

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**COGEAE-PUCSP**

VALQUIRIA MOURA VIEIRA

**REVERBERAÇÕES DRAMATÚRGICAS**

*Técnica Klaus Vianna: princípios mediadores do processo criativo*

Especialização em Técnica Klaus Vianna

São Paulo - SP

2014

**Valquíria Moura Vieira**

**REVERBERAÇÕES DRAMATÚRGICAS**

*Técnica Klauss Vianna: princípios mediadores do processo criativo*

**ESPECIALIZAÇÃO em Técnica Klauss Vianna**

Monografia apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-COGAE, como exigência parcial para obtenção do título de ESPECIALISTA em Técnica Klauss Vianna, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jussara Miller

**São Paulo, SP**

**2014**

Monografia apresentada em 20/09/2014.

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jussara Miller (orientadora)**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Tânia Katz**

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Neide Neves**

## **Agradecimentos:**

Mesmo sendo uma monografia, este processo foi construído coletivamente, como tem sido sempre em minha trajetória artística.

À minha orientadora Jussara Miller pela generosidade de permitir o diálogo acontecer de artista para artista, potencializando as questões que surgem da experiência.

Aos meus parceiros de arte da Cia Corpocena: Cristiane Santos, Flávia Blanco Lira e Rafael de Souza por tantos desejos, inquietações e descobertas compartilhadas. Muito obrigada!

Aos meus colegas da primeira turma do curso de especialização em Técnica Klauss Vianna pelo rico processo desses dois anos; por tantas descobertas e perguntas compartilhadas. Meu agradecimento especial à Camila Soares pelas valiosas contribuições no processo de criação deste texto.

À Neide Neves, Jussara Miller, Marines Calori, Lú Carion, Angel Vianna, Zélia Monteiro, João de Bruçó, Helena Katz, Chris Greiner, Virgínia Souza, Leila Ortiz, Fernanda Raquel, Luisa Barreto e Pin Nogueira- professores do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna - pela prática da reflexão junto com a reflexão da prática.

Às professoras Neide Neves, Jussara Miller, Marines Calori e Lú Carion por compartilhar com paixão suas experiências e descobertas com a Técnica Klaus Vianna e - as muitas inquietações que a mantêm em pleno movimento. Obrigada por fomentarem a continuidade desta pesquisa.

Aos meus alunos de dança e de teatro da Fábrica de Cultura de Sapopemba pela confiança e disponibilidade para experimentar esta técnica no corpo e as tantas perguntas que me permitiram aprender mais.

Ao amigo e também parceiro de criação Mario Tommaso pela leitura cuidadosa do meu texto.

Ao Claudio Borici, pela parceria e pelo suporte emocional e afetivo.

À minha família que inventou uma maneira carinhosa de perdoar as tantas ausências.

À família Vianna pelo legado e pela generosidade de deixar espaço para continuidade.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>Técnica Klauss Vianna, princípios para uma metodologia em movimento.....</b>	<b>10</b>
<b>Dança contemporânea, olhares para o mundo.....</b>	<b>13</b>
<b>O processo dramático.....</b>	<b>16</b>
<b>Diálogo entre método e técnica.....</b>	<b>18</b>
<b>O procedimento dramático como metodologia.....</b>	<b>20</b>
<b>Perguntas e estratégias de experimentação.....</b>	<b>25</b>
<b>(In)conclusões.....</b>	<b>30</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>32</b>

## Resumo

VIEIRA, Valquiria Moura. **REVERBERAÇÕES DRAMATÚRGICAS. Técnica Klaus Vianna: princípios mediadores do processo criativo.** 2014. 35 f.

Monografia (Especialização em Técnica Klaus Vianna) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

Importante colocar a arte como área de conhecimento, mas também como campo de invenção de possibilidades. Neste sentido, faz-se necessário a apropriação de nossa prática, principalmente, na compreensão de quais são os parâmetros que a regem. Este texto é uma reflexão sobre processo de criação, uma afirmação da importância do artista falar de arte, discutir arte, propor parâmetros para a arte. O artista propõe parâmetros para suas criações e não somente segue padrões estabelecidos, importante lembrar que esses padrões são, quase sempre, estabelecidos por um mercado de arte que, cada vez mais, determina a produção artística. A complexidade de um processo de criação levanta uma série de questões que, nem sempre temos a oportunidade de compartilhar, a não ser com nossos pares que estão também envolvidos no processo. Senti necessidade de compartilhar algumas dessas questões também porque a dramaturgia é, normalmente, discutida teoricamente e conceitualmente, sem levar em consideração a prática de sua construção, que é quando todas essas instâncias estão em diálogo. Essa separação faz parecer que a dramaturgia é o fim, quando permeia todo o processo. Este estudo pretende lançar o olhar para o processo de construção dramática, levando em consideração sua não separação de um pensamento de corpo/dança/mundo. Partindo da experiência com a Técnica Klaus Vianna, proponho como metodologia, um diálogo entre a tríade: criação de procedimentos, estado de presença e pergunta. A dramaturgia se constrói das relações entre ler e perguntar em um processo mediado pelos princípios que sustentam a técnica.

Palavras-chave: Técnica Klaus Vianna; dramaturgia; processo criativo.

*“Eu me uso como forma de conhecimento”*

Clarice Lispector (2013:76)

## Introdução

Plano de composição para um sujeito movente na colônia globalizada: como resistir e contratar de modo que o movimento seja resgatado de subjetivações burras, colonialistas, racistas, violentas, anti-históricas? Como trazer de novo para a dança o movimento como linha de fuga, experimentação alegre, condição de produção de conceitos e ideias? (LEPECKI, 2000:14)

Com as fronteiras cada vez mais borradas entre as artes na contemporaneidade, é preciso pensar em um *corpo poético* sem fixá-lo em uma única linguagem. Ao me referir ao *corpo poético*, refiro-me ao corpo em estado de criação, disponível, permeável, preparado para falar ou calar e, principalmente, para escolher.

