

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

FERNANDA DE SOUZA BEZERRA

TÉCNICA KLAUSS VIANNA E AUTONOMIA ARTÍSTICA EM DANÇA

MANAUS
2022

FERNANDA DE SOUZA BEZERRA

TÉCNICA KLAUSS VIANNA E AUTONOMIA ARTÍSTICA EM DANÇA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) – Universidade do Estado do Amazonas (UEA), como requisito para obtenção de nota referente a disciplina de Orientação de Trabalho de Conclusão, ministrada pela Profa. Dra. Jeanne Chaves de Abreu.

Orientadora: Profa. Dra. Yara dos S. Costa Passos

MANAUS

2022

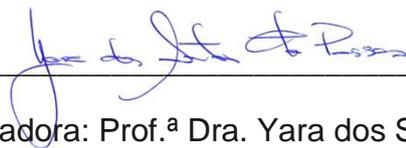
FERNANDA DE SOUZA BEZERRA

TÉCNICA KLAUSS VIANNA E AUTONOMIA ARTÍSTICA EM DANÇA

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Banca Examinadora.

Manaus, 28 de Maio de 2022

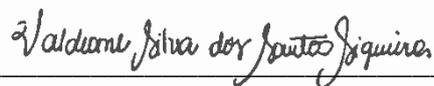
Banca Examinadora



Orientadora: Prof.^a Dra. Yara dos S. Costa Passos



Prof.^a Dra. Meireane R. R. de Carvalho



Prof.^a Esp. Valdeane Silva dos Santos Siqueira

AGRADECIMENTO

A minha orientadora Dr^a Yara Costa pelas trocas, acolhimento e abertura de caminhos para muito além do mundo acadêmico.

A minha mãe, irmã e Sulamita pelo colo e amparo durante longos processos de amadurecimento e construção da minha trajetória.

Ao meu irmão, pelo exemplo de integridade, paciência e ponderação.

Ao João Pedro, por me dar forças para existir e resistir.

*“Os afetos atravessam o corpo como flechas,
são armas de guerra”*

Gilles Deleuze e Felix Guattari

RESUMO

Esta pesquisa tem como fio condutor a investigação bibliográfica da Técnica Klauss Vianna (TKV) e do entendimento da abordagem somática e suas aplicabilidades no estudo de improvisação e processos criativos, a fim de responder a seguinte questão: De que forma tais abordagens podem colaborar no processo de formação dos (as) artistas enquanto intérpretes e criadores autônomos nas suas produções? A hipótese levantada neste trabalho traz a reflexão acerca de que muitas das dificuldades que os artistas afirmam sentir no campo da criação podem ser ocasionados por práticas de automatismos e repetições de movimentações e gestuais que não partem de si e que suas execuções não estão bem compreendidas. Está dividida em dois capítulos e se desenvolve com o objetivo de identificar as especificidades da TKV, elencando suas contribuições na autonomia artística em Dança. As principais bases teóricas desta pesquisa são: Strazzacappa (2012), Miller (2007), Neves (2008), Katz e Greiner (2005), Vianna e Carvalho (2005), Salles (2013) e Leal (2012).

Palavras-chave: Técnica de Klauss Vianna; Autonomia Artística; Abordagem Somática; Improvisação; Processo de Criação.

ABSTRACT

This research is guided by the bibliographic investigation of the Klauss Vianna Technique (TKV) and the understanding of the somatic approach and its applicability in the study of improvisation and creative processes, in order to answer the following question: How such approaches can collaborate in the process of training artists as interpreters and autonomous creators in their productions? The hypothesis raised in this work reflects on the fact that many of the difficulties that artists claim to feel in the field of creation can be caused by practices of automatisms and repetitions of movements and gestures that do not come from themselves and that their executions are not well understood. It is divided into two chapters and is developed with the objective of identifying the specificities of TKV, listing its contributions to artistic autonomy in Dance. The main theoretical bases of this research are: Strazzacappa (2012), Miller (2007), Neves (2008), Katz and Greiner (2005), Vianna and Carvalho (2005), Salles (2013) and Leal (2012)

Key-words: Klauss Vianna Technique (TKV); Artistic Autonomy; Somatic Approach; Improvisation, Creation Process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: CORPO, ABORDAGEM SOMÁTICA E KLAUSS VIANNA.....	11
1.1. Teoria Corpomídia como parâmetro conceitual de corpo.....	11
1.2. Abordagem Somática: origem e desdobramentos.....	15
1.3. Klaus Vianna.....	20
CAPÍTULO 2 - TÉCNICA KLAUSS VIANNA (TKV) E AUTONOMIA ARTÍSTICA...26	
2.1. Técnica Klaus Vianna (TKV).....	26
2. 2. TKV: Improvisação, Processo Criativo e Autonomia.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
REFERÊNCIAS.....	38

INTRODUÇÃO

A pesquisa surgiu a partir da percepção da escassez de práticas dessa natureza na cidade de Manaus e o entendimento de que esse estudo pode contribuir no processo de formação dos artistas de dança no que diz respeito à autonomia criativa, consciência corporal e posicionamento crítico do indivíduo diante da realidade na qual está inserido, gerando inquietações e dispositivos que podem potencializar a realização de laboratórios e manifestações artísticas que dialogam com diferentes contextos e existências.

Nota-se que o sistema educacional convencional, por vezes, causa limitações no que diz respeito à liberdade de expressão, individualidade e criatividade do indivíduo, influenciando diretamente em seus comportamentos no decorrer não só da trajetória escolar e acadêmica como nos demais aspectos da vida, suas relações e posicionamentos críticos e políticos.

Esses entraves ocasionados por metodologias ultrapassadas e que seguem sendo aplicadas refletem, também, no meio artístico, ocasionando limitações nos artistas por questões como: inseguranças e a busca pela “perfeição”, por um ideal que chega a ser doentio por gerar auto cobranças demasiadas e, por vezes, lesões corporais irreversíveis, ocasionadas pela negligência com o próprio corpo, causando estados de exaustão nos intérpretes por muitos não reconhecerem e/ou respeitarem seus limites individuais.

Tendo em vista essas dificuldades, pesquisadores e criadores das artes cênicas têm buscado, por meio das abordagens somáticas, compreender o corpo na sua totalidade, valorizando a diversidade de corpos e corpas e destacando o estudo sensório motor como dispositivo para tomada de consciência do corpo e das suas relações com os ambientes, no intuito de estimular uma expressão genuína, a partir de laboratórios de pesquisa de movimento, para que seja possível gerar corpos e corpas mais autênticos, conscientes, orgânicos e políticos em seu fazer artístico.

Esta pesquisa tem como fio condutor a investigação teórico-prática da técnica Klauss Vianna e do entendimento da abordagem somática e suas aplicabilidades no estudo de improvisação e processos criativos, a fim de responder a seguinte

questão: De que forma tais abordagens podem colaborar no processo de formação dos (as) artistas enquanto intérpretes e criadores autônomos nas suas produções?

A hipótese levantada neste trabalho traz a reflexão acerca de que muitas das dificuldades que os artistas afirmam sentir no campo da criação podem ser ocasionados por práticas de automatismos e repetições de movimentações e gestuais que não partem de si e que suas execuções não estão bem compreendidas.

A pesquisa busca a ampliação das capacidades expressivas e da propriocepção do artista, com o intuito de colaborar em aspectos como: o estado de presença, autonomia criativa e o pensamento crítico acerca do que está sendo levado para a cena. Ressalta-se ainda que este TCC é um desdobramento da pesquisa de iniciação científica, financiada pela FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas) realizada entre 2019 a 2020.

Antes da iniciação científica, durante as disciplinas de Estudos Contemporâneo do Corpo, tive a oportunidade de ser iniciada nas abordagens somáticas, e, particularmente, percebi a necessidade de aprofundar mais sobre o assunto e levar para a minha vida artística também. Venho então, desde este momento, utilizando como preparação do corpo e como recursos para criação alguns conhecimentos adquiridos na Universidade.

Esta pesquisa é bibliográfica e está dividida em dois capítulos e se desenvolve com o objetivo de identificar as especificidades da Técnica Klauss Vianna (TKV) e o entendimento dela como uma abordagem somática, elencando a teoria corpomídia como conceito de corpo. A interlocução da TKV e autonomia criativa na dança é pensada no segundo capítulo. As principais bases teóricas desta pesquisa são: Strazzacappa (2012), Miller (2007), Neves (2008), Katz e Greiner (2005), Vianna e Carvalho (2005), Salles (2013) e Leal (2012).

