

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**COGEAE**

**Especialização em Técnica Klauss Vianna**

**Camila Soares de Barros**

**Profanações**

**Possíveis contra dispositivos da Técnica Klauss Vianna**

**São Paulo, SP**

**2014**

**Camila Soares de Barros**

## **Profanações**

**Possíveis contra dispositivos da Técnica Klauss Vianna**

**ESPECIALIZAÇÃO em Técnica Klauss Vianna**

Monografia apresentada à banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- COGEAE, 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**

## Banca examinadora

---

**Profª Drª Jussara Miller (orientadora)**

---

**Profª Drª Neide Neves**

---

**Profª Drª Helena Katz**

## **Agradecimentos**

Agradeço à primeira turma desta Especialização em Técnica Klauss Vianna. Sem os esforços da Dra. Neide Neves, Dra. Jussara Miller, Ms. Luzia Carion e Marinês Calori para que o curso fosse criado, e sem a turma que o frequentou talvez meu pensamento estivesse em outro foco a esta altura. Obrigada a todos por jogar comigo nestes dois anos, e me provocar a cada sábado de aulas!

Agradeço imensamente à minha orientadora Dra. Jussara Miller pelo acolhimento, pelas leituras precisas e exigentes. Obrigada especialmente pelo encorajamento da escrita, pelo estímulo ao diálogo sem medos.

À Dra. Neide Neves, como coordenadora, e, sobretudo, nossa guia nestes dois anos de “estréia” do curso de Pós Graduação em Técnica Klauss Vianna. Muito obrigada por nos conduzir com tanta gentileza e carinho. Nos mostrou, não só com palavras, mas principalmente em ações, que o ensino pode e deve ser diferente.

Obrigada Valquíria Vieira e Thiago Righi, meus leitores mais do que generosos...

Em especial, ao Thiago Righi, por estar ao meu lado, sempre.

Aos meus pais pelo suporte e incentivo incondicionais.

Por fim, agradeço ao bichinho da curiosidade. Acho que posso me dirigir à você. Continue sempre comigo!

## Resumo

O presente estudo teve como base para a discussão o artigo *Elogio da profanação* de Giorgio Agamben (2007), onde o autor define o termo *profanação* como uma operação política capaz de trazer de volta para o alcance e livre uso dos homens aquilo que a *sacralização* havia retirado do alcance. Havia um faro de que em dança existem tradicionalmente algumas condutas de ensino e prática artística que haviam sido sacralizados - capturados por ou transformados em dispositivos de poder. Considerando a Técnica Klauss Vianna como inovadora ainda hoje, investi no estudo dos princípios e tópicos de trabalho de modo que pudesse apontar um potencial profanador implícito na Técnica Klauss Vianna. Mais do que inovação, fala-se aqui de profanação, de possibilitar o acesso e a autonomia da prática da dança. Houve a escolha de alguns exemplos pontuais, uma vez que não há a pretensão de encerrar a discussão, mas abri-la. Percorreremos assuntos como a horizontalização da relação professor-aluno, a integração dos procedimentos didáticos com os procedimentos criativos, a questão do trabalho técnico de criação, desvinculando-o da inspiração como única possibilidade para criar, e o jogo como caminho para o desarmamento dos dispositivos de poder. A escrita apóia-se na definição moderna proposta por Agamben, que nos leva a crer que o potencial profanador da técnica está relacionado a possíveis contra dispositivos em seus princípios e tópicos de trabalho. A investigação não dicotômica entre teoria e prática transbordou e invadiu a sala de aula, o que justifica a presença de relatos pessoais no presente texto.

**Palavras chave:** dança contemporânea; Técnica Klauss Vianna; profanação; contra dispositivo.

## MAPA

<i>Introdução</i> .....	08
<i>1. Técnica Klauss Vianna: técnica e método</i> .....	09
1.1 As provocações.....	22
1.2 O convite.....	23
<i>2. Superfícies de contato - diálogos possíveis</i> .....	28
2.1 Sobre a incorporação de informações.....	30
2.2 O corpo e as escolhas.....	32
<i>3. O corpo em tempo real</i> .....	33
3.1 Emaranhado, e não “em linha”.....	34
3.2 Professor “dono do saber técnico”.....	34
3.3 Didática com criação.....	36
3.4 Processo criativo X Inspiração do gênio criativo.....	39
3.5 Jogo como órgão da profanação.....	47
3.6 Dispositivo ou contra-dispositivo?.....	50
<i>4. Por fim...otimismo</i> .....	52
<i>Referências bibliográficas</i> .....	54



*Figura I: Millie (Amy Cutler, 2005)*

*“Não decore passos, aprenda um caminho”* Klaus Vianna

*“XXIX*

*Caminante, son tus huellas*

*el camino, y nada más;*

*caminante, no hay camino:*

*se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino,*

*y al volver la vista atrás*

*se ve la senda que nunca*

*se ha de volver a pisar.*

*Caminante, no hay camino,*

*sino estelas en la mar.”*

A. Machado

## ***Introdução***

O presente trabalho vem de um encantamento pela escrita de Giorgio Agamben e pela vivência com a Técnica Klauss Vianna em diferentes ocasiões. Posso apontar como estopim para a discussão o artigo *Elogio da profanação* de Giorgio Agamben (2007), onde o autor define o termo *profanação*, como uma operação política capaz de trazer de volta para o alcance e livre uso dos homens aquilo que a *sacralização* havia retirado do alcance. Havia um faro de que em dança existem tradicionalmente algumas condutas de ensino e prática artística que haviam sido sacralizados - capturados por ou transformados em dispositivos de poder.

Por acreditar que a Técnica Klauss Vianna é inovadora ainda hoje em muitos sentidos, investi no estudo dos princípios e tópicos de trabalho de modo que pudesse apontar o potencial profanador implícito na Técnica Klauss Vianna. Mais do que inovação, estamos tratando de profanação, de possibilitar o acesso e a autonomia da prática da dança. Houve a escolha de alguns exemplos pontuais, uma vez que não há a pretensão de encerrar a discussão, mas abri-la. Percorreremos assuntos como a horizontalização da relação professor-aluno, a integração dos procedimentos didáticos com os procedimentos criativos, a questão do trabalho técnico de criação, desvinculando-o da inspiração como única possibilidade para criar, e o jogo como caminho para o desarmamento dos dispositivos de poder.

Faz-se necessário uma sessão direcionada ao conceito de dispositivo no qual a discussão apóia-se, uma vez que sofreu mudanças de definição desde sua origem em Foucault. A presente escrita, portanto, apóia-se na definição moderna proposta por Agamben, e que nos leva a crer que a Técnica Klauss Vianna tem um potencial profanador por dotar de possíveis contra dispositivos em seus princípios e tópicos de trabalho.

Houve um sentimento de desafio e convite ao tema aqui abordado. Sentimento esse que se transformou a cada readequação do texto aqui apresentado, pois o que Agamben nos propõe não é nada simples, ou linear. Trata-se de uma possível leitura para a prática da técnica, e não um manual de condutas.

O cerne da questão fica para o fim, onde foram mapeados alguns exemplos de profanações encontrados na prática e filosofia da TKV.

### ***1. Técnica Klauss Vianna: técnica e método***

Com base no texto *Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança* (KATZ in SALDANHA, 2009) tratamos de assuntos que se entrecruzam em nossa caminhada de estudos.

Katz nos apresenta os termos *método* e *técnica* na forma como são empregados no senso comum. Técnica como um meio de ensino codificado com etapas de complexidade bem definidas, onde aprende-se do mais fácil para o mais difícil, por meio de estratégias pré-determinadas e resultados previsíveis. Método seria então algo ligado a um processo mais livre, não codificado, que diz respeito a princípios gerais.

A autora, na realidade, não se mostra preocupada em definir um e outro separando-os, mas questiona a própria validade de separação entre corpo, mente e ambiente, e teoria e prática, implícitos nesta concepção de método e técnica que identificamos no discurso do senso comum.

O senso comum designa como técnica uma atividade prática, associada ao aprimoramento de alguma habilidade do corpo que, de imediato, é tratada como uma habilidade mecânica, a ser repetida e sem associação com a vida mental. Um puro fazer, uma atividade prática, relativa ao corpo – e aqui já vale sublinhar que tal entendimento de corpo é o de corpo separado da mente. (KATZ, 2009, p.26)

Talvez faça mais sentido iniciar o percurso do pensamento não pelas definições que separam os termos, mas por questionar quais as conexões que se estabelecem entre cada instância, de modo que não se possa tratar de uma sem tocar na outra. Talvez seja necessário pensar em emaranhado, não em linha.

O que nos indicaria (ainda sob o aspecto do senso comum) que determinado trabalho define-se como uma técnica de dança seria portanto a existência de passos, a codificação dos movimentos a serem repetidos em busca da execução perfeita. Katz provoca:

A questão desloca-se: não mais diz 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. (...) a escolha entre método e técnica pode ser substituída pela compreensão de que o que está em jogo não é, de fato, a questão do passo, mas sim, se começar pelo passo (técnica) ou encontrá-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. (KATZ, 2009, p.31)

Estamos nos aproximando de outros conceitos importantes para seguir a discussão: *estabilidade e instabilidade*. Entendemos a instabilidade como inerente à vida e ao funcionamento do próprio corpo. Tendo em vista que a TKV tem como princípio o estado investigativo, entendo que seja necessária a manutenção das instabilidades para que o estado investigativo seja sustentado. O que quero dizer (a partir do que discutimos em aula), é que a aplicação dos tópicos de trabalho previstos pela TKV pode nos manter com esta potência investigativa. O passo de dança, por sua vez, acontece quando este movimento ganha estabilidade e fica codificado. Todavia, imagino que sejam necessários respiros de estabilidade no processo, como os pés que tocam o chão numa caminhada. Que sejam estabilidades temporárias então, para que os movimentos não tornem-se passos intocados, imutáveis, consagrados. A instabilidade nos mantém em contato direto com o movimento, que pode sofrer releituras - pode ser profanado (opa!) se mantido ao alcance do praticante.

Estar disponível (presente) para investigar permite que possamos lidar com as instabilidades, encontrando certos pontos de estabilidade no processo. O passo de dança, portanto, visto como movimento cristalizado detido pela técnica (aquela do senso comum) pode também ter sua conceituação flexibilizada: ao invés de movimento cristalizado, um momento de estabilidade na pesquisa. Repito, o importante é que a estabilidade não seja definitiva. Nesta concepção, qualquer movimento pode tornar-se um passo de dança, basta cristalizá-lo, escapando do território da investigação.

Em TKV tratamos da técnica como o fazer, e do método como o organizar – instâncias atreladas e codependentes. O método faz parte da técnica, mas precisa respeitar seus princípios. A técnica, por sua vez, depende da implementação do(s) método(s) para existir nos corpos. Abre-se espaço para o surgimento de contribuições para a TKV, cada qual com uma singularidade.

É fundamental, então, mudar o ponto de vista. Não se trata de considerar técnica como o que está codificado em vocabulários de passos, nem tampouco definir método como o que propõe princípios, conceitos, temas de trabalho que transformam o corpo respeitando sua singularidade. Esta tese propõe que 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 baseados na visão de corpo que sustenta a técnica. (NEVES, 2010)

E ainda, acho relevante e coerente com o que temos discutido até aqui, acentuar que a permeabilidade da TKV de considerar bem vindo o que cada um traz como coleção (bagagem) própria, faz dela uma técnica viva, atual e contextualizada. A técnica não fica pronta antes do corpo, mas constrói-se ao longo do processo, caminha junto.

Em *Qual é o corpo que dança? - Dança e educação somática para adultos e crianças* (2012) Jussara Miller discute a respeito da riqueza de contribuições pessoais diversas para a TKV. Apóia-se no filósofo Luigi Pareyson (1997) para argumentar a favor da permeabilidade da TKV. Miller abarca sob o conceito de Família ou Escola Vianna os profissionais que trabalham com a TKV, mas que de alguma forma diferenciam-se entre si.