A arte como linguagem requer investigação na busca da comunicação, o que requer proposições de metodologias de criação e ensino. É desse ponto de vista em movimento que, observo e crio; e é a partir dele que me lanço em algumas perguntas. Importante deixar claro que, minhas inquietações partem da prática artística<sup>1</sup>; da pesquisa cênica que tem o corpo como mídia principal, sendo, portanto uma pesquisa *em arte* e não uma pesquisa *sobre arte*. As perguntas aqui colocadas surgem da experiência em processos de criação em que a dramaturgia é criada sem definições de um modelo *a priori*, pertencendo, portanto, ao campo das possibilidades e da invenção e não de modelos do que seria dançar.

O pesquisador sobre arte aborda o que a arte tem a dizer e até mesmo para quem ela diz com todas as suas ressonâncias, ao passo que o artista-pesquisador *em arte* estabelece uma relação direta com o objeto de pesquisa, que é ele próprio em sua expressão artística. (MILLER, 2012: 126)

---

<sup>1</sup> Graduada em Comunicação das Artes do Corpo - PUC São Paulo, é integrante fundadora da Cia. Corpocena (2007), na qual é responsável pela direção artística e dramaturgia. A Corpocena desenvolve pesquisa em dança contemporânea, explorando as possibilidades de diálogo com outras linguagens cênicas: Performance e Teatro.

Diferente do olhar do senso comum para dramaturgia, como a organização final da obra, opto por discutir aqui o processo de construção dramática e sua ligação com um modo de olhar para o corpo e, portanto, para o mundo, sendo a partir dessa visão que as escolhas dramáticas acontecem. “Os procedimentos e instruções de uma técnica são inseparáveis de um pensamento e uma compreensão do corpo e sua expressão assim como de uma estética” (NEVES, 2010:33).

Proponho aqui, pensarmos a Técnica Klaus Vianna<sup>2</sup> como uma espécie de mediadora do processo de criação; uma mediação de coerência de escolhas que mantenham e provoquem o estado investigativo, sem respostas prontas e definitivas que determinam a cena *a priori*.

### **Técnica Klaus Vianna, princípios para uma metodologia em movimento**

Klaus Vianna (1928-1992) dedicou-se à pesquisa de movimentos corporais, a partir das direções dos movimentos do balé clássico e de estudos em anatomia com foco na estrutura óssea, sempre considerando as emoções humanas como geradoras de movimento, como também o seu inverso: o movimento como gerador de emoções. Propôs a transformação de padrões individuais de movimento como criação artística, criando instruções que desestabilizassem esses padrões em busca de novas possibilidades de criação em dança. Sua pesquisa foi sistematizada por seu filho Rainer Vianna (1958-1995) em parceria com a pesquisadora Neide Neves, resultando no que hoje conhecemos por Técnica Klaus Vianna.

Direcionados de maneira específica, os ossos garantem a manutenção dos espaços articulares, permitindo a ampliação do repertório

---

<sup>2</sup>No decorrer deste texto, usarei TKV para Técnica Klaus Vianna.

de movimentos e, em muitos casos, modificando a postura para uma organização mais saudável - “Busca-se o corpo sentido, servindo a anatomia como recurso para concretizar estratégias de atuação investigativa do corpo”. (MILLER, 2012: 75-76) Ao movermos, acontece concomitantemente um processo nos sistemas motores, nervoso, cognitivo e sensorial - portanto, a ampliação do repertório de movimentos de um ser humano significa também a ampliação de sua rede de conexões cerebrais.

A evolução dotou os sistemas cognitivos de formas elaboradas de sensibilidade: quando o ambiente se perturba, essa perturbação chega ao sistema cognitivo e é por ele percebida, por meio de dispositivos sensíveis às mudanças ou perturbações mais importantes para aquele sistema específico. Essas interfaces dependem, assim, do que o ambiente fornece e do estágio de complexidade em que se encontra o sistema cognitivo. (VIEIRA, 2007:23)

A Técnica Klauss Vianna, sem impor modelos de movimentos a seguir, - propõe o desenvolvimento de percepções e aptidões através do (re)conhecimento do corpo que está sempre em relação com o mundo. A não separação de conteúdos técnicos do processo de criação é um de seus princípios. Acredito que este olhar investigativo para o corpo estabelece o diálogo entre muitos interesses estéticos, o que vem de encontro à multiplicidade da cena contemporânea.

A partir do encontro com a TKV, meu olhar se voltou para a coerência das escolhas no decorrer de um processo de criação. Tenho observado a necessidade de criar procedimentos que potencializem o estado investigativo sem criar respostas cênicas *a priori* e, principalmente, que não apartem técnica e criação.

Em tempos de excesso de informação, cada vez mais o artista do corpo busca estímulos para os sentidos se manterem disponíveis e não mais somente o treinamento virtuoso. É comum, em nossa prática, o emprego da palavra *escuta*. No senso comum, tal palavra remete à audição, mas é habitualmente empregada para nos referirmos aos sentidos; - portanto, o

artista do corpo busca a sensibilidade. No entendimento de técnica aqui colocado, essa busca é um trabalho técnico tal qual o alongamento, por exemplo.

A proposta desta tese é, portanto, a de que a noção de técnica esteja fundamentada na compreensão da unidade corpórea, na não separação entre prática e pensamento, no entendimento da participação da ação nos processos de percepção e cognição, na relação da compreensão forma e significado nos processos comunicacionais; e no entendimento de que as instruções de uma técnica, como qualquer informação, são processadas no corpo e nele se constituem. (NEVES, 2010:69)

*Presença* é um dos sete tópicos de investigação do movimento - que compõem o processo lúdico da TKV. Esse processo é considerado a introdução à Técnica, nele busca-se, a partir do despertar dos sentidos, a transformação dos padrões de movimentos.

*A escuta do corpo* é um dos princípios da Técnica Klaus Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções (MILLER, 2007:18)

A *presença* é o que possibilita a leitura de sentidos dos movimentos e, portanto, é o que possibilita as escolhas que impulsionam um processo de criação, a partir da leitura das ações em curso. Somente uma visão de corpo aberta, relacional, processual pode olhar para a dramaturgia como algo processual e relacional, possível de ter uma organização que não seja necessariamente cronológica.

