

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC SP

COORDENADORIA GERAL E EXTENSÃO - COGEAE

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Ana Carolina Martines

Através do **CORPO**

Sobre a TKV como processo de conscientização



São Paulo-SP
2017

PONTIFÍCIA UNIVERISIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC SP

Ana Carolina Martines

Através do corpo:

Sobre a Técnica Klauss Vianna como processo de conscientização.

Monografia apresentada a banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Técnica Klauss Vianna sob a orientação da Prof. Luzia Carion Braz.

São Paulo-SP

2017

BANCADA EXAMINADORA

Profª Luiza Carion Braz

Profª Neide Neves

Profª Pin Nogueira

Através do CORPO



São inúmeras as discussões sobre o sentido denotativo e figurado da palavra **“através”**. Suas compreensões oscilam entre o sentido **“atravessar”** até o seu sentido, por muitos dito figurado, de **“por meio (de)”**, **“por intermédio (de)”**, que sugere o caráter de instrumento.

Segundo a edição mais recente do dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a palavra "através" significa "transversalmente; de lado a lado; através de: por entre; ao longo de; no curso de". Aurélio e Houaiss são inequívocos: "através (de)" é um sinônimo de "por meio (de)", "por intermédio (de)", portanto, o que não se contesta é a beleza da dualidade da palavra "através (de)" na Língua Portuguesa.

Mas o que de fato “atravessa” o corpo?

Seriam as experiências adquiridas por esse em suas relações sociais, culturais e históricas? Seriam as sensações físicas, emocionais e os pensamentos? Seriam as contaminações ocasionadas pelo contato com as outras pessoas e com o espaço? Seriam desejos de realização ou vontade de comunicar o que não se encontra palavras? Seriam as negociações entre uma informação nova e uma informação já adquirida? Seriam respostas aos estímulos ocasionados pelos encontros? Será que é por meio desses cruzamentos ininterrupto de informações que o corpo se reconhece e se comunica? (GREINER, 2005)

O título dessa pesquisa é inspirado na capacidade que a Técnica Klaus Vianna tem de “atravessar” o corpo por intermédio de um estado auto-referente. No sentido de que na Técnica Klaus Vianna o corpo é o instrumento de sua própria percepção, ao mesmo em que a mesma nos atravessa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof. Luzia Carion por me orientar com toda a atenção e exigência, contribuindo crucialmente para meu desenvolvimento e aprendizagem.

À Prof. Neide Neves, pelas orientações com tom acolhedor, pela doação ao curso, pelas aulas, e atenção aos alunos.

À Prof. Jussara Miller, por sua clareza e atuação minuciosa.

Ao Prof. João de Bruçó, aos improvisos, às intervenções inusitadas, à grande sensibilidade artística.

À Prof. Marienes Caroli, pelo bom humor e simplicidade ao explicar assuntos tão refinados.

À Prof. Pin Nogueira, por todos os quitutes, pelos sorrisos, por acreditar e atuar em favor de uma educação transformadora.

Às professoras Virgínia Laís de Souza, Fernanda Raquel, Luisa Barreto, Leila Ortiz e Helena Katz.

A todos os meus colegas de curso que compartilham dessa empreitada comigo pelo olhar sincero, pela escuta ativa, a companhia verdadeira, pelas crises, pelas dúvidas, por dividir o café, o colo e, principalmente, essa pesquisa.

Ao Ricardo Marques, meu companheiro, por estar ao meu lado e sempre me incentivar a ver além.

A minha irmã Larissa, por me ouvir contar freneticamente tudo de incrível que estava aprendendo e pela disponibilidade em ler e reler minhas anotações.

Ao Senac, empresa na qual trabalho, por assumir o compromisso com o desenvolvimento de seus colaboradores, por meio do programa de Bolsa Estímulo.

A todos os participantes da oficina que orientei, pela confiança e disponibilidade em descobrir junto.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é dar continuidade aos estudos iniciados na Especialização Em Técnica Klauss Vianna. Para isso, desenvolvi uma oficina prática com um grupo de estudantes de diversas áreas, com o propósito de pesquisar a técnica no processo de conscientização corporal. Desta forma, comecei meu trabalho como orientadora-aprendiz. A princípio, o leitor irá encontrar uma pequena contextualização da importância do trabalho de Klauss Vianna no teatro brasileiro e como pedagogo, a partir de relatos de suas pesquisas e propostas inovadoras, para uma posterior apresentação da Técnica Klauss Vianna; finalizando com o planejamento, execução e avaliação da oficina prática. Os depoimentos dos participantes, coletados para análise da oficina, tornaram possível nesse trabalho acompanhar de perto o processo de cada integrante, e desta maneira, compreender aspectos individuais e coletivos dos encontros. Nesse período de pesquisa, foi possível confirmar que a técnica Klauss Vianna apresenta pistas para romper com o automatismo e iniciar os alunos em processo de conscientização através do movimento.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna, Consciência Corporal, Orientação e Teatro.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 01: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 02: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 03: Klauss Vianna, figura disponível no site <http://wikidança.net/wiki/index.php/KlaussVianna>. Acesso em 17 de janeiro de 2017.

Figura 04: Registro fotográfico do último encontro com os alunos da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 05: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 06: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 07: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 08: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 09: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 10: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Figura 11: Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016. Foto elaborada pela autora.

Sumário

INTRODUÇÃO	08
1 KLAUSS VIANNA E O TREINAMENTO DO ATOR	09
2 KLAUSS VIANNA E A CENA TEATRAL BRASILEIRA	16
3 TÉCNICA KLAUSS VIANNA (TKV)	21
4. OFICINA EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA	27
4.1 Planejamento de aula e seleção de estratégias	28
4.2 Execução	31
5. CONSIDERAÇÕES EM FLUXO	45
6. REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Enquanto cursava a universidade, li o livro “A Dança”, de Klauss Vianna, e me identifiquei com sua busca, pensamentos e abordagens sobre dança e pedagogia. Queria entender que sala de aula era aquela na qual se propunha despertar a dança de cada um. Procurei cursos livres sobre a técnica e me deparei com o trabalho de Jussara Miller baseado na Técnica Klauss Vianna. Participei de uma oficina orientada por Jussara e senti que a resposta para aquela pergunta que havia surgido ao ler o livro brotou em algum lugar dentro de mim. Por meio dessa oficina, soube do Curso de Especialização em Técnica Klauss Vianna oferecido pela PUC-SP e, desde então, mergulhei na procura por mais respostas.

Quando ainda aluna da universidade, observava nas práticas teatrais pesquisas por um treinamento capaz de colocar o ator em um estado de disponibilidade ampliada, que proporcionasse abertura à criatividade, conectividade (entre ator, público e ambiente) e jogo. Entretanto, ao avaliar minhas experiências, me perguntava: “Qual é a permeabilidade do treino com a cena?, E da criação com o treino?, Essas características tão desejadas no intérprete se encontram em que momento na metodologia de aula?”. Tais questões surgiram da necessidade de conectar partes que sempre pareceram separadas, visto que, muitas vezes, em cursos livres e até mesmo na própria graduação, a abordagem em disciplinas que nunca se conversam na prática dificilmente encaminhava ao conhecimento integrado.

Neste trabalho, pretendo expor a continuidade dessa procura. No primeiro capítulo, apresento a importância das pesquisas em teatro e da necessidade de constantes atualizações dos profissionais da área, e discorro sobre o trabalho de Klauss Vianna no treinamento para atores. No segundo capítulo, apresento o trabalho, inovações e contribuições de Klauss Vianna no teatro brasileiro para, então, no terceiro, introduzir a Técnica Klauss Vianna e sua proposta pedagógica. Os capítulos quatro, cinco e seis destinam-se ao planejamento, seleção de estratégias e execução da oficina, onde o leitor encontrará, além dos temas e estrutura das aulas, fragmentos dos relatos elaborados pelos participantes e fotografias. No último capítulo, compartilho reflexões e descobertas sobre esse processo que estão em constante fluxo.

1. KLAUSS VIANNA E O TREINAMENTO DO ATOR

Ao analisar a história de grandes diretores do teatro do século XX é possível observar pesquisas por técnicas que preparem o ator para cena. Nota-se que, de acordo com sua época e pensamento vigente, cada diretor buscou uma abordagem metodológica capaz de estimular a criatividade de seus atores e de obter melhor desempenho nos processos criativos.

Matteo Bonfitto, em seu livro “O ator compositor” faz uma pesquisa na qual analisa o trabalho de grandes pesquisadores das artes cênicas pela perspectiva das ações físicas como eixo central da criação. Nesse trabalho ele estuda pesquisadores como: Constantin Stanislavsk, Vsevolod Emilevich Meierhold, Antonin Artaud, Etienne Decroux, Mikhail *Chekhov*, Jerzy Grotóvski, Bertolt Brecht e Eugenio Barba, dentre outros. Segundo Silvia Fernandes (apud BONFITTO, 2002, p.14), “compreender a produção teatral como pesquisa e pesquisa como prática do teatro é, sem dúvida, a compreensão maior desse livro”. Ao entender o teatro dessa maneira, evidenciam-se os trabalhos de pesquisa e composição do ator, atestando a importância de uma constante busca de informações e ampliação da quantidade e qualidade de movimentos, assim como por técnicas que propiciem o estado de presença.

