo totalmente fora da zona de conforto dos processos de criação, dando início a dramaturgia cênica.

Ter a experiência com o meu próprio corpo, uma consciência corporal, através de imagem e sensação, fez com que eu me analisasse dançando mentalmente e identificasse uma nova transição em meus movimentos, conseguia ver vários desenhos coreográficos que me agradava, tendo uma variação de ideias para o meu processo coreográfico e surgindo outras informações para trabalhos futuros.

Depois de toda a experiência tida, passamos pelo trabalho em dupla (Figura 9), procurando ter a sensação do outro corpo no ambiente e procurar saber o que o outro corpo estar sentindo, e seguindo uma linha coreográfica de acordo com que o nosso parceiro estava fazendo, teve momentos de falta de conexão com parceiro, que tornava esse momento prazeroso, e buscando um momento de atenção em meu corpo e no corpo da minha parceira, tentando entender o que ela queria me passar e procurando compreender os seus sentimentos.



Figura 9. Sensações e Imagens. Fonte: Ateliêr Dudude Hermann.

A sensação do meu corpo com o corpo da minha parceira era que ela sentia um pouco de dificuldade de me encontrar no espaço, mas era visível em seus movimentos, portanto, eu tentei me encontrar com ela na experimentação, se tornando divertido como uma brincadeira no espaço e libertando-se do medo de errar enquanto dança.

Trabalhamos em dupla e obtemos a experiência para próxima etapa, que no caso seria o trabalho em trio, desse trio sairia um duo e um solo, mas com os movimentos iguais de acordo com a posição no espaço. Essa foi a melhor parte da experiência que tive desse dia da oficina. Foi interessante observar cada bailarino nos seus movimentos e principalmente a criatividade em processos coreográficos, tornando a sala linda com os desenhos que o corpo formava.

4.2.3 Riso precioso

O meu trio era formado pela professora Dudude Herrmann e um bailarino de Minas Gerais. Dudude tinha uma autoestima muito gostosa de ver, e quase todo o nosso processo era de momentos de gargalhadas estimuladas por ela (Figura 10), e seguíamos conforme íamos dançando, teve um momento em que eu fiz um solo, pois nos desconectamos sem percebermos, vivi o meu momento precioso e busquei ter a conexão depois de um tempo, senti como se meu corpo estivesse livre de padrões.

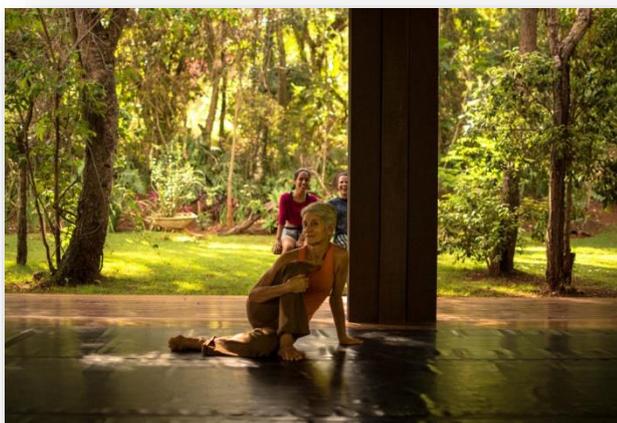


Figura 10. Riso precioso. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.

Trabalhar em grupo me fez deixar as ansiedades de lado e esperar o momento certo para fazer um solo, sabendo escutar o momento certo para poder deixar com que eles prossigam com um duo. No meu caso eu tive o momento de fazer o solo e tive que sentir a sensação de conexão com o grupo novamente, mas enquanto eu estava fazendo solo tinha que viver como se não tivesse ninguém ali, mas ao mesmo tempo dançar como se houvesse uma plateia.