Para a Teoria Geral dos Sistemas, a organização/reorganização de um sistema aberto não tem a ver com o sentido de ordenação, mas com uma lógica própria de permanência e de complexidade. Pensar nos significados de *composição* tira o foco da necessidade de contar uma história e nos

coloca diante da possibilidade de algo que faça sentido, mesmo que por alguns instantes.

Do ponto de vista metodológico, isso significa a necessidade de ir além dos temas da ordem, regularidade e simetria e atingir aqueles de complexidade, organização e evolução; do ponto de vista semiótico, isso implica o dimensionamento de signos (fortemente indiciais) que consigam captar estes últimos aspectos, já que os índices convencionais não o conseguem. (VIEIRA, 2007:68)

A Técnica Klauss Vianna, como qualquer técnica, está atrelada a um entendimento de corpo que, por sua vez, interfere e nos compromete o tempo todo em nossas ações no mundo. Está apoiada em um olhar para o corpo como uma unidade *corpomente* que está sempre em relação de troca com o ambiente, *corpomenteambiente*, estando, portanto, em constante transformação. A escolha de uma técnica, seja ela qual for, significa também a escolha de um modo de ver e tratar o corpo. - Essa forma de ver e agir no mundo é que irá mediar as escolhas durante o processo de criação. Por essas características, considero a TKV potente para lidar com o corpo que transita nas fronteiras borradas da arte contemporânea, por cuidar continuamente do aprimoramento técnico, sem separá-lo do processo de criação – o corpo disponível para criar e também disponível para agir no mundo.

### **Dança contemporânea, olhares para o mundo.**

Quando falamos em *dança contemporânea*, tratamos também de muitos olhares para o corpo e, portanto, de muitas formas de ler o mundo e de dialogar com ele. Para discutir, através da arte, questões do nosso tempo, a contemporaneidade, não dá para nos atermos somente aos

passos clichês<sup>3</sup> de dança, mas à construção de linguagem, à invenção. - O que está em jogo aqui não é o passo pronto antes do corpo, o que - não nos interessa simplesmente porque não pode existir sem um contexto (ambiente) e, nem tampouco, não pode existir antes do corpo que dança. “Hoje é impossível estabelecer uma única técnica, porque não existe mais uma única visão do mundo. (...) Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas...” (VIANNA, 2005: 82)

Lemos o mundo o tempo todo, de maneira que os processos de significação não cessam -, sejam eles conscientes ou não, estão sendo mapeados por nosso cérebro. No entanto, quando a discussão é em dramaturgia, habitualmente, o fluxo de significação parece não ser levado em consideração, - como se fossem subtraídas partes do processo de criação, como se a arte fosse apartada de seu contexto e, muitas vezes, do corpo que a produz.

Vivendo sempre em processo, o corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos de conhecimento (as ciências cognitivas, a filosofia, teorias da comunicação e da arte), o que implica em algumas escolhas irreversíveis. (GREINER, 2005:11).

Embora não seja o foco de discussão desta pesquisa, lanço aqui a hipótese de que a dança vive uma crise epistemológica. O que vem sendo chamado de *dança contemporânea* hoje parece estar predominantemente distante das questões que geraram o termo e suas muitas perguntas parecem não serem renovadas e/ou substituídas em relação ao contexto em que a dança é criada. O termo que ampliava as possibilidades estéticas, lançando a dança no mundo do indefinido, da experimentação, da descoberta e, principalmente, da invenção, parece que, *grosso modo*, coloca-a hoje em mais um conjunto de fórmulas do dançar. Isso sem contar,

---

<sup>3</sup> Alguns passos viraram clichês da dança contemporânea, independentemente do assunto/contexto ao qual se propõe tratar. Só para citar um exemplo: rolamentos.

- a reprodução dos padrões estrangeiros que ainda permeiam parâmetros de muitas discussões nos meios de dança, sem nenhum aprofundamento nas relações de alteridade. Estaríamos nós diante das mesmas questões há mais de 50 anos? "... contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros." (AGAMBEN, 2009:62)

Vivemos em um mundo cada vez mais instável, que é regido vertiginosamente por leis de consumo que criam a todo o momento novas estratégias de venda, nessa lógica tudo é mercadoria, inclusive o próprio corpo. Nesse contexto, é possível chamar de contemporânea a dança que não reformula suas perguntas e não movimentam suas estratégias de criação?

Nunca mais os pés pousarão na paisagem estável de uma terra firme: habituar-se a "navegar é preciso", sem um norte fixo, como ponto de vista geral sobre esta superfície tumultuada e movente. Não há mais apenas uma forma de realidade com seu respectivo mapa de possíveis. Os possíveis agora se reinventam e se redistribuem o tempo todo, ao sabor de ondas e fluxos, que desmancham formas de realidade e geram outras, que acabam igualmente dispersando-se no oceano, levadas pelo movimento de novas ondas. (ROLNIK, 1998:1)

Para dialogar com nosso tempo é necessário estar em estado de presença, somente assim é possível fazer leituras e elaborar questões e/ou propostas.

O tópico *presença* do Processo Lúdico da TKV articula com todos os outros tópicos de movimento propostos por esta técnica e, por este motivo, o colocaria como algo necessário e urgente na dança, tanto quanto em nosso cotidiano; como uma estratégia de sobrevivência no contexto cultural/político/social em que nos encontramos, para que seja possível ler as possibilidades de ação. A hipótese aqui, é que um corpo presente tem mais condições de propor do que de reproduzir.

Os planos de experimentação da dança, quando investidos no problema da composição coreográfica, redescobrem que a corporeidade é sempre imanente ao plano de consciência da obra-por-vir: cada obra pede um *modo adequado* de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (LEPECKI, 2000:18)

Talvez a chave esteja em não desistir de fazer perguntas, somente assim poderemos reformular questões para a *dança contemporânea*, ou melhor, dizendo: somente assim poderemos ser contemporâneos.