Segundo Eugênio Barba (1995), no teatro, as pesquisas práticas careciam de técnicas codificadas e de comprovações científicas, o que levava cada ator a inventar sua própria técnica pessoal e acabava por restringir a arte da atuação aos grandes atores, dependendo, assim, do “talento pessoal”. Consequentemente, por ser um trabalho de cunho estritamente pessoal e individual, o conhecimento adquirido em processos criativos ou em laboratórios de criação não costumava ser documentado em bancos de referências e, infelizmente, se perdeu, o que dificultou a ampliação de pesquisas. Os atores frequentemente chegavam a resultados que ainda não podiam ser comprovados cientificamente. A ausência de técnicas codificadas levou os atores a inventar sua técnica pessoal. A arte da atuação, naquele momento, ficava restrita aos grandes atores, portanto ao “talento pessoal”. A não documentação de grande parte dos conhecimentos adquiridos em processos criativos ou em laboratórios de criação, pela ausência de embasamento científico, se perdeu, dificultando a ampliação das pesquisas, uma vez que não se formava um

banco de referências.

A institucionalização do teatro nasce da necessidade de inová-lo. Após a Primeira Guerra Mundial, estando a Europa destruída, os artistas se empenharam no desenvolvimento de outras maneiras de se fazer arte, maneiras que representassem os novos tempos e as grandes mudanças, enaltecendo a liberdade de criar. Nesse contexto, as contribuições de Stanislávsk na formação e preparação do ator foram fundamentais, pois sua sistematização passou a embasar as pesquisas que viriam a seguir (BARBA, 1995).

Após as grandes Guerras Mundiais (1914-1918 e 1939-1945), muitos artistas vieram ao Brasil a fim de reconstruírem suas vidas e trouxeram consigo o conhecimento adquirido nas escolas da Europa, bem como seus estudos empíricos e experiências profissionais. É nesse período também que formam-se as companhias de teatro profissional com pretensões artísticas e intelectuais elevadas, como o TBC e Teatro de Arena. (HELIODORA, 2013)

Na década de 1960, então, alguns grupos de teatro convergiram suas pesquisas para o corpo do ator. Era o auge do movimento de contracultura na Europa e Estados Unidos e, movidos pelo desejo de ruptura dos padrões estabelecidos e de contestar os códigos expressivos tradicionalmente aceitos, exploraram outros espaços cênicos, como também a aproximação com o espectador, modificando a relação do ator com o público, e o corpo como potência expressiva ao lado da palavra, libertando o teatro do texto-centrismo. Segundo Joana Ribeiro Tavares (2010), o teatro brasileiro teve influência desse movimento já na década de 60, pois personalidades do meio viajavam para Europa e Estados Unidos, fazendo estágios e cursos. Outro fator que contribuiu para a presença dos elementos de ruptura foi a necessidade de contestação como reação à repressão política ocasionada pelo Golpe Militar de 1964 que estimulou outros caminhos na expressão artística, através dos quais buscava-se uma linguagem que estimulasse a espontaneidade e a liberdade de movimentos.

Por toda parte surgiam grupos que enfocavam o ator, sua interpretação e a corporeidade, disponibilizando-os para realmente vivenciarem o teatro, privilegiando conceitos de criação coletiva e improvisação [...]. (TAVARES, 2010, p. 32-33).

É nesse contexto que Klauss Vianna, até então muito conhecido pela

expressividade de suas coreografias na dança, passa a se destacar no teatro profissional. Seu primeiro trabalho no teatro foi na peça “Ópera dos três vinténs”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato. Posteriormente, participou de muitas montagens nas quais desenvolveu seu trabalho de preparação corporal para atores (TAVARES, 2010).

É importante ressaltar como a assimilação de Klauss Vianna pelo teatro carioca ocorreu num momento oportuno, de transição entre a primazia da palavra, outrora consagrada como elemento mais importante da comunicação que se propaga a partir da década de 1960, com ênfase sobre a linguagem gestual, o que contribuiu para o advento de uma nova função-preparador corporal – diferente do coreógrafo tradicional, pois oferecia subsídios ao ator, revelando-lhe seu próprio corpo e instrumentalizando-o para interpretar as novas concepções do teatro [...]” (TAVARES *apud* NEVES, p.27).

Klauss Vianna, respeitando a individualidade de cada corpo, desenvolveu um mundo cheio de dobradiças e particularidades, relacionadas à complexidade de cada indivíduo. Como professor, Klauss acreditava que o papel do educador era revelar a dança que existe em cada um, e, para desenvolver um método para isso, questionou o jeito de ensinar a dança, estudou os movimentos do balé a partir das artes plásticas e pesquisou anatomia e cinesiologia a fim de compreender os princípios do movimento (VIANNA, 2005).

Tal qual um escultor ele se distinguiu pela desconstrução e reestruturação de corpos aptos a expressar o que a revolução cênica de então solicitava, inaugurando desse modo, uma fase no teatro moderno brasileiro” (TAVARES, 2010, p.36).

Naquele período, Klauss antecipou uma linha de pesquisa denominada de Educação Somática na década de 1980 pelo estadunidense Thomas Hanna, professor do Método Feldenkrais. O trabalho de Klauss é, portanto, reconhecido como uma técnica de Educação Somática em Dança, no qual o termo dança vem salientar o enfoque criativo da técnica.

A educação somática pesquisa técnicas de conscientização corporal através de abordagem teórico-prática, estimulando o reconhecimento da percepção em primeira pessoa. Nesse território, encontram-se diversos métodos educacionais que tem em comum o conceito de corpo enquanto experiência e que propõem uma relação consciente com o próprio corpo sugerindo um treino para percepção através

da escuta sensível de si (MILLER, 2012).

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu ser corporal”. [...] O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento - alterando-se com o medo e raiva, a fome e a sensualidade. (HANNA *apud* MILLER, 2012, p. 13)

Durante aproximadamente quarenta anos, Klaus Vianna observou e estudou as estruturas do corpo humano e do movimento. Todavia, a sistematização de sua pesquisa só foi realizada por seu filho Rainer Vianna junto de Neide Neves, sua nora, resultando no que se denomina a Técnica Klaus Vianna já na década de 1980. A iniciativa de sistematizar o trabalho de Klaus surge da necessidade de preservar e continuar com sua pesquisa, como também, de fortalecê-la por meio de fundamentação científica.

De acordo com a época e necessidades artísticas, diferentes procedimentos de criação de seres ficcionais foram sistematizados. A busca por um treinamento capaz de colocar o corpo do ator em um estado de disponibilidade ampliada que ocasione a abertura à criatividade e à conectividade (resultante do jogo entre ator, público e ambiente), como, por exemplo, enriquecer o repertório de movimento, continua sendo um objetivo importante no trabalho de muitos pesquisadores.

Sendo o laboratório de pesquisa do ator seu próprio corpo e sendo este o material primário de seu trabalho, é importante o conhecimento de uma técnica que provoque o aluno a se observar e romper seus padrões ao mesmo tempo em que não fixa o trabalho corporal a uma única linguagem. A TKV (Técnica Klaus Vianna) apresenta pistas de pesquisa com o potencial de trincar o automatismo e estimular a pesquisa corporal de maneira criativa. Seus objetivos e princípios técnicos relacionam-se com o trabalho de grandes mestres do teatro e tornam possível a experiência da descoberta artística.

Considerar a possibilidade de uma base pedagógica em comum, mesmo de maneira abstrata e teórica não significa, de fato, considerar um meio comum de fazer teatro. “As artes”, escreveu Decroux, “parecem-se entre si por seus, princípios, não por seus espetáculos”. (BARBA, 1995, p. 09).

Por intermédio de uma proposta didática que coloca o aluno como protagonista de seu processo de aprendizado, a TKV proporciona o *autorreconhecimento* da limitação de seu repertório, caminhos já conhecidos e tendências pessoais. A partir dessa constatação, o aluno continua a construir, de maneira sensível, seu processo e, através de uma escuta ativa de si e de suas escolhas, amplia as suas possibilidades de movimento. Pode-se compreender que a TKV proporciona a ampliação do repertório do aluno por meio do autoconhecimento (MILLER, 2007).

[...] a partir do momento em que entra em contato com a técnica Klaus 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 isso se resume em um único núcleo: corpo-a-corpo com seu próprio corpo. (MILLER, 2007, p.16).

A TKV é um convite ao aluno a escutar e responder às necessidades do seu corpo, atividades essas estimuladas pelo direcionamento dos cinco sentidos para o momento presente, desenvolvendo, assim, o sentido sinestésico e estimulando o aluno a se reconhecer além da visão do espelho (MILLER, 2007).

Ao estimular o estado de atenção, a técnica visa o “estado de presença”, que permite o diálogo atento com o eu próprio, o espaço e as pessoas que estão no espaço. Nesse estado, o aluno é incitado, por meio de instruções, a pesquisar os tópicos para estudo do movimento, sendo eles: articulação, peso, apoios, resistência, oposição, eixo global e vetores ósseos (MILLER, 2007).

O conhecimento da existência desses princípios gerais favorecerá o corpo a melhor explorar o movimento, desimpedindo-o de possíveis entraves que estivessem ou pudessem vir a estar estorvando esse conhecimento de si mesmo, um tipo de mergulho em si mesmo que lembra a maiêutica de Sócrates (KATZ, 2009, p. 31).

Christine Greiner (2005) defende que a maneira como a sociedade descreve e analisa o corpo representa como ela o vê e o aborda. Assim, se faz urgente e necessário gerar novos entendimentos e novas metáforas, a fim de iluminar novos discursos sobre o corpo. Os equívocos sobre esse entendimento geraram inúmeras

separações como as entre corpo e mente, teoria e prática.

Como explica o filósofo japonês Yasuo Yuasa, no Japão e na China parte-se da suposição de que a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura (shugyô) e a formação (keikô) propriamente dita. É apenas depois de adotar este ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, esse debate nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica. Ele se origina em uma experiência prática, vivida (taiken) que implica em um continuum corpo-mente em um sujeito e em seus trâmites com o ambiente. A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida porque ela se organiza durante a ação. (GREINER, 2005 p. 22- 23).