Quando falo de escola Vianna, uso esse termo procurando explicitá-lo como espírito de pesquisa em continuidade, ou seja, como um trabalho em constante processo. Os princípios artístico-pedagógicos dos Vianna prevalecem hoje, no século XXI, como fonte de um percurso que orienta e nutre sempre novas pesquisas e, dessa maneira, também se nutre como continuidade de estudo e investigação em diversos corpos pensantes e dançantes. (MILLER, 2012, p. 21)

E mais, existe ainda uma escolha política neste discurso. Nomear como Técnica Klaus Vianna traz implícito que trata-se de um trabalho que carrega consigo o rigor

investigativo proporcionado pelo uso de princípios bem definidos e sistematizados (não cristalizados).

Não é uma técnica AO INVÉS de método, mas uma técnica que orienta e abarca diferentes processos de trabalho, desde que estes estejam de acordo com os princípios e com a metodologia da TKV.

## **Princípios**

Esta sessão vem diretamente de uma tarefa de aula<sup>1</sup>, na qual nos foi solicitado um mapeamento dos princípios da Técnica Klaus Vianna, de forma a contextualizar e organizar o conhecimento.

Faz-se importante destacar logo de início a diferença entre princípios e tópicos de trabalho. Consideramos princípios os pressupostos que lidam com o pensamento, com a filosofia que norteia a TKV, e tópicos corporais são portanto os temas de trabalho contemplados nas três etapas propostas pela TKV já sistematizada.

A tarefa exigiu um certo desapego à figura de Klaus Vianna mitificado em um altar, para que realmente fosse possível discutir suas falas sem receio de errar. Há de se profanar um pouco aqui. Tocar e sentir de perto o legado de Klaus Vianna e todo o conhecimento que nos foi oferecido. E assim, deixar entrar em contato com nossas coleções pessoais e discutir o que acontece numa relação dialógica inerente à pesquisa.

A leitura “atualizada” destes princípios faz da técnica um sistema vivo, permeável e em constante estado de evolução. Evolução no sentido de caminhada, de transformação, e não no sentido da Teoria Evolucionista<sup>2</sup>. Podemos observar que no discurso/ produção acadêmica de nossas professoras Neide Neves, Jussara Miller e Luzia Carion há

---

<sup>1</sup> Protocolo de aula do quarto semestre da disciplina *Estudos Didáticos* ministrada pelas professoras Neide Neves e Jussara Miller, no curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna - PUC-SP, escrito em março de 2014.

<sup>2</sup> Embora tenha sentido evolucionista, não trataremos desta questão na presente escrita.

especificidades que não negam os princípios, mas que vem para agregar. São membros da Escola Vianna (MILLER, 2012). Sob o ponto de vista da Teoria Corpomídia<sup>3</sup>, faz sentido admitir essas especificidades como inevitáveis ao processo de estudo e pesquisa, e também como fator enriquecedor neste processo de prática e continuidade da TKV.

Eis a necessidade de olhar para o que já foi feito: compreender nossas bases, conhecer o que tem sido produzido a respeito, e com o devido cuidado, dar continuidade. Se possível, frutificar mais e mais.

Neves (2010) apresenta os princípios da Técnica Klauss Vianna, brevemente citados a seguir. Em alguns destes enunciados optei por incluir trechos de Miller, Braz e Vianna, de forma que o leitor possa observar que quando se trata destes princípios, há uma clareza e coerência entre as pesquisadoras, de forma a preservar os contornos da Técnica Klauss Vianna:

### **Dança é vida.**

Numa camada microscópica, Neves trata dos processos biológicos do corpo na manutenção da vida como movimento, e expande a discussão para um olhar macro: *“A dança não é separada da vida; o corpo que dança é o corpo que vive. A dança é a especialização do movimento que satisfaz necessidades de comunicação, mesmo que se trate apenas de um prazer estético.”* (NEVES, 2010)

### **Cada um possui a sua dança:**

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado... (VIANNA apud NEVES, 2010, p.35)

Klauss afirmava que devemos ter sempre em mente, durante todo o processo de trabalho, que a verdadeira origem e motor do movimento é a relação mundo-eu e que da dinâmica desse relacionamento é que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado. (BRAZ, 2004, p. 72)

---

<sup>3</sup> Segundo a Teoria Corpomídia, criada por Helena Katz e Christine Greiner, a percepção é constante, de forma que, quando tratamos de *observar* em aula, estamos estimulando o praticante a observar o que esta percepção traz de informações para o trabalho. Depende de *escuta*, de estar em constante investigação.

**A dança está dentro de cada um, não deve ser buscada fora, na cópia de atitudes e passos:**

De maneiras diferentes, todos tem a possibilidade de dançar. E o aprendizado da dança acontece quando entendemos como ela se organiza em nossos corpos. Compreende-se no corpo a experiência do dançar, o que requer mais do que a cópia de passos. (NEVES, 2010, p.35)

**O que conduz à dança não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos:**

Não decore passos, aprenda um caminho. (VIANNA apud NEVES, 2010, p.36)

A compreensão de como o movimento se dá, nos diferentes níveis de descrição e nas relações que se estabelecem neste processo é fundamental para o desenvolvimento de autonomia no processo evolutivo do corpo do bailarino e, conseqüentemente, na sua criação. (NEVES, 2010, p.36)

**Não há separação corpomente – a mente é encarnada:**

Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. (NEVES, 2010, p.37)

Relação corpomente e ambiente. Temos aqui alguns conceitos elencados: corpomente, ambiente e, ainda, Teoria Corpomídia intrinsecamente. Vejo a Teoria Corpomídia como uma contribuição introduzida por Neide Neves ao estudo da TKV, de modo que o pensamento da teoria vem como facilitador para o entendimento do trânsito de informações durante a prática da TKV.

**O autoconhecimento e o autodomínio<sup>4</sup> são necessários para a expressão pelo movimento:**

Minha proposta é essa: através do autoconhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma- e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento. (VIANNA apud NEVES, 2010, p.37)

(Klauss Vianna) Propunha também que os movimentos não fossem gratuitos (mover por mover) mas respostas conscientes aos estímulos do mundo exterior sem obsessão ou intelectualização. Além da ampliação do vocabulário, o processo

---

<sup>4</sup> Neves sugere um outro uso do termo “autodomínio”, não como aspecto mecanicista de controle total das ações, incoerente com a Teoria Corpomídia e com a própria Técnica Klauss Vianna, mas como um estado de presença aguçado. Nessa mesma linha de pensamento, Fabião aponta: “Aqui, ‘controlar a situação’ é lançar-se com precisão. (...) contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, integras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real.” (FABIÃO, 2010, p. 322)

permite o aprofundamento de suas qualidades, podendo tornar o corpo do intérprete plenamente expressivo. (BRAZ, 2004, p. 74)

**A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso.** Princípio complementar ao anterior.

A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, cognitivo, emocional – chega-se a formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo esta conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas. (NEVES, 2010, p.38)

É preciso desarmar tudo isso, para que cada um possa encontrar o próprio movimento, a forma pessoal. A forma, repito, é consequência: são os espaços internos que devem criar o movimento de cada um. (VIANNA, 2005, p.36)

**A atenção é necessária para o autoconhecimento:**

“A atenção propicia a escuta do corpo.” (MILLER, 2007, p.21)

O direcionamento ativo do peso nos apoios do corpo gera economia de esforço, espaços internos e presença.

Na presença de apoios ativos, estão presentes no movimento outros três aspectos: sustentação, resistência e projeção. (Continuidade do tópico anterior, orientando uma sequência lógica de trabalho para o Processo Lúdico).

**O direcionamento ativo do peso nos apoios do corpo gera economia de esforço, espaço interno e presença:**

O direcionamento ativo dos apoios do corpo na relação com a gravidade aciona a musculatura de forma que propicia distribuição do peso e dos apoios gerando economia de esforço, manutenção dos espaços articulares, alinhamento, equilíbrio, e um estado de presença e atenção. (NEVES, 2010, p. 39)

Esta é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo. Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior. (VIANNA apud NEVES, 2010, p.39-40)

**Na presença de apoios ativos, estão presentes no movimento três aspectos: sustentação, resistência e projeção:**

Ao se mover, o corpo estabelece uma relação com a gravidade, necessária para sustentar e mover seu peso. Esta relação, quando se faz pelo direcionamento ativo dos apoios, provoca resistência no movimento, cria vetores de força opostos que equilibram, sustentando com economia de esforço o corpo e suas partes. Estas oposições projetam o movimento no espaço em volta. Estes esforços variam de acordo com a intenção do corpo que se move. (NEVES, 2010, p.40)

**O movimento nasce das oposições:**

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento (VIANNA apud NEVES, 2010, p.40)

O trabalho de resistência e oposição no movimento aciona músculos, cria sensações, imagens, memória e mais movimento e pode gerar um equilíbrio de forças. É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas. (NEVES, 2010, p. 40)

**O alinhamento ósseo é feito a partir do acionamento ativo dos apoios:**

O direcionamento ativo dos apoios orienta os ossos em determinadas direções, numa transmissão de forças que alinha as partes do corpo, distribuindo o peso. (NEVES, 2010, p.41)

**A repetição deve ser consciente e sensível:**

Não há “repetição” possível de um movimento; mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. (..) É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes interno e externo ao corpo, que participam na continuidade do movimento. (NEVES, 2010, p.41)

*A escuta do corpo* é um dos princípios da Técnica Klauss 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, p.18)

**A busca do novo:**

Não se parte ou recomeça do zero. Novo não se confunde com novidade. É resultado da reorganização do já existente no corpo – que não é o movimento ou a coisa pronta – em conexão com as condições do presente. (NEVES, 2010, p.42)

Em sala de aula<sup>5</sup>, mapeamos mais alguns princípios, os quais acho válido acrescentar:

**1- Pesquisa, estado investigativo.** Fruto do trabalho de conquista e manutenção da presença. Estar presente permite observar, sentir, escolher, investigar. Por se tratar de uma prática que se constrói à medida em que acontece no corpo (aqui e agora), depende do estado investigativo para caminhar evitando-se ao máximo os automatismos. Tem a ver com a autonomia, que será tratada mais a seguir. É também a partir da autonomia que se propicia ao praticante um ambiente onde a investigação e o questionamento são favoráveis à pesquisa em movimento. Os princípios e tópicos entrelaçam-se de forma não linear, assim como a complexidade de todo o processo que acontece no corpo.

**2- Autonomia,** no sentido de estar apto a fazer escolhas e poder posicionar-se conscientemente, como um corpo que contamina e é contaminado pelo seu entorno, dialogando, produzindo sentido, linguagem e dramaturgia.

Não há formas de movimentos a serem copiadas. O objetivo não é estético à priori. A Técnica provoca o aluno para que percorra sua própria pesquisa de movimento. Vale destacar que a autonomia está ligada ao fato de que o aluno aprende a construir e trilhar seus próprios caminhos de pesquisa e criação por meio de ESCOLHAS. A TKV aposta nessa premissa, sem a qual seria impossível vislumbrar o autoconhecimento.

(...) a partir do momento em que entra em contato com a Técnica Klauss Vianna, o aluno torna-se um pesquisador do corpo, não um reproduzidor de movimentos, mas um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em autoconhecimento, e tudo isto se reúne em um único núcleo: o corpo-a-corpo com o próprio corpo. (MILLER, 2007, p.16)

**3- Diminuição da distância entre professor e aluno, relações horizontalizadas.** Diluição da hierarquia tradicional entre o mestre onipotente e o aluno subserviente: remodelar a todo momento esta relação, de modo a permitir o fluxo da pesquisa e da

---

<sup>5</sup> Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC-SP. Primeira turma, início do curso no segundo semestre de 2012. Disciplina do quarto semestre: *Estudos Didáticos*.

informação corporificada que é posta em jogo quando em aula. Valorização do aluno como “ser potente”.

**4- Respeito aos limites corporais/ escuta.** Entender quais os limites individuais e grupais a cada momento. Consideramos aqui o limite como um conceito móvel, que se reapresenta a cada momento de acordo com o contexto em que o indivíduo ou grupo está inserido. Pode-se falar de limite articular, muscular, criativo, temporal, espacial, etc. O importante aqui é entender que a escuta nos leva à compreensão e ao reconhecimento de onde está o limite. O estado de atenção que se pede nesta escuta possibilita o diálogo, investigação e a experimentação das escolhas, bem como suas potências. Acrescentaria aqui ainda os termos *percepção, observação e escuta*.