### **O processo dramático**

Sempre me impressiona a confusão que o assunto *dramaturgia* causa. Talvez, devêssemos tratá-lo no plural: dramaturgias. Possivelmente, um olhar plural tiraria a disputa de razão das infrutíferas discussões. Existem diversos tipos de organização dramática e, eu arriscaria dizer ainda, que são infinitas as possibilidades de regras de organização quanto formas capazes de criar, uma vez que, em processos de criação autorais, as regras são, normalmente, criadas pelo artista, junto com a obra.

São muitas relações até chegarmos a um “roteiro final” de um espetáculo: a dramaturgia do movimento estabelece relações com as demais camadas dramáticas da cena (corporeidade ambiente). O corpo está em relação com todos os demais textos dramáticos que podem compor a cena: o figurino que toca a pele, a iluminação, o chão, o cenário, objetos cênicos e, principalmente, o fato de o artista ter diante de si uma plateia. O ambiente da cena, mesmo quando construído para ser ficcional, oferece complexidade. É claro que o grau de ambivalência varia de acordo com as escolhas que envolvem essa construção, porém, o corpo, que não

para de se reorganizar, gera novas conexões a todo o momento. Essa reorganização processual do corpo mantém a obra em movimento, mesmo depois de considerada finalizada.

Sistemas tendem a permanecer. Tendem a durar no tempo e para isso têm que evoluir. Uma condição fundamental para isso é que sejam sensíveis aos seus ambientes, porque as crises que podem comprometer suas permanências vêm do ambiente e da posterior ressonância destas com crises internas aos sistemas. (VIEIRA 2007: 23)

As coisas do mundo só podem me tocar porque me relaciono com ele; são essas relações que dão sentido à vida e, por isso, geram as questões que podem produzir arte. Se na vida cotidiana me relaciono o tempo todo com diversos tipos de objetos e materiais e performo tantos textos, por que na arte isso valeria menos?

Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação. Neste caso, não estou me referindo especificamente à dramaturgia teatral, à dramaturgia da dança ou da performance. (GREINER, 2005:73)

Se pensarmos no significado da palavra *dramaturgia*, palavra de origem grega em que *drama* significa ação e *turgia* composição, organização ou forma, - temos *organização ou composição da ação* ou ainda *dar forma à ação*. Essa organização acontece durante todo o processo de criação, em um processo dinâmico, conforme as escolhas vão se dando, conexões acontecem, num fluxo entre influências e conexões. É importante dizer que, ao falar de organização, não estou me referindo à ordenação e linearidade, mas a uma complexa rede de sentidos que se reorganiza a medida que uma nova informação aparece, no fazer.

Se olharmos para o corpo a partir da TKV, que não separa *corpomenteambiente*, então não podemos tratar a dramaturgia da dança somente como dramaturgia do movimento, mas do corpo em relação a um contexto/ambiente que também está em movimento.

Proponho aqui a problematização do conceito de *dramaturgia*, como algo que diz respeito às complexas relações que podem articular-se ao longo de um processo criativo entre todos os textos de composição da cena: o corpo em relação.

Inevitável reconhecer os ecos de Noverre e das querelas do século 17, lá trabalhadas como passo e pantomima, movimento e palavra, e aqui deslocadas para tudo o que está no corpo é pensamento, esteja na forma de movimento ou na forma de palavra. Como hoje a dança pode abrigar tanto uma quanto à outra, a tarefa passa a ser a de buscar não mais uma, mas as variadas maneiras que diferentes pensamentos de dança empregam para serem abrigados em obras de dança. (KATZ, 2010:167)

Em um processo de criação autoral, lidamos com a articulação de diversos interesses, sobretudo quando essa autoria é compartilhada com outros artistas - porém, é o pensamento de corpo/dança que irá mediar a criação de metodologias que permitam organizar, coerentemente, repertórios diferentes em forma de obra de dança.

O interesse pelas fronteiras movediças das artes do corpo me manteve em constante busca por um trabalho técnico que desse conta de problematizar a diversidade de referências sem separar pensar e fazer. Encontro na TKV princípios que fomentam a minha busca estética, à medida que a técnica acontece no corpo.

### **Diálogo entre método e técnica**

Percebo que há uma forte relação entre construção dramatúrgica e o diálogo entre método e técnica, pois as duas coisas caminham

inseparáveis: pensar-fazer. A metodologia diz respeito ao como fazer algo, porém este *como* pode manter ou não a coerência do pensamento de corpo que apoia uma técnica.

Método e técnica dizem respeito à capacidade de fazer bem as coisas, todas as coisas, inclusive dançar. A questão é que, quando esse tipo de capacitação se transforma em tema, geralmente passa a ser trabalhado dentro de uma separação entre fazer e pensar que lhe traz consequências importantes de serem identificadas. (KATZ, 2009:26)

Os princípios que regem a Técnica Klaus Vianna podem manter o estado investigativo sem propor modelos de movimento a copiar, através da escuta do próprio corpo, sempre reafirmando seu não acabamento e suas múltiplas possibilidades de relação com o mundo. “A hipótese é a de que a habitual separação entre método e técnica não pode ser sustentada quando se conhece como o corpo funciona”. (KATZ, 2009:26)

(...) o que diferencia as técnicas é o entendimento que se tem do corpo e como este acarreta uma determinada metodologia, com seus conceitos e princípios, assim como o conjunto de elementos trabalhados e as instruções para implementá-los nos corpos, em função dos objetivos da visão de corpo que sustenta a técnica. (NEVES, 2010:69)

Em um processo de criação autoral, as metodologias de criação costumam serem criadas junto com a obra e as escolhas dos recortes são mediadas por parâmetros também propostos pelo artista. O caminho não está desenhado *a priori*, a criação é um processo de descobertas e de invenção. A proposta dramática está atrelada à escolha da técnica e, portanto, ao pensamento de corpo, pois é esse pensamento, seja ele qual for, que irá mediar o processo.