CAPÍTULO 1: CORPO, ABORDAGEM SOMÁTICA E KLAUSS VIANNA

Neste capítulo serão abordados o conceito de corpo que norteia as reflexões sobre abordagem somática e especificamente a Técnica Klauss Vianna. Em seguida é apresentado uma breve contextualização sobre a abordagem somática e por fim a trajetória de Klauss Vianna.

1.1 Teoria Corpomídia como parâmetro conceitual de corpo

A teoria corpomídia, desenvolvida por Helena Katz e Christine Greiner, ambas professoras da PUC/SP, a partir de suas pesquisas relacionadas às ciências cognitivas, diz respeito ao entendimento de que o corpo é um elemento inseparável de seu ambiente natural e cultural, contra-argumentando com o que é afirmado dentro da vertente do dualismo cartesiano.

O corpo, segundo Katz e Greiner (2005) não é um mero instrumento no qual a informação passa, toda a informação relaciona-se com as demais que se encontram ali, como um processo de contaminação, a partir de como o indivíduo troca e se comunica com o ambiente e com as outras pessoas.

Toda manifestação artística está ligada a um pensamento cultural e político. Alguns projetos artísticos tomam para si a tarefa de discutir questões culturais, mas, mesmo que a relação não seja direta, não há como desvincular um trabalho artístico da cultura em que está inserido, uma vez que os corpos constroem juntamente com sua cultura, num processo de troca de informações e de contaminação mútua. (NEVES, 2010, p.13)

Como afirma Neves (2010), o entendimento do que difere a teoria e a prática, a experiência do pensamento, entre outras dicotomias, é consequência da sensibilidade ao mundo, percebido pela pessoa, dentro de um contexto cultural e histórico, característico de uma sociedade. O estudo do movimento traz reflexões acerca da soma de processos mentais (pensamentos, memória, cognição, aprendizado consciência), envolvendo aspectos biológicos e respostas adaptativas que ocorrem nos ambientes.

Ao propor o corpo como um estado e não um objeto existente, a teoria Corpomídia troca o verbo ser (o corpo é) pelo verbo estar (o corpo está). Entende que dentro/fora não são, de fato, demarcáveis pela nossa pele, justamente porque a pele não é uma cerca, um muro que separa informações dentro das informações fora. A pele é porosa, opera como uma membrana pela qual os fluxos fluem inestancavelmente. Mesmo depois da morte, as trocas não se interrompem. Elas nunca se interrompem enquanto existir a situação corpo-ambiente. (KATZ, 2009, p. 7)

A improvisação e criação pode partir da integração desses fatores sensoriais, cognitivos e motores, reconhecendo essas experiências corporais e percebendo-as através dos diferentes estados atingidos. “O próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento” (GREINER; KATZ, 2001, p. 9).

O corpo enquanto soma, isto é, vivo e presente, apoia-se nas possibilidades oriundas das transferências constantes de informação com o que o circunda, como um sistema aberto, em processo permanente de comunicação com o mundo.

Apoiamo-nos em ciências cognitivas e na Teoria Corpomídia a fim de justificar a permeabilidade do corpo (de todos os corpos) e a gama de possibilidades de interações. Enxergamos aqui que construir mapas cerebrais significa criar a todo instante. (BARROS, 2017, p. 37).

A prática de técnicas de abordagens somáticas, tanto a TKV (a qual estamos nos aprofundando neste trabalho), quanto as outras linguagens, ao proporem uma relação horizontal do professor com o aluno, anulando a figura do professor enquanto onipotente e detentor de todo o conhecimento e o aluno enquanto subserviente, permite que o aluno consiga se entender enquanto pesquisador do seu corpo, construindo o seu conhecimento em tempo real no decorrer das práticas.

Essas técnicas visam construir sujeitos permeáveis, conscientes e criativos, trazendo as abordagens enquanto facilitadoras do processo de conhecimento e não como um fim. “Trata-se, portanto, de uma didática que prepara e provoca o aluno para a criação, fornecendo elementos para a pesquisa e o trabalho criativo em dança” (BARROS, 2017, p. 45).

A investigação individual abre espaço para a manifestação de corpos e corpos plurais, reais, a partir de metodologias que tornam possível levar esses

processos vivenciados para a cena. A força que guia o processo criativo é a busca, por meio dos sentidos. Para que o processo continue vivo, despertando o estado de presença dos envolvidos, é necessário manter os questionamentos que permeiam a obra.

No século XXI, faz-se cada vez mais urgente compreender a técnica como um conjunto de vários procedimentos de investigação e aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, certo ou errado – ou qualquer outra dicotomia -, mas de eleger, de modo consciente, processos de atuação e transformação para a construção de um corpo cênico que não reduz a pessoa a um instrumento lapidado. Ao contrário, remete-a ao *som*, ao *eu* indivíduo que trabalha com a autonomia de um pesquisador em prontidão. (MILLER, 2012, p. 27)

A técnica, quando compreendida enquanto dispositivo de investigação e não uma acumulação de habilidades corporais, possibilita a autonomia dos corpos e corpos em seus diversos atravessamentos e linguagens. “Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento na forma de um pensamento, então ele dança (KATZ, 1994, p. 1).

A dança é um pensamento do corpo, um processo vivo em toda a sua complexidade. “O que se move, se move em relação a algo e ambos se localizam numa determinada relação espaço-temporal.” (KATZ, 1994, p. 36). O movimento é, então, uma cadeia do que o provoca, é contínuo, único e irrepetível.

O estado mental de consciência desencadeia as relações com o mundo. “No corpo, a dança se instala através de um processo fisiológico indutivo de formação de hábitos.” (KATZ, 1994, p. 92). O fluxo da dança ocorre influenciados pelas habilidades perceptivas, encontrando propósito para a manifestação do corpo.

O processo de criação pode ocorrer conforme é permitido adentrar a experiência criativa, concebe-se enquanto hipótese e a partir disso são desenvolvidas as pesquisas. Sendo difícil o reconhecimento do que seria o ponto inicial e se há como identificar uma finalização da obra ou a permanência de ações estabelecidas no desenrolar dos processos.

Como afirma Katz (2010), as ações cotidianas como comer, manipular objetos, se mover e dentre outras interações estabelecidas com outras pessoas e/ou

com o ambiente, estamos experienciando o corpo, de maneira singular. Nesse processo há a possibilidade de, para ativar também o desenvolvimento de autonomia criativa, confrontar os padrões de movimentos, de uma maneira que sejam descobertos outros caminhos, quebrando comodismos e ações automáticas do dia a dia.

Katz (2010) também afirma que devemos nos dispor a perceber e buscar compreender o que se faz presente no escuro. Neurofisiologistas explicam que ao percebermos a ausência da luz, passamos a ativar diferentes células da retina, gerando um outro tipo de visão, e, conseqüentemente, de percepção da luz.

Dito isso, podemos trazer essa mesma compreensão em relação ao corpo e ao mundo, “aprender a ver o que já está naquilo que dele se fala, mas ainda no escuro dessa fala.” (KATZ, 2010, p.122). Ou seja, não devemos nos limitar pelo que é perceptível apenas na luz, em evidência. A partir desse entendimento, é possível que algumas respostas e discursos prontos sejam revistos e repensados.

O corpo é construído através de trocas com o ambiente e de acordo com os contextos nos quais está inserido. Quando pensamos no corpo voltado para as atividades desenvolvidas dentro de uma fábrica, por exemplo, de acordo com esse formato de linha de produção, percebemos o quanto esse comportamento se repete no cotidiano, um corpo que parece estar reduzido as suas partes, “maquinificado”, coerente a lógica do capitalismo de superprodução.

“A Teoria Corpomídia propõe a inexistência do corpo fora da cultura, corpo e ambiente se codeterminam”(KATZ, 2010, p.127), discordando das afirmações de outros filósofos como Nietzsche e Foucault que afirmavam que os valores culturais emergiam como inscrições no corpo. “É a própria ideia de inscrição que carrega embutida a possibilidade de se pensar a existência de um corpo sem elas, um corpo natural antes do corpo cultural.” (KATZ, 2010, p. 126).

