

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP
COORDENADORIA GERAL DE ESPECIALIZAÇÃO, APERFEIÇOAMENTO E
EXTENSÃO – COGEAE
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM TÉCNICA KLAUSS VIANNA**

Ana Luiza Bianconcini Anjos

**“Nosso solo é nossa riqueza” / Atravessamentos de um processo criativo a partir da
Técnica Klaus Vianna.**

São Paulo – SP

2016

ANA LUIZA BIANCONCINI ANJOS

**“NOSSO SOLO É NOSSA RIQUEZA” / ATRAVESSAMENTOS DE UM
PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA.**

**Monografia apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
SP, como exigência parcial para a obtenção do
título de Especialista em Técnica Klaus Vianna,
sob orientação da Prof^a. Dr^a Jussara Corrêa Miller.**

São Paulo – SP

2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Jussara Corrêa Miller (orientadora)



“Nosso solo é nossa riqueza” / Atravessamentos de um processo criativo a partir da Técnica Klaus Vianna.



Para minha mãe que se deslocou de São
Paulo p Bahia e em meio a folia me deu
chão

Agradecimentos

Jussara Miller, pela orientação atenta e presente.

Beatriz Cruz, Luiza Meira, Marcus Moreno, Monica Lopes, Paloma Fraga, Isabela Pizani, Rafaela Camargo e todos os colegas da pós pela parceria e jogo.

Ana Paula Anjos e Frederico Anjos pelo apoio e paciência.

Neide Neves, por ter me apresentado a Técnica Klauss Vianna.

Klauss Vianna, Angel Vianna e Rainer Vianna, pela pesquisa.

Resumo

Este trabalho se insere no campo da dança e educação somática, a partir dos estudos da Escola Vianna, que teve seu início no trabalho de Klauss e Angel Vianna, sendo posteriormente sistematizado e nomeado de Técnica Klauss Vianna (TKV). Uma investigação do processo criativo da Técnica Klauss Vianna, pautada no entendimento de corpo em constante processo de transformação com o ambiente, a partir dos estudos da Teoria Corpomídia em diálogo com o pensamento de corpo da Escola Vianna. A partir dos estudos dos tópicos corporais do Processo Lúdico da sistematização da Técnica Klauss Vianna, a improvisação decorrente deste trabalho investiga o solo pautada no tópico corporal "apoio" abordado na sistematização da TKV.

Palavras-chave: Técnica Klauss Vianna; Teoria Corpomídia; processo criativo; dança; improvisação.

Sumário

Introdução / A mãe de quem?	8
1 / Você sabe pregar botão?	11
Escola Vianna em diálogo com a Teoria Corpomídia	
2 / “Nosso solo é nossa riqueza”	21
Atravessamentos de um processo criativo	28
Considerações Finais / Vou ali	42
Bibliografia	44

Introdução / A mãe de quem?

Num vilarejo no interior da Bahia, na conhecida Chapada Diamantina, José Carlos dos Anjos, absorto em seus pensamentos, sobre o lombo do cavalo atravessa a mesa, cadeiras, pessoas, portas, dispensa e janelas, encontra um pássaro que pia: *piu*. E então, se dá conta de que talvez o assunto, tratado em meio a cuscuz de milho e cuscuz de inhame, fosse de seu interesse. Mas, como estava a muitas léguas do que ali discutiam, indaga: A mãe de quem?

Esse é um estudo de pensamento, de escrita e de dança. Este é um estudo.

É a primeira vez que escrevo sobre dança, e é também a primeira vez que me proponho a criar e pesquisar dança. O percurso que cada um trilha é sempre muito singular e, embora contamine o ponto em que se está, o acontecimento é sempre único.

Quem lê agora é você, escrevemos para pessoas que não conhecemos, mas escrevemos numa folha branca; seria para ela que escrevemos? Ou para os pensamentos que pedem passagem?

Esse é o ponto de partida: uma mulher, um computador, pensamentos que pedem passagem e o desejo de que nessa relação os pensamentos possam se efetuar. Pensar. E que, mesmo haja muitas léguas entre eu, o teclado, a tela, a letra impressa e você, possamos, porque não? Nos relacionar.

O modo como o mundo se organiza hoje, econômica e politicamente, nos faz perceber o desencontro que nos acomete. Assassinatos, guerras, atentados, chacinas, extremismos, consumismos e tantos outros acontecimentos/arruinamentos que, como sintomas de uma doença estrutural, nos vemos vivendo para sobreviver. Esse processo se distancia da vida enquanto campo de possibilidades, e se aproxima do que parece ser a manutenção da morte, do desencontro e da incomunicação.

Como tentativa de entender o mundo para ser mundo, me vi muitas vezes imóvel, queria não ver, “murava” a janela, e via o escuro, o escuro ia me mostrando todas as angústias e sofrimentos que, inerte, movimentava para manter-me inerte. Esse foi o período em que entreguei o meu peso para a cama, meu pedido era para

que a gravidade parasse como um feixe de luz só no meu corpo e eu pudesse sair daqui, ser expelida para o espaço, mas a resposta que ouvi foi só o contrário -- e assim, como muitos feixes de luz nessa terra desarticulada, abandonei meu peso por completo. Depois, veio a fase da entrega do peso na água; pelo azar de não ser peixe e pela injustiça de ser abastada, ficava horas na banheira sentindo a água no meu corpo. Aqui, não havia exatamente um abandono do peso, havia uma resistência em morrer, apoiava a bacia e mantinha a cabeça para fora da água, o tempo suficiente para que fosse possível continuar viva. Então, veio a última fase do espaço quarto desse tempo que chamei intervalar. Essa foi a fase do ninar, por ter a sorte de um pai baiano e o privilégio de um quarto com proporção cama, banheira, rede. Foi nesse entrelaçado de fios de algodão que vi meu azar de não ser peixe se transformar em sorte, e o mesmo instrumento que poderia me apanhar da vida no mar me levou, nesse embalo de lá pra cá, a fazer as pazes com a gravidade e entender que com dois apoios em paredes firmes até podemos abandonar o peso para, às vezes, brincar.

Desse percurso cama, rede e banho, muitos outros apoios me foram dados para que me movimentasse até aqui. Para que eu pudesse entender que a dureza do chão, a onipresença da gravidade, as angústias e sofrimentos estão aqui, mas, a depender de como as organizo, aciono os meus apoios, organizo o movimento, posso, quem sabe, até dançar.

Este trabalho faz parte desse lugar, desse corpo, desse tempo. Hoje, escrevo essa proposta de estudar e refletir como a experiência de dois anos na especialização em Técnica Klauss Vianna (TKV) realizada na PUC-SP reverbera em mim, possibilitando outros diálogos.

Este trabalho existe da minha necessidade de criar em dança. A necessidade veio do corpo que, borbulhando de desejo, encontrou na TKV um apoio, uma sustentação para criar. A questão do trabalho é como a Técnica Klauss Vianna propulsiona e sustenta a investigação artística. Para isso, inicio falando um pouco da Escola Vianna, do que se trata essa técnica, de onde vem, em que princípios se sustenta, e dialogo com o entendimento de corpo da Teoria Corpomídia.¹ Depois,

¹ A Teoria Corpomídia faz parte do estudo do corpo como matriz da comunicação e da cognição. As autoras que elaboraram essa teoria, Helena Katz e Christine Greiner, pesquisam no ramo da semiótica

investigo como o t3pico corporal "apoio" do Processo L3dico, primeira etapa da sistematiza33o da TKV, fundamenta a improvisa33o que por ora chamo de "Nosso solo 33 nossa riqueza".

Minha hist33ria come33a assim, num espa33o chamado Itua33u, nesse tempo que chamei de agora.



e ci33ncias da cogni33o no Programa em Comunica33o e Semi33tica, na PUC-SP. Essa teoria vem a romper com as imagens preestabelecidas do corpo, desmonta a ideia que se tinha de um corpo-m33quina, um corpo recipiente. E entende o corpo n33o como uma entidade fixa, mas como como m33teria, movimento e express33o em constante processo de contamina33o com o meio.

1 / Você sabe pregar botão?

Escola Vianna em diálogo com a Teoria Corpomídia

Agora, José Carlos, além de inserido, já ansiava por aquele mundo de pessoas que falam, comem e bufam. Quis interagir então, com aquele pessoal mais jovem, não sabendo ao certo se eram seus filhos, netos ou agregados. Esses jovens, no entanto, também estavam absortos em seus pensamentos, que, mais parecendo fazer uma ginástica dos dedos, percorriam provavelmente muito mais de 72 léguas sob a tela de seus *smartphones*, passando por aplicativos, jogos, notícias, fotos e comentários. Seu José Carlos se aproxima de um deles e pergunta: *Você sabe pregar botão?*

Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço. No corpo, esse fenômeno se inicia no momento em que descubro a importância do solo e a ele me entrego e o respeito (VIANNA, 2005:93).