**5- Porosidade: como um sistema, que dialoga com outros conceitos e áreas de conhecimento.**

A pesquisa de Klauss Vianna é como o leito de um rio que cada um preenche com a própria água, com sua própria metodologia; e o curso dessa água, na ação de cada um, vai redesenhando seu leito. O importante é deixar a água fluir de forma que dê espaço para validar abordagens atuais de praticantes das artes do corpo que têm seus trabalhos calcados nas práticas desenvolvidas pelos Vianna. (MILLER, 2007, p.114)

Trata-se de um trabalho aberto, que mesmo sistematizado mantém-se permeável a dialogar com ciências cognitivas, anatomia, sociologia, filosofia, antropologia, didática, entre outras. Parte-se da idéia que o diálogo enriquece.

**6- Não separação do Processo Criativo e Didático.** O Processo Didático apóia em estratégias de improvisação orientada para a exploração dos temas de trabalho corporal (Processo Lúdico e Processo dos Vetores) de acordo com as possibilidades e escolhas de cada indivíduo.

O Processo Criativo, por sua vez, parte e utiliza-se de âncoras<sup>6</sup> baseadas nos temas corporais do Processo Lúdico e do Processo dos Vetores para criação cênica. Os temas se

---

<sup>6</sup> O termo “âncoras” é amplamente discutido na obra de Miller (2012), como sua contribuição de pesquisa na Técnica Klauss Vianna. A não separação entre Processo Criativo e Didático foi (e é) o foco

entrecruzam a todo instante na prática da TKV, por isso a necessidade da sistematização. Há de se ter clareza do foco escolhido para cada prática.

Este princípio será melhor discutido mais adiante, onde serão expostas as particularidades de algumas pesquisadoras da Escola Vianna.

**7 - Evitam-se as dicotomias tradicionais.** Como exemplo os termos certo e errado, bonito e feio, bom e ruim. Posiciona-se a favor de termos como corpomente e pensamento-movimento. Entendemos que polaridades são potencialmente restritivas e excludentes, portanto, não favorecem uma pesquisa neste âmbito.

**8- Fala do bailarino: há espaço para a percepção, partilha, questionamentos, valorização da contribuição ao grupo.** Trazer à tona como eu me sinto: o que eu percebo pode enriquecer a prática de outras pessoas. Partindo do princípio anterior, de que não há certo nem errado, consideramos observações diversas, e por vezes contraditórias como enriquecedoras do processo de prática na TKV. Constrói-se a partir do diálogo: poder dizer, e estar aberto à escuta. Outro ponto de fricção encontra-se (novamente) na Teoria Corpomídia, se pensarmos que o conhecimento constrói-se no contato imediato entre o entorno e o que cada um já possui de “bagagem pessoal” (ou coleção). Parece muito simples, ou óbvio, mas não é. Trata-se de um princípio que inclui, dialoga, permite, enriquece, valoriza e estimula.

Nesse ambiente, não há espaço para que se instaurem ou se instiguem comparações e competições por vezes presentes em aulas de dança. Na prática Klauss Vianna, a proposta é que cada um esteja focado no (re)conhecimento do próprio corpo, compartilhando com o outro suas experiências e vivências corporais. (MILLER, 2007, p.18)

---

de pesquisa da pesquisadora em seu mestrado e doutorado resultando no uso dos tópicos como temas de criação. Miller estudou as relações dramáticas da cena contemporânea: “Meu enfoque criativo está no uso dos temas corporais que o próprio corpo estrutural pode oferecer como âncora da criação e recriação da cena dançada para abordar a elaboração e a montagem coreográfica em dança contemporânea. O objetivo é tornar permeável o ensinamento técnico em sala de aula para que ele vigore em um trabalho estético, ancorado na idéia de indivisibilidade do organismo humano, o soma.” (MILLER, 2012, p.133)

**9- Guiar os movimentos a partir da percepção, escolher a todo momento.** Conecta-se ao tópico corporal presença e ao princípio de autonomia.

Quem define o caminho do movimento é a organização do corpo que está se movendo, e não uma forma imposta/proposta por outro corpo. Caem os modelos estéticos e baseados na cópia de formas. Entra em jogo o movimento que emerge a partir das instruções dadas e que, em contato comigo gera um movimento que é só meu e único (efêmero). Vale esclarecer que dentro e fora neste contexto de discussão não são aspectos isolados, ou imunes um ao outro, mas em constante fluxo, onde os limites podem ser borrados e/ou remodelados.

**10 – Técnica de Educação Somática, por considerar o conceito de corpo soma como premissa.**

Jussara Miller, na sua pesquisa de mestrado, aprofundou-se na pesquisa em educação somática e reconheceu que no Brasil, Klauss Vianna foi o pioneiro na pesquisa em educação somática, expressão, aliás, não utilizada em sua época (MILLER, 2007). A compreensão de corpo que conduziu as ações pedagógicas dos Vianna, o corpo-mente, o soma, em permanente comunicação com o ambiente, com as transformações do interno e do entorno numa rede de percepções, apresenta a Técnica Klauss Vianna como uma técnica de dança e educação somática.

Analiso aqui a Técnica Klauss Vianna como técnica de dança e educação somática. (...)

Nessa proposição, pontuo que a dança mencionada aqui é imantada por uma outra pedagogia do movimento, cuja premissa é abordar primeiramente o humano, o sujeito que dança, sem hierarquia de valores técnicos entre os inúmeros alunos, mas com estímulo à troca de experiências entre eles. (MILLER, 2012, p.43-44)

## **Sobre os tópicos de trabalho da sistematização**

De qualquer forma, técnica não é estética. Apesar de ter um sentido utilitário na dança, a essência da técnica constitui apenas

como uma forma de organizar e difundir um determinado conhecimento a respeito do próprio corpo e das possibilidades de movimento. (Vianna, 2005, p.112)

Lúdico diz respeito a tudo o que produz conhecimento por meio de jogos e interações investigativas. Tem estreita conexão com criatividade. Pressupõe novidade, caminhos não lineares, desbloqueio e disponibilidade. Tomando como exemplo, “*Como uma criança quando brinca. Ela brinca um pouco, mas depois larga. Outra coisa chama a atenção e ela passa a se interessar por uma nova atividade.*” (QUEIROZ apud MILLER, 2007, p. 55)

Dessa forma desenrola-se a primeira etapa da Técnica Klauss Vianna. Com prioridade em conscientização, descobertas e desbloqueios, percorremos os sete tópicos de forma que, mesmo privilegiando um a cada dia, este um sempre vem embebido de todos os outros. “*Um Tópico puxa o outro, eles não se separam*”, como concluímos em uma roda de conversa entre o grupo, no início de alguma das muitas aulas do primeiro semestre do curso de Especialização<sup>7</sup>.

E assim, os tópicos foram se tornando inseparáveis à medida em que eram apresentados a nós durante o curso das aulas. Mesmo para mim, que vivenciei a Técnica em outras ocasiões<sup>8</sup>, o Processo Lúdico foi realmente lúdico por (re)apresentar os conceitos de outra forma. Olhar para uma pessoa de frente é muito diferente de dar a volta nesta pessoa, observando-a sob outros ângulos, outras luzes. Assim se deu o Processo Lúdico para mim. Visões de diferentes professores, visões de diferentes alunos ao meu lado, diferentes visões minhas, modificadas e reorganizadas a cada nova informação oferecida.

O trabalho do Processo dos Vetores (direções ósseas) chama o tempo todo os temas do Processo Lúdico, propondo conversas entre eles. As etapas da técnica vão e vem o

---

<sup>7</sup> Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC-SP. Primeira turma, início do curso no segundo semestre de 2012.

<sup>8</sup> Fui aluna de Jussara Miller no meu primeiro ano da graduação em Dança na UNICAMP (2003), e posteriormente no Salão do Movimento, em Campinas-SP, o que resultou na pesquisa de Iniciação Científica “Processo de criação coreográfica a partir do método Klauss Vianna” (2006) orientada pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Márcia Strazzacappa Hernández, financiada pela FAPESP.

tempo todo. Os diálogos entre os tópicos são inúmeros, e podem ser propostos de acordo com o que se pretende com cada proposta de movimento. A “técnica aberta”, como propunha Klauss Vianna, diz respeito a isso também. Tem que permitir a pesquisa, os novos caminhos, que não são lineares nem cartesianos. Retomar um tema não significa caminhar para trás, mas estabelecer uma relação a mais, enriquecer o que está sendo pesquisado. Então, em Técnica Klauss Vianna, caminhamos muito, para todos os lados. “*Necessitamos perceber a importância de continuar alimentando o processo ao invés de torná-lo um produto acabado.*” (Rainer Vianna apud MILLER, 2007, p.89)

E por fim, a terceira etapa da técnica, o Processo Criativo. Pode acontecer concomitantemente com as etapas anteriores, pois o pensamento de composição está atrelado à exploração de movimentos. Dessa forma, a dramaturgia cria-se a partir do corpo e do trabalho com os tópicos da Técnica. Segundo MILLER (2012), a poética vem a posteriori, emerge do movimento do corpo. Diluem-se os conceitos de certo e errado. Dilui-se também a fronteira entre treinamento técnico e criação. A didática está em constante movimento de aproximação da criação. “A criação não está só no produto, mas no percurso, portanto não é um fim, mas um meio de validar a pesquisa que está em constante transformação.” (MILLER, 2007)

### ***1.1 As provocações***

...argumenta-se que as linhas cartográficas ‘abissais’ que demarcavam o Velho e o Novo mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. (SANTOS, 2007, p.03)

A mesma cartografia abissal é constitutiva do conhecimento moderno. Mais uma vez, a zona colonial é, *par excellence*, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem considerar-se conhecimento, estando, e por isso, para além do verdadeiro e falso. (SANTOS, 2007, p.07)

O presente texto visa contribuir para a validação da Técnica Klauss Vianna como um trabalho consistente, legitimamente brasileiro e inovador. Manter a TKV viva, em movimento, é mais uma evidência de que há sim a produção de conhecimento do “lado de

lá da linha abissal”<sup>9</sup>, ou seja, aqui na “zona colonial”. Para isso, faz-se necessário lançar mão de certos recursos. Neste trabalho, especificamente, optamos pela Teoria Corpomídia e pelo autor Giorgio Agamben como mediadores desta argumentação.

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. Criar e recriar certos tipos de mapas cerebrais pode ser visto como profanação. Trabalhar com uma técnica de dança que pressupõe e valoriza a percepção, a troca e o momento presente também nos parece profanatório. Pretendemos, portanto, investigar se a TKV realmente opera neste sentido.

Para além da profanação, estamos também falando de criação. “É importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo- a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem.” (AGAMBEN, 2007)

## ***1.2 O convite***

Antes de apresentar questionamentos, que acredito existir na Técnica Klaus Vianna faz-se necessário o esclarecimento acerca dos conceitos *profanação e dispositivo*, da forma como Agamben nos apresenta.

O termo *dispositivo* foi cunhado por Foucault que, a partir dos anos setenta, passou a utilizá-lo com maior frequência. Agamben (2009) aponta que o termo técnico vem com um caráter decisivo na estratégia do pensamento de Foucault. Em um trecho de entrevista Foucault define dispositivo:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições,

---

<sup>9</sup> Segundo SANTOS (2007), o “lado de lá” da linha abissal corresponde ao Novo Mundo, ou “zona colonial”, como apresenta no artigo citado.

estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos.

[...] Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (Foucault apud Agamben, 2009, p.28)

Agamben (2009) pontua, ainda, que o objetivo de Foucault estava na investigação sobre os modos concretos em que os dispositivos agem nas relações, nos mecanismos e nos jogos de poder. Os dispositivos tem função estratégica e estão sempre embutidos em uma relação de poder.