Segundo Katz (2010) as atividades jamais são somente mentais, pois são corporificadas, os conceitos estruturais neurais nos permitem raciocinar e isso está completamente ligado a percepção e funcionamento motor. A teoria corpomídia contrapõe a lógica defendida por Sócrates de um desprezo pela vida biológica, a partir da valorização das ideias, a supremacia da mente sobre o corpo. “Todo corpo

é sempre um corpomídia, isto é, um estado transitório das trocas que faz com os ambientes.” (KATZ, 2010, p.132).

1.2 Abordagem Somática: origem e desdobramentos

Um dos fatores que influenciou muito na origem ao que, posteriormente, Thomas Hanna nos anos de 1970 nomeou de “abordagens somáticas” foi a revolta contra o dualismo cartesiano que era latente no final do século XIX. O pensamento de François Delsarte (1811-1871) foi fundamental nesse processo, ao contribuir com a investigação da expressividade individual.

Seus estudos eram desenvolvidos a partir de um método empírico de observação das realidades expressivas, que visavam uma percepção integrada de todas as dimensões do organismo do indivíduo para a expressão artística. Emille Jacques Dalcroze (1865-1950) também teve forte influência, cujo método, voltado para o estudo da música, levava como princípio o conhecimento de si.

Após Dalcroze e Delsarte outros pesquisadores surgiram e grande parte deles teve como objetivo inicial a manutenção e/ou recuperação da saúde, porém a pesquisa de movimento e a quebra do dualismo corpo-mente tornaram-se eixo central no desenvolvimento dos métodos e técnicas, com o intuito de proporcionar uma melhoria na capacidade expressiva dos artistas.

As técnicas corporais embasadas nas abordagens somáticas visam construir relações ativas e conscientes, nas quais os praticantes são levados a investigar movimentações, com o intuito de aguçar a percepção dessas execuções e a autorregulação dos aspectos físicos, psíquicos e emocionais envolvidos, disponibilizando o corpo para as ações artísticas e um cotidiano mais saudável.

Entre as técnicas que surgiram em meados do século XX, trazendo como princípio a abordagem somática, podemos citar: Eutonia, de Gerda Alexander (Dinamarca); Técnica de Alexander, de Frederick Alexander (Austrália), Feldenkrais, de Moshé Feldenkrais (Inglaterra), Body Mind Centering (BMC), de Bonnie Bainbridge Cohen (Estados Unidos) e a Técnica Klaus Vianna (Brasil).

Como afirma Strazzacappa (2012), essas técnicas se destacaram no Brasil nos anos de 1960-1970, trazidas principalmente por psicólogos e profissionais de

educação física e, em pequena escala, por fisioterapeutas. Entre os pesquisadores brasileiros da dança que aderiram às abordagens somáticas, destacam-se: Klaus Vianna, Maria Duschenes e José Antonio Lima, que se preocuparam em desenvolver técnicas que se adaptassem à realidade dos artistas brasileiros.

A grande maioria dos reformadores do movimento são pesquisadores empíricos que, conhecendo as características do corpo (de ser único - como indivíduo - mas portador de marcas, uma vez pertencente a uma cultura específica), desenvolveram técnicas corporais com o objetivo de entender o que chamei de “corpo neutro”, um corpo próximo da sua naturalidade, um corpo menos técnico e mais vivo. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 36).

Esses “reformadores de movimento”, como Strazzacappa (2012) cita, quando se referem a um “corpo neutro”, não fazem menção a algo vazio, e sim a um corpo presente, atento, vivo, político, disponível a novas propostas, predisposto, aberto a trocas e possibilidades.

A autora acentua que não tem como o corpo ser neutro no sentido de ser uma folha em branco, como alguns coreógrafos afirmam, tendo em vista toda a carga cultural e as vivências individuais da pessoa, no que diz respeito tanto aos seus gestuais e ações simples do cotidiano, quanto em relação aos trabalhos corporais estudados em outras técnicas, além dos conteúdos de origem psíquica e afetiva.

Algo em comum entre as técnicas citadas é o trabalho de consciência de si. “O corpo traz uma bagagem genética, da história individual e da história futura. Assim, tal tomada de consciência de si é, ao mesmo tempo, o ponto de partida e de chegada das técnicas estudadas.” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 118).

Para preencher algumas demandas dessas pesquisas, os artistas viram a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o corpo e suas conexões e relações com o meio, através dos estudos de anatomia e da fisiologia. Esse desejo de compreender os aspectos funcionais do corpo como um todo também foram impulsionados pelo fato de que muitos desses “reformadores do movimento”, como se refere Strazzacappa, adentraram nas técnicas somáticas por conta de problemas de saúde.

Elsa Gindler desenvolveu seu método por conta de seus problemas respiratórios, que faziam com que ela repousasse sobre o lado do pulmão doente e,

como uma busca de alívio da dor, passou a desenvolver, intuitivamente, exercícios que melhorassem a sua respiração. M. Alexander, por sua vez, perdeu a voz e, a partir de suas análises de seus próprios movimentos e com a ajuda de um espelho, notou que isso estava associado à maneira como movimentava sua cabeça, pescoço e torso.

Feldenkrais (1904-1984) teve problemas no joelho e recusava-se a fazer cirurgia, o que o impulsionou a estudar o movimento do corpo, a partir da compreensão da anatomia e neurofisiologia. A observação interna foi um ponto importante na sua abordagem para o desenvolvimento da autonomia corporal.

A eutonia, outra abordagem somática bastante conhecida no Brasil, foi desenvolvida pela alemã Gerda Alexander, mas surgiu na Dinamarca, em 1908. O objetivo era despertar a consciência da unidade psicofísica do indivíduo. Sua pesquisa iniciou a partir da observação de dificuldades suas e de seus companheiros e da investigação neuropsicológica dos movimentos. A etimologia da palavra “eutonia” vem do grego e significa *eu*, harmonioso, e *tônus*, tensão. Como afirma Vishnivetz (1995, p.10) “as experiências psicológicas e/ou físicas ficam impressas na estrutura e na memória do corpo”.

Para que seja possível atingir os objetivos que a abordagem propõe, que é o de equilíbrio das tensões corporais e a economia de energia para execução dos movimentos cotidianos e de alta performance, trabalha-se, principalmente, a percepção superficial e profunda da pele, distribuição das tensões na estrutura neuromuscular, consciência da posição e direção da estrutura esquelética. O trabalho de consciência superficial e profunda da pele é o ponto de partida para o estudo, aguçando a atenção do indivíduo com seu próprio corpo.

No decorrer da prática da eutonia, a sensibilidade e percepção dos alunos é aguçada acerca da pressão que as partes do corpo exercem contra o solo, o roçar da roupa na pele, as mudanças de temperatura, os tamanhos dos segmentos do corpo, peso, direção dos ossos no espaço entre outras. Todas as respostas são válidas.

É impossível começar um processo de conhecimento do corpo sem reconhecer seus limites, conteúdos e sensações que emergem durante essa experiência vital. As sensações que esses processos de

reconhecimento despertam em cada pessoa são únicos e constituirão os aspectos orgânicos básicos do autoconhecimento (VISHNIVETZ, 1995, p.35)

Como afirma Dascal (2008) um corpo integrado a partir dos fundamentos da eutonia, presente e centrado, é um corpo potente e, quando mergulhado em sua própria condição, expressa-se de maneira genuína, manifestando sua própria estética.

Em eutonia, melhora-se a coordenação motora por meio da consciência dos ísquios, alinhamento da coluna, direção e prolongamento de ossos, percepção do espaço interno e do exterior. Desenvolve-se, sem sobreesforço, um trabalho que se integra gradualmente nas formas de vida de cada um, juntamente com seus aspectos físicos, psicológicos e emocionais. Adquire-se, com essas experiências, o prazer de mover-se estando no corpo e desfrutando-o, sem ter necessidade de competir ou rivalizar com outro. (VISHNIVETZ, 1995, p. 35)

Como afirma Vishnivetz (1995), o aluno aprende a fazer uso da sua capacidade corporal, em uma organização neuromotora para o benefício da saúde do indivíduo, permitindo que ele se mova de maneira mais precisa, estável e flexível. Essa prática permite maior liberdade do movimento e vitalidade, ativando forças criativas.