Achei que pregar botão deveria ser algo realmente importante fui então, aprender. Qual agulha eu iria usar, qual linha e, sobretudo, qual era a roupa que eu queria abotoar? O Conflito foi gerado, mas, como disse Klauss Vianna (2005:93) “o conflito precisa de espaço, suficientemente grande para demonstrar com a presença dos opostos a verdadeira intenção dos gestos”. A maneira que encontrei para abrir esse espaço e habitar esse conflito é investigando a Técnica Klauss Vianna.

Klauss Vianna (1928-1992), bailarino, coreógrafo e pedagogo, entendia e trabalhava o corpo com o intuito de conhecê-lo e disponibilizá-lo, tirando as tensões musculares e articulares, observando os padrões de movimentos e abrindo espaço no corpo, para que assim, a dança pudesse acontecer.

No cenário da dança, Klauss Vianna exerceu papel de extrema importância, “abordava a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente. No teatro, a primazia do texto começava a ceder espaço ao corpo” (MILLER e NEVES, 2013: 1-2). O extenso trabalho com teatro junto com sua esposa Angel Vianna inaugurou o que chamamos hoje de preparação corporal. Como podemos observar, com o presente trabalho e com

muitos outros, até hoje influencia na educação e criação em artes cênicas. Durante grande parte de sua trajetória, contou com a parceria de Angel Vianna, que ainda desenvolve trabalho de extrema relevância em sua faculdade no Rio de Janeiro e em todo Brasil, e seu filho Rainer Vianna que, junto com sua nora Neide Neves, sistematizou o trabalho desenvolvido por ele.

Neste trabalho, entendo a Técnica Klauss Vianna como um desdobramento da Escola Vianna, conforme conceituado por Jussara Miller (2012), em seu livro “Qual o corpo que dança”.

“A compreensão de corpo que conduz as ações pedagógicas dos professores pesquisadores da Escola Vianna, o corpo-mente, o soma, em permanente comunicação com o ambiente com o qual evolui, com as transformações do interno e do entorno numa rede de contaminação apresenta a Técnica Klauss Vianna como uma pesquisa em processo no fértil território da Escola Vianna.” (MILLER e NEVES, 2013: 6).

Escola, por se tratar da pesquisa de um conjunto de artistas, Angel, Klauss e Rainer Vianna, uma família que compartilha um entendimento de corpo, dança e pedagogia. Se considerássemos somente o caráter de unificação de um pensamento, poderíamos usar outros termos, como talvez doutrina ou dogma. No entanto, o trabalho desenvolvido pela família Vianna caminha para outra direção, embora identifiquemos uma origem em comum: assemelha-se a uma pedra lançada na água, em que suas pesquisas reverberam dando possibilidade de ramificações para as singularidades de cada um.

Quando nos deparamos com o trabalho desenvolvido por Klauss e Angel, um trabalho de pesquisa minuciosa do funcionamento do corpo que dança, evidencia-se o fato de que todas as inovações em sala de aula eram originadas da pesquisa. Como, por exemplo, o tirar das sapatilhas para perceber melhor os pés e trabalhar seus espaços articulares; tirar o espelho como referência do movimento que estava sendo realizado, por entenderem como referência do corpo a própria percepção e consciência do movimento, e o próprio entendimento de técnica.

Acreditamos que 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 ao contrário. A técnica é um “meio”, e não um “fim”. (VIANNA, apud Miller, 2007: 52)

O casal Vianna via a importância da continuidade no trabalho, e entendia que a pesquisa se fazia no dia a dia do próprio corpo, não só na sala de ensaio e nas aulas, mas todo o tempo. Como aponta Miller (2012) “A tradição, desse ponto de vista, não é estanque e cristalizadora, mas referência de um território sempre em renovação. As perguntas não são respondidas como regras, mas reatualizadas como necessidade de pesquisa em continuidade.” (MILLER, 2012: 17)

Clássico = Moderno

Essa frase é escrita por uma professora de inglês no filme *O bando à parte* de Jean-Luc Godard. Em seguida, a professora pede para a heroína do filme explicar essa equação com o que disse o poeta T. S. Eliot, que responde: “tudo que é novo é, portanto, automaticamente tradicional”. Não analisarei aqui o filme, mas essa frase me intrigou e fui dar uma olhada nos ensaios de Eliot. Também não analisarei o livro, só colocarei um ao lado do outro, Godard e Eliot, para dialogar com a Escola Vianna.

Fiz o seguinte exercício: pensei em moderno e, depois, em clássico. O conjunto de imagens que me surgiram, no primeiro instante, foram bastante distintas. Isso talvez se dê pelo fato de que na nossa educação separam-se as obras clássicas das obras modernas. Muitas vezes, moderno é definido como aquilo que se opõe ao clássico.

“clássico

que é fiel à tradição da Antiguidade greco-latina ou a seus autores
que segue ou está de acordo com os cânones ou usos estabelecidos ou que é conforme com um ideal; tradicional

moderno

que é de época posterior à Antiguidade greco-romana

cujos valores, opiniões, comportamento etc. ainda não são aceitos pela maioria das pessoas numa sociedade
em que métodos, equipamentos etc. antigos foram substituídos por outros que representam avanço tecnológico, científico etc.” (Dicionário Houaiss, web 2016)

A professora de inglês, ao explicar que o dono da escola é partidário de métodos modernos, diz para seus alunos franceses que, contudo, não devemos nos esquecer que o clássico é igual ao moderno. Godard cria então duas linhas narrativas: enquanto a professora lê Romeu e Julieta de William Shakespeare (1564-1616), a imagem que passa é dos heróis do filme se enamorando. Coloca justapostos o atual e o antigo. O que nos dá um exemplo de que o clássico é igual ao moderno, pois tudo o que é novo é, portanto, automaticamente, tradicional.

“tradição

ato ou efeito de transmitir ou entregar; transferência, ato de conferir

herança cultural, legado de crenças, técnicas etc. de uma geração para outra

tudo o que se pratica por hábito ou costume adquirido” (Dicionário Houaiss, web 2016)

Quando leio a primeira definição de tradição como ato de transmitir ou entregar, percebo a minha própria história com a Técnica Klauss Vianna. Eu nunca tive uma aula sequer com Klauss Vianna, e só tive a oportunidade de conhecer e me encantar por seu trabalho em virtude das pessoas que deram continuidade à pesquisa que ele e Angel iniciaram.

A Escola Vianna acontece pela e na fricção entre novo e tradicional, como princípios, instruções e pensamentos que se transmitem. Daí surge, portanto, o frescor da singularidade do corpo que se exprime. O convite ao surgimento do singular se dá enquanto princípio da escola, e justamente pelo entendimento de corpo que o casal Vianna foi pesquisando e construindo.

Com isso, é importante esclarecer que o corpo aqui não é entendido como uma entidade fixa e dual, corpo isso, mente aquilo, mas como um todo corpo-mente em processo.

A dança da qual se falará aqui pertence a este mundo. Uma dança que vive na e pela tensão da dualidade lei/evento. Lei enquanto continuidade, inteligibilidade como código. E evento porque tudo o que acontece traz algo da arbitrariedade, com descontinuidades e probabilidade. No corpo, que é construção incessante, danças-falas descrevem os seus objetos através dos seus próprios pertencimentos. Dança é um conjunto de acontecimentos que funciona sem se apertar o botão, uma vez que nada separa a ocorrência daquilo ao qual ela se refere. Dança é quando e depois.(KATZ, 2005: 15)

O entendimento de corpo da Escola Vianna possibilita uma outra compreensão de dança que dialoga com a Teoria Corpomídia. Podemos perceber isso no pensamento de Klauss Vianna, quando ele observa o balé como parte do mundo em constante transformação, como eram as características do balé clássico no seu nascimento na França de Luís XIV, o balé de Pavlova e Toglioli e o balé de hoje, e então diz:

Não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas: têm uma forma, mas no seu interior há espaço para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo. (...) O balé clássico não é dessa ou daquela forma: ele está em movimento e continuará existindo enquanto fizer parte do mundo em que vivemos. A evolução está em todo lugar e a dança não escapa dessa lei. (VIANNA, 2005: 82)

A dança é parte do mundo e enquanto mundo é regida pela mesma lei, e é nesse entendimento que encontramos confluência com a Teoria Corpomídia.

A Teoria Corpomídia, assim como a Escola Vianna, vem romper com as imagens preestabelecidas do corpo, desmonta a ideia que se tinha de um corpo-máquina, corpo recipiente, ou um corpo dissociado, e o entende enquanto processo, como matéria, movimento e expressão em constante processo de contaminação com o meio, corpo como trânsito constante entre natureza e cultura.