Antes de seguir com a discussão, é importante pontuar a transformação do termo dispositivo:

Mas, há uma diferença entre os dispositivos tradicionais e os modernos. Entre, por um lado, os dispositivos que levaram ao aparecimento do *homo sapiens* e, por outro, os que derivaram da noção de *oikonomia*. Os primitivos produzem um processo de subjetivação, na relação com os seres vivos, promovendo o reconhecimento dos seres como sujeitos. Os segundos apartam o vivo da sua possibilidade de ser, não agregam valor à sua existência, apenas mais controle. (NEVES, 2010, p.109)

Ainda apoiado no pensamento foucaultiano, Agamben aponta o sujeito como resultante da relação entre os vivos e os dispositivos. Para isso, sugere uma redefinição de dispositivo, para além das prisões, dos manicômios, do Panóptico, das escolas, da confissão, das fábricas, das disciplinas, das medidas jurídicas, incluindo “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.” (AGAMBEN, 2009, p.40)

E amplia ainda mais: a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e a própria linguagem fazem parte da extensa lista de dispositivos segundo esta nova definição apontada. Apesar de extremamente ampla e heterogênea, esta lista de dispositivos deve ser vista como uma

“máquina de governo” que restringe um comportamento, ou mesmo aciona modos de vida<sup>10</sup>. É a partir desta definição “moderna” que a presente escrita está baseada.

Em outra obra Agamben (2007) nos esclarece que a sacralização é um processo que retira as coisas da esfera do direito humano e as eleva a um *status* intocável, inquestionável. O processo/ritual de sacralização chama-se sacrifício. Tudo muito parecido com religião.

Pode-se dizer, portanto, que o dispositivo é essencialmente sacralizador. Que tem como potencial a captura/retirada das coisas para a esfera do sagrado, fora do alcance para que não sejam livremente usadas, questionadas, reformuladas, descartadas, etc.

É possível notar, portanto, que alguns dispositivos tornam-se sagrados à medida em que capturam e retiram do alcance os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos dos seres vivos. Em dança: o pensamento/movimento pode ser cristalizado como sagrado, pode ser “ensinado” de tal forma.

Giorgio Agamben sugere que não se trata absolutamente de destruir os dispositivos, tampouco usá-los de modo correto. Aponta a profanação como estratégia para escapar de, ultrajar ou desativar tais dispositivos ainda que isto só seja possível temporariamente.

Os juristas sabiam perfeitamente o que significa ‘profanar’. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas ou dadas como fiança, nem cedidas de usufruto ou gravadas de servidão. (...) E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. (AGAMBEN, 2007, p.65)

---

<sup>10</sup> Fala da Prof. Fernanda Raquel em aula das disciplinas “*Método/Técnica: Estudos Epistemológicos*” e “*Seminário Método/Técnica: Estudos Epistemológicos*” ministradas pelas professoras Leila Ortiz, Virginia Souza, Pin Lopes, Fernanda Raquel e Luiza Barreto no curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna, PUC-SP, em 2014.

E para tanto, nos convida a adotar uma nova estratégia. “A profanação é o contra-dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.” (Ibidem, p 45).

Vale pontuar que para um mesmo ser vivente podem existir diferentes subjetivações (como camadas) nessa formação do sujeito, considerando que estará em contato com uma gama muito vasta de elementos ao longo de sua vida.

Para esclarecer, o que Agamben propõe é que não seria possível a existência de um sujeito como apenas uma substância, mas como *fruto de relações*. Sendo assim, trata-se de um indivíduo que lida o tempo todo com estabilidades e instabilidades em um processo de subjetivação e dessubjetivação constantes que encerram a própria vida humana na sociedade atual e que já se mostra diferente daquela sociedade estudada por Foucault. E mais, aponta que o capitalismo é responsável por uma aceleração tal que esses processos praticamente não tem tempo hábil para estabilizar-se, resultando em sujeitos “dessubjetivados” e instáveis. Neves (2010) concorda ao afirmar que os dispositivos “modernos” produzem processos de dessubjetivação.

Profanar os dispositivos, dar-lhes novos usos significaria, portanto, propor uma alteração nos processos de subjetivação. Significaria propor uma nova configuração deste sujeito que é (também, mas não apenas) resultado da fricção de sua substância com os dispositivos (e contra-dispositivos). Significaria um novo uso do mundo, livre das “máquinas de poder” embutidas nos dispositivos. Dessa forma, compreendemos que os sujeitos estão sempre “em processo”. Acredito que a Teoria Corpomídia seja um suporte generoso para o entendimento das estabilidades e instabilidades nas relações com o ambiente.

No caso deste estudo, debrucei sobre a fricção entre a TKV (contra-dispositivo) e os praticantes (seres viventes). Além da inovação dos procedimentos técnicos, questionamos também quais seriam as resultantes destes processos de subjetivação.

Espera-se, que por meio da continuação deste estudo, seja possível identificar elementos que foram profanados, ou elementos com caráter profanatório, no sentido de explicitar estes elementos como potencialidades para o corpo.

Uma técnica de dança que é elaborada de forma aberta me parece profanadora por natureza. Vale ressaltar que a expressão “por natureza” refere-se aqui a um caráter contínuo, à uma espécie de atitude/desejo que deve ser alimentado para que se mantenha vivo na TKV. Como veremos mais adiante, a Teoria Corpomídia torna esse termo inoperante, tendo em vista ações de contaminação e interferência contínuos entre os corpos. Discutiremos, portanto, o *potencial* de profanação inscrito na TKV, mas sem perder de vista que esta tarefa pode deixar de ser cumprida a qualquer momento, e que a possibilidade de captura pelos dispositivos é sempre uma realidade à espreita. A “natureza” é instável.

Conhecimento que instiga? Profanar é (re)criar? Profanar é inovar?

## ***2. Superfícies de contato - diálogos possíveis***

Acho importante tratar também de pontos de fricção com a TKV como potencializadores do conhecimento. Vem-me à cabeça a imagem da TKV com uma membrana que dá um contorno, mas que ao mesmo tempo é porosa e elástica, podendo ampliar-se para que tenha mais superfície de contato. Acredito que especializar-se nesta técnica vai na contra mão do que hoje é corrente – em meios acadêmicos e profissionais – quando pensamos em *especialização*. Antes de ser um aprofundamento cego, que fecha olhos, ouvidos e corpo para o que está ao redor, especializar-se em TKV é, antes, ampliação da habilidade de escuta, diálogo e de criação de conexões.

Atentar para não cristalizar ou enrijecer os princípios e tópicos de trabalho. Cuidado, muito cuidado sempre para manter o conhecimento pulsante, vivo. Essa é a continuidade possível que vejo para este tipo de trabalho.

Não sacralizar o conhecimento, não retirá-lo do alcance, não negar o toque, facilitar a fricção acima citada. Vejo o caminho didático da TKV como potencialmente profanador.

Acreditamos que a técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca o contrário. A técnica é um ‘meio’, e não um ‘fim’. (texto de Klauss Vianna, retirado do material didático da Escola Klauss Vianna apud MILLER, 2007, p.52)

Para tratar do tema do presente texto nos apoiaremos, em um primeiro instante, na Teoria Corpomídia e em alguns autores do campo das Ciências Cognitivas, a fim de compreender por onde esta pesquisa pretende se embrenhar. Partir do modo como entendemos o corpo e suas interações se faz necessário e determinante para orientar e delimitar o campo onde as discussões acontecerão.

Quando o cérebro cria mapas,  
informa-se a si próprio.  
(DAMÁSIO, 2010)

Damásio (2010) nos aponta que a representação do mundo exterior adentra o cérebro por meio do corpo ao qual ele faz parte. As alterações provocadas no corpo são mapeadas pelo cérebro, sejam elas conscientes ou não. Sob a metáfora da *cartografia*, os mapas cerebrais são construídos a partir do que entra em contato com o corpo via sistema sensório-motor. Ainda, segundo LAKOFF & JOHNSON (1999, citados por KATZ em aula<sup>11</sup>), os processos cognitivos relativos a estas informações que “chegam a nós” operam em semelhança com os processos psicológicos, e podem ser divididos em *consciente cognitivo* (o que sabemos que foi apreendido), e *inconsciente cognitivo* (conhecimento que integra nossa coleção de informações sem que saibamos de sua existência) na proporção de 5% para o primeiro e esmagadores 95% para o segundo. Este fluxo de informações que chegam via sistema sensório-motor ao cérebro, e que são enviadas instantaneamente como resposta ao próprio corpo estabelece uma rede de mapas cerebrais de modo que não se trata simplesmente de *informação que entra e informação que sai* do corpo. A percepção, portanto, é tida como uma ação cognitiva (consciente e/ou inconsciente) que nasce do sistema sensório-motor, e que é considerada MOVIMENTO.

Esse mapeamento do estado da compreensão atual do processo de conhecimento enquanto ação incorporada, que se dá em experiência inacabada das relações corpo-ambiente, interessa a esta pesquisa, já que, na dança, o movimento é explorado em sua potência de criação e re-significação constante. A dança permite que essa exploração dê-se para além dos limites funcionais do corpo que as relações cotidianas exigem e estabilizam. Considerar, então, o movimento como parte do processo de conhecimento do corpo no mundo confere à dança um papel importante enquanto criação de outras possibilidades de saber-fazer-estar no mundo. (Brasil, 2014, P.50)

De acordo com Nöe (apud GREINER, 2009), o pensamento não poderia ser visto como uma mediação entre percepção e ação, pois o pesquisador acredita que a percepção é o próprio pensamento, um fluxo de imagens. Nöe aponta que conhecimento é movimento. Sendo assim, podemos inferir que dança é conhecimento (e vice-versa):

---

<sup>11</sup> Curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna, disciplina *Estudos críticos do corpo/ Corpomídia*, PUC-SP, segundo semestre de 2012.

O movimento seria, neste sentido, basicamente cognitivo porque o modo como compreendemos como as coisas acontecem é sempre em termos sensório-motores. Assim também representamos as propriedades que nos são dadas. Perceber já é um modo de pensar sobre o mundo ou, em outras palavras, toda experiência, mesmo sem se configurar como um julgamento é pensável. Ter uma experiência, assim como improvisar, é ser confrontado com um modo possível do mundo. O conteúdo da experiência e o conteúdo do pensamento são os mesmos. A chave está no movimento. (GREINER, 2009)

Se assumirmos que movimento é fruto da cognição, e que a recíproca também é verdadeira, “o que se apresenta, então, é a possibilidade de explorar o corpo em movimento enquanto ação cognitiva e, portanto, política.” (Brasil, 2014, p.76)

## ***2.1 Sobre a incorporação de informações***

A Teoria Corpomídia veio como ambiente para que as discussões sobre a TKV e suas profanações acontecessem. Trata-se de uma escolha de referencial.

Em consonância com o que foi apresentado, podemos entender, via Teoria Corpomídia, que corpos vivos se modificam, afetam-se com as informações com que entram em contato, e em tempo real. A partir desta contaminação, dessa informação corporificada (e não processada), assumem o papel de mídia de si mesmos, expressando transformações, reações, reformulações a cada novo instante. Estamos falando também de comunicação.

Quando tratamos de comunicação, não podemos mais entender o corpo como um meio, pois meio significa algo que transmite uma mensagem sem ser modificado por ela. O corpo vivo é altamente modificável.

Em cena, o artista apresenta suas questões, e o espectador faz sua própria leitura. A mensagem não é transmitida, mas CONSTRUÍDA durante o processo. A informação não está no objeto em si, mas na mediação entre objeto e observador. Cada relação é única. Cada coleção é única e instável. O artista traz consigo propostas de interação, sem que se

possa ter a pretensão de prever a reação do espectador. Eis uma das possíveis mudanças de relação entre artista e público propostas pela Teoria Corpomídia.

Informação que vira corpo que vira movimento. E que é pensamento. Ainda dentro desta linha de pensamento, as redes neurais e os mapas são alterados a cada novo acesso às informações ali contidas. A memória não é um estoque de informações, mas um conjunto de potencialidades, que, ao serem acionadas, reconstróem novos mapas acerca do que se pretende recordar. “*Memória é um assentamento de mudanças. Não tem a ver com o passado, mas com o presente. Lembrar não é retornar ao passado, por isso trata-se do momento presente*”, disse Greiner em aula<sup>12</sup>.