A sala estava com todas as portas abertas, e tendo acesso com o solo da terra, é importante ressaltar que estávamos com os pés descalços, a terra tinha uma cor avermelhada, e o nosso colega teve o contato com a terra, fazendo com que eu e Dudude tivéssemos o mesmo contato, como uma massinha na mão, e deixando a nossa mão toda manchada e manchando por onde passávamos. Ficamos conhecidos como o grupo da mão vermelha (Figura 11). Dialogamos em movimento com outros trios, dava uma sensação de não ficar em apenas no trio a qual estava trabalhando. Depois de caminhar por toda a sala improvisando, sentamos na beirinha de uma passagem que tinha na volta da sala, tendo acesso ao som da natureza e podendo observar, e as nossas falas estavam de acordo com o improviso e repetíamos de acordo com que cada um ia falando, mas com um tom de movimento diferente e sentimento também.

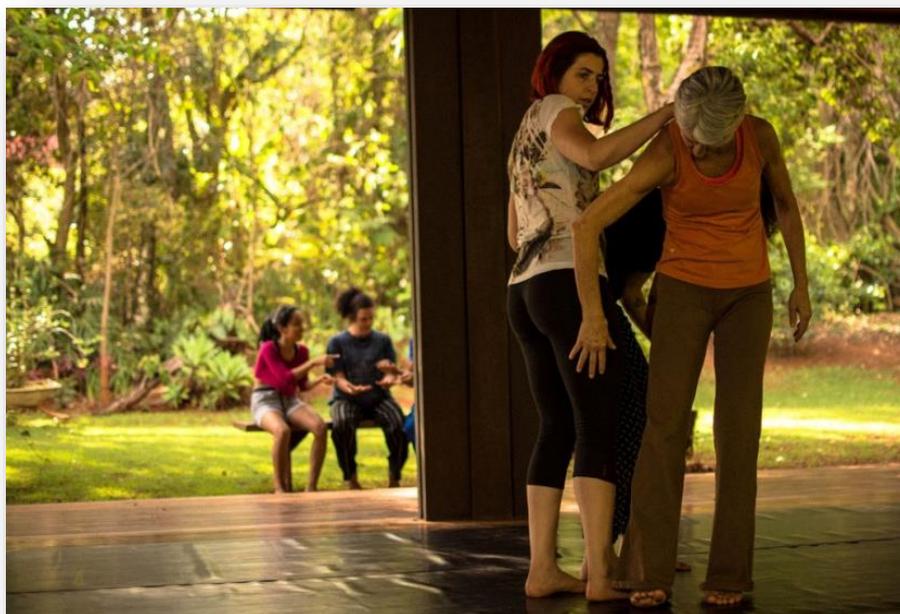


Figura 11. Mão de vermelhas. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.

A experiência de trabalhar com essas duas pessoas foi de grande valor, porque através deste, tive a oportunidade do acesso de outros saberes, e foi

agradável ter a sensação de como era pensar e agir da forma que meu grupo estivesse trabalhando. Percebi um novo caminho em meu corpo, e principalmente colocando a autoestima elevada enquanto estávamos gargalhando, mostrando que sempre há possibilidades de percorrer por novos caminhos. E de fato é importante estar abertos a novas propostas. De acordo com Diogo Granado aquele momento a qual estávamos vivendo era totalmente anestésico, trabalhavam apenas corpo. E de fato era verdadeiro, conseguia observar isso não só em meu corpo, mas nos corpos de outros artistas ali presentes.

4.2.4 Equilibrar

O segundo dia da oficina ocorreu na data prevista, no dia 21 de outubro, em um domingo, já dava um aperto no coração, era o último dia de contato e experiência naquele local maravilhoso e com pessoas incríveis, com a decomposição de um novo olhar de releitura do corpo. Eu era a única pessoa de Manaus entre meio aos mineiros, e fui muito contemplada por ser a única manauara, por ter a busca do conhecimento do corpo e conscientização em mim.

De início teve momentos bem engraçados onde eles falavam coisas da terra deles, onde basicamente eu ficava me perguntando o que era aquilo ou que significava, mas foi gratificante sair totalmente da zona de conforto a qual estava acostumada em Manaus, até na forma de explorar movimentos e sensações.