As autoras, Greiner e Katz, buscam entender como essas relações entre mundo interno e mundo externo, ou dentro e fora, acontecem. Citam a ideia de contexto-sensitivo de Thomas Sebeok (GREINER, 2005: 129) que enfatiza a

importância do lugar em que essas trocas entre dentro e fora se relacionam, e que esse contexto nunca é passivo, e sim um ambiente ativo e ator do processo de comunicação do corpo. Se referindo a Sebeok, elas afirmam que o “contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade.” (GREINER, 2005: 130). Rompe com a ideia de comunicação antes entendida de forma direta entre emissor e receptor, pois leva em conta as contaminações processadas pelo meio.

A importância do espaço em que se insere também foi refletida por Klaus Vianna, trabalhando as alterações que ocorrem no nosso corpo quando ocupamos determinados espaços, bem como quais alterações provocamos no espaço quando o ocupamos. Klaus se propunha a alterar seus hábitos cotidianos do lugar que sempre fazia, como por exemplo, dormir na cozinha. Ele pode observar que essa atitude gerava conflitos, nos quais novas musculaturas eram acionadas. Mesmo em sala de aula, uma das primeiras instruções na técnica é a escolha do espaço que você quer trabalhar, será que é sempre o mesmo? ou, o que gera trabalhar num espaço com menos luminosidade, com mais gente, no meio da sala, na beirada? As percepções que advêm daí são sempre muito particulares, o espaço que se ocupa altera a percepção e nos faz compreender o ambiente ativo e ator do processo de comunicação do corpo.

A percepção do espaço, suas entradas e saídas, a luminosidade, altura, largura e calor são elementos que compõem o espaço e nossa interação com ele. Nossas próprias ações como gesto, som da voz, intenções são limitados pelas paredes, teto e chão em que se está.

Neves (2008) aponta que o conceito de espaço externo nos auxilia a entender os espaços internos do corpo. A percepção do espaço externo através do sistema sensorio motor nos possibilitou a conceituá-lo assim, e esse conceito nos ajuda a acessar a sensação de espaços internos no nosso corpo. É nessas correlações ou contaminações entre corpo, ambiente, conceito, percepção, fundamentais para o movimento, que Klaus atentava para a estrutura e modo de

funcionamento do corpo, por entender que nela habitava a possibilidade de expressão.

Para Katz e Greiner, o corpomídia não é entendido como meio de comunicação, mas como mídia de si mesmo, ele próprio produtor de sentidos. O tempo inteiro corpo e ambiente estão trocando informações. Greiner e Katz explicam que, mesmo mantendo fluxos constantes de informação, eles nunca se tornam a mesma coisa: para manter a mutação devem manter diferenças, pois “há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos.” (GREINER, 2005: 130) Assim, corpo e ambiente se permeiam, as informações “novas” entram em negociação com as que já estão. Nesse sentido se fala em evolução e não em progresso ou melhoramento, pois corpo e ambiente se relacionam transformando-se, num fluxo de interações.

Ao ressaltar a importância da implicação do corpo no ambiente, as autoras entendem que o mundo deixa de ser percebido como uma paisagem à espera de um observador e passa a ser visto como um ator que negocia informações com outros corpos, e essas informações “passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo.” (GREINER, 2005: 130) A autora exemplifica isso, com o local onde o artista se apresenta, que já há alguns anos deixou de ser apenas o lugar da apresentação para ser um parceiro ativo, ou um ambiente contextual, conforme afirma Sebeok. Assim o organismo, artista, ou ambiente, reconhece as condições e maneiras de usar de forma efetiva as mensagens que são ali trocadas.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpo lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. (GREINER, 2005: 131)

O corpo, para negociar essas informações, se movimenta, e é esse movimento que aciona a comunicação. Isso por entender que a base do

pensamento é sensório-motor, e que, portanto, o pensamento não vem antes da ação e nem o movimento vem depois do pensamento. Por isso o corpo está e não é uma entidade fixa, pois vive em constante processo de contaminação. “Quem dá início ao processo de comunicação e cognição é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia.” (GREINER, 2005: 133)

Klauss Vianna não teve acesso a esses estudos, mas, como exímio pesquisador do corpo, já apontava que o movimento ganha vida e amplitude por meio da percepção, “o movimento humano é tanto reflexo do interior do homem quanto tradução do mundo exterior. Tudo que acontece no universo acontece comigo e com cada célula do meu corpo.” (VIANNA, 2005: 101).

As informações do ambiente serão transformadas em corpo, sendo o corpo de um artista ou não. Contudo, ao compreender que isso faz parte do funcionamento do corpo, a dança se dá no modo como o corpo organiza as informações no fluxo com o ambiente; assim, os recursos técnicos estão em função da expressão de cada corpo.

Greiner e Katz, refletem sobre o corpo artista que tem a especificidade de organizar pensamentos de forma que nascem com a qualidade de desestabilizar arranjos já antes organizados, desestabilizar o que está posto. Essa faculdade aciona o centro da vida ou sistema límbico e propõe novas metáforas nessa relação entre corpo e ambiente. Ressalta:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim, como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria, em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência. (GREINER, 2005: 111)

As autoras elaboram o ato de dançar como um ato metafórico, pois estrutura de forma parcial uma experiência do corpo em uma determinada situação em termos de outra. Com isso, o corpo artista cria novas possibilidades de movimento e conceituação através dessa relação entre corpo e ambiente. A experiência é gerada pelo nosso corpo, pelas relações que estabelecemos com o ambiente, ao se mover,

ao tocar, comer, e com outras pessoas, sejam ou não da nossa cultura. Essa experiência, o artista a elabora em termos de outra, ou seja, através dessa metáfora do corpo, dança. (GREINER, 2005: 132)

Klauss Vianna elaborou instruções, passadas para nós na especialização, que propunham desestabilizar esses padrões de movimento, arranjos já postos. Por isso, dizia para não se fazer as ações cotidianas sempre do mesmo jeito, ou no mesmo local, quando deitamos no chão ou levantamos, perceber como fazer isso pelo outro lado do corpo ou começando por outro apoio, Klauss com isso buscava dar espaço para novas musculaturas, arranjos, buscava o movimento da vida.

Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva. Não é possível negligenciar ou esquecer tais coisas nem fazer que o corpo permaneça mudo e não transmita nada: as informações que ele dá são incontroláveis. Temos é que conhecer esses processos internos e dar espaço para que eles se manifestem, criando assim a coreografia, a dança de cada um. (VIANNA, 2005: 150)

Katz (2005) se refere aos estudos de Peirce,² que diz que o acesso ao conhecimento se dá pela generalização da experiência perceptiva. Com esse entendimento, afirma que a dança se dá quando generaliza, trabalha o movimento como lei. Mas ressalta que temos que ler o corpo como sistema aberto, onde tudo que nos é possível ver está intrinsecamente ligado ao que o constitui. Aqui, quis colocar esse entendimento de Katz e de Klauss juntos: por muitas vezes confundirmos o entendimento da dança de cada um, ou processos internos, como algo que existe dentro de cada corpo, separado do ambiente. Como se primeiro precisássemos buscar a nossa dança interna. Não era exatamente esse o entendimento de Klauss Vianna, principalmente quando nos deparamos, na sistematização da TKV, com seus princípios e tópicos de trabalhos corporais.

² Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e cientista que teve enormes contribuições para a ciência, principalmente na semiótica, dando um novo entendimento para os estudos da linguagem. Helena Katz no livro *Um, dois, três - A dança é o pensamento do corpo* dialoga com a semiótica Peirceana.

A Técnica Klauss Vianna identifica como um princípio de trabalho o autoconhecimento do funcionamento do corpo. As instruções a serem trabalhadas possibilitam a percepção dos padrões e posturas corporais, instigando a flexibilização dos movimentos e tensões, para abrir espaço a novos arranjos de movimento. Com isso, o trabalho possibilita a criação da dança de cada um.

2 / “Nosso solo é nossa riqueza”

“O movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos”.