Vishnivetz (1995), afirma que a partir da tomada de consciência das musculaturas do quadrado lombar e iliopsoas e suas funções, melhora-se o tônus pois, ao entrarem em sincronia, estabilizam e projetam a coluna juntamente com outros estabilizadores lombo-pélvicos que tem relação com a coxa.

Através dessas experiências perceptivas relativas ao controle postural, há as melhorias dos aspectos neurofisiológicos, ressaltando a importância do aparelho vestibular para a postura corporal, a partir dos mecanorreceptores musculares e chegam no córtex.

O sistema límbico contribui de forma significativa para o controle motor, como afirma Vishnivetz (1995) nas sinapses são geradas as experiências emocionais, ou

seja, associam-se diretamente à mudança nas atividades: muscular, dinâmica e estática.

O ser humano não é apenas reflexos, nem uma justaposição deles. Somos uma totalidade, constituímos uma organização neuropsicológica social muito complexa, um de cujos aspectos fundamentais é o funcionamento do sistema nervoso. (VISHNIVETZ, 1995, p.128)

A eutonia propõe que o aluno desenvolva uma experiência real para si mesmo, a fim de encontrar sua própria sabedoria, ao tomar consciência do seu corpo e do meio circundante que se insere e como cada um reverbera em seu emocional e seus comportamentos. Não há uma sistematização da abordagem, portanto, as perguntas continuam sendo muitas e as respostas relativas. Entretanto, vem mostrado efetividade nos procedimentos de reabilitação de distúrbios neurológicos e como tratamento complementar psicoterapêutico em artistas, principalmente para gerar segurança em cena.

Segundo Strazzacappa (2012), todas as técnicas de abordagem somática iniciaram com a prática e, conforme os avanços dos estudos, foram sendo teorizadas e sistematizadas. Diferente das demais abordagens de dança, o estudo somático não busca um ideal estético, mas sim fortalecer o entendimento da identidade do indivíduo. Essa leitura permitiu e permite com que seja despertado a compreensão da integridade corporal de cada um.

Há uma confusão por uma má interpretação de alguns artistas em relação a essas abordagens. O que acontece muitas vezes é que a pessoa se fecha a experimentar determinadas movimentações por permanecer em uma zona de conforto, com a justificativa de uma busca de preservação do corpo.

O que está sendo defendido neste estudo é que uma técnica não se sobrepõe a outra, a proposta da abordagem somática é justamente tomar conhecimento de si, como contribuição para o entendimento da realidade corporal e de um trabalho mais consciente, independente das demais técnicas que serão trabalhadas.

Ou seja, essa abordagem não é a negação ou invalidação de outras, ela permite a integração deste entendimento no desenvolvimento de demais estudos de variadas finalidades. “Acreditamos que as técnicas de abordagens somáticas vão

continuar a influenciar não apenas a dança, o teatro e as demais linguagens do espetáculo vivo, mas também as demais áreas da educação.” (STRAZZACAPPA, 2012, p.168).

1.3 Klauss Vianna

Na década de 60, houve uma grande modificação no sentido conceitual da dança até então praticada, surgindo a pós-modernidade nesta linguagem artística. Silva (2005) concluiu que esse movimento,

[...] não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios, sem disfarces e para uma platéia que se identifique como o que vê. (SILVA, 2005, p. 140)

Neste contexto, artistas de todo mundo vão sendo atravessados e vão corporificando as novas informações para a produção em Dança. Neste processo de repadronização do movimento, a abordagem somática vem contribuindo significativamente na descoberta de si. No Brasil, temos Klauss Vianna, mineiro que desde criança era curioso e observador dos corpos nos seus cotidianos.

Klauss Vianna nasceu em 12 de agosto de 1928, em Belo Horizonte e, desde pequeno, costumava observar o movimento dos seus familiares e fascinava-se pelos ossos do esqueleto e encaixes do corpo. Interessou-se primeiro, ainda criança, pelo teatro, participava das peças da escola, geralmente encenando os papéis principais, gostava de criar cenários e escrever textos teatrais.

O desejo de Klauss Vianna de iniciar o estudo de dança, em sua juventude, se fortaleceu, consideravelmente, quando em 1940 foi assistir a um espetáculo do Balé da Juventude, em Belo Horizonte (companhia dirigida por Igor Schwezoff) e ficou completamente encantado com a apresentação, a ponto de não conseguir parar de falar sobre o acontecimento por algum tempo.

Entretanto, quando inicia em 1944 as suas práticas com Carlos Leite, primeiro bailarino do Balé da Juventude e solista do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, fica frustrado ao perceber que o que era ensinado e praticado na

rotina das aulas distanciava-se muito do que ele tinha visto no palco na ocasião anterior. A partir disso, Klauss Vianna começou a procurar outras fontes para estudar o corpo em movimento, encontrando inspiração nas artes plásticas e na capoeira.

Inicia a sua pesquisa a partir de insatisfações relacionadas às práticas de dança, além de atentar-se para o fato de ter uma perna mais comprida que a outra, o que o atrapalhava nas execuções dos movimentos. Klaus Vianna posava como modelo para o pintor Alberto da Veiga Guignard, na época diretor da Escola de Belas Artes, e gostava de criar personagens durante os processos e percebia quais as musculaturas que eram ativadas de acordo com os sentimentos e personalidade daquele personagem, as respostas sensório-motoras das intenções.

Em 1948 foi estudar dança em São Paulo com Maria Olenewa. Já em 1952 escreveu seu primeiro ensaio que foi publicado pela revista *Horizonte* em Minas, intitulado: “Pela criação de um Balé Brasileiro”, questionando a rigurosidade com a qual era aplicado o balé russo, que não dialogava com as realidades corporais brasileiras.

Em 1955 aconteceu um movimento renovador para as artes mineiras, em Belo Horizonte, contando com a participação de profissionais das artes de diversas linguagens. “Destas diferentes áreas, vinham vários estímulos, que compunham uma maneira de pensar e criar que procurava uma expressão individual fundada numa modernidade com espírito vanguardista.” (NEVES, 2008, p. 24.)

Fez parte do elenco do Balé Minas Gerais, criado por Carlos Leite, dançando com Décio Otero, Sigrid Hermany e Maria Angela Abras (Angel Vianna). Ao aprofundar-se em seus estudos de anatomia e cinesiologia, passou a conceber uma nova maneira de ensinar dança, o que o impulsiona a criar, juntamente com Angel Vianna a Escola Klauss Vianna, e, posteriormente, o Balé Klauss Vianna, em 1958 no qual aprofunda suas pesquisas coreográficas e pedagógicas.

Nas suas aulas de balé, banuiu o uso das sapatilhas, como afirma Miller (2007), para que fosse possível a flexibilização dos movimentos do balé clássico, a partir da percepção e exploração dos espaços articulares. Rompendo com os moldes europeus de fazer artístico. No período de 1962 a 1964 foi convidado pelo

bailarino alemão e diretor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Rolf Gelewsky, bailarino alemão e discípulo de Mary Wigman, a dar aulas e criar o setor de dança clássica na UFBA, no qual trabalhou até o ano de 1964.

Durante os anos que passou em Salvador, sensibilizou-se pela capoeira e deu continuidade nos seus estudos de anatomia com o professor Antônio Brochado, com enfoque na relação da posição dos ossos, e da postura do esqueleto, com as emoções. No ano de 1964 passou a viver no Rio de Janeiro com a família, onde Klauss deu continuidade a sua carreira de professor de balé.

Em 1968 tornou-se professor da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, período no qual aprofundou-se no estudo da parte lúdica da sua técnica, por ter escolhido dar aulas para crianças e aproximou-se, também, da linguagem do teatro, trabalhando em diversas montagens, fase essa que se avançou de 1970 até 1980. “Com toda essa atuação no teatro, por volta de vinte e cinco peças teatrais ao todo, Klauss Vianna, inaugurou a função de preparador corporal, com orientações corporais que diferem da função de coreógrafo.” (MILLER, 2007, p. 37).