Sucedem que, no corpo, a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que o corpo encontra para lidar com o movimento. No corpo, tudo aparece com uma forma, e todas as formas se aprontam de acordo com os princípios gerais que regulam as relações corpo-movimento, estejam ou não apresentados na forma de passos codificados de dança. O movimento que não começa copiando um passo existente também tende a ganhar estabilidade, ao longo do tempo, nesse processo de seleção via repetição. Certo modo específico de se mexer acaba por particularizar-se por meio das ações praticadas pelo corpo. Princípios gerais são mais estáveis, mas também estão no eixo do tempo, e em ritmo mais lento, vão transformando-se, à medida que o corpo vai repetindo suas práticas, seus experimentos. A questão desloca-se: não diz mais respeito à existência ou não do passo de dança, mas sim a quando esse “passo” vai passar a existir, se antes ou depois da repetição. (KATZ, 2009:29)

Ao trabalhar com os tópicos de movimento da TKV, cada corpo organiza um repertório de movimentos que pode ser novamente desestabilizado por novas instruções, criadas a partir dos mesmos princípios, até novamente ganhar estabilidade. A necessidade de criar novas instruções e/ou formas de trabalhar um tópico de movimento fomenta o processo investigativo e, com ele, o estado de *presença*<sup>4</sup> que possibilita as escolhas dramatúrgicas.

### **O procedimento dramatúrgico como metodologia**

“O mapa não está no papel! Ele marca uma cartografia por escrever no corpo...” (Trecho de meu protocolo sobre o 1º encontro com Angel Vianna.

PUC – SP 01/12/2012)

Talvez, ainda hoje, seja necessário desmistificar o processo de criação como fruto da inspiração ou da genialidade de poucos, para isso, precisamos falar abertamente que há sim metodologias de trabalho na

---

<sup>4</sup> Presença é um dos tópicos de movimento (treino de atenção) do Processo Lúdico da Técnica Klaus Vianna. Mais em “A Escuta do Corpo” de Jussara Miller.

criação artística. O artista precisa criar metodologias para que as ideias se materializem em cena. Não como uma série de passos a seguir para alcançar um resultado definido *a priori*, mas como criação de estratégias que mobilizem o processo de investigação. A forma de trabalhar também é inventada; o artista vai seguindo suas próprias instruções e escolhendo a partir de seus próprios parâmetros. O procedimento já é criação e, portanto, parte da obra.

Em um sistema acêntrico, como conceber a direção metodológica? A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida por um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (em [www.ricesu.com.br/colabora/n8/homenagem/](http://www.ricesu.com.br/colabora/n8/homenagem/), acesso a 12-11-2013, as 10:42, apud BRASIL, 2014:97).

Ao nos voltarmos para o processo de construção dramatúrgica, tal ponto de vista pode enriquecer a elaboração de estratégias de criação e evidenciar seu caráter experimental; proponho nomearmos aqui essas estratégias de *procedimentos dramatúrgicos*.

Esses procedimentos são fundamentais para a construção de uma obra cênica, à medida que eles são os problematizadores e também os desestabilizadores que movimentam o processo; mobilizados por eles, geramos materiais cênicos que são selecionados e problematizados, transformando-se em cena, em um processo quase artesanal.

(...)somente atividades que problematizem o já conhecido, não só no nível da materialidade do corpo, mas também, no nível das relações espaço-temporais que o movimento propõe, terá a potência de atualizar os meios de investigação destinados à proposição de outras linguagens. (HERCÓLES, 2011:21)

A permanência de um material cênico o estabelece como parte da obra, sem que isso tenha sido definido *a priori*. O objetivo da criação não está em um modelo a alcançar, mas na investigação que possibilita escolhas; a instabilidade move o processo até que algo se estabilize no corpo por fazer muito sentido e, novamente ser desestabilizado por uma nova pergunta e/ou uma nova conexão que o transforme.

Em todo processo de mudança, de evolução, existe um momento crítico e instável, como no caminhar: no momento em que estamos dando um passo à frente e nos encontramos com um pé no chão e outro no ar corremos o risco do desequilíbrio e da queda. É a crise – mas é também somente através desse risco que podemos alcançar nosso objetivo. (VIANNA, 2005:67)

O que mobiliza o processo de criação é a própria busca, as perguntas que aparecem diante de pistas e as escolhas que se intercambiam - em um processo dinâmico. Por não apartar técnica e criação, priorizando a investigação do movimento, a Técnica Klauss Vianna abre espaço para a complexidade. Mas, como potencializar possíveis questões que emergem em meio às instruções sem “engessar” os materiais cênicos criados antes mesmo de desdobrá-los?

Escolher um trabalho técnico que tem como princípio a investigação não é o suficiente para dar conta da complexidade da cena; não impede o surgimento de procedimentos dramatúrgicos que carreguem uma lógica que, de alguma forma, pré determinam o resultado, barrando a continuidade de um processo investigativo.

Considero potente pensar em estímulos para o movimento como *intenção*, embora a palavra pelo seu significado possa gerar a tentação de definir a forma *a priori* - me parece muito mobilizador do ponto de vista que definir o material que será desenvolvido é diferente de definir sua forma

final, portanto eu escolho o “como” investigar para que a forma se desenhe.

Ao expandir minha percepção, abro espaço para infinitas possibilidades de conexões que podem - e, no caso da criação artística, isso é necessário e desejável - ser exploradas, para que gerem outras conexões. Um procedimento de criação também pode fechar possibilidades, propondo um resultado *a priori*, o que iria à contramão do pensamento da TKV; é necessário continuar fomentando o estado investigativo problematizando os materiais criados com perguntas que mantenham o corpo em ação. “A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como a sua etimologia propõe, emerge da ação.” (GREINER, 2005: 81)

Procedimentos dramáticos articulam as complexas redes de relações formadas ao longo de um processo criativo entre todos os *textos* que podem compor a cena. O corpo em relação: *corpomenteambiente*. Também faz parte dessa rede a criação dos critérios de seleção e de organização de materiais que mediam as escolhas que se dão durante todo o processo, até que o artista escolha o momento de “parar”, mesmo que esta parada seja também temporária. “Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível”. (SALLES, 2006:14) Um procedimento de criação já é dramaturgia sendo, portanto, uma escolha do artista levar o procedimento à cena como proposta dramática, ou, dar a ele uma nova organização.