Pesquisas desenvolvidas a partir dos anos 80 em ciências cognitivas comprovaram o que artistas, filósofos e sociólogos já afirmavam a respeito do corpo, isto é, que ele é um sistema complexo, em um processo de trocas e negociações contínuas. Ademais, tais pesquisas embasam cientificamente o que a TKV e a Teoria Corpomídia propõem.

A TKV dialoga com o pensamento proposto pela Teoria Corpomídia desenvolvida por Christine Greiner e Helena Katz que parte do princípio corpomente como unidade em contínuas trocas com o ambiente, o que faz com que modifique-se constantemente. No instante em que determinada informação chega, ela se transforma em corpo e o corpo se transforma ao lidar com a informação. Segundo a Teoria Corpomídia, o corpo nunca está pronto, o trânsito entre corpo e ambiente nunca cessa. Sendo assim, ele não é visto como recipiente ou depósito de conteúdos a partir do qual se espera um resultado, pelo contrário, é onde ocorrem as negociações entre a nova informação que chega e informações preexistentes ali. Essa perspectiva recebeu, posteriormente, corroboração por parte de estudos sobre percepção, consciência e cognição (GREINER, 2005).

O fazer, com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor. (BONFITTO, 2002, p. 142).

A consciência da execução de cada movimento muda a construção do

pensamento, o pensamento com força de ação transforma o fazer. Entende-se que o corpo não resulta de um fazer apenas intelectual ou prático, mas da união entre ambos.

Por meio do processo sequencial de ação-reflexão-ação, a ética do ator no trabalho artístico é estimulada e, durante esse processo, o ator reconhece a labilidade corporal e compreende serem necessários estudo e pesquisa contínuos. Em situações de pesquisas, ele descobre que quanto mais se conhece sobre o corpo mais se tem a conhecer. A TKV proporciona ao aluno um espaço de pesquisa no qual ação e pensamento, treino e criação, acontecem juntos em uma espiral incessante que é o corpo desperto em estado criativo.

2. KLAUSS VIANNA E A CENA TEATRAL BRASILEIRA

Figura 03- Klauss Vianna



Fonte: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Klauss_Vianna (2017).

Klauss Vianna, desde pequeno, tinha interesse pela capacidade de expressão humana, observava as pessoas de sua casa tentando compreender como a musculatura e as articulações traduziam as emoções. Na adolescência, trabalhou como ator em um grupo de teatro amador na peça *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, dirigida por Zuleica de Melo, e posteriormente, já proprietário de uma escola de balé junto de Angel Vianna, ministrou aulas a um grupo de teatro experimental onde estimulava os alunos a pesquisar o significado dos gestos.

Trabalhou cerca de vinte e um anos no teatro profissional e, durante esses anos, contribuiu grandemente com coreografias, ocupação espacial, improvisações, criação de personagens, marcações de cenas, estímulo a criações de coletivos e direção. A presença de Klauss Vianna em montagens teatrais diversas vezes foi solicitada por atores que já haviam trabalhado com ele e reconheciam o valor de seu trabalho nos processos de criação, devido ao caráter de desconstrução da imagem corporal e ampliação de repertório de movimentos. (TAVARES, 2010)

Klauss inicia suas atividades no teatro profissional carioca em 1967 como coreógrafo da peça *Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht, com direção de José

Renato. Nessa participação, seu perfil de trabalho revela uma nova forma de coreografar atores que passa a ser conhecida como expressão corporal. Percebendo a falta de consciência corporal nos atores da época, Vianna criou um esquema de aula no qual pudesse explorar os princípios do movimento. Buscava, desse modo, sensibilizar e estimular o corpo dos atores para que pudesse corresponder à verdade física e emocional da personagem. Em suas propostas, estimulava a escuta das sensações geradas pelo movimento, explorando a organicidade como caminho para essa verdade em cena (TAVARES, 2010).

Com a colaboração de Angel Vianna, que demonstrava fisicamente suas sugestões, Klauss elaborou um esquema em que as noções básicas do movimento tais como: flexibilidade, planos espaciais, ritmo, aguçamento dos sentidos e improvisação fossem trabalhados, possibilitando desse modo, não apenas a apropriação de sequencias coreográficas, como também sua projeção espacial. E observando os atores da época, percebeu a necessidade de trazer estudos de anatomia notadamente do sistema ósseo, com destaque para as articulações. (TAVARES, 2010, p. 63).

Em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, dirigida por Fauzi Arap em 1967, se institui uma nova função Diretor-preparador corporal. Nessa ocasião, o diretor o convidou para realizar as marcações de cena, mas, além disso, através dos registros da época, pode-se dizer que sua participação também envolvia treinamento corporal, improvisações e laboratórios de criação (TAVARES, 2010).

Quanto mais Klauss participava de produções teatrais, mais se aprofundava na pesquisa sobre o corpo do ator, o que gerou a necessidade de encontrar uma nova nomenclatura que correspondesse melhor ao perfil de trabalho que desenvolvia. Assim, o termo expressão corporal se altera para preparação corporal e, em outros momentos, dinâmica corporal. (TAVARES, 2010)

Com a instauração do Ato Institucional número 5 em 1968, a censura sobre a liberdade de expressão aumentou, realçando uma característica da dança brasileira que já incomodava Klauss Vianna: o distanciamento da realidade brasileira. Segundo Joana Tavares (2010), essa percepção leva Klauss a se afastar da dança e se aproximar mais do teatro. Um marco na expressão corporal nesse período foi o trabalho que realizou com o coro da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Com maior liberdade para criação, explorou

o coro com qualidade de movimentação coletiva sem usar coreografias. Joana Ribeiro da Silva Tavares comenta que, em *Roda Viva*, “*Klauss dá vazão ao seu lado teatral*”.

Entende-se aqui o “lado teatral” como “teatralidade” que seria o teatro menos o texto, ou seja, os signos e as sensações que se edificam em cena a partir do argumento escrito. Trata-se da própria representação “que na era dos encenadores, constituiu o objeto de pesquisas estéticas contemporâneas” (PAVIS apud TAVARES, 2010, p.73).

A partir de relatos de vários atores que trabalharam com Klauss, é possível dizer que ele era convocado para ajudar o ator a encontrar dentro de si uma expressão pura e sincera no trabalho de construção da personagem. O que reforça uma forte característica de suas abordagens de desconstrução da imagem corporal ao mesmo tempo em que criava condições de uma nova imagem correspondente ao processo artístico.

A atriz Tônia Carreiro, com quem trabalhou durante muitos anos, relata momentos cruciais na abordagem de Klauss: espreguiçamento, relaxamento, segmentação corporal, reconhecimentos do peso, dos apoios, reconhecimento das tensões musculares, alinhamento postural e direcionamento da atenção para os sentidos

Quando fechamos os olhos, não conseguimos visualizar nossa fisionomia, aí então procuramos a nossa imagem, e tentamos reconhecê-la através das referências que temos de nós mesmos, feitas por outras pessoas. Conclui-se então que não nos conhecemos o suficiente, porque somos condicionados por uma série de coisas, inclusive pela ideia que temos de nós mesmos. É uma espécie de libertação, porque à medida que se ‘solta’ um corpo, passa-se a ser livre.” (CARREIRO, Tonia apud TAVARES, 2010, p. 99).

Renata Sorrah relata que um dos aprendizados mais importantes no seu trabalho de atriz foram os princípios dos estados de atenção (eu, o outro e o espaço) e a relação existente entre o sentimento e o movimento orgânico, um acionando o outro e vice-versa (TAVARES, 2010)

Por seu trabalho em *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, peça de Fernando Arrabal dirigida por Ivan de Albuquerque em 1970, Klauss recebe o prêmio de melhor expressão corporal pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Nessa montagem, a proposta do diretor foi começar a abordagem pelo corpo e expor a soberania do corpo como comunicação. A montagem propunha uma estética surrealista, na qual explorava-se excesso de movimentos e palco nu, e exigia-se grande resistência física dos atores e revelava uma forma até então inexplorada pela encenação brasileira. A presença de Klauss no processo foi fundamental, pois era preciso aprender a representar com o corpo todo e evitar os desperdícios de energia em gestos desnecessários (TAVARES, 2010).

Nas montagens ao lado do diretor Paulo Afonso Grisolli, iniciadas na década de 1970, a denominação de sua função sofre outra alteração: de “dinâmica corporal” passa a “direção corpo/espço”. Klauss e Grisolli fizeram várias parcerias e trabalhavam bem integrados explorando em cursos livres e montagens a relação entre corpo, som e palavra.

Klauss também atuou como ator e preparador corporal nas peças *Trágico Acidente Que Destronou Tereza* de Jose Wilker, direção de Kleber Santos em 1968 e em *Hoje é Dia de Rock*, de José Vicente e direção de Rubens Correia em 1971, peça que marca o movimento de contracultura no Brasil (TAVARES, 2010).

Em 1977, Klauss ganhou o Prêmio Mambembe pela direção da peça *O exercício*, de Lewis John Carlino, com atuação de Marília Pêra e Gracindo Junior. Sua abordagem como diretor era direcionada ao ator como centro da ação, enquanto que a estética da montagem negava os aparatos cênicos, o ator deveria traduzir os elementos cênicos (TAVARES, 2010).

Em 1984, participou da montagem de *Mão na Luva*, de Oduvaldo Viana Filho, direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha. Nessa montagem, Klauss explorou o uso da partitura de movimentos com variações de tempo/ritmo na preparação dos atores e no desenvolvimento das ações das personagens (TAVARES, 2010).