Em Corpomídia, não conseguimos determinar como o corpo é, mas como ele está, considerando quais são as instabilidades e estabilidades em um determinado recorte de observação. E é justamente a partir deste panorama que o corpo reconstrói a si mesmo a cada novo momento.

Em processos criativos de arte, há de se considerar a coleção própria de quem cria. Quais as informações incorporadas pelo artista, o que está disponível naquele momento? E ainda, quais as novas conexões que ele fará durante o processo de investigação de seus procedimentos de criação e composição cênica? Como jogar com as doses de estabilidades, instabilidades e imprevisibilidades do caminho?

Aceitar estabilidades e instabilidades como inerentes ao corpo significa entender que há sempre um frescor no que se está fazendo: é sempre inédito. Significa acolher as particularidades do ator/bailarino, bem como a efemeridade de cada repetição.

Se houver repetição de movimentos/momentos ela será trabalhada não no sentido de reprodução de algo que passou e deve ser resgatado, mas como algo vivenciado que pode ser verticalizado como rede de percepções, no fluxo criativo do sensível para o dizível. A repetição, quando acontece, é sensível, e não mecânica. (MILLER, 2012, p. 136)

---

<sup>12</sup> Especialização na Técnica Klauss Vianna, disciplina *Estudos críticos do corpo/ Corpomídia*, São Paulo, dia 15 de setembro de 2012.

Estamos colocando o corpo em um outro patamar diferente do usual, mais presente, ativo, com o poder de dialogar e transformar em tempo real. Profanando o conceito de *corpo* como um recipiente. Profanando a função mecânica da repetição em um treinamento.

Apontamos aqui, a Técnica Klaus Vianna como um trabalho investigativo que pode ser muito potente para tais questionamentos<sup>13</sup>. Potente porque abarca tais conceitos e porque foi elaborada de forma a manter-se aberta, viva.

## ***2.2 O corpo e as escolhas***

Podemos entender, portanto, que pensar é mover-se. E, ainda mais, que o *estar no mundo* (mover-se, criar mapas) já pode ser lido como um posicionamento político. Estar no mundo implica fazer escolhas, e, quando fazemos escolhas, automaticamente nos posicionamos, escolhemos aquele em detrimento deste, dizemos sim a certas coisas, e não a outras, em suma, estamos sendo políticos. Ser político, neste contexto, é fazer escolhas que são por natureza fruto de um *pensar*. Já tratamos disso, mas vale a pena lembrar que pensar, aqui, significa pensar com o corpo todo, integrado. O corpo traz consigo um posicionamento muito particular, que se mostra por meio de tensões, posturas, hábitos, escolhas, ritmos, quebras, falas, olhares, etc.

Considerando que o trabalho com a TKV abraça esta leitura de corpo (carregado de história e passível de constantes mudanças) como material de trabalho em aula, compreender que pensamento é corpo, e que o corpo posiciona-se politicamente a todo instante, nos possibilita ver uma outra dimensão da prática em sala de aula e em cena. Apontamos aqui outra possível profanação: a dança política não como tema de uma coreografia, mas como qualidade intrínseca do corpo que se move e existe no mundo.

---

<sup>13</sup> Pode-se encontrar informações precisas a respeito da Técnica Klaus Vianna como trabalho investigativo em MILLER (2012, p.26), NEVES (2010) e BRAZ (2004).

### ***3. O corpo em tempo real***

(...) a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante.  
(AGAMBEN, 2007 p. 75)

Acreditamos que em dança temos alguns dispositivos de poder (sacralizadores) e que não contribuem positivamente para o desenvolvimento artístico, pessoal e educacional de quem pratica e produz dança. A seguir, alguns possíveis contra dispositivos que fazem parte da Técnica Klauss Vianna.

Sabe-se que a informação é transmitida de um neurônio para outro por semelhança de formas<sup>14</sup>. Naturalmente, a anatomia favorece o conservadorismo. Por isso a importância de estimular novas experiências, valorizar outros caminhos, de modo a aumentar a gama de informações da coleção do indivíduo.

A Técnica Klauss Vianna baseia-se principalmente em meios de estimular a percepção do corpo e de sua situação momentânea, se é que podemos nos expressar desta maneira. O que queremos dizer é que a cada vez que a atenção volta-se para o corpo, o panorama muda. Vemos na técnica uma valorização da existência de instabilidades ao considerar as diferenças entre os indivíduos, e, ainda, de um momento para outro num mesmo indivíduo. As variações não são um problema a ser sanado com muito treino e ensaio, pelo contrário, são vistas como ponto de partida para o trabalho. Dentre estudos sobre sentimento e emoção, Damásio (2010) aponta que estes estão ligados a estados corporais, que, por sua vez, produzem qualidades de movimento diversas, dependendo da ignição escolhida. Cada variação de movimento pode gerar ou ter sido gerada por uma referência nova ou diferente.

---

<sup>14</sup> Curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna, disciplina *Estudos críticos do corpo/ Corpomídia*, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Christine Greiner e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Helena Katz, PUC-SP, primeiro semestre de 2012.

### **3.1- Emaranhado, e não “em linha”**

Didática<sup>15</sup> organizada de forma a permitir o percurso não linear - tópicos vão e vem durante a prática, permitindo que diferentes combinações entre si funcionem como novas ignições para a pesquisa de movimento.

Pudemos notar que a Técnica Klaus Vianna propõe uma aproximação entre o Processo Didático e o Criativo. Em primeiro lugar, pelo mais óbvio: a terceira etapa da técnica (Processo Criativo) prevê a criação a partir das etapas anteriores (Processo Lúdico e Processo dos Vetores). Uma pressupõe a vivência das outras. Mas mais que isso, a técnica propõe a cada instante que o aluno observe seu corpo, suas possibilidades articulares, tónus, coloridos de movimentos, relação com o espaço, provocando-o a negociar com estas informações durante a prática de sala de aula. Vemos a conduta de aula como um processo que estimula novos caminhos e conexões entre o que ele deseja expressar e o que ele tem à sua disposição para realizar a tarefa naquele instante. Ainda mais, há espaço para o imprevisível, o improvisado, o improvável.

Contra a criação de fórmulas, mas a favor de construir potencialidades e acessá-las.

Possível contra dispositivo técnico, porque permite que durante uma pesquisa o praticante escolha combinações e caminhos dentro dos princípios e tópicos da técnica.

### **3.2- Professor “dono do saber técnico”**

Se considerarmos a técnica como um meio de captura (posse) de poder sobre o conhecimento, logo, o professor detém o conhecimento, e dosa o quanto será transmitido ao aluno de forma que este seja sempre dependente das aulas e orientações de seu professor. Técnica seria portanto a detentora do conhecimento (dispositivo), estabelecendo uma relação de poder entre professores e alunos (seres viventes). Os sujeitos desta relação

---

<sup>15</sup> Entende-se nesta pesquisa que, a partir do pensamento da Escola Vianna, e da metodologia da Técnica Klaus Vianna, cada professor desenvolve seu processo de ensino como contribuição e diálogo com a pesquisa.

estão sob uma hierarquia de poder e dependência: professor onipotente e aluno subserviente.

Por outro lado, a relação professor-aluno não deve ser muito diferente das relações que mantemos com as pessoas em nossa vida diária. É muito comum, pelo menos nos estágios iniciais, a tendência do aluno projetar no professor sua necessidade de um ponto de referência externo, uma figura destinada a absorver todo o tipo de carências.

Mas, quando essa transferência ocorre e é detectada pelo professor, este deverá encontrar um meio de permitir que o aluno se dê conta do fato, pois assim poderá ajustar-se ao trabalho e a si mesmo. A relação do professor-guru-onipotente e aluno-fiel-subserviente pode ser muito prejudicial ao trabalho que se está desenvolvendo, assim como à própria vida. (VIANNA, 2005, p.111)

Os dispositivos não estão, portanto entre professor e aluno, mas entre os seres viventes e o conhecimento da técnica de dança (neste estudo especificamente).

Ao **horizontalizar a relação**, como vemos na TKV, estamos distribuindo o poder sobre a produção de conhecimento, que segundo a Teoria Corpomídia, já é de posse dos alunos (mesmo que não tenham se dado conta). Essa distribuição desativa a relação de poder entre professor (onipotente) e aluno (subserviente), e ativa outro mecanismo de poder coletivo sobre a produção de conhecimento. Profana a figura do professor como detentor de respostas e soluções, e do aluno como recipiente a ser preenchido com informações.

A Técnica Klauss Vianna, quando analisada sob o aspecto da conduta do professor e do aluno praticante de dança, nos parece profanadora no sentido de promover a **autonomia** do aluno, que passa a ser pesquisador do próprio corpo e de seu movimento próprio em relação ao entorno. Os papéis de professor e aprendiz são revistos, remodelados. O artista em sala de aula e em cena também é visto de outra maneira, mais humana, mais real, mais permeável. Trata-se de um novo pensar na prática do movimento. Um pensar que por si só já profana, tanto na didática, quanto na criação cênica (elementos estruturalmente ligados nesta técnica em questão).

Ao alterar o modelo de procedimentos de aula, a Técnica Klauss Vianna profana o dispositivo da técnica de dança. Produz-se um conhecimento vivo, atualizado, fruto da troca constante entre professor e alunos, e da noção de que o conhecimento/movimento constrói-se sempre em tempo real. O processo de subjetivação aqui cria outros sujeitos: autônomos, permeáveis, criativos e conscientes de que a produção de conhecimento vem da interação mútua entre professor e alunos e ambiente. A TKV vem como facilitadora de processos e não detentora de respostas. Promover a autonomia do praticante da TKV significa *devolver ao aluno seu próprio corpo*, entregar as rédeas de seu desenvolvimento, permitir descobertas, caminhos.

### **3.3- Didática com criação**

Vejo a TKV como uma técnica de exploração de temas corporais que lida constantemente com a autonomia do praticante/aluno, com o estímulo à pesquisa, e com o ato criador como rotina de pesquisa, seja ela individual ou em grupo. “Vivenciamos, mais do que o corpo hábil, o corpo lábil, no sentido transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura da investigação necessária ao processo criativo.” (MILLER, 2012, p.73)

O trabalho técnico do Processo Lúdico e do Processo dos Vetores é recrutado como mediador para as propostas de improvisação e composição. Ao mesmo tempo, a própria criação é apresentada também como elemento presente no treinamento técnico, e não como uma etapa posterior ao aprendizado dos temas corporais.

Perceber que estávamos criando a todo instante, a cada escolha de interação/movimento, nos colocou numa posição (cri)ativa, e colocou a criação em si como parte do processo de treinamento técnico. Em suma: a técnica *consiste também* em criação, ao invés de *servir para* a criação.

Para mim muda tudo. A criação fica acessível, possível. Não deve ser feita dentro de uma bolha, mas sempre *em relação*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Trecho de meu *caderno de criação* do terceiro semestre do curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC-SP, turma 2012. Disciplina *Processo Criativo*, segunda parte, conduzida pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Jussara Miller.