Para início de trabalho com o corpo, tivemos o contato com a parada de mão, é fundamental termos a conscientização do próprio corpo (Figura 12), porque especificamente não precisa ter um eixo no corpo, apenas um equilíbrio enquanto tentar encontrar uma posição para permanecer mais tempo, foi uma experiência difícil, pois esse movimento pedia para que o artista que executasse tivesse força, e no meu caso não era favorável por causa da falta de resistência enquanto se falava em ter que resistir o próprio corpo.



Figura 12. Experimentação "equilibrar". Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.

O rolamento mata borrão, e contorção no próprio corpo era muito utilizado, pois nela podia se trabalhar com todo o corpo, tendo o contato no chão, e era de fácil habilidade no meu corpo, pela flexibilidade e habilidade. E em meio a todos os artistas que se faziam presente eu era única pessoa juntamente com o professor que conseguia executar de forma correta e tendo acesso de todo o corpo no chão nas contorções, mata borrão e rolamentos.

Foi extremamente citada no segundo dia, a experiência que o artista tinha em relação à plateia (Figura 13,14 e 15), que sensação era essa a qual meu corpo passava quando tinha esse contato, e no meu caso podia se observar de vários aspectos, se eu ia querer dialogar com a plateia através dos olhares, ou deixar o meu corpo corresponder de acordo com o que eles pensavam a respeito.



Figura 14. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.



Figura 15. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.



Figura 16. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.



Figura 17. Relação com a plateia. Fonte: Ateliêr Dudude Herrmann.

Tenho que está bem ciente em relação ao amuleto, não me prender a algo enquanto estivesse dançando, até o olhar é considerado um amuleto, porque de acordo com o mediador, este fazia com que eu não estivesse com o meu corpo disponível, contando também quando se dança em duo, trio, grupos e com objetos. Precisando de uma vulnerabilidade na dança, ter uma escuta de um corpo em ação, a improvisação em cena é como uma surpresa, tornando-se mais dinâmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dispositivos usados nos processos de conscientização corporal a partir das experiências de artistas com seu alicerce em Klauss Vianna, tem como subsidio o desprendimento/decomposição no corpo para potencializar experiências em processos coreográficos, investigando as vivências através de provocações na criação trouxeram olhares sobre meu próprio corpo. Os trabalhos que tive oportunidade de participar fez emergir em meu corpo estado sensorial, perceptivas, estados de atenções, composição comigo e com o outro. Me fez perceber a minha estrutura física e reconhecendo a fragilidade em que meu corpo se encontrava.

Os laboratórios colaboraram para eu me encontrar como artista, e esses conflitos ofereceram a observação do meu corpo, trouxe o acesso para criação, tornando as minhas estruturas mais sensíveis como intérprete e percebendo a potencialidade do meu corpo.

O meu processo de *(De)compór* vai estar em uma transição contínua me deixando em atenção quanto a necessidade da disponibilidade em meu corpo para percepção de área do corpo que antes não enxergava, o olhar atento para o ambiente como composta de sensações, a sensação da imagem em formação, o delineamento das estrutura do meu corpo através da primoração de vivência no estudo do corpo somático.

Como artista, os momentos que vivi grandes experiências, tive a oportunidade de estar perto de pessoas que respiram Klauss Vianna, e que tem um diálogo de sensações e experimentos com artistas que foram ex-alunos de Vianna. E o melhor, foi ter o meu próprio corpo como o foco de pesquisa, com olhares dos que estavam ali sobre mim.

Da mesma maneira que eu vivi essa experiência e aprendi a buscar mais sobre esse estudo corpo, assim eu desejo que outras pessoas tenham acesso à compreensão do corpo, como eu tive. É de suma importância, nesse caso, o artista da dança, que conheça o seu corpo.

Outro ponto que trago como experiência diz respeito ao espelho. É fundamental importância uma sala sem espelho, porque quando se trabalha com espelho pode acontecer que o artista produza um preconceito de si próprio, ou mesmo rótulos de movimentos. A sala do Ateliê Dudude não tinha espelho e isso

tornava a minha experiência mais prazerosa na criação, e descobertas fluíam, revelando para mim o que se escondia, estados de sensações e a partir dela e com ela movimentos significativos.