As inovações de Klauss marcam um momento de mudança de pensamento no teatro brasileiro: a supremacia do texto teatral cedia espaço para a dramaturgia corporal, em um contexto histórico propício para as inovações.

Klauss trabalhou em diversas montagens de propostas estéticas e linguagens distintas, o que denota a característica de um trabalho corporal aberto,

não fixado a uma única linguagem. Suas pesquisas se aproximam daquelas feitas por Stanislavisk, Artaud, Grotovisk e Ariane Mnouchkine. Elaborou e desenvolveu, no decorrer de sua jornada, um treinamento capaz de sensibilizar o corpo, liberando-o de bloqueios emocionais e racionais; também explorou as sensações como força motriz do movimento criador, ampliando o repertório de movimento de muitos atores que até hoje praticam sua técnica.

3. TÉCNICA KLAUSS VIANNA (TKV)

Klauss pensava um jeito novo de ensinar: a sala de aula tinha que ter permeabilidade com o palco e com a vida. Em suas investigações, valorizava o ser humano, o que contribuiu para o desenvolvimento do autoconhecimento das pessoas que passaram por ele. Vianna entendia que a percepção de si afeta o fazer criativo e a forma, assim, conectou a dança ao teatro, buscando o corpo vivo, presente em si mesmo com integridade. Uma vez que valorizava a potência expressiva de cada corpo, seu trabalho foi destinado a encontrar jeitos de estimular a dança de cada um (VIANNA, 2005).

A partir das informações contidas no livro autobiográfico *A Dança*, das entrevistas e depoimentos de amigos, familiares e colegas de trabalho é possível afirmar que Klauss era inconformado com o jeito de se ensinar dança, no qual o professor era um modelo a ser alcançado e o aluno era estimulado à repetição pela repetição visando à virtuosidade do movimento sem compreender como o movimento era realizado. Em todos os lugares pelos quais passou, procurou uma forma de romper com as estruturas que, a seu ver, não funcionavam. Não se contentava em repetir fórmulas prontas, pois elas encaminham ao mesmo resultado, fato que o incomodava (VIANNA, 2005).

Somente em 1992, a Escola Klauss Vianna foi fundada, por Klauss Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves. Nesse mesmo ano, no entanto, Klauss vem a falecer, a partir de então, Rainer deu continuidade ao trabalho na escola, sistematizando a TKV, juntamente com Neide, e montando um curso profissionalizante. Em 1995, a Escola Klauss Vianna fechou devido à morte inesperada de Rainer. Devido a esse fato, Jussara Miller e Marienes Caroli, professoras da escola, se juntam para terminar a formação da primeira turma no Estúdio Nova Dança em São Paulo. Em 2010, o curso é oferecido na modalidade especialização na PUC São Paulo.

Há controvérsias no que diz respeito à criação de uma técnica baseada na pesquisa de Vianna, visto que, ele próprio via negativamente o conceito de técnica. Para a compreensão dos fatores envolvidos na criação da TKV, é necessário, portanto, considerar-se o momento histórico do trabalho de Klauss, além dos pensamentos nos quais este se baseou.

A contracultura abria fogo contra uma espécie de morte em vida produzida por uma sociedade onde imperava o totalitarismo tecnocrático. Sistema com uma integração organizacional perfeita e um exército de “especialistas técnicos” para explicar como deve funcionar a vida, da política à educação; do lazer à cultura como um todo, onde até os impulsos inconscientes e até mesmo o protesto contra a tecnocracia - tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. (DIAS, 2004, p.75).

O modelo de educação que vigorava no Brasil nesse momento era o tecnicista, implantado no Brasil no período do golpe militar. Nesse modelo, o único objetivo é formar pessoas para o mercado de trabalho; a individualidade não é respeitada, não se leva em conta o pensar que acompanha o fazer, reforça-se nos alunos a resposta que se deseja obter. A figura do aluno é passiva, não participa do processo de construção do conhecimento, apenas recebe informações, não existe espaço para questionamentos e discussões. Além disso, o afeto também não é levado em conta na relação professor-aluno.

Reverendo esses movimentos que acompanharam a época de Klaus é compreensivo a não aceitação do conceito técnica relacionado à sua pesquisa, visto que ele valorizava o processo e a descoberta do próprio caminho na dança.

Insisto que mais importante que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido. (VIANNA, 2005, p.100).

Nas últimas décadas, graças a uma ampla bibliografia sobre percepção, consciência e cognição, a compreensão sobre o corpo ampliou-se. Helena Katz contribui para essa discussão tecendo considerações relacionadas aos conceitos de método e técnica.

Com essa bibliografia, compreende-se que tudo ganha forma no corpo. E que, sendo assim, 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 começa pelo passo (técnica) ou encontra-lo mais adiante (método) faz alguma diferença. Afinal, sabe-se que dominar bem uma técnica de dança não significa dançar bem, pois a técnica é aceita como condição necessária, mas não suficiente. Depois da técnica a de supera-la no jargão tradicional. O que seria essa superação senão a conquista do modo próprio de lidar com o conhecimento advindo da técnica? E o que seria o domínio dos princípios gerais senão a estabilização das formas do fazer - um correlato ao passo de dança, portanto?" (KATZ, 2009, p.31)

Por meio de várias provocações, Katz faz o leitor refletir sobre o significado das palavras *técnica* e *método* e também sobre como o entendimento desses termos está ligado ao tempo, à cultura e à história. No desenrolar de suas provocações, baseada na Teoria Corpomídia, ela revela o quão insustentável se faz a separação do corpo e da mente, visto que no corpo ambas as áreas complementam-se no aprendizado. Também evoca a reflexão sobre o posicionamento do aluno e do professor, direcionando a responsabilidade do processo de aprendizado à postura de pesquisador que ambos podem assumir. Klaus propunha em suas aulas um laboratório e por meio de provocações sobre os movimentos despertava em seus alunos a curiosidade necessária à pesquisa.

Portanto, quando falamos de técnica Klaus Vianna, compreende-se o processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de construção de um corpo cênico, que esses procedimentos não se apresentam de forma cristalizada e estanque; ao contrário, são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança. (MILLER, 2012, p.26).

Em "O Artífice", Richard Sennett explica que "fazer é pensar", para ele "habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho posto à prova, tratado como luxo" (SENNETT, 2012, p.31).

Sennett aborda a técnica como uma questão cultural, visto que ela está relacionada a uma época e aos pensamentos vigentes de um período, portanto não à produção maquinal. Ao retornar à Grécia arcaica, onde a figura do artífice era de

profunda importância à comunidade, Sennet procura identificar o momento de cisão entre o fazer e o pensar. Os trabalhos de produção manual na Grécia clássica já eram vistos como de menor importância se comparados à produção de pensamentos. Por exemplo, estudar a teoria da música era nobre e reconhecido, entretanto o ato de tocar um instrumento e ser músico era desvalorizado. Para Sennett, a separação entre mão e cabeça, técnica e ciência são prejudiciais ao entendimento e a expressão dos homens, pois esse não consegue compreender o processo completo do que faz.

A citação de Richard Sennett se faz pertinente ao visitar o conceito técnica em seu sentido histórico, na tentativa de reconciliar o fazer com o pensar, a metodologia com a técnica, a teoria com a prática, visto que essas separações são insustentáveis em nível biológico e cultural, quando pensados de maneira independente e *co-evolutiva*. Ao falar sobre o artífice na atualidade o autor descreve pessoas em suas profissões que são movidas por sua curiosidade, fazendo da repetição um lugar de exploração e repetição refletida, na busca de excelência no que se faz. Na TKV o professor não é um modelo a seguir, ele está em parceria com a pesquisa do aluno, buscando meios de facilitar seu processo de aprendizado através de provocações que instigam e movimentam a pesquisa.

As instruções são trabalhadas de maneira a gerar o entendimento do funcionamento do corpomente e a autonomia no seu processo evolutivo. O objetivo principal é incrementar as possibilidades individuais de movimento e comunicação. (NEVES, 2008, p. 03).

O professor acessa o aluno pela palavra, através de instruções, ora abertas, ora específicas, provocando o fazer refletido, acionando a pesquisa corporal pelo pensar e sentir, que nunca estão separados. As estratégias de aula visam a gerar o entendimento e estimular autonomia, portanto, tem como objetivo principal a imersão no processo de conhecimento.

Segundo Neves, as instruções trabalhadas na TKV:

- funcionam como ignição para o movimento;
- são eficazes à flexibilidade dos padrões posturais e de movimento;
- estimulam a percepção dos diferentes estados corporais e a

disponibilidade para o novo movimento, produto de um corpo, num dado momento, em conexão com o ambiente;

- podem promover o acesso a novas conexões neurais, que resultam no movimento, que é sempre expressivo, quer dizer, traz uma informação. Ou seja, transforma a sintaxe corporal na semântica do movimento;

- treinam a retomada de um movimento por outro corpo ou pelo mesmo corpo, em outro momento, sem perda da expressividade individual. (NEVES, 2008, p.53).

As instruções na TKV são elaboradas para despertar a consciência corporal do aluno para sua singularidade, além disso, estimulam o movimento expressivo em sua potência individual através da escuta do corpo. Assim como Paulo Freire, Klauss Vianna desenvolveu uma didática de aula que compreendia que todo indivíduo está inserido em um contexto cultural, social e histórico, por isso as instruções apresentadas pelo professor nessa técnica estimulam a percepção de que o corpo é troca e as trocas se fazem entre o momento, o eu, o ambiente e as outras pessoas.