No ano de 1975, juntamente com Angel Vianna, e com a professora de balé Tereza D’Aquino criou o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, que era conhecido como o “corredor cultural do Rio de Janeiro”, e que em 1980 passou a se chamar Espaço Novo, e é atualmente denominado Escola Angel Vianna. Torna-se também diretor da Escola de Teatro Martins Pena, na qual permanece até 1978. Posteriormente, dirigiu o Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro (Inarte) até o ano de 1980, quando se mudou para São Paulo.

Em São Paulo passou a dedicar-se mais para a dança, deu aulas na academia de Lala Deheinzelin, nas escola de Ruth Rachou e Renée Gumiel e também na academia Steps. Entre os anos de 1981 a 1982 dirigiu a Escola Municipal de Bailados, da Prefeitura de São Paulo, criando várias iniciativas que ampliaram o acesso da população pela flexibilidade de horários, a abertura da escola para a comunidade, a prática de dança moderna, entre outras propostas que viabilizaram o acesso para, aproximadamente, uns duzentos rapazes.

Nos anos de 1982 e 1983 começou a dirigir o Balé da Cidade de São Paulo, no qual solicitou para os(as) artistas livros sobre história da arte, introduziu aulas de

interpretação teatral, falava constantemente da importância de refletir sobre a realidade na qual os(as) artistas estão inseridos, mantendo-se atualizados nas notícias, para exercitarem e despertarem a reflexão, para assim assumirem posicionamentos críticos diante dos acontecimentos, além disso, convidou outros artistas para introduzir diferentes abordagens de criação de artes cênicas.

Em 1985 passou pela Unicamp e, a convite de Marília Oswald de Andrade, começou a trabalhar no Laboratório de Expressão. No ano de 1990 foi contemplado com uma bolsa da Fundação Vitae, de São Paulo, para escrever o livro *A dança*, com construção colaborativa do jornalista Marco Antonio de Carvalho. Em 1986 foi convidado a dar aulas no curso de pós-graduação da UFBA, onde deu início a documentação de sua pesquisa, apoiado pelo CNPq e CAPES.

Klauss Vianna foi uma pessoa de extrema importância para os desdobramentos das ações e trabalhos artísticos brasileiros nos últimos anos, principalmente por despertar questionamentos e estimular o posicionamento crítico de seus alunos. Priorizava a ativação do estado de presença, enquanto “awareness” (atenção, disponibilidade), o entendimento da intenção do gesto, que conforme flui, se modifica e vai ganhando novas reverberações ao se relacionar com os ambientes e com outros corpos presentes.

Atuando desde o ano de 1940 como bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores. Acreditava no potencial de cada indivíduo, a partir da disciplina e liberdade, não buscou definir uma técnica fechada, codificada em treinamentos específicos. Propunha estímulos para as descobertas de seus alunos, dando ferramentas para que eles encontrassem seus próprios caminhos, cujas possibilidades, ressaltava, já carregavam em si.

Vianna afirmava: “Existe um processo de alquimia interior que acompanha cada ser humano e é com essa alquimia que cada um deve exprimir-se, buscando não se trair, até chegar à integração de seus recursos físicos e psíquicos.” (VIANNA & CARVALHO, 2005, p.148).

Seu filho, Rainer Vianna (1958-1995), juntamente com Neide Neves, foram os responsáveis pela sistematização da Técnica Klauss Vianna, no qual se dividiu em processos: Processo Lúdico, Processos de Vetores e Processo Criativo. Em 1983

criam o Centro de Estudo do Movimento e Artes – Espaço Novo, no Rio de Janeiro, focado na formação de profissionais, e que, posteriormente, vem a se tornar Escola Angel Vianna, a qual segue com as portas abertas atualmente.

No ano de 1992 Rainer Vianna fundou, com Klauss e Angel Vianna, um curso de formação na TKV, no qual responsabilizava-se por dirigir e ministrar aulas. Além disso, dava diversos workshops em outros espaços. Ainda em 1992 Klauss Vianna faleceu, em São Paulo. Em 2001, Rainer e Angel Vianna fundaram a Faculdade Angel Vianna, com a autorização do Ministério da Educação e Cultura (MEC), oferecendo dois cursos, um de formação de professores e o outro de formação de dançarinos, funcionando também como um núcleo de pesquisas do movimento.

Angel Vianna nasceu em Belo Horizonte, era bailarina, artista plástica, atriz, coreógrafa, professora e pesquisadora do movimento. Conheceu Klauss Vianna quando ambos tinham por volta de 14 anos. Estudava piano e começou a fazer aulas de balé com Carlos Leite, até que passou a fazer parte do Ballet de Minas Gerais, companhia de Carlos Leite.

É formada em Belas Artes pela Escola Guignard, onde recebeu diversos prêmios em eventos organizados pela União Nacional de Estudantes. Em 1962 vai pra Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e permanece por dois anos. Em 1964 partiu para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar com dança na televisão e deu aulas de balé e expressão corporal na escola de Tatiana Leskova

Segundo Miller (2007), Angel Vianna fomenta a atuação interdisciplinar, englobando nos seus estudos as áreas de artes, saúde e educação. Hoje em dia Angel Vianna atua em uma turma como professora nos cursos livres da Escola Angel Vianna e dá aulas específicas também no curso técnico e no curso superior da Faculdade Angel Vianna.

Rainer Vianna nasceu em 24 de janeiro de 1958 em Belo Horizonte. Em 1973, aos 15 anos, iniciou as aulas com seus pais e estudou expressão corporal com Ausonia Monteiro e dança com Oscar Araiz. Em 1973 interessa-se pelo teatro e inicia um curso com Maria Clara Machado no Teatro Tablado e depois com Jonas Bloch.

Em 1976 Rainer vai para Buenos Aires e realiza diversos cursos, como expressão corporal, com Patricia Stokoe e Lola Brickman; Eutonia, com Gerda Alexander, anatomia e expressão corporal com Irupê Pau e teoria e prática musical com Carlos Gianni.

Posteriormente, quando retornou para o Rio de Janeiro participou de aulas de dança contemporânea com Graziela Figueroa, além de dança clássica, capoeira, danças afro-brasileiras e dança moderna. Em 1982 realizou o curso de Eutonia com Berta Vishnivetz. Trabalhou com cinema, televisão e teatro, tanto na função de preparador corporal quanto como ator e diretor.

Entre 1976 foi convidado a dar aulas de dança contemporânea no Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, no Rio de Janeiro. No ano seguinte assumiu a direção, no qual permaneceu até 1982. Ainda em 1982 fundou o grupo Pé de Pato. Em 1985 criou o Centro de Dança Livre de Botafogo e foi professor na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) trabalhando com a formação de atores.

Em 1988 mudou-se com a esposa e a filha para São Paulo e deu aulas na academia Steps. “Rainer Vianna sempre manteve o ritmo de ministrar muitos *workshops* em cidades variadas, divulgando muito o trabalho, não só no país, mas também internacionalmente” (MILLER, 2007, p. 48). Além disso, fez apresentações e deu cursos na Argentina e Espanha, ainda em 1988.

Rainer analisou a abordagem desenvolvida por Klauss Vianna e, didaticamente, desenvolveu os princípios e procedimentos para o entendimento e sistematização da Técnica Klauss Vianna, em parceria com Neide Neves em 1980. Juntos fundaram a Escola Klauss Vianna, onde Rainer Vianna dava aulas e workshops, até que, em 1995 faleceu precocemente, aos 37 anos.

CAPÍTULO 2 - TÉCNICA KLAUSS VIANNA (TKV) E AUTONOMIA ARTÍSTICA

O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrói – é a pessoa inteira que se exprime.

[Klauss Vianna]

2.1. Técnica Klauss Vianna (TKV)

A criação é um processo que pode ser desenvolvido de infinitas maneiras e não necessariamente está finalizado, de forma definitiva, ao ser levado para a cena, pode permanecer em aberto ou acontecer em tempo real, dentro do que está sendo proposto. Esse caminho é traçado pelos(as) artistas de forma muito subjetiva e particular, bebendo das mais variadas fontes, vivências e atravessamentos.

Salles (2013) fala sobre o processo de criação artística em um entendimento de gestos inacabados, ou seja, em contínua transformação. “De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente.” (SALLES, 2013, p. 34).