Ter a experiência com o meu próprio corpo, uma consciência corporal, através de imagens, sensações, pessoas, fez com que eu me percebesse dançando e identificando uma outra proposição de movimentos, conseguia ver vários desenhos coreográficos que me agradava, tendo uma variação de ideias de intenções e movimentos para trabalhos futuro

REFERÊNCIAS

BAITELLO, Norval – **O pensamento sentado / Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. Col. 35. São Paulo, 2012.

BASTO, Jussara – **Considerações sobre técnica em dança em meio à dança contemporânea**. Pesquisadores em dança do Anda. Bahia, 2013.

BRASIL, A.C.C.A. **A técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a produção subjetividade do corpo artista na contemporaneidade**. Vol.13. Jul./dez. 2015 Curitiba: Revista Científica – FAP

CHRISTÓFARO, G.C. **Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

FORTIN, Sylvie. **Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança**. Estudo do Corpo. Cadernos do Giper- CIT, n.2, fev. 1999, p. 40 – 55.

GIL, Antônio. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ªed. São Paulo: Atlas S/A. 2002.

GIL, Antonio. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

HERRMANN, Dudude. **Entrevista e vivências da dança**. Belo Horizonte, 2005

LEITE, Arnaldo – **Klauss Vianna e o ensino de dança: Uma experiência educativa em movimento**. Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

MAFFI, Kátia – **Técnica Klauss Vianna: apontamentos sobre a produção cinético-sonora**. Dissertação de Mestrado em Artes - Universidade de Brasília, 2016.

MEIRELES, Tânia – **Considerações sobre o surgimento do conceito Baileteatro em Belo Horizonte**. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes cênicas - Escola de Belas Artes, 2012.

MEMORIA, Presente – **Klauss Vianna Documentário**. S. M. C. e TV Anhembi, 1992.

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

MILLER, Jussara. **Técnica de Klauss Vianna – Consciência em movimento**. n.13 , set. 2013, São Paulo: Revista do LUME

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?**. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

MILLER, Jussara. **Ciclo Klauss Vianna**. Campinas, 2002.

MUTAR, Flor. **Danças Contemporâneas: Articulando concepções e práticas de ensino**. Dissertação de Pós-graduação em dança. Universidade Federal de Bahia, 2014.

NEVES, Neide. Klauss Vianna – **Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

NEVES, Neide. **O movimento como processo evolutivo gerador de comunicação – Técnica Klauss Vianna**. Tese de Mestrado em dança. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

QUEIROZ, Lela – **Corpo dança consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna**. Dissertação em Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

QUEIROZ, Lela – **Consciência Corporal Klauss Vianna**. Dissertação em Mestrado. Programa de Comunicação e Semiótica na PUC, São Paulo, 2001.

RETTORE, Paola – **A improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann**. Dissertação de Mestrado em Artes – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2010.

SILVA, Ceres – **Técnica do Movimento Consciente: Uma leitura pessoal da Técnica de Klauss Vianna**. Tuiuti: Cênica e Cultura, v. 10, n. 2, p. 45 – 47. Curitiba, 1998.

SOUZA, Heloisa – **Metodologia qualitativa de pesquisa**. São Paulo: Educação e Pesquisa. 2004

TEXEIRA, Letícia. **Angel Vianna: a construção de um corpo**. Lições da dança 2, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p. 247 – 64.

VIANNA, Angel - **Sistema ou método**. Rio de Janeiro: Funart, 2009.

VIANNA, Klauss – **A Dança**. São Paulo: Summus. 2005.

VIANNA, Patrícia. **Klausindo – Nos caminhos da dança**. Monografia. Pontifícia Universidade Católica, Campinas, 1992.

VICENTE, N.C.Z. **O círculo mágico: caminhos e reflexões na técnica de Klauss Vianna**. 4ªed. Ano 3, junho-agosto, 2010 São Paulo: Revista Anagrama – Revista científica interdisciplinar da graduação.