“Eu passarinho, eu que passo por mim em voo livre e pouso pausado... o outro compõe, nós passarinhos... Apoio-me em mim e fico leve, meu peso para o chão... Sutilezas. Composição. Espaço. Sonoridades esvoaçantes. Nós passarinhos...” (trecho do meu diário de bordo - ensaio da Cia Corpocena 25 de março de 2014)

A estrutura dramática, mesmo que seja uma estrutura móvel ou flexível, se dá a partir do reconhecimento do que está em curso - para que seja possível fazer escolhas- e, é a presença que possibilita isso. Não existe

uma lista prévia do que deve ser reconhecido; o reconhecimento se dá por nexos de sentidos e cria os parâmetros que vão compondo a estrutura. Dramaturgia como uma complexa rede de sentidos; tudo o que está ao alcance da percepção faz parte dessa rede.

Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, a comunicação, não pode ser restrita a significados. Afinal nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. (GREINER & KATZ in GREINER, 2005:133).

A possibilidade de olhar para o corpo e para dramaturgia como algo processual foi e - continua sendo - construída no tempo.

A partir destes coreógrafos, estão criadas as condições para que o corpo deixe de ser pensado como ornamento, no caso de Noverre, ou como legenda, no caso de Fokine, de algo que ocorre além da sua materialidade. As ideias surgidas naqueles períodos pavimentam o caminho para que, hoje, a noção de espetáculo como produto final seja substituída pela ideia de um produto cênico que represente uma solução possível, em constante processo de transformação; que o corpo seja entendido como um meio ativo e processual e não simplesmente como uma espécie de fábrica que apronta produtos; que o movimento seja visto como algo que é reconstruído a cada processo e não como a execução de um modelo dado *a priori*. (Hercóles, 2005: 20)

Compreendo a construção dramaturgical como um exercício contínuo de percepção, bem como um exercício de fazer perguntas e testar possibilidades de respostas. É a partir do perceber e perguntar que as escolhas se dão, fomentando a continuidade e a organização. O que não quer dizer que a coerência esteja ligada a uma lógica linear e homogênea de ideias; há espaço para contradições e ruídos de diversas naturezas, uma vez que isso esteja proposto nos parâmetros criados pelo artista.

## Perguntas e estratégias de experimentação

“(...) a prática é fundamental, sempre”.

(Vianna, 2005:147)

Desde 2007, sou responsável pela dramaturgia e direção dos trabalhos da Cia Corpocena. O desempenho dessas duas funções que, na minha compreensão, estão em diálogo contínuo, talvez facilite a coerência entre perguntas e estratégias de experimentação. Meu trabalho está ligado principalmente à criação dessas estratégias (procedimentos) e à formulação de perguntas; as possibilidades de respostas dizem respeito aos intérpretes, todos nós da Corpocena, criando coletivamente. Desempenhar essas funções conjuntamente, talvez tenha contribuído para a clareza da necessidade de sistematizar algumas metodologias de trabalho e também para observar que alguns procedimentos contradizem princípios da técnica escolhida.

(...) essas palavras servem para justificar a contribuição da vivência prática como alimento e mola propulsora para o texto dissertativo reflexivo, permitindo me assumir e reconhecer como pesquisadora *em* arte dentro de um contexto que, às vezes, insiste em negar a própria arte - como se o artista não pudesse ser ele mesmo investigador, um produtor de saberes, mas estivesse sempre fadado a ser um reprodutor de conhecimento produzido por outro, um pesquisador *sobre* arte. (MILLER, 2012:128)

Nesse período, tenho observado que a elaboração de um enunciado provocador de uma resposta cênica que não seja previsível é um problema recorrente nos processos de criação. A elaboração de um enunciado, seja ele em forma de pergunta ou não, reflete em sua resposta, e, não poucas vezes, induz a uma resposta. A pergunta deveria ser um provocador da investigação, propondo reflexão e escolhas, mas isso nem sempre acontece, sendo possível diferenciar questões que se desdobram em outras, fomentando a investigação, das que são simplesmente respondidas

sem muita complexidade; sendo, portanto, uma espécie de falsa questão.

É preciso ter clareza de que algumas perguntas não são necessárias simplesmente porque sabemos as respostas e, se já sabemos, não é preciso investigar, o que também não quer dizer que uma resposta que já temos não tenha seu lugar no processo de criação, - talvez, ela resolva questões na hora de organizar o que chamamos de roteiro final ou gere outras questões, ou ainda pode ser um material que faça sentido em outra etapa do processo de criação. Nesse caso, seria um *fragmento dramático* e não um *procedimento dramático*.

Proponho aqui como definição para esses termos:

*Procedimento dramático*: instruções para investigação de temas de movimentos, instruções para combinar tópicos de movimento, perguntas provocadoras de respostas poéticas, criação de enunciados para experimentação, planos de composição, regras para improvisação, etc.

*Fragmento dramático*: ideias de cenas e possíveis combinações, anotações, imagens, pequenas células coreográficas que vamos criando no decorrer de um processo, muitas vezes sem muita clareza das combinações possíveis com outros fragmentos, etc.

É comum que experimentemos muitas combinações para o mesmo fragmento e, tomando por base os parâmetros criados durante o processo, uma combinação fará mais ou menos sentido, estabelecendo aos poucos a estrutura dramática, mesmo que esta estrutura seja flexível.

O *procedimento dramático*, muitas vezes, tem o papel de fazer estranhar o que está estabelecido, gerando novas possibilidades de organização. É comum criarmos uma célula coreográfica que, em princípio, não dialoga com nenhum dos demais materiais criados anteriormente, ficando aparentemente deslocada e, conforme o processo avança, a mesma célula gera questões que novamente mobilizam o processo. Muitas vezes,

um material é gerador de questões e não de respostas; é isso que movimenta um processo de criação.