(GREINER, apud NASCIMENTO, 2016:31)



Seu Zé foi para a capital -- Salvador, trabalhar na empresa de correios e telégrafos. Lá, conheceu Sônia Margarida, a quem mais tarde chamaria de Bebê. Seu Zé, moço ousado e de muito bom humor, logo se encantou com a vivacidade e ousadia da colega de trabalho. Num belo dia, no final do expediente, ao ver o decote da blusa de Sônia Margarida, arremessou um clipe para fazer cesta entre os seus peitos. A heroína de nossa história se levantou de sua mesa, foi em direção a Seu Zé e lhe disse: “O senhor me dê licença, mas eu vou lhe dar uma bofetada na cara”. E assim fez. Seu Zé, embora tenha entendido o recado, deu um sorriso de profundo encantamento e lhe disse: “Me permita então que eu te acompanhe até o ponto de ônibus?”. Foi assim que eles ficaram noivos, Seu Zé a acompanhava todos os dias até o ponto de ônibus. No dia em que foi apresentar Bebê para a família, o coronel Francisco Avelino dos Anjos, que já tinha uma prima prometida para se casar com

seu filho Zé, disse a Dona Sônia: “Me perdoe a indelicadeza, mas nora minha não trabalha”. Dona Sônia, ávida por desafios, sorriu e respondeu ao coronel: “Pois seu filho quer se casar comigo, e eu trabalho”.

Nessa fotografia, podemos ver os heróis da nossa história, Seu Zé e Bebé, a entrada do nosso castelo com sua fortaleza de pedras e o córrego dos caramujos. Da fortaleza, podemos dizer que seu Chiquinho, como bom coronel, teve aliados e inimigos, controlou votos, mandou nas terras, e como bom homem branco, neto de espanhóis e portugueses, herdou alguns escravos e lhes pediu muito cordialmente que construíssem um muro de pedra para delimitar a entrada de sua propriedade. Do córrego, podemos dizer que engrandecia de barriga d’água todas as pessoas que ali passavam de pé descalço e por tempo suficiente de “enlarvar-se” das obras dos caramujos que ali habitavam. Dessa água toda alguns até morreram, outros venceram deixando a água “enlarvar” o chão, abastecendo a obra do caramujo. Dos heróis, podemos perceber o tamanho da barriga de Bebé, que nesse momento não era água, era Piu, meu pai.

Essa 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, 2005: 93-94)

A questão do trabalho é como a Técnica Klauss Vianna propulsiona e sustenta a investigação artística.

Embora esse capítulo fale do processo criativo, é importante ressaltar que, enquanto processo, o que foi escrito até agora também é criação, por me fazer percorrer novos caminhos e maturar caminhos conhecidos. Com isso, pretendo falar mais diretamente sobre como a TKV possibilitou a escuta e a projeção do impulso de criar uma dança, que chamo de “nosso solo é nossa riqueza”.

Desde o começo da especialização, quando pensamos no trabalho de conclusão de curso, eu queria investigar por meio da TKV a relação do corpo com um objeto sonoro que estava construindo e que funcionaria através de dispositivos eletrônicos que produzem sons improvisados de acordo com o movimento. As coisas não andaram como planejado e não consegui criar o objeto em tempo.

Mas, como “a arte é, antes de tudo, um gesto de vida” (VIANNA, 2005: 52) resolvi movimentar-me também e perceber onde estavam meus questionamentos no momento. Tinha acabado de sair da casa dos meus pais e minha mãe, muito triste com isso e querendo ficar mais próxima de mim, falou para fazermos uma viagem juntas. Assim, fomos para a Grécia visitar meu primo. No movimento de criar, digamos, o meu “progresso”, sair de casa, fui viajar com minha mãe e o que mais me impressionou na viagem foi a presença das ruínas. O passado se fazia presente ali em materialidade, tinha a impressão de que as ruínas eram uma lança ou um meteoro que cravava os lugares. As pessoas, andam, comem, choram, transam, mas o passado está sempre lá, lembrando. No final do dia, quando voltávamos dos passeios, podia perceber uma poeira no corpo e nas roupas, era o pó das ruínas. O caminhar nos sítios arqueológicos funcionava de outro jeito, o mármore liso faz com que os pés deslizem e se apoiamos o calcanhar, metatarso e dedos com pouca pressão no chão, escorregamos. Na desatenção do dia-a-dia sinto como se os pés lambessem o chão -- ali, a lambida era um escorregão na certa. Então, podia ver as pessoas pisando muito cautelosamente e sem articular muito os pés. O ideal parecia ser colocar a planta do pé inteira no chão de uma só vez, e transferir bastante peso para a perna de apoio. Muito curioso porque de fato se sente no corpo que a memória, materializada em ruínas, possibilita uma atualização do presente. Fiquei me perguntando qual era o caminhar, ou pó das ruínas aqui no Brasil: quais são as ruínas expostas que temos?

Ao longo da viagem, eu queria ficar sozinha, a presença da minha mãe parecia demasiado presente e me fazia sentir ausente, mas ela queria ficar comigo, dizia que não conseguiria fazer nada sozinha. Aquilo era novo, minha mãe foi sempre muito ativa e eu via ali com ela o início de uma nova ruína. Eu queria aquela minha mãe jovem, que me dava à luz, que ia resolver as coisas, e ao mesmo tempo queria rir-me um pouco, já não queria mais que a cada ruído meu ela me

acolhesse, queria ouvi-los, já não queria mais também que a cada pedaço em que eu me desfazia ela reparasse, queria desfazer-me. E isso era um conflito; às vezes, não sabia lidar e saía correndo por Atenas, na tentativa de resgatar a sensação do meu corpo em meio a tudo aquilo, e quando voltava via outra mãe, os ruídos de sua boca ansiosa agora eram um pedido de sentar junto. Ela estava se transformando e eu também -- e, na tentativa de ruir-me, percebi que o conflito estava em não querer ver as ruínas.

Dessa viagem, ao voltar para o Brasil fiquei me perguntando, quais são as nossas ruínas? Quem, como, sobre que base aqueles que vieram antes de nós viviam? Quais apoios compunham as nossas estruturas? Como eles ficariam despedaçados? Qual o passo, o pó, o ruído produzidos para nos encontrarmos com elas? Na tentativa de me entender e entender o mundo queria entender quais eram as minhas ruínas.

Quando voltei, os acontecimentos políticos como os pedidos de intervenção militar, o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, os estupros cada vez mais cruéis, os discursos políticos cada vez mais segregadores, conservadores e desconstrutivos me preenchiam de dor, indignação, medo, inércia e desesperança. Tentava ir nas manifestações, conversar com as pessoas e me vi muitas vezes buscando um conforto para a incompreensão. Meu corpo estava ausente, não sabia como pisava, não acompanhava o passo, via as pessoas mas meus olhos pareciam desfocados, queria acreditar que estar ali fazia alguma diferença, mas não poderia fazer tamanha a minha ausência.

Buscava me colocar nesses lugares para ver se conseguia elaborar algo. Deveria me filiar a um partido, ir lutar com algum movimento social que me fizesse sentido, mas ao mesmo tempo eu simplesmente não sabia qual era o meu lugar nisso tudo. Ainda não sei. Foi aí que me veio um desejo de ir para Brasília e entender que relações o meu corpo criaria com aquele chão onde tudo parece estar sendo decidido, mas nada parece estar sendo ouvido. Posso perceber uma identificação e um caminho da TKV quando Klauss Vianna relata sua infância:

Não tinha corpo: vivia o corpo dos outros. Os gestos do meu pai, da minha mãe, o jeito de andar, pisar, o movimento das mãos. E me fascinavam os ossos do esqueleto, os encaixes. E um fato inesquecível: meu corpo tornou-se

ausente. Só olhava nos olhos quando me dirigiam a palavra. Sem isso, olhar para baixo. Conheci todo o chão da minha casa. E, com muita dificuldade, meu corpo começou a reaparecer: do chão, da base, dos pés. (VIANNA, 2005: 24)

Me organizei para ir descobrir meu corpo naquele chão. Foi quando me lembrei que na data da viagem seria São João, o santo motivo das festas juninas que, em Ituaçu, é um dos eventos mais memoráveis.

“Nesse percurso, tendências se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações de rumo. (...) Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquela que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo.” (SALLES, 2006: 22-23)

Depois que o objeto sonoro não tinha ficado pronto a tempo, por problemas técnicos e financeiros, fui aos poucos tentando sentir para onde o trabalho migraria. Diante de tantas correrias e incompreensão, decidi ir para Ituaçu. Na conjuntura política isso nada mudará, nem mesmo na minha incompreensão do mundo talvez, mas há que se começar e eu escolhi, um pouco por intuição, um pouco por nostalgia, ir para Ituaçu.

Eu tinha poucas lembranças de Ituaçu: me lembrava do pé direito da casa bem alto, do pé de manga e tamarindo no quintal, da caminhonete que meu tio havia feito de piscina, da mesa da sala, da gruta, da praça, do clube dançante e das cachoeiras. Me lembrava do espaço entre as telhas que permitiam que a claridade entrasse durante o dia, e que alguns morcegos ali se alojassem, me lembrava muito pouco do chão. Mas me lembrava bastante dos causos que a família sempre contava que vivera lá, e como essas estórias diziam bastante da história do Brasil que havia visto nos livros do colégio.