Neste trabalho é defendida a criação dentro de uma estética de continuidade, não estático, bem como afirma Salles (2013) a qual dialoga com a proposta de Klauss Vianna, cuja técnica sustenta o corpo em contínuo processo de conscientização de si e do mundo, e dentro deste contexto, a criação em diferentes contextos que partem dessas descobertas de si, em movimento contínuo, como Salles (2013) aponta.

A técnica desenvolvida por Klauss Vianna foi bastante valorizada nos anos 1970 e 80 e foi marcante nos trabalhos de diversos artistas, como Zélia Monteiro, Duda Costilles, Marco Nanini, Marília Pêra, entre outros. A discussão levantada por Klauss Vianna diz respeito à busca de uma autonomia artística a partir da compreensão das informações apreendidas pelo próprio corpo, em fluxo com o ambiente.

Segundo Neves (2008) o trabalho de Klauss Vianna visava defender que o corpo, qualquer que seja, ao seguir instruções coerentes e compreendê-las, consegue se expressar de maneira natural e única, podendo acessar, a partir de

dispositivos, as memórias corporais, trazendo à tona movimentações, sensações e imagens e estabelecendo relações, mesmo sem que haja qualquer intenção de acessá-las, o que dá origem a novas possibilidades de movimento. Costumava afirmar que não tem como desvincular o que foi vivido por um indivíduo dentro e fora da sala, todas as experiências refletem diretamente nas manifestações do corpo.

É importante o reconhecimento das individualidades e das potencialidades de expressão para trilhar o caminho de criação autoral. Silva, reportando-se às relações construídas pelos artistas no período pós-moderno, destaca que “A dança dos nossos dias não é absolutamente uma arte fácil e caótica, como por vezes tem sido rotulada. Ela poderia ser classificada como aquela que aceita a estética da liberdade, sem, contudo, deixar de exigir intensa experimentação” (2005, p. 142).

Nas suas aulas, Klauss Vianna deixava claro que antes de qualquer coisa, era necessário que os alunos fossem colocados na sala de aula, deveriam conscientizar-se que não estavam na rua, ou em casa ou no trabalho. “É necessário começar por aí, porque senão a tendência é que as pessoas permaneçam distantes, sem tomar consciência do corpo e do ambiente” (VIANNA, 2005, p. 132).

Juntamente com a sua esposa, Angel Vianna, foi precursor de pensamentos e práticas de expressão corporal e preparação corporal de atores, desenvolvendo métodos que trabalham o desbloqueio de tensões musculares e articulares, com o intuito de possibilitar um estado de maior disponibilidade e presença nos praticantes.

A técnica de Klauss Vianna é considerada um sistema aberto em constante transformação, a serviço das expressões individuais. Entre algumas instruções e caminhos apontados por Klauss Vianna, podemos citar os trabalhos de: apoios, pesos, resistência, oposição, intenção, contra intenção, direcionamento ósseo, a exploração espaços articulares, espaços internos, o equilíbrio das tensões e o trabalho de conscientização da estrutura corporal, que resulta em uma maior clareza e densidade no gesto, pleno de vida.

No Brasil, teve um papel importante no emprego da improvisação, inclusive em cena, sendo também um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de “intérpretes criadores”, em que o bailarino não se restringe a decorar e a reproduzir passos do coreógrafo, mas também atua na criação em processo colaborativo, proporcionando, portanto, espaço à expressividade de cada um. (MILLER, 2007, p. 39 -40).

Como afirma Miller (2007), o propósito da TKV é escutar e respeitar o corpo. Por isso, não há espaço para competitividade e comparações. “Na prática Klauss Vianna, a proposta é de que cada um esteja focado no (re)conhecimento do próprio corpo, compartilhando com o outro suas experiências e vivências corporais” (MILLER, 2007, p.18).

Aos poucos, todos percebem que a expressão não está necessariamente relacionada com as formas que estamos habituados a ver e reproduzir. Ao contrário: a origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas. São essas musculaturas que dão expressão vital ao corpo (VIANNA; CARVALHO, 2005, p.137).

Klauss Vianna incomodava-se com a relação vertical entre professores e alunos, acreditava que o professor deveria ter a função de mediador e não de detentor de todo o conhecimento. Questionava também, o comportamento de alguns alunos no ambiente das aulas, contestava o vício do espelho, por exemplo. Afirmava que o indivíduo, nas aulas de dança, entra muitas vezes em um estado hipnótico, não em um estado presente e disponível, o qual era princípio básico para o seu trabalho.

Klauss Vianna propunha o repensar de gestos cotidianos, que fazemos por vezes no automático, como sentar, levantar, andar, e os caminhos que percorremos, na busca de sempre alterá-los, buscando novas formas de realizar essas ações diárias. Segundo Neves (2003, p.126) “Essa necessidade pessoal correspondia ao momento histórico em que a dança procurava se libertar de parâmetros muito rígidos e favorecer a expressão do mundo ao redor”.

A TKV propõe que, a partir da tomada de consciência do corpo, de suas possibilidades e limites, a dança acontece, sobretudo, por desenvolver uma disponibilidade corporal. “Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação por meio da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um” (MILLER, 2007, p. 51-52).

No curso de formação da Escola Klauss Vianna, os tópicos eram trabalhados em três anos, em três processos. Segundo Miller (2007), na primeira parte do processo o corpo é acordado, despertando o estado de presença, essa fase é fundamental para a integração do corpo com a gravidade e a transformação dos padrões de movimento. São abordados, em um jogo de inter-relações, a presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições e eixo global.

Miller (2007) considera esses que processos proporcionam o entendimento do *eixo-global*, ou seja, a integração do corpo com a gravidade, buscando um eixo de equilíbrio, essa compreensão faz com que o peso do corpo seja distribuído em uma melhor forma de sustentação. Além disso, ocorre uma quebra de entendimento das estruturas físicas e conceituais que envolvem o dançar, que prejudicam a recepção do trabalho da TKV, como por exemplo os julgamentos binários de certo ou errado, feio ou bonito e movimentações formais.

O processo lúdico inicia a partir do reconhecimento do corpo, conduzido pelos sentidos do indivíduo e a auto-observação durante essa prática, despertando o estado de presença. É realizado, também, a tomada de consciência das articulações, experimentando as possibilidades de movimento de cada uma. “O estudo teórico-anatômico apresenta-se como uma necessidade da prática e como reflexão para aprimoramento do que está sendo vivenciado” (MILLER, 2007, p. 62).

Explorando as possibilidades articulares é positivo não só no sentido de explorar a mobilidade em si, como em conquistar a estabilidade do corpo, trabalhando cada articulação para depois disso, explorar o movimento total. Esse reconhecimento possibilita, também, a flexibilidade da coluna vertebral, alinhando a postura.

Na TKV é trabalhado, ainda, o contato com as tensões musculares, com o intuito de dissolvê-las e ganhar mais espaço no corpo e liberdade para se movimentar. “Com maior amplitude das articulações, o percurso do movimento ganha clareza e fluidez” (MILLER, 2007, p. 64).

Nesse processo é salientado a importância de dosar a tensão muscular necessária para a realização da movimentação desejada, para que o excesso de tensão não restrinja a capacidade de movimento de um músculo e/ou articulação.

Vale ressaltar que, como afirma Miller (2007), o relaxamento de musculaturas não significa o abandono das mesmas e nem ausência de tônus ou presença corporal, mas sim um alívio de tensões desnecessárias, havendo assim uma economia de esforço.

A resistência é compreendida a partir do entendimento de apoio passivo-ativo e das musculaturas agonistas da ação e antagonistas, por meio da oposição de forças e intenções. Durante essa experimentação são trabalhados o contato com o chão, com a parede e com o outro para, posteriormente, despertar essa dinâmica de resistência em relação ao espaço.

É por meio do estudo da diferenciação de apoio passivo-ativo que se torna possível a percepção de resistência. Entramos em contato com a musculatura agonista (que realiza o movimento) e antagonista (que realiza movimento contrário), criando, dessa forma, uma força de resistência. (MILLER, 2007, p.57).

O *eixo global* é percebido a partir da exploração das linhas de oposição e conscientização da ossatura, na integração do corpo com a gravidade para a conquista do equilíbrio. “No estudo do eixo global, exploramos o corpo em sua totalidade e a inter-relação de todas as suas partes. Analisamos as particularidades dos três segmentos da coluna: cervical, torácica e lombar” (MILLER, 2007, p. 74).