É possível aproximar as abordagens de educação de Klauss Vianna às de Paulo Freire, pois tanto um quanto o outro reconheciam os aspectos “colonizadores” e “alienantes” de uma educação que não considerava as diferenças. Ao defender a educação como prática de liberdade, o homem não existe fora de seu contexto, sendo assim, é impossível para esses educadores pensar a educação sem considerar essas questões, ainda mais em um país como Brasil, com diversas culturas e condições sociais.

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do homem com o mundo e do homem com os homens, desafiando e respondendo aos desafios, alternando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades, nem da cultura. E, na medida em que cria, recria e decide vão ser conformando as épocas históricas. E também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar desta época. (FREIRE, 1967, p.43)

Para Freire, educação libertadora é aquela que integra o indivíduo a seus

temas fundamentais para que ele saiba o que quer, o que pensa e sente, para, então, atuar ativamente de acordo com sua própria vontade na sociedade. Em sua pedagogia, a autonomia, a reflexão de si, a reflexão do tempo e espaço são princípios de valor para provocar as pessoas a serem críticas e engajadas.

Assim como na pedagogia de Paulo Freire, um dos princípios da TKV é a autonomia do aluno em seu processo de aprendizagem. As estratégias de aula são trabalhadas com o objetivo de gerar entendimento e autonomia na pesquisa do aluno. Ao professor cabe mediar o processo de aprendizagem a fim de auxiliar na ampliação do conhecimento do aluno. O objetivo principal é o aprofundamento do processo de conhecimento do corpo e não a necessidade de alcançar um resultado determinado. O processo de conhecimento se dá por vivência, experiência, pesquisa, reflexão e escolha, já que a via de acesso para autonomia na TKV é a escuta sensível do corpo.

4. OFICINA EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA

Os objetivos gerais da oficina foram iniciar um processo de desenvolvimento da consciência corporal dos participantes pela aplicação da TKV; e, através disso, começar também meu trabalho como orientadora da técnica com o propósito de reconhecer, explorar e me apropriar dos estudos realizados no curso de especialização.

A fim de estimular a ampliação do repertório de movimentos, qualidades de atenção, prontidão e disponibilidade para o jogo, adotou-se como metodologia a exploração dos tópicos do processo lúdico por meio de diferentes propostas.

Quinze vagas foram ofertadas para integrantes dos grupos de teatro da cidade de Botucatu, e a carga horária total da oficina foi 32 horas, divididas em 9 encontros. A divulgação aconteceu via facebook e publicação na agenda do Teatro Municipal de Botucatu e as inscrições ocorreram por e-mail.

A documentação para fins de análise da oficina deu-se por meio de diferentes recursos: gravações de áudio das aulas, fotografias e relatos diários escritos pelos participantes.

4.1. PLANEJAMENTO DE AULA E SELEÇÃO DE ESTRATÉGIAS

“Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina.”

Cora Coralina.

Antes da aplicação da oficina, elaboraram-se planos de aula para estabelecer as diretrizes de cada encontro. Para elaboração desses planos foram usados os protocolos feitos por mim no primeiro semestre da Especialização em Técnica Klauss Vianna na PUC-SP; e também o livro “A Escuta do Corpo” de Jussara Miller, a dissertação de mestrado de Luzia Carion e a tese “A técnica como dispositivo de controle do corpo mídia” de Neide Neves, os quais foram essenciais para concatenar temas e estratégias de pesquisa durante o processo de elaboração.

A partir desse embasamento teórico, a concepção das aulas constituiu em rever os tópicos do processo lúdico que introduzem o aluno à TKV, sendo esses: presença, articulações, peso, apoio, resistência, oposições e eixo global. Identifiquei os objetivos das aulas assistidas na Especialização e o percurso elaborado pelos professores para direcionar a atenção dos alunos aos princípios do movimento. Percebi, então, que, em meus protocolos, havia brechas entre uma estratégia e outra e sequências de acontecimentos confusas e embaralhadas. Logo, houve a necessidade de reorganizar a sequência das estratégias, além de completar as lacunas por meio do estudo sobre a didática, visto que os relatórios foram escritos por meio de recordações e reflexões das aulas.

Os tópicos corporais (MILLER, 2007, 53-75p.) planejados para a oficina foram:

Presença	“O aqui agora”, a auto-observação estimulada através dos órgãos do sentido e sentido sinestésico. A atenção direcionada ao próprio corpo, às pessoas e ao espaço.
Articulação	Encontros ósseos. Por meio da pesquisa com enfoque anatômico, identifica-se qual articulação está

	boqueada pelo excesso de tensão. O reconhecimento das articulações aumenta o vocabulário de movimento e ocasiona a flexibilização da coluna vertebral.
Peso	“Com a liberdade de movimento nas articulações permite-se a percepção de peso de cada parte do corpo, que por sua vez, desperta os diferentes apoios do chão. A percepção de peso evidencia a dosagem de tônus muscular (estado de atenção permanente dos músculos) [...] transformando tensão muscular em “atenção muscular” (MILLER, 2007, p. 65)
Apoio	Superfícies onde o corpo se apoia, considerando o chão como apoio principal. Com o reconhecimento dos apoios, estimula-se o apoio ativo. Por meio dos apoios se exerce uma pressão no chão que, como reação, projeta o corpo no sentido oposto, essa pressão gera um estado de alerta muscular. “Portanto, apoio ativo e a qualidade de utilizar o chão como base de suporte, em estado de prontidão para o movimento, estado alerta e presente, “atenção muscular”. (MILLER p 69 2007).
Resistência	Por meio da exploração dos apoios ativos e passivos é possível reconhecer a ação das musculaturas agonistas e antagonistas que geram resistência muscular. Percebe-se então o volume e amplitude do corpo como resposta dos movimentos com tônus muscular elevado.
Oposição	Oposições ósseas estimuladas por forças opostas que geram espaço articular, agregam qualidade de expansão, alongamento e tridimensionalidade do corpo.
Eixo Global	Consciência do equilíbrio corporal, alinhamento da estrutura óssea, percepção do tônus muscular e centro de energia por meio do reconhecimento dos planos de movimento (sagital, frontal e transversal).

Após a consideração de todos os aspectos acima listados, cheguei a uma estrutura-base das aulas/encontros, a saber:

- Roda inicial de conversa, na qual os participantes compartilharam suas impressões, percepções, descobertas e dúvidas sobre o processo;
- Reconhecimento inicial do estado corporal. Nesta etapa, tanto o mapeamento inicial quanto o espreguiça livre e conduzido podem acontecer no chão ou em deslocamento, como por exemplo:
 - a) Caminhada inicial com o propósito de proporcionar o reconhecimento do estado corporal antes de começar novas experimentações.
 - b) Mapeamento do corpo em posição anatômica para estimular o reconhecimento do estado corporal, tensões e capacidade de atenção;
- Espreguiçar conduzido respondendo às necessidades de movimentos do corpo com o propósito de aumentar o espaço articular, lubrificar as articulações, flexibilizar, soltar e alongar a musculatura tensa;
- Exploração de movimentos nos níveis baixo, médio e alto com o propósito de sensibilizar o corpo para o tópico pesquisado;
- Diferentes experimentações para exploração do tópico abordado, com o objetivo de auxiliar o entendimento do grupo;
- Exploração livre dos tópicos experimentados durante o encontro com orientações pontuais para estimular o estado de atenção.

4.2. Execução

*“O corpo existe e pode ser pego.
É suficientemente opaco para que se possa vê-lo.
Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.
O corpo existe porque foi feito.
Por isso tem um buraco no meio.
O corpo existe, dado que exala cheiro.
E em cada extremidade existe um dedo.
O corpo, se cortado, espirra um líquido vermelho.
O corpo tem alguém como recheio.”*
Arnaldo Antunes

Figura 04: Registro fotográfico do último encontro com os alunos da oficina de TKV.



Fonte: o autor (2016)

Os encontros estavam previstos para acontecer semanalmente durante os meses de dezembro de 2016 e janeiro de 2017, entretanto, devido a alguns imprevistos na agenda do Teatro Municipal de Botucatu, houve alteração do cronograma a oficina foi feita diariamente durante nove dias seguidos. Essa alteração gerou mudanças no público-alvo: a proposta inicial era atingir integrantes dos grupos de teatro da cidade, mas a alteração do cronograma ocasionou desistências e poucas pessoas puderam participar. Para dar continuidade à pesquisa e manter a parceria com o teatro, optou-se por abrir as vagas para interessados em geral, assim, o grupo foi formado por estudantes de teatro, dança, música, psicologia e educação física, todos com alguma vivência em teatro por meio de oficinas e cursos livres.

A fim de proporcionar aos alunos um exercício de reflexão sobre a própria prática e sobre seu desenvolvimento durante a oficina, propôs-se que escrevessem diários de bordo, relatando suas experiências. Essa proposta foi uma adaptação dos protocolos realizados durante a experiência no curso de Especialização. O protocolo é um registro escrito detalhado de cada aula prática da especialização e realizado a cada encontro durante todo o curso. Ao observar que os encontros sucessivos dificultariam a elaboração dos relatos, propus ao grupo que, a cada dia, uma pessoa ficasse responsável por elaborar o registro. Contudo, todos optaram por escrever seus relatos diariamente, por considerarem necessário o momento de reflexão pessoal, mesmo que os escritos fossem breves. A elaboração de tais relatos propiciou aos participantes um momento de organização da experiência, ajudando na conscientização e apropriação dos tópicos estudados em aula.