Milton Santos (1926-2001), no documentário realizado por Silvio Tendler, *O mundo global visto do lado de cá*, observa: “O centro do mundo está em todo lugar. O mundo é o que se vê de onde se está.” Fui ver o mundo de onde achei que as contradições entre ruínas e progressos, velho e novo, dores e amores, memórias e esquecimentos apontavam em direção ao meu corpo para o agora.

Fui para Ituaçu, a cidade de seu José Carlos, em junho de 2016 na festa de São João. Lá, gravei um vídeo no qual a instrução inicial eram os apoios. A pergunta era quais apoios utilizo para pesquisar a sala dos meus bisavós, observando “a relação entre a dança e o espaço onde se faz essa dança” (VIANNA, 2005: 45). O vídeo foi bem simples. De fato, não vejo uma dança de apoios, como talvez gostaria, mas considero ter uma busca genuína. Depois do vídeo, volto aqui, agora no solo do meu cotidiano, São Paulo. Aqui, utilizo as palavras para maturar e fazer outras conexões a partir desse acontecimento. A coreografia é um improviso. Pelo processo criativo da TKV utilizo o tópico apoio como ignição, Qual o meu apoio? O que percebo do contato dessa parte do corpo com o chão? O que me impulsiona a movê-lo? E construir essa pesquisa de investigação do solo pelos apoios.

A escrita é um ato de desespero para mim, dor e sofrimento, sempre foi algo que fiz com extrema dificuldade e lentidão, percorro todas as suas beiradas para chegar no núcleo, a palavra. O mais curioso contudo, é que quando estou com muita angústia, daquelas que parece que vamos implodir, explodo em palavras. Não é nada poético, não, mas com as palavras vou atacando pelas beiradas, deixo correr os pensamentos e sensações para chegar no núcleo, nesse caso as emoções. Sempre digo que escrever é um ato de coragem, por a gente se expor, se refletir, tentar dar forma a pensamentos, devaneios e ao desejo de se comunicar. A bem da verdade, é um encontro marcado com o fracasso. Escrever é a tentativa de alcançar algo inalcançável. É importante, bonito, mas é violento e dói.

Eleonora Fabião, (2010) começa seu texto, referente ao corpo cênico, falando da escrita em seus processos criativos. Observa que a escrita pode ser um disparador, um auxiliador no processo de maturação e também uma continuação. Ou que às vezes só precisa esculpir massa verbal para seguir investigando. Em todo caso, ela é processo. Como podemos observar na Técnica Klaus Vianna, é muito difícil separar aquilo que vivemos daquilo que criamos, assim como a dança não está separada da vida. Nas aulas de processo criativo com a professora Jussara Miller, ela enfatizava que criar é fazer escolhas e que a clareza das propostas, ajudavam na manutenção da presença e vida daquela dança.

A cada etapa, um tema corporal é escolhido como caminho para acessar o corpo. É bem verdade que há o cuidado de focar, realmente, o tópico escolhido, porque, se a criação ficar muito solta, pode-se ficar preso naquilo que sempre se faz ou se gosta de fazer, o que chamo de vício de movimento. Entretanto, quando fechamos o foco em um tema, abrimos para novas possibilidades. Portanto, o processo técnico é facilitado para a vivência do corpo em criação. (MILLER, 2007: 103)

Sempre me deparo com o fato de que a falta de clareza do que se propõe pode gerar um vício de movimento, ou até mesmo a inércia. Assim como, ao tentar ruir-me, me vi reparando o passado para mascará-lo de presente e futuro, o primeiro dia em que fui fazer o vídeo na casa de meus bisavós, escolhi a luz do amanhecer posicionei as câmeras e falei: bom, agora dance. Inexperiência e ingenuidade minha; embora já soubesse que isso não me colocava em estado criativo, coloquei mais uma vez em prova. Naquela primeira tentativa, a única coisa que aconteceu foi uma primeira investigação do espaço, a vergonha de tentar dançar enquanto as irmãs de Seu Zé acordavam e iam passar o café. Fiz segundos de vídeo, tirei algumas fotos e percebi que teria que criar uma outra estratégia. Muito embora quisesse que as pessoas da família me filmassem, para entender como elas viam aquilo, percebi que a investigação era o que meu corpo faz em contato com esse solo. Para isso, precisava criar as condições mais propícias para que meu foco de atenção estivesse na relação corpo e solo. Dançar com o olhar daqueles que me filmam seria outra história. Eu já fazia alguns ensaios com o uso de câmera durante a improvisação, quando investigava ainda a relação do corpo com o objeto sonoro citado anteriormente, justamente para me acostumar com este outro foco de atenção, o olhar externo da câmera, enquadrado e imóvel.

Tia Yara passou pela sala e me disse: “*Venha tomar seu cafezinho, depois você bole nisso daí*”. Achei melhor seguir o conselho dela e arrumei tudo para a madrugada seguinte. Enquanto as pessoas não iam dormir, preparei as máquinas para filmar, consegui duas câmeras emprestadas e um tripé. Queria que uma ficasse no chão do corredor que dava da entrada da casa para a sala e a outra no tripé, já dentro da sala. Depois de prontas as máquinas, já tinha a minha pergunta: quais apoios utilizo para investigar a sala dos meus bisavôs? Peguei o livro *A escuta*

do corpo (MILLER, 2007) para rever com que palavras ela definia o tópico “apoio”. Abro aqui um parêntese do processo “Nosso solo nossa riqueza” para lembrar os tópicos corporais que viabilizam os princípios de Klaus Vianna.

Atravessamentos de um processo criativo

Como ressaltado anteriormente, a Técnica Klaus Vianna, longe de ser um fim em si mesma, ou mesmo uma estética, é um meio de disponibilizar o corpo ao movimento, livre de tensões e padrões posturais. Com a sistematização da TKV,³ na especialização, trabalha-se ao longo de dois anos o processo lúdico, processo dos vetores, processo criativo, e o processo didático.

O processo lúdico é o primeiro contato com a Técnica Klaus Vianna. É, como chamam, o “acordar” do corpo: nele, desbloqueamos padrões de movimento através de uma desestruturação do corpo. Desse despertar, seguimos para o processo dos vetores, em que percebemos e trabalhamos os direcionamentos ósseos. Depois passamos para o processo criativo, em que as professoras Jussara Miller e Luzia Carion, compartilham, cada uma a seu modo, as suas pesquisas de criação a partir da TKV; por último, o processo didático, em que investigamos o ensino da TKV.

No presente trabalho, somente alguns tópicos do processo lúdico foram utilizados como temas⁴ para o processo criativo de “Nosso solo é nossa riqueza”. É importante salientar que ter vivenciado a completude do processo lúdico, dos vetores e até mesmo o processo didático, faz parte do processo criativo que agora vivo.

No processo lúdico, o corpo é sensibilizado a se conhecer por meio dos tópicos corporais: presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições e eixo global.

³ Para mais informações sobre a sistematização da TKV, vide Miller (2007) e Neves (2010).

⁴ Jussara Miller, em sua pesquisa em dança, especificou o uso dos tópicos do processo lúdico e dos vetores como temas corporais para a criação cênica. (MILLER, 2007, 2012)

A presença é o primeiro tópico a ser trabalhado na TKV. É possível que se questione como seria um corpo ausente, uma vez que o pensamento da Escola Vianna, e da Teoria Corpomídia, entendem o corpo como movimento, que é experiência de vida, em constante processo de contaminação com o ambiente, e isso em si já é uma qualidade de presença. No entanto, no tópico presença, o aluno é solicitado a conhecer o próprio corpo através de uma desestruturação dos padrões que foram desenvolvidos ao longo da vida, disponibilizando o corpo para o aqui e agora. “É necessário que guiemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente” (MILLER, 2007:59). A observação do próprio corpo é conduzida pelos cinco sentidos e amplia o sentido cinestésico que nos faz trabalhar essa outra qualidade de presença, a da percepção do próprio corpo no tempo e no espaço. Não é à toa que, muitas vezes nos sentimos ausentes no nosso dia a dia. Com o trabalhar do tópico presença, despertamos para perceber o movimento como experiência de vida do momento presente.

Aos poucos, o surgimento de novos movimentos vão abrindo espaço entre as articulações e vice-versa e, a partir daí, entramos no segundo tópico do Processo Lúdico: articulações. As articulações são as conexões entre os ossos do corpo e o trabalho ocorre, num primeiro momento, por meio do seu reconhecimento e da possibilidade de movimento de cada uma delas.