Após a vivência do processo lúdico, é possível perceber um corpo mais presente e com maior liberdade ao movimentar-se. O segundo processo, proposto por Klauss Vianna e sistematizado por Rainer Vianna, é o de vetores, no qual são trabalhados os direcionamentos ósseos. Esses direcionamentos estão subdivididos em oito vetores de força presentes no corpo e cada um aciona musculaturas específicas que determinam o movimento.

O primeiro vetor é o metatarso, no qual consistem cinco ossos localizados no pé. É importante preservar os espaços articulares entre esses ossos para uma melhor distribuição do peso do corpo. O segundo vetor é o do calcâneo, compondo em conjunto com o primeiro e quinto metatarso, o triângulo de apoio no qual é mais bem sustentado o corpo.

O terceiro vetor é o púbis, e está relacionado ao encaixe da bacia. “Com a direção do púbis para cima e a consequente ação da musculatura abdominal, a espinha íliaca ântero-superior recua, alongando o músculo reto femoral.” (MILLER, 2007, p.80). Reverberando, também, no tônus da musculatura dos glúteos e do assoalho pélvico.

A cintura pélvica alinha-se com a cintura escapular, relacionando púbis e esterno, e ambas constroem o centro de sustentação e harmonia do corpo. O quarto vetor é o sacro, e este é direcionado para baixo. A diferenciação do púbis para o sacro, apesar de ambos serem ossos do quadril, é que o primeiro é associado a musculatura do abdome e o segundo pela musculatura posterior.

Como afirma Miller (2007), o quarto vetor libera os discos intervertebrais da lombar, alongando a musculatura dessa região, ampliando-a. O quinto vetor são as escápulas, que são direcionadas para o lado e para baixo, gerando uma ampliação das costas, peitoral e região das clavículas.

O sexto vetor é a lateral dos cotovelos, que evita a carga excessiva da articulação umeroulnar e radioulnar, ampliando o espaço nas articulações. O sétimo vetor é o metacarpo e consiste em cinco ossos, e ao ativá-lo é possível observar a melhora na funcionalidade e expressão das mãos.

O oitavo vetor é o da sétima vértebra cervical, tratando do alinhamento do crânio. “Este vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna cervical.” (MILLER, 2007, p. 86). O terceiro processo do trabalho, focado no processo criativo, com o uso da improvisação, será descrito e analisado no próximo tópico.

2.2 TKV: Improvisação, Processo Criativo e Autonomia

Segundo Miller (2011) e como já foi comentado no início do tópico anterior, a técnica Klauss Vianna tem como proposta a ação criativa acontecendo de maneira simultânea ao trabalho de investigação dos dispositivos da técnica, mantendo a percepção aguçada em relação ao próprio corpo, o corpo do outro e o ambiente para a criação de novos movimentos.

Desafios, limites ou regras utilizados em processos criativos ou em aulas, na realidade se referem a estratégias investigativas que de certa forma proporcionam novas esferas perceptivas. Essas estratégias podem ser estabelecidas por inúmeras vias, desde questões do plano imaginário até questões do plano físico, concreto, da nossa relação com a gravidade. (MILLER, 2011, p. 83)

Dentro do que se propõe a Técnica Klauss Vianna, o processo de criação é visto como contínuo, está sempre em construção, não como um fim. Segundo Neves (2008), Klauss pesquisava possibilidades que causassem a emergência do novo, a transformação de padrões de movimento, aprofundando nas individualidades de cada um. “O corpo, compreendido como um sistema, organizado no seu funcionamento, em relação com o ambiente, é a matéria-prima da pesquisa para a criação de movimentos.” (NEVES, 2008, p. 18).

Salles (2013, p. 35) enfatiza que "o percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado". Esta autora destaca ainda os conflitos inerentes nesses processos criativos, como um jogo que oscila entre a estabilidade e instabilidade durante a criação.

Neste contexto dos conflitos, percebemos que as provocações utilizadas na TKV para o desbloqueio de tensões musculares e articulares são as mesmas que podem servir como recursos de criação, a partir do autoconhecimento, despertando o estado de atenção e na busca de estímulos que gerem conflitos e ativem novas musculaturas.

Zélia Monteiro, bailarina, professora e pesquisadora de dança, desenvolveu seu trabalho com base na técnica clássica italiana em diálogo com a abordagem de Klauss Vianna, trazendo como um dos objetivos da sua pesquisa a percepção e consciência da organização do corpo como um todo para que a dança aconteça, sendo ela de qualquer linguagem. “Sua especificidade técnica encontra-se justamente em como um determinado corpo se organiza de forma particular a fim de se relacionar com um código de movimento comum.” (SPIRÓPULOS, 2015 p. 4)

A partir do reconhecimento das estruturas corporais (ossos, articulações, por exemplo) e da organização particular dessas estruturas em cada corpo

(padrões de movimento), foi possível elencar também padrões compositivos, isto é, como cada um tende a organizar sua rotina diária, estratégias que também se refletiam no modo como cada intérprete organizava sua relação espaço-temporal na composição coreográfica. (SPIRÓPULOS, 2015, p. 6)

Segundo Neves (2008), nessa rede de conexões estabelecida no corpo originam-se vários estímulos motores que provocam a emergência de imagens, sensações e emoções e que servem de alimento para o movimento. Bem como as expressões estão ligadas intimamente com as manifestações artísticas culturais vivenciadas no meio em que o artista está inserido, gerando respostas físicas e funcionando como ignição para o movimento novo, em conexão com o ambiente.

Nessa dinâmica, a Técnica Klauss Vianna não trabalha a forma espacial como um fim, mas como uma consequência do caminho que o movimento traçou no corpo, internamente. Defendia que, ao trabalharmos o movimento do corpo a partir dos direcionamentos ósseos garantimos a manutenção dos espaços articulares e possibilitamos também a melhoria do posicionamento do corpo de acordo com o eixo adequado para uma boa sustentação, distribuindo de forma equilibrada o esforço muscular e os apoios.

O corpo, como uma rede de conexões, envolve os aspectos motores, sensoriais e cognitivos dialogando entre si e relacionados ao sistema nervoso e a produção de imagens mentais e memórias. Segundo Neves (2008), a abordagem de Klauss Vianna propõe que, a partir dos direcionamentos ósseos, a construção de movimento se dá, vinda da própria organização corporal, gerando gestos menos codificados.

Os movimentos, como propõe a TKV, são construídos a partir dos experimentos, no tempo-espaço, em escolhas conscientes e inconscientes. “A informação veiculada pelo movimento emerge das escolhas de caminhos internos e das conexões entre o corpo e o ambiente, no instante da execução do movimento.” (NEVES, 2008, p.66).

Neves (2008) em seus estudos relaciona a Técnica Klauss Vianna com as ciências cognitivas, mais especificamente a Teoria da Seleção de Grupo Neuronal (TNGS), desenvolvida pelo médico Gerald Edelman, baseada em princípios que

explicam como é a anatomia do cérebro, como são estabelecidos os padrões de resposta e como isso afeta o comportamento.

É importante salientar que mesmo indivíduos geneticamente idênticos apresentam também variedades nas suas redes de conexão, pois a troca acontece com o ambiente de forma gradual, intransferível e se estabelece por via de processos bioquímicos específicos e singulares. “Quanto à reprodução dos movimentos, acredita-se que, dentro desta estrutura, eles nunca são uma repetição e sim uma reconstrução, num novo momento.” (NEVES, 2008, p. 75)

É pensado a repetição não de forma mecânica, mas vinculada aos estímulos presentes no meio e internamente. Entender como se dá o funcionamento do corpo, em sua totalidade, faz com que percebamos que ao nos movimentarmos surgem várias memórias, sensações, imagens, estímulos internos e externos e que isso reverberações em novas sinapses, novos arranjos de mapeamentos globais e movimentos.

O estado de presença e disponibilidade corporal, juntamente com a atenção focada são as chaves para a concepção de um trabalho artístico, segundo a proposta de Klauss Vianna, de forma que os indivíduos se disponham a investigar seus impulsos e gerar novos mecanismos corporais, carregados de significado. Busca dar espaço para a expressão dos corpos e corpos, cobertos de vivências e memórias afetivas, criando a dança de cada um.