Segundo Salles (2004), os recursos criativos nos colocam no campo da técnica, uma vez que nos baseamos nela para optar por este ou aquele procedimento. Pela vivência deste processo, acrescento, ainda, que a técnica não só influencia a escolha do procedimento, como permeia todo o diálogo em cena, a partir da proposta escolhida. “Podem-se perceber, ao longo do processo criador, dois momentos transformadores especiais: a percepção e a seleção de recursos artísticos.” (SALLES, 2004, p.89)

Como recursos utilizamos (dentre outros) duas espécies de registros: os *protocolos* e o *caderno de criação*. Desde o primeiro dia de aula do curso fomos incentivados a escrever semanalmente relatos, reflexões, atividades, comentários, pensamentos e o que mais que estivesse relacionado com a prática de sala de aula. A partir destas anotações individuais, produzíamos os *protocolos*, textos organizados de forma a comunicar quais foram as reflexões que a prática da semana suscitou. Na aula seguinte os protocolos eram lidos e discutidos, como estratégia de enriquecimento do processo do curso. A escrita de protocolos veio como uma digestão da prática de sala de aula, abrindo espaço para mais diálogos, outros diálogos. A cada escrita, novas impressões. O olhar de quem esteve em movimento com o grupo, e que, posteriormente, reflete sobre a experiência decantada no corpo. Durante a disciplina “Processo Criativo”, Miller nos estimulou a um outro registro que aconteceu paralelamente à produção dos protocolos, que chamamos de *caderno de criação*. A escrita dos cadernos de criação veio como um recurso criativo na experimentação da disciplina conduzida por Miller. Sobre esse tipo de registros, e por meio de um trecho de seu próprio caderno de criação, Miller esclarece que:

Ao longo dos anos, fui aprendendo a abrir minha percepção e minha recepção a tudo que me chame a atenção e possa contribuir para o processo de criação, como músicas, textos, luminosidades, cenas cotidianas e relações. Pude perceber, sobretudo, a importância de me situar em meio ao processo, localizando o que sinto e de que forma tal aspecto me impressiona. (...) Às vezes, depois do aquecimento, antes de iniciar os ensaios práticos, acabo escrevendo em vez de ensaiar. A escrita passou a fazer parte do processo criativo. (MILLER, 2012, p.128)

Em ambos os casos, do registro (protocolos e cadernos de criação) e da prática de sala de aula, trata-se de processos de tradução. De ouvir o som das palavras da professora, transformar em movimento, colher o meu próprio movimento e o movimento dos colegas,

refletir a respeito, transformar em palavras, produzir sentidos. Sentir e produzir sentidos. Fazer com que outros também façam suas traduções ao ler meus registros. Transformar os registros em alimento para o dia seguinte de trabalho. Ainda segundo Salles (2004, p.115), “As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas é um dos aspectos que dão unicidade a cada processo.”

Sobre os registros e a questão do produto inacabado:

Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p.74), não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação.

Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado. (SALLES, 2004, p.20)

A escrita dos *mapas coreográficos* também consiste em mais uma tradução: da imagem espacial de corpos em movimento para uma discussão em grupo a fim de estabelecer com clareza quais eram as âncoras, e, por fim, o desenhar no papel. A imagem do mapa desenhado produziu mais uma tradução intersemiótica (SALLES, 2004) quando o pusemos em prática novamente. É um fluxo de linguagens de que lançamos mão quase que intuitivamente para colocar em prática mais esta ferramenta facilitadora sugerida por Miller em sala de aula.

Em outra obra, Salles (2008) aponta ainda alguns conceitos que flertam com o presente relato: dinamismo e inacabamento. Defende que a incompletude (ou o trabalho aberto) traz consigo um valor dinâmico, pois impulsiona o artista a estar em constante diálogo com sua(s) obra(s), produzindo outras e outras obras, que serão agregadas ao seu projeto poético.

A inclusão do diálogo (entre participantes, entre elementos, entre artista e público, etc.) como parte da criação pressupõe que novas interações serão permitidas, e que, portanto, o produto é sempre inacabado. Nesta concepção de trabalho as palavras *produto* e *inacabado* não se contradizem. Pelo contrário, propõem uma nova concepção do que é apresentado como obra de arte.

Salles acrescenta, ainda, uma noção de REDE na criação artística. Trata-se de procedimentos e registros não-lineares, bem como outras possíveis relações com elementos que são agregados no processo, que são entrelaçados durante o processo criativo. Os nós dessa rede são os pontos de intersecção entre os elementos que o artista traz para o processo. Tudo pode ser trazido para a rede, e os elementos podem ser dispostos ou relacionados sem que haja uma hierarquia ou ordem para o estabelecimento de nexos. As conexões podem ser simultâneas, não há regras. Cada rede tem um trançado próprio.

No nosso trançado desta vivência com o Processo Criativo orientado por Luzia Carion, e por Jussara Miller<sup>17</sup>, pude notar o grupo com uma identidade mais definida. Os nós da rede ficaram mais firmes, mas ainda assim móveis e cada vez mais permeáveis para que viessem mais experiências. Ao mesmo tempo, também me vejo com mais identidade quando estou em relação. Tentando me esquivar da tal “dança inofensiva”<sup>18</sup> (Greiner, 2013), estou em busca de um movimento próprio, de uma voz própria, capaz de dialogar sem que me perca no caminho. Eu comigo mesma, e eu no grupo. Produzir em grupo foi absolutamente rico.

### ***3.4- Processo criativo X Inspiração do gênio criativo***

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. Abandonamos o mito do gênio criativo, e abraçamos o trabalho diário com a pesquisa e o corpo a corpo com os tópicos e princípios da Técnica Klauss Vianna. A criatividade fica acessível, possível, ao nosso alcance. Aborda-se, a seguir, as contribuições de Jussara Miller e Luzia Carion, pontuando qual a contribuição do olhar de cada pesquisadora sobre o Processo

---

<sup>17</sup> Disciplina *Processo Criativo*, ministrada em duas etapas independentes, sendo a primeira pela Prof<sup>ª</sup> Ms. Luzia Carion, e a segunda pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Jussara Miller.

<sup>18</sup> No artigo “A alma vazia” (GREINER, 2013) a autora discute o perigo eminente desta “dança inofensiva”, que, segundo ela, molda-se às exigências dos editais: “As consequências são nefastas. A dança migra da esfera das incertezas que caracteriza todo processo de pesquisa, para se tornar adequada às expectativas. Higienizada de todo pensamento crítico, corre o risco de não despertar mais nenhum interesse, tornando-se meramente ‘interessante’.” Na ocasião do relato do processo criativo acima, achei necessário pontuar que trabalhamos no sentido oposto do que diz Greiner em seu artigo, e que este intuito perdura.

Criativo na TKV, tendo como fio condutor o relato pessoal de experiência em sala de aula. A escolha das duas pesquisadoras se deu pelo fato de ambas terem conduzido a disciplina<sup>19</sup> relativa ao Processo Criativo no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP, turma 2012.

No contexto de um espetáculo, a cena, pré-estabelecida, criada e ensaiada para apresentação, é tida como um conjunto de âncoras que nos levam a estados corporais e emocionais desejados/planejados. O que surge a partir desta relação é sempre novo. Há um roteiro, um mapa, mas o diálogo é inevitavelmente inédito. A coreografia vira mapa coreográfico:

Minha abordagem da técnica Klauss Vianna para a construção de um corpo cênico pauta-se na escuta do corpo. Ao mesmo tempo que a técnica é uma mola propulsora para a criação, serve de âncora também para a recriação, para se poder voltar àquele território já percorrido, mas nunca como antes. Ou seja, o mapa utilizado pode ser igual, porém a viagem é sempre única. é a escuta do instante, o nascimento constante do instante. (MILLER, 2012, p.66)

### **O artista como compositor - O olhar de Luzia Carion<sup>20</sup>**

*Aprender a questionar objetivamente  
e a observar a si mesmo são as  
melhores formas de aprendizado.*  
(VIANNA, 2005 apud BRAZ, 2004, p.84)

A escrita, silenciosa, vem como rebote da trajetória barulhenta e inesperada da pesquisa e construção de uma pequena partitura. As reverberações são inúmeras, incontáveis: vão de movimentos e palavras ditas com espontaneidade em sala de aula, às palavras aqui escritas com ponderação. O momento de pausa, de absorção, digestão.

---

<sup>19</sup> A disciplina a qual me refiro foi ministrada em duas etapas separadas. A primeira foi orientada pela Prof<sup>ª</sup> Ms. Luzia Carion, a segunda pela Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Jussara Miller.

<sup>20</sup> Texto apresentado como finalização de processo da primeira etapa da disciplina *Processo Criativo*, orientada por Luzia Carion, em setembro de 2013. Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC-SP, turma 2012.

A vivência deste percurso de aulas deixa claro o olhar de Luzia Carion sobre a Técnica Klauss Vianna especialmente quando observamos o caminho escolhido para a pesquisa de movimento. Desde as propostas de aquecimento, o modo de acordar o corpo, os focos de atenção, as orientações para a pesquisa da partitura<sup>21</sup>. Tudo parece fazer referência ao Processo Lúdico e ao Processo dos Vetores. O primeiro mais evidente nesta ocasião. Os temas peso, presença, articulações, níveis conversam com as palavras/sons e os referenciais de espaço solicitados a todo o momento. Acrescentamos a palavra ao movimento: o sentido como consequência do movimento, e não o contrário. Sobre o uso da palavra para a pesquisa e composição da partitura, um trecho de Bonfitto (2013) que conversa com a prática de sala de aula proposta por Luzia:

No actante-estado e no actante-texto, as ações executadas pelo ator, em muitos casos, são o ponto de partida para a construção do sentido do texto. Ou seja, o sentido é produzido a partir da execução das ações físicas e vocais do ator. Nesse caso, o ator deve ser capaz de preencher e justificar as próprias ações e transições a partir da “materialidade” de tais ações físicas e vocais. (...) Na construção do actante-estado e do actante-texto, assim, encontra-se não na coerência psicológica, mas na partitura de ações. (BONFITTO, 2013, p. 141)

Fornecer *recursos*<sup>22</sup> para o desenvolvimento de *desdobramentos* destes materiais via TKV nos permite ter *autonomia* sobre o processo criativo. Penso que esta é a questão fundamental deste período que tivemos sob a orientação de Luzia Carion. Experimentar o seu olhar sobre a Técnica e compreender o caminho que foi escolhido para esta ocasião nos abre o horizonte para o estudo da TKV e para *a produção artística e/ou ensino*.

Além da atenção indispensável, Klauss adotava na composição dos procedimentos, referenciais claros para instrumentalizar o aluno: dados para a realização da auto observação inicial, para o reconhecimento dos princípios adotados em cada exercício e para a constatação das alterações obtidas ou não no final de cada proposta. (BRAZ, 2004, p. 82)

---

<sup>21</sup> Opto por não descrever tais recursos aqui pelo fato de já tê-los detalhado nos protocolos semanais de aula.

<sup>22</sup> Bonfitto nomeia recursos como materiais, sendo o corpo (como unidade psicofísica) um material primário, a ação física como material secundário, e o ritmo e aspecto ético como materiais terciários para a composição cênica. (BONFITTO, 2013, p. 20)

Observar os percursos de criadores valida ainda mais o ato de criar. É a partir do que já conhecemos que criamos o que ainda não se conhece. O meu percurso depende invariavelmente do que eu conheço. Ainda segundo o autor:

Será um problema restrito ao teatro chamado Oriental , no qual valores românticos tais como “originalidade”, “gênio” e “inspiração” ainda permeiam a prática do ator? Ou tal dificuldade teria relação com os problemas ligados à “matéria” desta forma de arte, ou seja, o aparato psicofísico do ser humano? (BONFITTO, 2013, p.138)

O autor atribui (gentilmente) a este questionamento a segunda resposta, e nos mostra como este aparato psicofísico passou a ser destrinchado e tido como recurso no processo criativo do teatro contemporâneo. Bonfitto nos mostra em seu livro que a real genialidade está em cada percurso de criação, nas conexões que cada diretor estabeleceu em seu processo, e não no fato da criação ser um ato secreto e inexplicável. Reconhece, ainda, um fio condutor na prática das artes cênicas. “É na reflexão sobre a composição na atuação do ator e no reconhecimento da ação física como fio condutor de sua prática que reside a especificidade deste trabalho. A ação física está acima das diferenças entre as práticas teatrais.” (BONFITTO, 2013, p. XX)

Em consonância com o autor, creio que o foco esteja no caminho, e não no “resultado”. O estudo aqui está em compreender uma LINHA DE TRABALHO, coerente com a história, formação e os propósitos de cada artista para cada obra que se propõe a desenvolver. Temos como claro exemplo a dissertação de mestrado de Luzia Carion Braz (2004), onde nota-se a coerência entre vivência e reflexão, culminando na produção artística e conduta em sala de aula.

Semear:

Falar de processo criativo estimula a criatividade. A troca de conhecimentos só faz multiplicar quando feita em terreno fértil, e acredito que este tenha sido o caso deste curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna. É privilegiada a nossa posição de compartilhar conhecimentos acerca de composição, de criação. Desmistificar e colaborar

com o outro são tarefas de um curso de formação. Sou grata pelo contato com tais informações.