Mapeamos as articulações no nosso próprio corpo e no corpo dos outros, para observar com um olhar interno e externo. Nesse tópico, muitas vezes são utilizados estudos anatômicos. E, assim como o espelho fora retirado das aulas de Klauss para a construção da própria imagem do corpo, as imagens anatômicas são utilizadas no lugar de imagens metafóricas. É muito comum que em algumas aulas de dança se utilizem metáforas para explicar algumas partes do corpo, como por exemplo, a articulação como chiclete ou algo do tipo. No entanto, na TKV opta-se pelo aprendizado através de imagens mais concretas, como as dos estudos anatômicos, bem como que a imagem seja construída pela experiência de cada corpo. Katz (2005: 232) aponta: “A dança se constrói, primordialmente, a partir de imagens. Quanto mais forem imagem-coisas, muito próximas ao que se referem, tanto melhor para o seu aprendizado.”

Nesse processo, muitas vezes nos enamoramos pela anatomia. Klaus Vianna (2005) ressalta que o importante nesse processo não são os nomes das articulações, mas o conhecimento dos ossos e dos espaços entre eles.

Exploramos as articulações em movimentos parciais e totais, pesquisando a movimentação de cada articulação separadamente, para entender onde ela está, que ossos articulam e que outros movimentos incitam, gerando assim, a necessidade dos movimentos totais que englobam várias articulações. “As articulações estão interligadas e qualquer movimento em um determinado osso ou músculo leva informações para o resto do corpo” (VIANNA apud MILLER, 2007:64).

No entendimento da TKV, é nas articulações que estão baseadas as alavancas do corpo. Através das articulações, reconhecemos as tensões musculares, pesquisamos as possibilidades de movimento e a estabilidade do corpo, podendo liberá-las com mais amplitude para a descoberta de novos movimentos.

Com maior amplitude nas articulações passamos para o próximo tópico, o peso, que, por sua vez, nos desperta para o tópico seguinte, os apoios, possibilitando o estudo dos diversos apoios no chão. Assim, o peso pode ser entendido como a transição das articulações para o tópico posterior, apoios.

O conceito de peso aqui empregado é o mesmo da física, ou seja, a força exercida sobre um corpo pela atração da gravidade. Nessa etapa, é também fundamental observar o peso de cada parte do corpo e do corpo como um todo, bem como o peso de outra pessoa, e isso é possível em decorrência da descoberta do chão, já que a força da gravidade sempre nos aponta para ele.

Nesse tópico, exploramos a relação de peso e leveza, conforme elabora Miller (2007:56):

“É importante salientar a relação de peso e leveza, pois exploramos a independência das articulações por meio da percepção de peso das partes que se relacionam com elas, e não por meio da força e da tensão da musculatura, o que pode resultar na retração da articulação. Portanto, o direcionamento do peso do corpo pelo espaço possibilita a leveza do movimento. É pelo uso do peso do meu corpo, e não pelo abandono deste, que me oponho à gravidade.”

Com a percepção do peso podemos dosar a tensão na musculatura transformando-a em “atenção muscular” (MILLER, 2007:65), percebendo cada vez

mais qual o esforço adequado para cada tipo de movimento, possibilitando a sensação de leveza. Com o relaxamento da musculatura, a percepção do peso nos leva a não empregar tensões desnecessárias, variando o tônus de acordo com o movimento. Diferente do que se pensa, o relaxar não é abandonar o peso, muito embora a pesquisa do abandono também seja necessária para entender a sua qualidade e brincar com as diferentes tonicidades da musculatura. O relaxamento é o alívio das tensões desnecessárias.

Com a sensação do peso do corpo, são despertados os diferentes apoios no chão. Esse foi o tópico que deu o impulso para a investigação do experimento “Nosso solo é nossa riqueza”, pois escolhi os apoios como a porta de entrada para investigar a relação do meu corpo com o chão.

Iniciamos na TKV a investigação dos apoios pela percepção das partes do corpo que tocam e não tocam o chão, atentando para a qualidade de cada apoio. O reconhecimento dos apoios se dá não só na pausa, como também no movimento. Investiga-se o apoio no espreguiçar, nas trocas de níveis no espaço (plano médio, alto e baixo), ao sentar, levantar, deitar, no caminhar e etc. Aos poucos, vamos percebendo que os apoios não se restringem ao contato com o chão, e os reconhecemos também em contato com objetos, com outros corpos e no próprio corpo.

Na TKV, pesquisamos os apoios ativos e passivos. O apoio passivo está associado à inação, pois ocorre quando não emprego nenhuma pressão na superfície de contato. O apoio ativo, por sua vez, acontece quando, através da força da gravidade, empurro o meu corpo contra a superfície, que reage gerando uma força no sentido oposto. Miller (2007: 68) afirma que, “o *apoio ativo* é a qualidade de utilizar o chão como base de suporte, em estado de prontidão para o movimento, estando alerta e presente, com ‘atenção’ muscular’.” . Através da percepção do corpo no uso ativo dos apoios, podemos regular o tônus muscular empregado, pois com o direcionamento ósseo empregado para empurrar a superfície há uma organização da musculatura. Com a pesquisa atenta vamos percebendo se a tensão muscular empregada está além ou aquém da necessária para apoiar-se.

Com o caminhar da pesquisa, trabalhamos as transferências de apoio, podendo fazer uma leitura do percurso dos apoios do corpo. A percepção do ciclo

de ações e reações empregadas pelos apoios geram uma cartografia do movimento. Klauss Vianna (2005), observa que o contato e a ação sobre o solo abre espaço para as projeções internas, que, à medida que se expandem, se projetam para o exterior. E é desse ponto que parto: qual a cartografia que se estabelece com o solo em que se está, como abrir novos espaços internos nessa relação com o solo em que se está para que a projeção para o exterior seja a relação única ali estabelecida entre corpo e solo.

Os tópicos a serem trabalhados depois dos apoios na TKV são: a resistência, as oposições e o eixo global. Muito embora na experimentação cênica eles também estejam presentes, minha atenção neste trabalho está voltada para o tópico dos apoios por ser fundamental para o presente estudo. Pode-se observar que, enquanto pesquisa em processo, considero estar refletindo e estudando a TKV -- presença até os apoios -- na minha experiência prática, sem desconsiderar os outros tópicos e todo o processo de vetores, como temas corporais para a criação.

Durante as aulas do curso de especialização em TKV, foi libertador quando descobri, através da vivência, que a percepção do próprio corpo aciona e é acionada pelo movimento. Esse princípio da técnica é o que até hoje me causa profundo interesse e desejo em criar. Miller e Neves (2013: 2-3) escrevem sobre a tão utilizada expressão “consciência corporal” e como ela evidencia o entendimento de que

“(…) na arte, vivenciamos e reconhecemos que o corpo está incluído nos processos da memória, de que os movimentos acionam e são acionados pelos sentidos, de que a consciência não está separada, mas presente no movimento corporal. Ao mesmo tempo, sublinha a intenção de ampliar a percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento, através da atenção e da observação presentes no mo(vi)mento. O que usamos chamar de escuta do corpo.” (MILLER e NEVES, 2013: 2-3)

Impulsionada pela TKV, habito este território de pesquisa com este estudo. A pesquisa da consciência corporal me despertou o desejo de seguir investigando e o desejo de agir, pois, através da percepção do corpo com o solo, sons, temperaturas, superfícies, cheiros, memórias, me movimentava e percebia novas informações, que alteravam o movimento, num fluxo, assim como a vida. Movimento como experiência de vida, contaminação, inspirar e expirar, expansão e recolhimento, agir e receber, como pensamento de se fazer movimento.

A consciência corporal como impulso para a investigação cênica implica nas diversas escolhas que fiz e venho fazendo para esse processo criativo, “A priorização da consciência como fundamento para pensar a dança e o movimento tem consequências (...). Instiga um olhar observador, atento ao ambiente, consciente das contaminações e da inserção do artista no mundo.” (MILLER e NEVES, 2013: 7).

Talvez por ser a primeira vez que me proponho a criar em dança, quis ter como foco de atenção do espaço, o solo. O contato do corpo com o chão é fundamental para a TKV. Klauss Vianna (2005) relata o seu interesse pelo chão, dizendo que sua timidez o fazia olhar para baixo. Olhava para as pegadas que ficavam marcadas no chão da beirada da piscina e aos poucos foi descobrindo os pés. Com isso, desenvolveu todo um trabalho que surgia da consciência do contato do corpo com o chão, que ele destacou: “O primeiro apoio, o apoio básico que todos temos, é o solo”. (VIANNA, 2005: 72). De fato, durante as experimentações na TKV, criei um hábito de iniciar, quando as instruções não eram contrárias, através da escuta do chão: o que percebo do contato com o chão? E essa percepção gera o movimento.