Esta dança singular nos remete a autonomia artística que é a todo instante potente na TKV. Klauss Vianna (2005, p. 76) propõe refletir sobre uma pergunta: "De que me adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer? [...] A arte não é gratuita: se não aprendo com ela, se não cresço com ela, é o mesmo que não fazer nada."

Vianna (2005) afirma que é preciso desestruturar o corpo para dar espaço ao novo. Reforça que o ritmo do universo expande e se recolhe, assim como nossas células. É importante respeitar esse ritmo individual, considerar a nossa própria natureza, mas antes desse respeito é preciso escutar a si e ganhar melhor consciência corporal. Está tudo relacionado, mas sem uma ordem hierarquizada de

sentimentos e percepções, pelo contrário, as informações se entrelaçam o tempo todo, produzindo formas e lógicas de lidar com o mundo, com a dança.

Nessa busca por autonomia artística na dança, o uso da improvisação é relatado como uma estratégia significativa por alguns artistas-pesquisadores. Patricia Leal para produzir autonomia no seu fazer artístico, adota a improvisação como uma aliada que se integra na preparação corporal, interpretação e criação.

Para improvisar é importante preparar o corpo e desenvolver os sentidos, e isso depende do nível de consciência corporal. Leal (2012, p. 131) acentua que os "sentimentos nos permitem perceber, a cada instante, o que acontece com o corpo no momento em que improvisamos e nessa constante reatualização sobre os estados corporais estão importantes materialidades possíveis à arte de dançar". Leal pesquisa e valoriza o movimento a partir dos sentidos e sentimentos, utiliza a abordagem somática e a improvisação para produzir conhecimento e ampliar o vocabulário de movimentos e danças. Leal diz usar a improvisação para provocar uma desestabilização de processos hegemônicos e opressores em sala de aula. Ela declara:

Na aproximação entre sentimentos e improvisação, entendida no seu sentido mais amplo como técnicas plurais e em possibilidades integradoras entre preparação corporal, interpretação e criação, busco possibilidades de movimento fluido, desestabilizante, mutante, errante, autônomo, com alargamento de consciência para permitir e não fiscalizar. Neste sentido, venho desenvolvendo rupturas paradigmáticas em relação a padrões solidificados. (LEAL, 2012, p. 152)

A nossa proposta em trazer esses apontamentos da pesquisadora Patrícia Leal, se justifica por entendermos que existem aproximações metodológicas com a TKV, apesar disso não compor os objetivos desta pesquisa, mas, no decorrer na construção do TCC tornou-se relevante apresentar brevemente outra artista brasileira e pesquisadora que investiga, a partir do conceito e técnicas de abordagem somática na preparação corporal, improvisação e processos de criação, o desenvolvimento de autonomia em artistas da dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o que propõe a teoria Corpomídia (Katz e Greiner), e a Técnica Klauss Vianna, me permiti ser atravessada pelas orientações do próprio Klauss Vianna, de Jussara Miller, de Neide Neves e por outras pesquisas em dança que promovem a desestabilização do conforto de técnicas codificadas e de rígidas sequências de exercícios corporais mecânicos que, tradicionalmente, ocupam as salas de dança e está presente em muitos métodos hegemônicos, característicos de um país colonizado e que limita o intérprete a um simples executor e reproduzidor de passos.

Pensar a autonomia em dança é ganhar o poder de se posicionar em cena, propor interações e leituras críticas da realidade, de resistir artisticamente e politicamente e sobreviver às adversidades que todo artista enfrenta na sua carreira. Principalmente por não ser apenas uma abordagem elaborada para dentro de uma sala de aula, mas um entendimento aplicável a práticas do cotidiano e por questionar a realidade na qual estamos inseridos.

Esta pesquisa me confirma a necessidade de desacelerar o tempo corrido do dia a dia, das tecnologias que operam na exigência de uma constante produtividade em alta velocidade que o sistema capitalista nos impõe. É preciso sentir mais o tempo da natureza, é preciso escutar a si, ao outro, ao mundo. Enquanto artista, busco explorar os recursos para a criação possíveis no meu próprio corpo, de uma maneira que possa transcender essas instruções que levam mais em consideração um ideal de perfeição e de dualidades (feio/bonito), (certo/errado), além de poder compartilhar essa abordagem com outros artistas, pesquisadores, ou pessoas interessadas (sem que haja uma exigência de experiências prévias) através do estudo de improvisação e de consciência corporal. É antes de tudo, uma questão ética e estética que me move para novas atitudes.

Nesta pesquisa se expõe as possibilidades de desenvolvimento da autonomia artística dos intérpretes-criadores, a partir da autopercepção e da investigação das práticas somáticas, sensibilizando o corpo para perceber suas características únicas e dialogar com os ambientes, incorporando-os também. Dessa forma, penso ser possível gerar corpos e corpas mais seguros(as) de seus processos.

Nas minhas experiências enquanto estudante de dança e artista, ao desenvolver trabalhos em companhias e em parceria com outros artistas ou empresas, percebo que por muito tempo, nas aulas em que frequentava, não haviam muitos estímulos para desenvolver esse trabalho de pesquisa individual, dito isso, percebia que vivenciava entraves, frustrações e medos quando era me proposto a criação artística. Ficava refém de sequências de passos que eram praticadas ali naquele espaço.

A partir de um determinado momento, fui começando a praticar sozinha, em casa, o estudo do improviso e passei a buscar oficinas e workshops de improvisação. Tive, ainda, alguns professores, nestes mesmos ambientes nos quais me referi anteriormente, que se dedicavam mais a esse estudo e aos poucos eu fui adentrando esse universo, que me interessou bastante.

A princípio, quando participava dessas aulas que traziam como recurso de investigação a exploração dos sentidos, a partir de estímulos que sugerem sensações olfativas, de texturas, momentos, sentimentos, ficava travada, sem saber se estava executando a proposta de maneira correta e me sentia bastante limitada e envergonhada. Com a continuidade dessas práticas, fui mergulhando com mais facilidade nesses experimentos, sem ter medo de julgamentos e sem comparações, percebi que comecei a ampliar o repertório de movimentos.

Já cursando a faculdade, em algumas disciplinas como Consciência Corporal, Improvisação e Estudos Contemporâneos do Corpo foram trabalhadas algumas técnicas de abordagens somáticas, que aumentaram o meu desejo de seguir bebendo dessas fontes, e fazendo ponte com o entendimento da teoria Corpomídia e dos gestos Inacabados de Salles.

Tendo em vista todo esse processo de aprofundamento, que foi dado continuidade com essa pesquisa bibliográfica, vejo o quanto a Técnica Klaus Vianna, bem como outras abordagens somáticas, pode colaborar para o processo de criação e de identificação dos artistas.

REFERÊNCIAS

- DASCAL, Miriam. **Eutonia**: o saber do corpo. São Paulo: Senac São Paulo, 2008.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Anablume, 2010.
- LEAL, Patrícia. Sentimentos em improvisação: consciência, autonomia e dramaturgia. *IN*: Rengel, Lenira; Thrall, Karin (orgs), **Coleção Corpo em Cena**, vol. 4. Guararema, SP: Anadarco, 2012, p. 129 - 155 .
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. Campinas: Summus Editorial, 2007.
- MILLER, Jussara. **Dança e educação somática**: a técnica na cena contemporânea. Joinville, 2011.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- NEVES, Neide. **A técnica Klauss Vianna vista como sistema**. São Paulo: Editora Cortez, 2003.
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna**: Estudos para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Editora Cortez, 2008.
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**: Processo de Criação Artística. 6 ed. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 2013.
- SILVA, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SPIRÓPULOS, F. S. A abordagem singular de Zélia Monteiro. Revista *Aspas*, [S. l.], v.5,n.1,p.71-83,2015.Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/89995>. Acesso em: 22 maio. 2022.
- STRAZZACAPPA, Marcia. **Educação somática e artes cênicas**: Princípios e aplicações. Campinas, SP: Papyrus, 2012. – (Coleção Ágere)
- VIANNA, Klauss & CARVALHO, Marco Antônio. **A Dança**. 3 ed., São Paulo: Summus, 2005.
- VISHNIVETZ, BERTA. **EUTONIA**: Educação do corpo para o ser, São Paulo: Summus, 1995.