E mais, vale ressaltar que não se trata de estabelecer fórmulas ou cristalizar procedimentos. E nem seria possível. Já vimos em outras disciplinas<sup>23</sup> e autores que a memória é plástica, móvel, e que visitar procedimentos significa recriá-los. Refazer o mapa é sempre percorrer um novo caminho, com novas informações e conexões. Não cabe mais aqui um discurso que não leve em consideração o ineditismo de cada movimento, de cada processo de criação.

### **Mapa Coreográfico - olhar de Jussara Miller<sup>24</sup>**

A criação é, assim, observada  
no estado de continua metamorfose:  
um percurso feito de formas de caráter  
precário, porque hipotético.  
(SALLES, 2004, p.25)

Esta segunda etapa da disciplina de Processo Criativo, sob a orientação de Jussara Miller, nos trouxe uma nova abordagem de condução de um processo criativo, além de nos abrir os olhos para as muitas outras possibilidades de criação. Digo isso porque cada processo é único, inédito e impossível de reprodução, haja vista o que temos discutido acerca de Teoria Corpomídia. Todavia, conhecer linhas de criação e discutir a respeito me parece sempre rico. Nada se cria sem referências, sem passado (SALLES, 2004).

---

<sup>23</sup>Disciplinas: *Estudos críticos do corpo/Corpomídia*, e *Seminário de estudos críticos do corpo/Corpomídia*, ministradas por Christine Greiner e Helena Katz; *Método/Técnica: Estudos Epistemológicos* e *Seminário de Método/Técnica: Estudos Epistemológicos*, ministradas por Helena Katz, Fernanda Raquel, Virginia Souza, Leila Ortiz, Luiza Barreto e Pin Lopes no curso de Especialização em Técnica Klaus Vianna, PUC-SP, turma 2012.

<sup>24</sup> Texto apresentado como finalização de processo da segunda etapa da disciplina *Processo Criativo*, orientada por Jussara Miller, no segundo semestre de 2013. Curso de Especialização em técnica Klaus Vianna, PUC-SP, turma 2012.

A questão do tempo ronda este estudo. O passado que fornece referências, os mapas cerebrais são constantemente revisitados, a memória que se torna presente sempre que recrutada, o presente de cada momento, que é fluxo, e que não pode esperar, o futuro que idealizamos para as ações, e que raramente se concretiza tal qual, como imaginamos, uma vez que estamos sujeitos a tantas variações externas (e internas) a nós mesmos... Lidar com este fluxo e compor com ele é sempre um bom convite para aqueles que estão atentos.

*A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.*  
(SALLES, 2004, p.100)

A criação acontece no aqui e agora, e pede soluções instantâneas para que se possa continuar caminhando. Para que esta noção de *momento presente* e de *disponibilidade* para solucionar em cena seja possível, faz-se necessária a construção da *presença*.

O grupo de alunos ainda é o mesmo da primeira etapa da disciplina, orientada por Luzia Carion, porém, por se tratar de um novo processo, de uma nova proposta, passamos pelo procedimento de chegada na primeira aula, e no início de todas as aulas seguintes. Neste caso, a primeira estratégia de chegada ocupou-se de construir uma presença individual e coletiva em sala de aula. Como Jussara Miller dizia em aula: *trazer para o jogo a pele de cada um, para depois buscar uma pele grupal*.

Os jogos de início de processo tinham como temas corporais as *articulações, eixo global e presença*. Em seguida, foram recrutados os vetores (1º e 8º, 3º e 4º em momentos específicos). Tudo sempre ligado ao trabalho com o Processo Lúdico e o Processo dos Vetores, já vivenciadas anteriormente. Sair do umbigo da exploração do próprio corpo e colocá-lo em relação nos jogos e propostas. Estar presente para que os outros também se façam presentes. Senti muito forte a necessidade de unidade do grupo. Tínhamos que ser cúmplices para construir juntos.

Os jogos propostos em cada aula nos levavam a composições cênicas (4 no total) que, quando executadas, passavam por transformações inerentes ao processo tal qual como

nos foi proposto. A presença latente nos fazia perceber que repetir nunca significava realmente repetir, mas revisitar. Era um processo aberto e permeável. As composições serviam como âncoras que guiaram a navegação. O trajeto de uma para outra era instável, precário e aberto (discutiremos sobre isso mais adiante), e justamente por isso, lábil<sup>25</sup>.

Para entender no corpo a labilidade da coreografia de que Miller falava, foi preciso que estivéssemos atentos, presentes, dispostos a ouvir o ambiente e o grupo. Colocar-se em relação, dialogar lançando mão de todos os recursos da técnica que temos trabalhado neste curso.

Criar e jogar em grupo é perceber o momento da realização ou do funeral dos seus desejos, regra básica da improvisação que na criação utilizo como constante relação grupal de ceder sem se excluir, de propor sem impor, de falar sem invadir, de escutar sem resistir. (MILLER, 2012, p.122)

A dança que discutimos aqui cria-se a partir de novos procedimentos, e não a partir de uma estética de movimentos a priori. São, portanto, procedimentos que valorizam a repetição sensível:

É, portanto, um processo qualitativo, e não um treinamento quantitativo para o acúmulo de habilidades em cadência linear a partir da repetição mecânica. É a busca do corpo sensível que não se encontra na imagem corporal refletida no espelho da sala de aula de dança, mas na experiência do corpo vivenciado com suas limitações, seus desejos e com todo o histórico do indivíduo em ação investigativa. (MILLER, 2012, p. 65)

Como recursos, Miller propôs jogos e improvisações para despertar o diálogo sensível, para perceber a labilidade que esta estrutura de criação nos proporcionava. Notar as variações de temperatura (e o que isso causa em mim ou nos outros), uma intenção diferente no movimento do colega, um modo novo de chegar a alguma das composições, as micro mudanças que se tornam macro quando colocadas para o grupo em

---

<sup>25</sup> “A técnica Klauss Vianna propõe uma vivência do soma em estado exploratório, e não uma vivência do corpo mecânico que somente adquire e acumula habilidades. Vivenciamos, mais do que o corpo hábil, o corpo lábil, no sentido de transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura de investigação necessária ao processo criativo.” (MILLER, 2012, p.73)

cena/experimentação de aula. O inesperado da resposta do outro frente ao que eu ponho em jogo, e os possíveis desdobramentos de cada decisão tomada.

Diluem-se os conceitos de certo e errado. Dilui-se também a fronteira entre treinamento técnico e criação. A didática em constante movimento de aproximação da criação.

As composições criadas ao longo do processo das aulas foram discutidas em grupo, e desenhadas. Criamos os mapas coreográficos deste processo. A composição geral (coreografia), que incluía os mapas e tudo o que os conectava em cena, foi apresentada no último dia do processo para duas pessoas convidadas. Em seguida, repetimos a composição com algumas provocações de Miller. A coreografia parecia outra, mas ainda com o mesmo mapa! Constatamos que tratava-se de um trabalho aberto. “Deixar a coreografia dançar também. LABILIDADE. Permitir que a estrutura mova-se com o dançarino em cena. As âncoras estão firmes, não se preocupe!”<sup>26</sup>. Ainda de acordo com Miller (2012, p.145), “o estado da dança se traduz na sua pluralidade e na sua labilidade”.

O processo descrito aqui teve como principal característica a coletividade. Para tanto, era preciso estar consciente de mim mesma, do que estava ao meu redor, e de meus desejos de diálogo. Cada um com tais premissas, em movimento, e presentes no momento presente, colocando-se em relação. Um processo no mínimo surpreendente.

O processo aberto, como sugere Salles (2004), e da forma como foi orientado por Jussara Miller, propõe uma nova perspectiva da estética porque observa a criação pelo *processo* e não apenas pelo produto. Essa visão processual nos colocou em uma posição de escuta e de permissão. Permitir-se mudar de idéia, permitir-se trazer outras sensações para a cena, permitir-se relacionar com esta ou aquela pessoa porque algo chamou a atenção, permitir ao outro que se relacione comigo, permitir-se experienciar algo diferente da versão anterior da coreografia. Os mapas coreográficos/âncoras delimitavam certos pontos estáveis para que pudéssemos nos guiar durante as instabilidades das

---

<sup>26</sup> Trecho de caderno de criação da disciplina *Processo Criativo*, segunda etapa, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jussara Miller no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP, turma 2012.

improvisações e jogos que ligavam uma composição à outra. São fendas abertas para o sensível, para a resposta ao que o momento nos instiga. O trabalho aberto é vivo, pulsante.

Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis.

Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. (SALLES, 2004, p. 34-35)

### **3.5- Jogo como órgão da profanação**

Ainda no artigo que provocou esta escrita, Agamben (2007) discorre sobre a ligação entre a esfera do sagrado e o profano, apontando o rito e o jogo respectivamente como ações de sacrifício e de restituição à esfera dos homens. A passagem do sagrado para o profano “pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (2007, p.66).

A etimologia da palavra *religião* nos leva ao termo *relegere*, que surpreendentemente não diz respeito à conexão entre homens e deuses, mas sim àquilo “que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN, 2007, p.66). Rito, por sua vez, deriva do sagrado, quando em combinação com o mito. Sendo assim, “a potência do ato sagrado [...] reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena.” (Benveniste *in* AGAMBEN, 2007, p.67). Conclui-se que o jogo acontece quando somente metade da operação sagrada é posta em prática: “O jogo quebra essa unidade [sagrada] como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito”(Ibidem). Ao apontar o *jogo* como estratégia para tal, cita que o jogo e o sagrado são esferas historicamente vinculadas. Huizinga (2000) também defende a tese de vínculo do sagrado com o jogo desde as sociedades primitivas, contextualizando-os na esfera da cultura:

Não foi difícil mostrar a presença extremamente ativa de um certo fator lúdico em todos os processos culturais, como criador de muitas das formas fundamentais da vida social. O espírito de competição lúdica, enquanto impulso social, é mais antigo que a própria cultura, e a própria vida está toda penetrada por ele, como por um verdadeiro fermento. O ritual teve origem no jogo sagrado, a poesia nasceu do jogo e dele se nutriu, a música e a dança eram puro jogo. O saber e a filosofia encontraram expressão em palavras e formas derivadas das competições religiosas. As regras da guerra e as convenções da vida aristocrática eram baseadas em modelos lúdicos. Daí se conclui necessariamente que em suas fases primitivas cultura é jogo. Não quer isto dizer que ela nasça *do* jogo, como um recém-nascido se separa do corpo da mãe. Ela surge *no* jogo, e *enquanto* jogo, para nunca mais perder esse caráter. (HUIZINGA, 2000, p.125)

Huizinga, segundo este olhar do jogo como berço da cultura, define como características do jogo: *tempo* bem definido - tem início e fim -, o *espaço* onde ele acontece produz uma separação entre o jogo e a vida cotidiana, e é composto por *regras*, sem as quais o jogo pode ser desfeito ou finalizado. É dentro deste ambiente criado para o jogo que temos outras questões fundamentais: a valorização do momento presente, a autonomia para jogar a partir da apropriação das regras, e a criatividade como fruto desta autonomia.

Deixando de lado as especificidades dos jogos, temos uma filosofia comum presente nos jogos do campo do teatro, da dança e da história da cultura, que nos permite seguir adiante.

No campo do teatro, temos uma leitura um tanto motivadora quando Winnicott (in RYNGAERT, 2009, p.35) diz que o que importa “antes de tudo, é mostrar que jogar é uma experiência: sempre uma experiência situada no *continuum* espaço-tempo, uma forma fundamental da vida” e ainda, que o jogo situa-se num lugar entre a realidade psíquica interior e a realidade exterior, que chama de *zona intermediária*, um espaço potencial para a experimentação criativa. Esse espaço, segundo o autor, confunde-se com o espaço cultural. Corpo, cultura e o jogo em fluxo.

Ryngaert (2009) apresenta-nos como jogo “o lugar de todas as invenções e [aquele que] incita à criação. Ele inquieta e seduz por essas mesmas razões, pois exige que os participantes se arrisquem com tentativas que rompam com seu *savoir-faire* habitual.”