A escolha do chão também se deu pelo meu interesse em investigar quais eram as minhas ruínas, o pisar na Grécia, e todas aquelas ruínas seculares, ali pela terra, tornando a ruína a construção de uma história presente, o chão de Brasília, onde o modernismo foi cravado sem escuta do que ali habitava, tornando a construção uma ruína. O chão da casa dos meus bisavós onde ainda habitam pessoas da família, construção colonial que ainda se reforma, memórias que ouvi e vivi ali. Me perguntei se crio novos movimentos no contato com esse chão, e notei que cada chão tem a sua história e o acesso a ela se dá pelas memórias do que ouvimos e vivemos. Bastava saber como me movimento com essas memórias.

O chão da casa dos meus bisavós, será que tem alguma diferença em relação ao chão de uma sala de ensaio?

O dançar o chão não é uma resposta para essa pergunta, até porque as instruções que sigo para dançá-lo são muito simples e concretas. De forma alguma me atendo à escuta de antepassados, ou histórias que não sei sobre aquele solo, mas sim à pura e simples percepção do contato do corpo com aquele solo.

A percepção do chão é o nosso contorno mais concreto do mundo exterior. É por causa do impacto com o chão que sabemos que caímos, é da pressão que exercemos sobre o chão que podemos caminhar, do empurrar o chão saltamos e saímos dele.

De onde é que vem o baião?
Vem debaixo do barro do chão
De onde é que vêm o xote e o xaxado?
Vêm debaixo do barro do chão
De onde vêm a esperança, a sustança espalhando o verde dos teus olhos pela
plantação?
Ô-ô
Vêm debaixo do barro do chão (Gilberto Gil, "De onde vem o baião")

Gilberto Gil, assim como Piu, meu pai, foi criado em Ituaçu. Parece que o chão dessa Terra fala alto! Foi o que pensei ao ler, no dia seguinte à feitura do vídeo, o emblema da bandeira de Ituaçu: "Nosso solo é nossa riqueza". Foi um presente, o título e o foco da pesquisa se fundiram de uma forma muito única, pude perceber, assim como Miller (2007:90), que "quando se inicia um processo criativo, algumas possibilidades abrem-se para aquele momento, pois o olhar fica todo voltado para o tema e para a necessidade da criação.". Aí habita também a necessidade da clareza do foco de pesquisa, pois abrimos a nossa percepção para tudo que se relaciona com ele, e percebemos novas coisas, como o emblema da bandeira.

Considero o foco da pesquisa ou "o que te move", como diria Pina Bausch, o nosso solo, a nossa riqueza. No caso, é a minha necessidade de escutar as qualidades do solo, do chão: é o meu solo, a minha riqueza. Curioso pensar que o solo é também, muitas vezes, a nossa referência de algo que não se move. Quando estamos no barco, por exemplo, nos referimos a ele como terra firme. De fato, comparado a elementos como a água e o ar, o estado físico preponderante da terra é sólido. O sólido no entanto, não é contrário ao movimento. Os átomos que o constituem estão num estado de agitação mais baixo, "podendo ser concentrados mais átomos em um mesmo espaço físico. A sua forma e volume são fixos." (MARTINS, 2016). A fixidez da forma e do volume do solo, além, é claro, da força da gravidade, nos dão a sensação de imobilidade.

Mas se formos investigar a composição do solo, ela é composta pelos três estados, sólido, líquido e gasoso. Além de ser a superfície onde se desenvolve a vida animal e vegetal e que determina os ecossistemas e habitats em que vivemos, como aponta o cantor Gilberto Gil, o verde da esperança da substância de nossas plantações vem debaixo do barro do chão.

Se formos pensar no solo de Ituaçu, ele de fato é rico. Sua vegetação diversificada é composta pela Mata Atlântica, Cerrado e Caatinga. Podemos nos perguntar o que isso tem a ver com a dança, com a TKV. Pode-se afirmar que “O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas” (SALLES, 2004:53). Essas foram descobertas que fui fazendo: a partir do foco de atenção no solo, de fato, um mundo novo se abriu. Bem como na percepção de que a contaminação com o ambiente é inevitável e característica intrínseca da vida. Torna-se evidente, por exemplo, na endemia de barriga d’água/esquistossomose⁵ de Ituaçu, que o corpo é a relação que estabelece com o ambiente, e só se modifica quando esta também se modifica.

Princípio fundamental da TKV, é o entendimento de que a dança é vida e não existe vida nem dança sem movimento.

Desde os processos de comunicação entre os neurônios no sistema nervoso, passando pelo metabolismo, pelos reflexos motores e o funcionamento do sistema imunológico até as ações intencionais e comportamentos motores, a vida necessita do movimento. Da fecundação à manutenção do ser vivo. 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: 8)

⁵ A esquistossomose é uma infecção causada por verme e é adquirida da seguinte forma: “Os ovos eliminados pela urina e fezes dos homens contaminados evoluem para larvas na água, estas se alojam e desenvolvem em caramujos. Estes últimos liberam a larva adulta, que ao permanecer na água contaminam o homem. No sistema venoso humano os parasitas se desenvolvem até atingir de 1 a 2 cm de comprimento, se reproduzem e eliminam ovos. O desenvolvimento do parasita no homem leva aproximadamente 6 semanas (período de incubação), quando atinge a forma adulta e reprodutora já no seu habitat final, o sistema venoso. A liberação de ovos pelo homem pode permanecer por muitos anos.” (Só Biologia, 2016)

Falei um pouco aqui das qualidades de solo e de algumas relações que estabelecemos com ele. Investigando o solo da casa de meus bisavós e o muro de pedras empilhadas construído pelos escravos, descubro as ruínas da escravidão, e consigo olhar que o único homem negro na família, muito embora as terras e privilégios de outros tempos já se tenham perdido, é um empregado, resquícios de uma abolição tardia, pouco consumada e de um racismo velado.

Na história da minha família, investigando o chão, fui reconhecendo a história que conhecia nos livros da escola. Os resquícios de um Brasil colonial estavam ali, na solidez de um concreto amassado, de pedras empilhadas, no empregado negro, no abandono da casa que reflete a emigração da família para o Sul do país para ganhar dinheiro. Milton Santos (2006) ao fazer uma análise da globalização pelo olhar das ditas periferias do mundo, observou: “Descolonizar, é olhar o mundo com os próprios olhos; pensá-lo de um ponto de vista próprio”. Muito embora estejamos falando de campos epistemológicos distintos, o pensamento de Milton Santos também implica no trabalho da consciência e dialoga com Klauss Vianna (2005) que observa na consciência corporal a possibilidade de cada um encontrar a sua própria dança. Neves (2010: 9), formula esse pensamento como princípio da TKV, do seguinte modo:

“A dança está dentro de cada um, não deve ser buscada fora, na cópia de atitudes e passo.

É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão.”

Assim como para Klauss não era no aprendizado de passos e formas codificadas que uma pessoa dançava, Milton Santos, diz que para descolonizar-se, ou seja, não pensar mais sob uma ótica colonial, onde o que está fora daqui é o que se deve incorporar, devemos pensar o mundo de um ponto de vista próprio. Em que a crítica e a formulação de questionamentos tem como princípio a autonomia. O que me chamou atenção nessa frase, foi por identificar que descolonizar-se é também um estado de atenção em que o pensamento é gerado como resultado das percepções entre as possibilidades de cada corpo e o ambiente em que ele atua.

É também no pensamento de dança como comunicação do próprio pensamento do corpo e ambiente em que se vive. Considero que o projeto “Nosso

solo é nossa riqueza” não é só impulsionado pela TKV, mas é o próprio processo de autoconhecimento e concepção da minha dança.

Se a descoberta da percepção enquanto ação geradora e gerada pelo movimento me levou a investigar o solo, a instrução da TKV que me permitiu investigar o solo através da linguagem da dança foi a insistência no tópico dos apoios.

“Nosso solo é nossa riqueza” é uma experimentação cênica, ainda em processo de elaboração, composta de duas etapas: a realização do vídeo do experimento realizado na casa dos meus bisavós em Ituaçu; e o improvisado a ser realizado em cada apresentação que vier a ocorrer, na busca de se comunicar com o solo em que se está. O vídeo realizado em Ituaçu é projetado enquanto se faz a dança no solo do momento presente.

Os ensaios realizados para o improvisado do vídeo, bem como para a realização no aqui e agora de cada apresentação, ocorrem de acordo com como me sinto naquele dia. Portanto, as instruções variam, mas fico sempre atenta em me manter no mesmo campo de pesquisa com os princípios da TKV. Muitas vezes, começo com um bom mapeamento do corpo. Deitada no chão, observo os pontos de contato e as tensões mais evidentes; comparo um lado do corpo com o outro; percebo o peso de cada parte, quais partes não consigo ceder; depois de um longo mapeamento, foco a atenção nas necessidades de movimento e começo a me espreguiçar de forma bem livre seguindo para o trabalho da soltura das articulações.