APÊNDICE

**APÊNCICE A – EXPERIMENTOS DO PROCESSO DE (DE) COMPOR A APRTIR
DAS EXPERIÊNCIAS VIVENCIADAS COM ARTISTAS QUE TEM COMO UM
DOS FUNDAMENTOS A PROPOSTA DE KLAUSS VIANNA.**



Figura 18. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 19.. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 20 . Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 21. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.

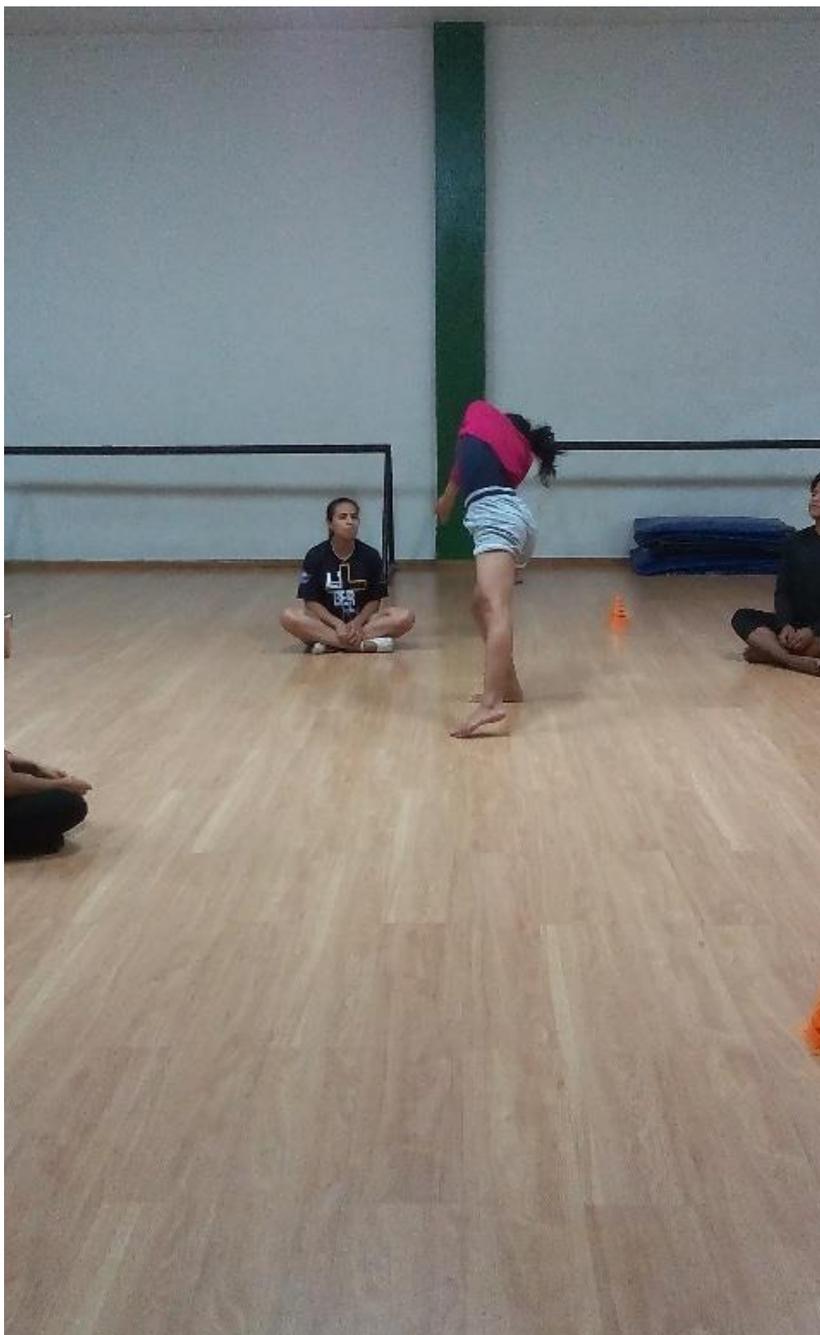


Figura 22 Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 23. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 24. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 25. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 26. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 27. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.



Figura 28. Processo (De) Compor. Imagens: Arquivo da pesquisadora.