Neste caso, uma fonte de teatro, mas que podemos facilmente transportar para o estudo da Técnica Klaus Vianna e (por que não?) para a vida cotidiana.

[...] os *jogos* [...] reúnem duas características essenciais da vida em sociedade: possuem regras, como a sociedade possui leis, que são necessárias para que se realizem, mas necessitam de liberdade criativa para que o jogo, ou a vida, não se transforme em servil obediência. Sem regras não há jogo, sem liberdade não há vida. (BOAL, 2013, p.16)

Quando Agamben nos aponta o jogo como órgão da profanação, podemos entender como uma sugestão de estratégia para nos manter vivos nesse ciclo de captura e escape dos dispositivos de poder sobre o fazer artístico. Huizinga (2000) lamenta-se que “cada vez mais fortemente se impõe a conclusão de que o elemento lúdico da cultura se encontra em decadência desde o século XVIII”. E Agamben concorda : “o jogo como órgão de profanação está em decadência em todo lugar. [...] Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política.” (2007, p.67-68).

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira<sup>27</sup> tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum dos espaços que ele havia confiscado. (AGAMBEN, 2007, p.68)

A batalha é esperançosa, uma vez que o espírito de jogo, segundo Ryngaert (2009, p.61) consiste em “considerar toda nova experiência como positiva, quaisquer que sejam os riscos a que ela nos expõe.” Ainda neste sentido, o autor acrescenta que o jogo se opõe ao sistematismo, levando-nos àquele *espaço intermediário*, onde o jogador “se experimenta” e multiplica suas relações com o mundo.

O jogo, vivido nas experimentações de aula (citadas anteriormente), se fez presente também em outras instâncias da vida. Lidar com os jogos das aulas e produzir o presente

---

<sup>27</sup> A primeira operação política a que se refere neste trecho é a secularização, que segundo o autor “é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar para o outro” (2007, p.68). Apresenta como exemplo de secularização a transmutação da monarquia celeste em monarquia terrena.

texto foram experiências que certamente me puseram *em jogo*. A postura mudou, a compreensão do movimento do jogo e de suas regras mudou. Entrar em contato com todo esse rol de informações/experimentações trouxe para minha experiência pessoal uma postura diferente, mais ativa. Arriscaria dizer que o jogo interfere no processo de formação de singularidade de um grupo ou indivíduo, assim como a singularidade de quem joga produz interferência nos rumos que o jogo toma.

Para tanto, há de se ter em mente quais as batalhas reais tomamos para nós. Quais são tarefas políticas de profanação, e quais são mecanismos de manutenção dos dispositivos de poder, uma vez que estes se moldam a todo momento em prol da captura e controle. Devemos manter as antenas ligadas, fazer escolhas:

Talvez seja bom lembrar que a qualidade do disfarce depende de qualidade da presença atrás da máscara e da escolha da máscara propriamente dita. Através da literatura dramática, sabe-se também que a máscara às vezes cola à pele, e que, por curiosa alquimia, ela pode deixar marcas indeléveis na fisionomia daquele que a usou. Portanto, não colocamos qualquer máscara, não nos entregamos a qualquer simulação. (RYNGAERT, 2009, p.63)

### **3.6 Dispositivo ou contra-dispositivo?**

Ao tomar como base a definição tradicional do termo *dispositivo*, Neves afirma que a Técnica Klauss Vianna dispõe de dispositivos técnicos:

Parece ser possível distinguir diferentes tipos de técnicas segundo as diferenças existentes entre os dispositivos tradicionais e modernos. São fundamentalmente diferentes as técnicas que propõem um adestramento do corpo dentro dos parâmetros rígidos de controle, daquelas que pretendem incrementar as possibilidades corporais para produzir um pensamento criativo e autônomo. São posições políticas totalmente diferentes e produzem corpos diversos. Ouso dizer que, no segundo caso, estamos mais próximos do processo de subjetivação dos dispositivos tradicionais. (NEVES, 2010, p.113)

Neves defende a tese de que os “*dispositivos encarnados*”, situados no âmbito das relações humanas, evoluem em processos adaptativos junto com o ser : “natureza e cultura, os seres vivos e seus dispositivos culturais, evoluem em processos de contaminação.

Assim sendo, toda produção humana encontra-se encarnada no sujeito, que se reconhece no ambiente.” (NEVES, 2010, p.110). Especificamente sobre a Técnica Klauss Vianna, a autora afirma que:

Técnicas de dança operam como dispositivos que, na relação com o corpo, geram processos comunicacionais adaptativos, por contaminação. É importante reafirmar que algumas técnicas, devido a suas características e objetivos, acionam processos de subjetivação. São aquelas que, como a Técnica Klauss Vianna, reconhecem e utilizam os modos de funcionamento do corpo em seus procedimentos e instruções e têm por objetivo promover a autonomia do dançarino no processo de especialização das possibilidades de comunicação do corpo em movimento. (NEVES, 2010, p.115)

Por outro lado, ao adotar como ponto de partida para a discussão a definição moderna de dispositivo sugerida por Agamben, a qual produz processos de dessubjetivação, tomamos os exemplos da didática, criação, relação professor aluno, citados anteriormente como contra dispositivos que nos permitem dialogar com a Técnica Klauss Vianna de forma ativa e autônoma. Considerando a definição moderna apresentada por Agamben, temos a Técnica Klauss Vianna como uma técnica carregada de contra dispositivos dotados de um **potencial profanador**. A atitude que se decide tomar a partir desta afirmação é que será decisiva para que a profanação aconteça de fato.

#### 4. *Por fim...otimismo*

Espero que o que apresentei aqui venha como mais um empenho, dentre alguns os quais tive contato em minha pesquisa, em descolonizar a dança valorizando uma técnica brasileira que acredito ser consistente e madura a ponto de dialogar sem perder seus contornos. Apropriar-se de sua dança, de seu movimento, e jogar. Trazer novos e diferentes usos (da dança) como tarefa política, essa foi a provocação que moveu a pesquisa.

A profanação consiste em uma proposta de contra dispositivos para um novo modo de estar no mundo. Todavia, Agamben, à primeira vista, parece pessimista quando nos alerta que para cada contra dispositivo surgirão novos dispositivos de poder com o objetivo de captura e controle. Significa que o caminho não tem solução e não é linear. Todavia, o aparente pessimismo de Agamben é rebatido em uma entrevista:

**Essa visão de tornar-se humano, em suas obras, não é bastante pessimista?**

Estou muito feliz que você me fez essa pergunta, já que muitas vezes eu encontro com pessoas que me chamam de pessimista. Em primeiro lugar, em um nível pessoal, isto não é verdade em todos os casos. Em segundo lugar, os conceitos de pessimismo e de otimismo não têm nada a ver com o pensamento. Debord citou muitas vezes uma carta de Marx, dizendo que “as condições desesperadoras da sociedade em que vivo me enchem de esperança”. Qualquer pensamento radical sempre adota a posição mais extrema de desespero. Simone Weil disse: “Eu não gosto daquelas pessoas que aquecem seus corações com esperanças vazias”. Pensamento, para mim, é exatamente isso: a coragem de desesperança. E isso não está na altura do otimismo? (AGAMBEN, 2014)

Porém, ainda de acordo com Agamben (2007), não é possível livrar-se completamente de um dispositivo, de forma que, acredito, possivelmente estejamos criando outros dispositivos neste modelo proposto pela Técnica Klauss Vianna. O ciclo é incessante. Profanar, desativar, localizar o novo dispositivo, criar estratégias para profanar novamente, e assim por diante. Deste modo, “pode-se tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade”<sup>28</sup>. A “tarefa da geração que vem”<sup>29</sup>, ao meu ver,

---

<sup>28</sup> Fala da professora Fernanda Raquel em aula das disciplinas *Método/técnica: estudos epistemológicos* e *Seminário método/técnica: estudos epistemológicos*, ministradas por Leila Ortiz, Virginia Souza, Pin Lopes, Fernanda Raquel e Luiza Barreto no curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna, PUC-SP, em 2014.

localiza-se exatamente em saber lidar com este caminho emaranhado de captura e escape, e com um estado de *presença* (o mesmo do Processo Lúdico da TKV) mais aguçado para que esta geração a quem foi dada a tarefa possa continuar CRIANDO novos meios de escape. A profanação depende da criatividade<sup>30</sup> de quem aceitar a tarefa para si. E a criatividade, por sua vez, constitui um modo de resistência política (não panfletária) que vem via corpo. Especificamente na Técnica Klauss Vianna, defendo a idéia de que a atenção para manter os pressupostos vivos, via jogo (como sugere Agamben), ou talvez por meio de outra estratégia que será criada à medida em que precisarmos dela, é dever de quem se propõe a fazer parte da Escola Vianna. As atualizações são sempre necessárias: contextualizar, rever, manter em uso e compor são ações que operam neste sentido. Segundo Ryngaert (2009) “o trabalho com seres vivos tolera mal a fossilização.” Mãos à obra!

---

<sup>29</sup>Agamben aponta a tarefa da geração que vem como “profanar o improfanável”, que é o capitalismo como religião, mas não nos aprofundaremos neste tema. Para tanto, buscar Agamben (1993, 2007, 2009) e Benjamin (2013)

<sup>30</sup> Criatividade aqui é tomada como um modo de resistência política *possível*. Isto não quer dizer que criatividade seja sempre um modo de resistência, ou ainda, que os dispositivos de poder não possam fazer uso dela para operar no sentido de captura e domínio. Trata-se de um elemento, que, combinado com o jogo, a presença, e o respeito à filosofia da Técnica Klauss Vianna, pode trabalhar a favor do escape e da resistência do corpo como elemento vivo e ativo nos processos de subjetivação que defendemos aqui como positivos. A criatividade, portanto, pode operar nos dois sentidos, mas o que aqui se discute é de que forma esta pode favorecer a profanação.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009
- \_\_\_\_\_. *“Elogio da profanação”*, In **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007
- \_\_\_\_\_. **A comunidade que vem**. Tradução Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2013
- DAMÁSIO, Antonio. **O livro da consciência: a construção do cérebro consciente**. Círculos de autores e Temas e debates, 2010
- DUARTE Jr., João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. Curitiba: Criar Edições, 2006
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KATZ, Helena. *“Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança”*, In **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?**. organização Suzana Saldanha. Rio de Janeiro: Funarte, 2009
- LAKOFF, G. e M. Johnson. **Philosophy in the flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999
- MACHADO, Antonio. **Campos de Castilla**. Madri: Ed. Cátedra, 1989
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007
- \_\_\_\_\_. **Qual é o corpo que dança? – Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: Estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – Processo de criação artística**. 2º Ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004

\_\_\_\_\_. **Redes da criação – Construção da obra de arte**. Vinhedo, São Paulo: Editora Horizonte, 2008

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus Editorial, 2005

#### **Teses e Dissertações:**

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral. **Dança e imaginação**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014

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

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do Corpomídia**, Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2010

#### **Revistas e Periódicos:**

FABIÃO, Eleonora. **“Corpo cênico, estado cênico”**, em Revista Contrapontos. Eletrônica, Vol.10-n 3, set-dez 2010

GREINER, Christine. **“Corpo e percepção”**. In: **Sobre o imprevisível**, Revista do Núcleo de Improvisação, 2009

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **“Por uma Teoria do Corpomídia”**, em **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **“A natureza cultural do corpo”** em Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001

MILLER, Jussara & NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna – Consciência em movimento**, em Revista do Lume nº3 . Campinas: 2013

SANTOS, Boaventura de Sousa. **“Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”**, em **Revista Crítica de Ciências Sociais 78** p.3-46. Coimbra, 2007

**Documentos eletrônicos:**

AGAMBEN, Giorgio. “O pensamento como coragem de transformação”, disponível em <<http://outraspalavras.net/destaques/giorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformacao/>>, consultado em 10/07/14

GREINER, Christine. **Alma vazia**, disponível em <<HTTP://oglobo.globo.com/cultura/alma-vazia-10442518>>, consultado em 20/10/13