[...] a escrita aparece regularmente associada à “meditação”, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real.” (FOUCALT, 1992, p.2)

Os fragmentos de relatos apresentados neste trabalho servem como documento de minha análise da oficina, são citados exatamente como os participantes redigiram e referenciados somente com as iniciais dos nomes para garantir o anonimato dos alunos. Seus relatos evidenciam as descobertas e

constatações dos participantes e demonstram o potencial que a TKV tem de trincar o automatismo propiciando o autoconhecimento. O termo *automatismo* faz referência às ações que independem da consciência da vontade. Deste modo, automatismo se refere a ações realizadas sem atenção e reflexão, como se o indivíduo estivesse em um estado de “dormência”, não sabendo o que faz, como faz e o porquê faz.

No primeiro encontro, o tópico principal de pesquisa foi *presença*, com o intuito de provocar a escuta do corpo, o reconhecimento da “ausência corporal” e repertório de movimentos limitados. Ao incitar o aluno a dar atenção ao que vê, sente e ouve chamou-se o corpo para “o aqui agora”, o presente momento. Nesse tópico, são reconhecidos os três estados de atenção descritos abaixo, em um contínuo sistema de troca e negociação das informações.

- **Eu:** Como o indivíduo percebe e reconhece seu corpo. O aluno é convidado a observar e analisar a relação dos pés com o chão ao caminhar, seu ritmo pessoal e suas articulações.
- **Espaço:** Como o indivíduo percebe e se relaciona com o espaço. O aluno é convidado a observar as características do espaço, como formas, texturas, cores e sonoridades, além de suas trajetórias. Desde modo, incita-se o aluno a perceber se tem consciência de suas escolhas ao deslocar-se.
- **Outro:** Como o indivíduo se relaciona com as pessoas. O aluno é convidado a observar as características dos movimentos dos parceiros de aula, a maneira como caminham, seus trajetos no espaço, suas articulações e tensões, suas roupas, etc.

Ainda nesse encontro, sugeri reproduções de pequenos trajetos que o grupo fez no espaço, e explorações de diferentes movimentos/trajetórias para realizar as passagens de nível a fim de provocar reflexões sobre a ausência corporal. Os relatórios escritos pelos participantes revelam o olhar para si como uma situação dolorosa e instigante (MILLER, 2017).

Pude observar nos fragmentos dos relatos dos participantes citados abaixo, não só a constatação de suas limitações, mas também um início de elaboração de estratégias para superá-las, o que provoca a expansão da percepção do movimento

e suas possibilidades.

Percebi que demorei para me concentrar nas orientações, para desligar o pensamento da rotina, e começar a me conscientizar do que eu estava fazendo como exercício...minhas respostas eram automáticas no que se diz respeito ao tipo de movimento. G.S.

Às vezes me esquecia do meu próprio corpo e me pegava andando por andar, sem cumprir o trajeto pré-estabelecido por mim. Eu oscilava a atenção. Às vezes me percebia virando sempre pra o mesmo lado e então me esforçava para ficar mais atenta aos meus movimentos. D.V.

Foi a princípio "desafiador" pois:

- Como é que eu vou prestar atenção nesse monte de informações profundas, pensar sobre elas e me mexer? uma coisa ou outra!
- Fiquei incomodada comigo, mas depois fui percebendo melhor tudo e todos, eu alí com meus pés, foi deixando de ser desconfortável e tornou-se leve. Lembro-me que durante uma das caminhadas depois de algum jogo pensei: estou mais inteira aqui, estou mais...presente? Esse mais "inteira" foi de percepção do eu, corpo, pessoas e local.
L.C.

O tópico *presença* é de suma importância para a técnica, e foi estimulado de diferentes maneiras em todas as aulas. Durante o processo de aprendizagem, esse tópico torna-se mais complexo dado o aumento de referências sugeridas aos alunos durante as experimentações.

No segundo dia, iniciei com o reconhecimento e pesquisa do tópico articulações. O grupo foi estimulado a explorar novas possibilidades de deslocamento via exploração dos níveis e das direções no espaço, como também possíveis leituras corporais provocadoras por jogos de ação-reação (MILLER, 2017).

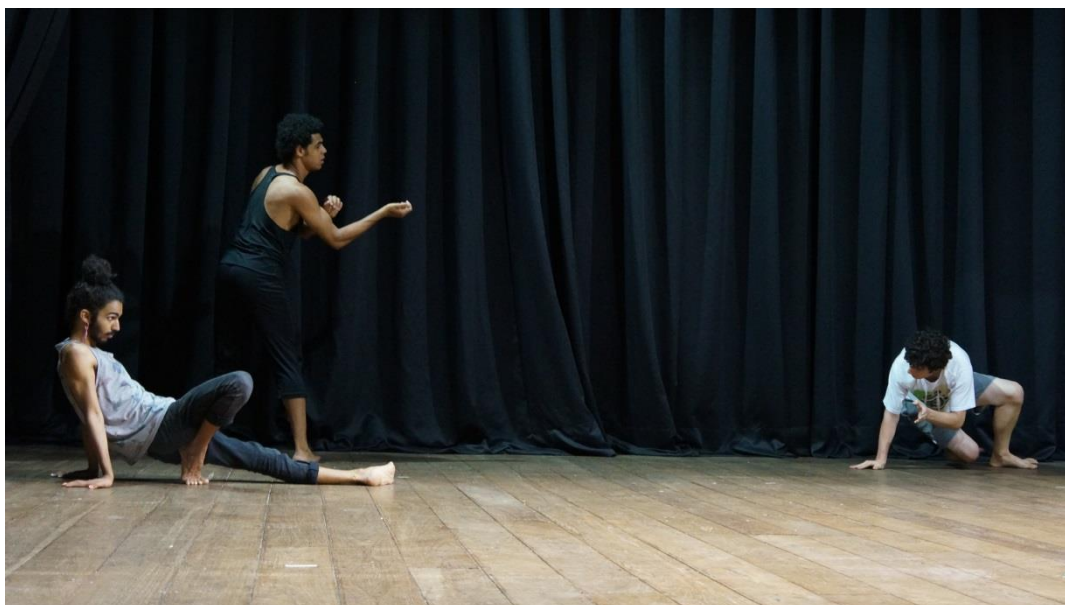
Pode-se perceber que as constatações individuais não constituíram o foco principal do encontro, mas as alterações observadas no jogo/estímulo com parceiros. É possível identificar também o reconhecimento de novas possibilidades de movimento geradas pelo contato com o outro, além do reconhecimento do perfil pessoal perante situações com o grupo. É interessante observar que o reconhecimento das limitações em situações de jogo faz com que o participante perceba algumas tendências que precisam ser trabalhadas para obter uma qualidade de atenção. No caso da aluna G.S., observei a criação de uma estratégia de pesquisa que parte do reconhecimento da atenção limitação. Ela percebe o que necessita ser trabalhado e propõe a si mesma um caminho de pesquisa.

O exercício que realizamos em grupo onde cada grupo começou o jogo em um nível de movimento, me gerou um desconforto, e refletindo acho que é porque nós começamos no plano alto de movimento, que é o plano que eu tenho dificuldade em criar movimentos diferentes. Como considerações finais, refleti que preciso buscar uma qualidade melhor de atenção já no início da aula, e trabalhar meu foco de atenção nos exercícios de construção de movimento dentro das propostas orientadas, e me atentar mais para a minha relação com o grupo. G.S.

Na atividade de escolher o nível de movimentação e interagir com o parceiro à frente, me senti um ser diferente, em um lugar desértico, encontrando um outro ser, diferente de mim. Era como se aquele encontro fosse um motivo para ter cuidado, por se tratar de um ser desconhecido. Ao mesmo tempo, senti curiosidade diante daquela novidade. Acredito ter me expressado conforme minhas emoções e sentimentos. Quando meu parceiro adotou uma expressão facial e corporal mais receptiva, pude construir uma mudança, me aproximar e passar perto dele com menos cuidado, mas mantendo o olhar e a atenção fixa nele. Gostei muito das descobertas, das sensações novas e com elas as mudanças na maneira de enxergar meu corpo e das outras pessoas, como se passasse a conhecer mais possibilidades de uso do corpo, de expressões com ele. D.V.

[...] criei um “relacionamento” com ela, percebi que propunha pouco, sou mais passivo que ativo nas atividades. M.B.

Figura 05: Pesquisa sobre os níveis de movimento: Jogo de ação e reação. Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu, 2016.



Fonte: a autora.

Sensibilização e reconhecimento das possibilidades de movimento de cada

articulação por meio de propostas de exploração de movimento parcial e total foram os temas do terceiro encontro. Proporcionei um estudo sobre espaço articular, visando à lubrificação entre as articulações por meio da exploração dos movimentos nos três níveis, variando os estímulos com contagem, marcação de pulso alternado, ritmo e músicas (MILLER, 2017).

Nessa aula, um dos participantes decidiu não continuar mais os encontros. A decisão ocorreu depois do mapeamento inicial, durante a exploração das possibilidades de movimento parcial das articulações. Durante o exercício, observei o aluno demasiadamente incomodado; ao acessar os movimentos articulares da coluna algo aconteceu.

Dando espaço para os músculos, toda a história da vida das pessoas começa a surgir, as alegrias e tristezas, desgraças e felicidades, a fome e a vontade, as frustrações e as fantasias. (VIANNA, 2005, p.141).

Ele levantou-se, calçou os sapatos e justificou rapidamente sua saída. Na sua justificativa, contou sentir muita angústia e náuseas durante as aulas e, sendo assim, não gostaria de continuar, também alegou “ser outro perfil de aluno” por não saber o que fazer com essa autonomia de investigação. A saída do aluno durante a aula gerou desconforto e estranhamento no grupo, portanto, nesse dia, apenas uma aluna compartilhou o diário.