Cabe lembrar que, o corpo não está equipado para reconhecer e processar todas as informações do mundo. A tarefa de reconhecer as informações está condicionada ao tipo de equipamento que os organismos adquiriram evolutivamente. Ou seja, só percebemos as informações que nosso aparato perceptivo pode transduzir. (HÉRCOLES, 2011:23)

Tenho observado que a escolha de uma técnica gera uma série de outras escolhas que dizem respeito ao pensamento de corpo e - ao modo como, de alguma maneira, os princípios da técnica passam a reger o processo de criação como um todo, em um primeiro momento, falar em mediação de um processo de criação a partir de uma visão de corpo/mundo pode parecer óbvio, mas, na prática, não é tão simples assim, é necessário ter muita atenção para manter a coesão. É preciso não desistir de fazer perguntas e testar muitas possibilidades de resposta para não interromper o processo de investigação.

À medida que tecnicamente vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas. Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado. (VIANNA, 2005:97)

Como a TKV não separa o trabalho técnico do trabalho criativo, a articulação de seus princípios, tópicos de movimento e instruções para investigação na elaboração de procedimentos de criação vai, aos poucos, evidenciando incoerências que em outro momento passaram despercebidas. A elaboração ou reelaboração de um enunciado pode evidenciar a confusão de conceitos e contradições em relação à proposta estética e, quando menos esperamos, somos surpreendidos por um novo olhar para o que já estava aparentemente estabelecido.

Recentemente, em um ensaio da Cia Corpocena, ao reelaborar uma pergunta, me dei conta de que estávamos, inconscientemente, tratando um material detonador do processo como um objetivo a alcançar e não como um material provocador. O fato de termos continuado a testar possibilidades não impediu que nos apegássemos a uma expectativa de resultado. Estávamos experimentando, porém com os olhos voltados para um objetivo: o primeiro esboço que nos mobilizou; esse material passou a nortear o processo, descaracterizando-o como tal. Era como se estivéssemos experimentando para construir caminhos para chegar naquele “resultado”. À medida que a técnica toma corpo, a leitura de nossa prática é apurada, fazendo-nos ler as minúcias e, o que parecia muito claro, simplesmente porque já estava presente, ganha novos significados e, até mesmo o tema detonador de um processo de criação pode se transformar em outro.

Desde 2010, consideramos como eixos de nossa pesquisa: improvisação, a palavra como provocadora de movimento e a relação entre objetos cotidianos e movimento, bem como - o jogo, que sempre foi recurso para a improvisação. Recentemente - nos ocorreu que - nosso *eixo de pesquisa* é a improvisação e que - a palavra e os objetos cotidianos são *recursos*, assim como o jogo. Também identificamos uma pequena confusão entre jogo e composição como sendo a mesma coisa, o que nem sempre é verdade, embora seja comum em nossas criações que a composição dramática combine procedimentos de improvisação com materiais de outra natureza dramática. Nesse caso, a confusão era inconsciente, mas, mesmo assim, estava presente no processo, determinando as escolhas. É preciso reconhecer para poder diferenciar. No corpo é assim, somente posso transformar um padrão de movimento quando o reconheço. É a *presença* que possibilita a leitura da ação em curso, mas é a clareza de princípios que irá mediar as escolhas.

À medida que a opção por uma técnica/pensamento se firma como escolha da Cia Corpocena, mudam os critérios de seleção de materiais e a criação e combinação de procedimentos tornam-se mais coesas.

Apesar de cada componente do grupo ter uma formação com repertórios diferentes, temos mais clareza do que nos une. O comum está no olhar para o corpo de maneira ampla, aberta, inacabada e o desejo de compartilhar de mais perguntas do que respostas. Essas perguntas agora são mediadas por um pensamento de corpo comum e o grupo parece mais apropriado de sua própria história. É claro que a criação coletiva envolve também uma série de acordos e negociações que vão acontecendo no decorrer de um processo de criação, reverberando também na composição dramática. Importante pontuar que, construir um trabalho em grupo leva tempo. O agrupamento se dá num primeiro momento por afinidade - pelo desejo de construir algo junto, mas a realização disso requer prática, experimentação, estudos, discussões, negociações, acordos... Enfim, é preciso expor-se à alteridade.

No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento. (VIANNA, 2005:115)

A opção pela TKV não resolve o problema *a priori*, o processo é vivo e, portanto, precisa ser alimentado como tal, elaborando enunciados que mantenham a possibilidade do imprevisível acontecer. Pensando em fomentar o estado investigativo, é importante não perder de vista os princípios da técnica e, como não poderia deixar de ser, o pensamento de corpo que a sustenta.

O corpo proposto pela TKV nos coloca no campo da arte, no lugar do livre pensar; é a liberdade de dar ao meu repertório a combinação que me fizer sentido. O corpo como ambiente da invenção. “Dança é aquilo que ela quiser fazer. E o pensamento sobre dança deve com ela se fazer. Que ambos se façam sempre num plano de consciência mútuo - para evitar as

idiotias.” (LEPECKI, 2000:20) Que a dança se faça da experimentação de possibilidades, da tentativa de responder perguntas e, por que não dizer: que a dança se faça da invenção de possibilidades de mundo.

### **(In)conclusões**

“O que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras”  
(Lispector, 2013:235)

Nem sempre é fácil fazer escolhas e aceitar que uma obra não pode dar conta de todas nossas questões. O ato de escrever lida com essa mesma lógica, é também um processo de criação. Escolher os recortes entre tantas questões e aceitar que um texto não dá conta de tudo, nem sempre é uma tarefa fácil. Como na construção dramaturgica, algumas ideias ganham estabilidade pela clareza de argumentos, enquanto outras vão ficando pelo caminho.

Por que é tão raro vemos um artista contemporâneo falar em intuição? É claro que não estou propondo que mistifiquemos a criação artística, mas que possamos assumir que não temos o controle de tudo, a intuição faz parte do processo de criação, mesmo quando lidamos com procedimentos sistematizados. As referências são muitas e nem sempre temos a clareza de como elas reverberaram em algo que nos fez sentido.