Quando recebemos a orientação para abrir os olhos, e nesse plano do nível baixo receber o espaço, e o outro, eu notei a falta da pessoa que eu estava observando, senti como se o espaço não fosse o mesmo, e me perdi um pouco na pesquisa, acredito que por estar observando o D. desde a primeira aula, a saída dele principalmente no meio da aula gerou uma sensação de ausência [...] G.S

Durante a roda inicial do quarto encontro, alguns alunos compartilharam o incômodo ocasionado pela aula anterior. Ao dividir as sensações geradas pelas propostas e ao falar sobre a saída de D. houve uma transformação no processo, pois estabeleu-se cumplicidade e o grupo se fortaleceu.

A saída de um integrante e o desconforto gerado no grupo definiram minha

decisão de realizar mais uma aula sobre o tópico articulação. Uma avaliação própria, feita via percepção e constatação inicial e posterior da musculatura, pode gerar a conscientização das tensões desnecessárias; a exploração do uso das articulações (movimentos possíveis de serem realizados isoladamente ou em conexões) pode gerar o desbloqueio dessas tensões. Essas constatações são indispensáveis para o reconhecimento do peso real das partes do corpo e do efeito da força da gravidade sobre nossos corpos, além, é claro, do reconhecimento do repertório limitado e repetitivo de movimentos.

O nosso quarto encontro me trouxe um certo alívio, pois pelo fato de eu me sentir completamente incomodada de início e conseguir falar sobre, percebendo que isso não ocorrera apenas comigo, que houve um geral nisso tudo, consegui relaxar e relaxando me percebi melhor e percebi os outros. L.P.

Os registros desse dia revelam, em alguns participantes, o amadurecimento e reconhecimento das possibilidades de criação devido ao reconhecimento do espaço e do outro como possibilidades de criação. Notei nas relações e interações o potencial para romper a zona de conforto.

Percebi por causa do exercício que propõem *[sic]* o outro como alimento de seus movimentos, possibilidades a sua frente são vastas e lindas. Isso deixa até um sentimento de incapacidade ou de “não saber o que fazer” ou o famigerado medo de errar. De fato, esses sentimentos nos fazem recorrer aquilo que já estamos hábitos/acostumados a fazer, mas quando se entra em um estado de atenção que te propõem ser e estar disposto, o choque entre as suas vivências e a do outro causa algo novo, que possibilita a saída da zona de conforto, ou pelo menos a percepção dela. E não ter medo de explorar é, acredito, não ter medo de sair da zona de conforto. O ator é um explorador de si mesmo. K.B.

Se os outros que estão no espaço correm agitam e aquecem o espaço, o espaço muda. Se eles fazem careta, o espaço muda, o espaço mudando faz todos mudarem, logo, o espaço é mutável, permeável. Se conectar com um grupo de uma forma mais forte, traz uma noção de campo energético, como se o grupo começasse a partilhar da mesma energia. Mas esse campo também deve ser permeável [...] M.M.

Estar "alinhada" pode ser bonito, mas o meio é aflito, são conflitos, uma luta travada [...] Eu comigo mesma numa discussão do: - para que mexer aqui de outra forma? Eu estava bem assim, olha só o que você fez! Olha esse peso todo, sintá ele! Você nunca parou para sentir, não é? Você nem gosta de chão... Sempre preferiu o ar, a vida toda lá em cima, agora se vira com

esses eu's que você encontrou no chão, pegue eles e traga para dentro de você, organize, converse, brinque, relaxe, nem tudo é luta afinal. L.P.

Figura 06: Situação de pesquisa sobre o tópico articulação. Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016.



Fonte: a autora.

Em posição anatômica, os participantes reconheceram o peso real dos membros do corpo. Em decúbito dorsal, pesquisaram possibilidades de empilhamento ósseo com os braços e pernas. A orientação era para que utilizassem apenas a musculatura necessária para realização da pesquisa, evitando força muscular desnecessária. Por meio de exploração de movimentos nos diferentes níveis, buscaram reconhecer a distribuição do peso corporal sobre seus apoios. Para ajudar na identificação das tensões, propus dinâmicas em dupla de “manipulador e boneco”. Em pé, reconheceram o empilhamento ósseo e exploraram o uso do peso aplicado à movimentação. O tópico de maior enfoque nestes encontros foi o tópico *peso*, entretanto o tópico *apoio* também foi contemplado.

De acordo com Jussara Miller (2017), apoio ativo é o uso da distribuição do peso sobre apoio, provocando uma força reação no sentido oposto, ocasionado alavancas e espaço articular. Deste modo, direcionado o peso sobre os apoios, o grupo explorou o uso do apoio ativo.

No depoimento de D.V, percebi que, por meio do uso consciente do peso, descobrem-se outras formas de distribuição desse peso sobre os apoios. Essa nova organização propicia a descoberta de diferentes apoios e alavancas.

Ao subir e descer usando as articulações, descobri alavancas que não imaginava ter. Quando pesquisamos as maneiras de cair e levantar sem usar a impulsão no chão, pude usar o que tinha aprendido com o exercício da bexiga. Ao invés de impulsionar os braços forçando as mãos contra o chão, jogava a bacia para trás, fazendo pouca força contra o chão, deslizando-as sobre ele, até o peso do quadril puxar meu tronco e então eu poder me apoiar usando as alavancas dos tornozelos e metatarsos. Adorei! D.V.

A relação entre peso e leveza também aparece nos depoimentos. Ao reconhecer o excesso de tensão muscular, o participante percebe o grau de tensão necessário para realização do movimento e, então, a regulação do tônus muscular propicia a sensação de leveza.

As atividades com a bexiga me fizeram sentir mais nitidamente o peso das partes quando estava com e sem bexiga. E também como podemos direcionar o peso e trabalhar o equilíbrio. G.S.

Notei uma colega utilizando movimentos parecidos com os que eu estava fazendo, então me aproximei, com intuito de observar como ela usava seus apoios, e se eu ou ela poderíamos contribuir com novas descobertas. Para mim, foi uma conversa baseada na identificação. Gostei bastante das pesquisas e das descobertas sobre alavancas, peso, leveza, equilíbrio. M.B.

Figura 07: Mapeamento corporal: Autoavaliação em posição anatômica.
Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 08: Situação de pesquisa visando favorecer o reconhecimento corporal do tópico peso. Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu, 2016.



Fonte: a autora.

Figura 09: Estudos sobre o uso do apoio passivo e apoio ativo. Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu, 2016.



Fonte: a autora.

Neste encontro, foi pesquisado o tópic *resistência*. Propus ao grupo a pesquisa das musculaturas agonistas e antagonistas para gerar tónus muscular elevado e movimentos amplificados. Sugeri também situações de pausas para provocar a busca do equilíbrio, distribuição de peso sobre os apoios, e preservação dos espaços articulares. Outras situações de pesquisa foram abordadas como direções espaciais e pesquisas em duplas visando a acordar toda a musculatura do corpo (MILLER, 2017).

Eu me conscientizei que em alguns momentos eu tencionava uma determinada musculatura, e isso acontecia com a musculatura agonista normalmente, porque na tentativa de buscar sentir esse trabalho que o corpo realiza quando existe oposição ao movimento que está sendo realizado na tentativa de acessar o antagonista eu tencionava o agonista buscando essa reação, e eu tive que experimentar diversos comandos de informação para que o meu corpo fosse tentando uma forma de resistência que não tencionasse tanto a musculatura a ponto de trazer uma sensação de cansaço muscular. G.S

Ao ler os relatos de G.S., percebi a importância de diversificar as estratégias e comandos de aula a fim de acolher e mediar a pesquisa do aluno.

Deslocamo-nos no espaço fazendo o inverso do que a Ana propunha propositadamente... Escutando ela e vendo-a exercer os próprios comandos, somos induzidos a segui-la, mas a presença do coletivo reforça a resistência, literalmente. Aproveito o ensejo da palavra coletivo para discorrer sobre sensibilidade. Tomando e entendendo a sensibilidade com o coletivo como pré-requisito, melhoramos inevitavelmente as relações e com isso o fluxo energético também. A sensibilidade deveria ir tanto de maneira convergente como divergente, em outras palavras, o individuo teria que estar tocado com o que acontece ao seu entorno, potencializando e otimizando a força do todo quando a construção é em conjunto. Sensibilidade tem a ver com cuidado e atenção para com o outro, mas também tem a ver com movimento externo, com fluxo exterior ao corpo e percebe-lo. M.M.

A atenção se expande para o grupo e para as relações, reconhecendo o processo vivido como coletivo e individual. Nesse relato se destaca a sensibilidade como via de conexão entre o eu, o espaço e o coletivo.

Figura 10: Pesquisa sobre resistência.

Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu, 2016.



Fonte: a autora.

No oitavo encontro, trabalhamos *resistência* e *oposição*. O tópico oposição foi abordado visando sensibilizar a percepção dos ossos. Propus explorações de oposição entre crânio e sacro, orientando o grupo a se atentar para a mobilidade da coluna e também, para outras possibilidades de oposições a fim de aumentar o

espaço articular e o repertório de movimento. O grupo pesquisou também a sutil diferença entre percepção muscular, como se dá no tópico *resistência* com o uso dos apoios ativos, e percepção das oposições ósseas. Durante a prática, reforcei que todos os tópicos estão interligados, e que, ao gerar oposição óssea, acessa-se musculatura e vice-versa, entretanto com qualidades distintas, pois pensar em osso gera alongamento, enquanto que pensar em músculos pode ocasionar tensões excessivas (MILLER, 2017).