Todo processo criativo é quase sempre marcado por contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência. (VIANNA, 2005: 100)

Como tirar conclusões sobre o que é transitório? Como concluir o que está em curso sem cristalizar? Cada processo de criação é único, mesmo que se repitam referências, metodologias e parcerias. "Semelhante às

infinitas descobertas que a vida nos proporciona, um processo didático e criativo é inesgotável." (VIANNA, 2005:15) Cada artista tem suas peculiaridades e cria suas próprias metodologias de trabalho que podem variar de um processo para outro ou, melhor dizendo: o processo criativo não se encerra em uma única obra, pode estender-se por toda uma vida de propostas de soluções para um mesmo problema ou de criação de novos problemas e suas possíveis soluções.

As perguntas que surgem do processo são sempre a devolutiva da *presença* e a *presença* é o que possibilita as perguntas porque é o que permite a leitura da ação em curso, fomentando a experiência das possibilidades de respostas que são mapas de caminhos dramatúrgicos.

A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiper-atento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. Contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver "corpo" como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos. (FABIÃO, 2010; 322)

Se cada processo de criação gera suas próprias perguntas, gera também suas possibilidades de organização. É a presença que vai fomentar o diálogo entre as questões e os conceitos que possam emergir no corpo.

Levantar questões é tudo o que é possível, pois também não exercemos nenhum controle sobre as leituras do público, contudo, é preciso termos clareza de qual é a discussão, o que está em jogo. Essa clareza já pode gerar a polifonia, mesmo que seja uma polifonia de novas perguntas.

O corpo presente na proposta investigativa da Técnica Klauss Vianna pode ser muito potente para problematizar dramaturgias, criando novas

perguntas para o corpo cênico em criação e, quem sabe, para a *dança contemporânea*.

## **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**, Ed. Argos. Chapecó, 2009.

AQUINO, Dulce. “Evolução, dança e configurações”. In **Sala Preta ECA-USP**, São Paulo, V.10, p.179-184, 2010.

BANANA, Adriana. “Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!!” In **Sala Preta ECA-USP**, São Paulo, V.10,p.169-177, 2010.

BASTOS, Helena. “DançaCorpos ViraCorpos.Trânsitos Compartilhados”. In **Sala Preta ECA-USP**, São Paulo, V.10, p.155-162, 2010.

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. 2014. 246 f.Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas.2014.

BRAZ, Luzia Carion. **A iniciação ao treinamento do ator através da técnica corporal desenvolvida por Klauss Vianna**. 2004: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

BRITTO, Fabiana Dultra. “Processo como lógica de composição na dança e na história”. In **Sala Preta ECA-USP**, São Paulo, V.10, p.185-189, 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Cia. Das Letras, 1990. 1ª ed. (Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio, 1988). Tradução: Ivo Barroso

DAMÁSIO, Antonio R. **O mistério da Consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. São Paulo: Editora Companhia das

Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente**. Ed. Temas e Debates e Circulo de Leitores, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs- Vol.1, Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico”. In **Revista Contrapontos** - Eletrônica, Vol. 10 - nº3- p.321-326/set-dez 2010.

GODARD, Hubert “Gesto e Percepção”, In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GREINER, Christine – **O Corpo em crise. Novas pistas e o Curto-circuito das representações**. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

\_\_\_\_\_. (2005). **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume.

HERCÓLES, Rosa. **Formas de Comunicação do Corpo - Novas Cartas Sobre a Dança**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica PUC/SP, São Paulo - 2005.

\_\_\_\_\_. A não representação do movimento. In **Coleção Corpo em Cena**, São Paulo, V.2, p.11-32, 2011.

\_\_\_\_\_. Epistemologias em movimento. In **Sala Preta** ECA-USP, São Paulo, V.10, p.199-203, 2010.

KATZ, Helena. Por uma Dramaturgia que não seja uma liturgia de dança. In **Sala Preta** ECA-USP, São Paulo, V.10, p.163-167, 2010.

\_\_\_\_\_. “Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança”. In **Angel Vianna, Sistema, Método ou Técnica?** SALDANHA, Suzana (org.). FUNARTE – Rio de Janeiro, p.26-32, 2009.

LAKOFF, George e Mark Johnson. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo-Campinas: Mercado de Letras Editora, 2002.

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

LEPECKI, André. "Planos de Composição". In **CARTOGRAFIA rumos itaú cultural Dança 2009-2010**. GREINER, Christine. SANTO, Cristina Espírito. SOBRAL, Sônia (Org.). Itaú Cultural - São Paulo, 2010.

LISPECTOR, Clarice, As palavras/Curadoria de Roberto Corrêa dos Santos ed.- 1ª. ed. - Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MILLER, Jussara – **A Escuta do corpo** – sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2ª edição, 2007.

\_\_\_\_\_ **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. Summus Editorial, 2012.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. "Técnica Klauss Vianna – Consciência em Movimento". In. **Revista do LUME** nº3, 2013.

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

\_\_\_\_\_ (2010). **A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia**. Tese de Doutorado – PUC/SP.

NORA, Sigrid (Org.). **Temas Para A Dança Brasileira**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

PAIXÃO, Paulo. "Quando o drama se apodera da dança". In **Sala Preta** ECA-USP, São Paulo, V.10, p.205-211, 2010.

Pessoa, Fernando. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007.

RENGEL, Lenira. “Metáfora é Carne”, em **Húmus** 2, Ed. Sigrid Nora, pg. 33-41. Lorigraf, 2007.

ROLNIK, Suely. “Subjetividade Antropofágica”. In **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, 1998. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 05 de ago. de 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado-Processo de Criação Artística**. 3ª ed. Ed. Annablume. São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

VELLOSO, Marila. “Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência”. In **Sala Preta** ECA-USP, São Paulo, V.10, p.191-197, 2010.

VIANNA, Klauss – **A Dança**. Klauss Vianna em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. – 6.a edição – São Paulo: Summus, 2005.

UNO, Kuniichi **A gênese de um corpo desconhecido**. Prefácio: Christine Greiner. Tradução de Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: N1 Publications, 2012.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque (2006). **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

\_\_\_\_\_. (2007). **Ciência: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.