A cada aula tomamos maior consciência da amplitude de nosso corpo. Mesmo não tendo muita força muscular percebo que a resistência e a oposição me transporta para o aqui agora, aos poucos fico mais equilibrada e presente, até mesmo o olhar se amplia no horizonte, enxergamos mais uns aos outros. E assim vou conseguindo enxergar, ver além e estar inteira. Isso cotidianamente não é fácil, mas com esses jogos tem sido possível, nem que seja por alguns instantes essa inteireza. D.V.

Percebi que a qualidade de resistência exige maior força física, como estudante de teatro tenho consciência da qualidade que a resistência da à cena, mas pra eu colocar isso conscientemente em uma cena é algo difícil [...] Ao andar propondo oposições frente e trás, lateral direita e lateral esquerda gera uma expansão no corpo por consequência e é impressionante, percebi descolar as minhas vértebras. M.B.

Figura 11: Estudo sobre o tópico oposição. Situação de pesquisa envolvendo pausas e deslocamento. Registro fotográfico da oficina, Teatro Paratodos de Botucatu , 2016.



Fonte: a autora.

O nono encontro foi destinado a um conversa para expor as considerações finais sobre a oficina. A proposta inicial era dar continuidade ao estudo dos tópicos, entretanto, considerando a opinião dos participantes, concluí ser mais adequada a alteração, visto que o tópico *resistência* trabalhou bastante as musculaturas e o grupo já estava cansado. Nos poucos relatos entregues nesta etapa, percebi o cansaço na escrita dos participantes, pois o discurso reflexivo se reduz a “gostei disso não gostei disso”, sem desenvolvimento.

5. CONSIDERAÇÕES EM FLUXO

“Como disse um mestre zen, para saber se a água de um balde está quente ou fria deve-se meter a mão no balde.”

Klauss Vianna

Ao reunir todos os recursos utilizados e dados levantados nesta pesquisa, compreendi profundamente o caráter processual e experimental da TKV. Isso ocorreu tanto ao analisar os dados do processo de desenvolvimento dos alunos, quanto ao refletir sobre o meu processo de aprendizagem como aluna da Especialização e aprendiz-orientadora.

Promover uma oficina é promover um evento, todos os detalhes são importantes e imprevistos podem acontecer. Não consiste somente em entrar na sala de aula e seguir o planejamento, mas também em ser vivo e interagir com os acontecimentos no instante em que eles acontecem: imprevistos ocorrem e aprende-se com eles.

A alteração nas datas da oficina alterou o público-alvo, como já mencionado. A princípio entrei em conflito: “Será que vai dar certo? O que eu faço se as pessoas desistirem de continuar a oficina? O que faço da pesquisa teórica que já iniciei?”. Agora entendo com clareza que a técnica não faz distinção entre as pessoas e suas áreas de atuação. Apesar de ter sido criada, inicialmente, visando à formação técnica em arte, o trabalho de Klauss, Rainer e Neide nunca foi direcionado exclusivamente a este grupo. Ao contrário, sempre foi aberto à participação de qualquer pessoa interessada. A técnica não serve só para o teatro ou para dança, como se poderia pensar, ela é, antes de qualquer coisa, um caminho possível para a autoconsciência. As constatações durante a prática são provisórias, pois tudo nesse corpo está em constante trânsito de informações. O fato de não ser uma técnica pronta e acabada, faz com que as pessoas que entrem em contato com ela mantenham-se em estado de experimentação.

No momento de planejar o curso, não pude visualizar tão bem a estrutura que havia definido como aconteceu durante a vivência prática. Ao orientar o primeiro

encontro, percebi que a organização das estratégias poderia ser melhor. Durante o planejamento, não considerei o caráter processual da técnica, sem me dar conta, ignorei essa característica.

Situações em sala de aula me mostraram que outras organizações eram necessárias. No primeiro encontro, por exemplo, as pessoas estavam visivelmente tensas e ansiosas, a diversidade do grupo gerou um estranhamento nos participantes. O planejamento para aquele dia era que, após a roda inicial de conversa, os participantes escolhessem um lugar no espaço para deitar, espreguiçar livremente e fazer o mapeamento direcionado, com o intuito de, através deste, avaliar o estado corporal de cada um. Mas, como seguir com o planejamento quando se percebe resistência de alguns participantes para tirar os sapatos? Deitar para o mapeamento, naquele momento, não era possível. Deitar significava ter mais intimidade e disponibilidade. Mudei de estratégia, então: resolvi iniciar com um jogo envolvendo o nome dos participantes para que eles interagissem e descontraíssem; somente após essa quebra de estranhamento, segui com uma caminhada para que os alunos reconhecessem o espaço e, por fim, chegassem ao chão.

Quando o aluno D. abandonou a oficina no meio da aula, todos nós sentimos. Percebi que nossa experiência estava interligada, portanto escolhi permanecer mais uma aula no tópico *articulação*, o que alterou o cronograma da oficina. Tais eventos propiciaram a constatação da necessidade e disponibilidade para realizar alterações decorrentes das situações imprevisíveis, que acontecem por conta das características e das necessidades de cada grupo.

No decorrer dos encontros observei atuação e curiosidade progressivas por parte dos alunos. O desejo de compartilhar suas descobertas, dúvidas e percepções sobre a experiência aproximou o grupo, criou um ambiente acolhedor.

Adquirindo maior repertório corporal e exercitando a organização da experiência por meio da fala (partilha no início das aulas) e escrita (diário de bordo), as descrições das sensações e percepções do próprio corpo ficaram mais claras e específicas. Em vários momentos da aula, o aluno foi convidado a partilhar como se percebia, e como sentia a proposta de pesquisa em seu corpo. Nas primeiras aulas, poucas pessoas se arriscavam a falar, depois, com mais tempo de pesquisa e maior entrosamento entre os participantes, todos tinham algo para dizer.

Nos momentos de compartilhar as leituras corporais (leituras das alterações corporais de acordo com a proposta de pesquisa), os participantes tinham cuidado

ao selecionar as palavras para explicar a experiência, pelo desejo de serem compreendidos por todos; reconheciam as limitações das palavras ao falar sobre as sensações e percepções, e, às vezes, a palavra quase não dava conta de exprimir a experiência.

Cada aluno é um mundo, e suas realidades vão emergindo, às vezes de forma caótica, durante as situações de pesquisa. Nada deve ser massificado nesse encontro, é o olhar distanciado que iguala o grupo e acabo por reconhecer que houve momentos em que vi o grupo como massa, não reconhecendo a singularidade de cada participante, singularidade esta, tão importante na TKV, não apenas no resultado, mas também no processo.

É preciso estar atento, alerta, sabendo que, mesmo assim, se está sujeito ao olhar cego. O orientador é tão pesquisador quanto o aluno. E, nesse lugar, a pesquisa não tem limites, pois entender melhor abre margem para outras pesquisas. Cada aluno tem seu tempo de amadurecer e não há problema algum nisso, existe espaço para todo tipo de processo. Muitos pontos de vista sobre as aulas foram compartilhados e nenhum excluiu o outro, pelo contrário, percebi que, deste modo, partes diferentes do processo se revelam.

A TKV, por meio de procedimentos específicos, direciona a percepção do aluno para a imensidão de movimentos que acontecem no seu corpo e no entorno, revelando uma complexa rede de conexões. Eu, enquanto aluna, estudante, pesquisadora e orientadora me reconheço nesse Devir. Ao iniciar essa pesquisa, era uma, ao desenvolvê-la, foram inúmeros encontros e desencontros, dúvidas e mais dúvidas surgiram. Como orientadora, em vários momentos me perguntei: “Como saber qual é o momento de intervir? Qual é o limite na mediação? Como provocar bons conflitos e atitudes? Será que minhas escolhas estão favorecendo de fato o processo? ”. As dúvidas eram frequentes, e escolhi agir sempre em parceira com o grupo tendo como fio condutor as informações contidas nos diários de bordo e nas conversas que aconteciam durante as aulas.

Fui introduzida à técnica pelos tópicos do processo lúdico há um tempo e a oportunidade de refletir o processo com esse distanciamento foi imprescindível para o meu aprendizado. Descobri outro importante foco da minha pesquisa quando comecei a executar a prática: percebi que era precioso e urgente reconhecer-me no processo como aluna e como orientadora, ver-me no outro e novamente reorganizar o que vivi. O que me leva a refletir que tal necessidade seja contínua, pois, o corpo

como mídia de si mesmo se reorganiza sempre que uma nova informação o atravessa, portanto, ao reviver um acontecimento por outra perspectiva, novas sinapses acontecem. A partir desse estudo, novas dúvidas e possibilidades de pesquisa surgiram, tais como: “A TKV necessariamente precisa de um grupo de pessoas para ser desenvolvida ou é possível sua aplicação de forma individual? Como os tópicos do processo lúdico podem contribuir para a construção do corpo cênico? Seria possível o cruzamento de pensamentos, ideias e práticas de Constantin Stanislávsk aos de Klauss Vianna e da TKV? ”.

O vínculo despertado pela oficina nesse evento fomentou os participantes a também continuarem com as pesquisas. Unir grupos de diferentes áreas era uma forte característica de Klauss Vianna e a técnica elaborada a partir de seus princípios não é diferente. Assim sendo, resolveram montar um grupo de estudos para possíveis pesquisas corporais e discussões sobre o que for urgente para cada um.

6. REFERÊNCIAS

- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo. De Stanislávsk a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. 2º ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?*, Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 26-32.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: Sistematização da técnica Klauss Vianna*. 2 ed. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER Jussara. *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.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. 3º ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.
- VIANNA, Klauss. *A dança*. Colaboração com Marcos Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.