O ponto comum de todos os ensaios é que depois de realizar algumas instruções que possibilitam a ponte do estado cotidiano para o estado criativo, ou seja, me potencializam para o estado cênico, me coloco no chão na posição que me sinto mais apta para iniciar a investigação, e, como que tentando ouvi-lo com o contato dos apoios, começo a me movimentar pela percepção do apoio no chão. Sou bastante persistente em entender se me movi por que de fato houve uma transferência do peso no apoio, ou se foi por um padrão de movimento. Quando identifico a execução de um padrão movimento, como um braço que não deveria se mover se o peso estivesse bem solto, ou algo do tipo, retomo a posição que estava antes e tento me mover de novo pelo impulso da transferência dos apoios. Aos poucos as transferências dos apoios ganham mais dinamicidade e as executo nos

diferentes níveis no espaço. Algumas vezes esse procedimento leva horas, outras, não.

Muitas vezes, não vou pelo caminho do rigor em me mover apenas quando localizo o apoio que impulsionou o movimento, e a instrução passa a ser a percepção do chão como geradora e gerada pelo movimento, tentando deixar o movimento entrar em fluxo de relação com esse chão. Muito embora ambas estejam relacionadas, o foco de atenção em cada uma delas funciona como norteador e acaba por interferir na dinâmica do movimento.

Fabião (2010) ao investigar o estado cênico, relata estar parada no nível fundamental elaborado pelo ator Yoshi Oida, que são o das sensações básicas do corpo, e que ela chamou de nervura da ação. Ela se propõe, a partir da sua percepção, três tarefas cotidianas para a potencialização do corpo cênico, que são: investigar as sensações posturais, ativar e ampliar sensorialidade e acelerar a conectividade. Em seu texto, ela conceitua o que seria cada etapa. Eu identifico nos meus procedimentos de ensaio essa tentativa de potencializar o corpo cênico.

Um corpo cênico porque des-automatiza mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais; um corpo cênico porque investiga as dramaturgias do corpo e a nervura da ação; um corpo cênico porque em *estado de experiência e experimentação*. (FABIAO, 2010: 324)

É essa tentativa de potencializar um corpo cênico em estado de experimentação que permeia os meus ensaios a partir das instruções e princípios da TKV.

Durante os ensaios, nunca utilizo música. Essa escolha se deu justamente por querer ouvir o chão; acredito que, por ora, a música seria muita informação. Já nos ensaios com a presença do vídeo, escuto os ruídos da gravação, o áudio da reza e da festa de São João e, claro, os ruídos da sala, da rua, do meu corpo no momento presente.

Curioso observar que no dia da execução do vídeo, embora a indicação fosse a mesma do apoio em contato com o chão, como fiz o vídeo de madrugada e não queria que as pessoas vissem, um dos apoios mais ativos era o meu ouvido que, ao escutar um som um pouco mais forte, alterava a qualidade do movimento e contato com o chão de forma bastante perceptível.

Aqui, identifico a relação que estabeleço no começo do trabalho entre tradição e inovação, ruptura e continuidade. Estar na casa dos meus bisavós me fez perceber que continuava algo ali, mas era madrugada, era vídeo, era dança contemporânea, era também uma ruptura.

Com o estudo do “nosso solo é nossa riqueza”, fui percebendo cada vez mais a relação do meu corpo com o chão. Muitas vezes durmo no chão, para entender que estado isso me traz. Passei a olhar bem mais para os solos que piso, muitas vezes construo narrativas com os objetos encontrados, confesso que criei algumas preferências por tipos de solos e fui percebendo que essas preferências também poderiam se alterar com o estado que estava no dia. A depender das qualidades do solo, como relevos, fissuras, temperaturas, cores etc, percebi que algumas vezes mudava o apoio no meu pé, algumas vezes deslocando o apoio do peso mais para a borda externa, outras no metatarso e assim vai. Comecei a observar a relação dos outros corpos com o chão, principalmente nas pistas de dança, e às vezes me perguntava: como essa pessoa mexe o quadril assim? Ou até mesmo ao ver um sorriso, direcionava meu olhar para o chão, na tentativa de observar como ela apoiava os seus pés enquanto sorria. Essas observações que venho fazendo não chegam a nenhuma conclusão, mas evidenciam que o princípio do autoconhecimento na TKV se dá num processo constante de aprendizado que ultrapassam a sala de ensaio.

Muitas vezes, em ensaios usei objetos que me despertaram o interesse, como um tijolo, e biribinhas/estalos de São João. Queria sentir como a relação com o objeto alterava a minha percepção com o chão. Quando experimentei o tijolo, a minha relação estava muito mais forte com objeto do que com o chão. Já com os estalinhos não; pois para estourá-lo utilizava a pressão no chão. Embora parecesse coerente com a proposta quis, por ora, evitar a utilização de objetos, para insistir mais e mais na escuta do chão.

Agora, os ensaios estão mais limitados à criação da experimentação “Nosso solo é nossa riqueza” em São Paulo. Eu coloco uma câmera, e o tempo do improvisado é o tempo do vídeo, com uma margem para um pouco mais ou menos, a depender do que considero o fim dentro daquele espaço tempo.

Durante os ensaios vou fazendo fotografias, áudios e anotações. Em uma delas, escrevo: “É difícil se manter na pesquisa, porque parece muito pouco, parece muito tosco. Saio do parecer e vou para o perceber. Não só o que move, mas como sinto isso. Aos poucos, começam surgir novos planos, novas facilidades, novas dificuldades, imagens no meu corpo, no espaço, na sala”. Nesse relato, evidencia-se que a TKV possibilita a sustentação do processo criativo, pois, ao me refazer a instrução, pude com a manutenção da proposta voltar ao improviso e não somente ficar insatisfeita com a dificuldade encontrada.

De fato, como aponta Miller (2007) em seu processo criativo, o constrangimento, solidão e baixa autoestima permeiam a pesquisa de forma bastante intensa. Surgem pensamentos como: vou expor minha pesquisa, medos e inseguranças? A quem isso interessará? Sinto uma sensação constante de insatisfação com aquilo que está sendo feito, parece que é preciso sempre mais prática, mais aprimoramento e que nunca chegarei a concretizar a dança que busco. Identifico nisso também a TKV potencializadora da criação, pois, ao entender que a forma é uma construção do autoconhecimento, e que não se dá de forma linear, percebe-se que “como todo o funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino”. (NEVES, 2010:12).

Assim, de fato o autoconhecimento se fará com mais e mais prática da construção do movimento em diversas situações. No entanto, é preciso também se conhecer na exposição do trabalho. Colocá-lo em diálogo com outras pessoas e perspectivas gera um outro estado corporal, que percebi necessário para o momento do processo de autoconhecimento.

No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível. (SALLES, 2006: 21)

Como concepção de encenação tenho o desejo de gravar cada apresentação realizada e compor a cada investigação do solo no momento presente com os

vídeos dos outros solos, talvez na tentativa de refazer a primeira experiência. Mas, para se pensar também o que surge da fricção dos registros com o que está sendo feito, colocar lado a lado ruína e construção, velho e novo, passado e presente. É possível ver o novo de cada relação com o solo estabelecido? Quais são os padrões que vão sendo criados e reproduzidos? Novas qualidades de apoios vão sendo construídos na escuta de cada chão? Como o movimento se relaciona com os registros?

Identifico “Nosso solo é nossa riqueza” como um processo de me conhecer no processo criativo, e para escavar esse solo me utilizo da TKV. Nesse sentido e em muitos outros, percebo a TKV como pedagogia potencializadora da ação criativa.

Seu Zé, nosso herói, já acometido pela doença que é chegada a um esquecimento, foi acompanhando Bebê para a cidade de seu filho Piu. Ficava hospedado no quarto de uma das netas. Essa neta sou eu, que passava a tarde inteira fugindo da lição de matemática na tentativa de recuperar a memória de seu Zé, utilizando todos os objetos da casa para lembrá-lo que eu era filha de Piu, filho dele com Bebê, que ele tinha 4 filhos, 19 irmãos, 9 netos e que estava aqui a passeio, e ia construindo um caminho de lembrança para seu Zé com os objetos. No entanto, seu Zé, mestre na arte de esquecer, ia recolhendo os objetos e com enorme zelo os embrulhava em sacolinhas de supermercado, guardava tudo bem guardado, pois o que lhe importava eram as lembranças remotas -- era achegado a Ituaçu.

Considerações finais / Vou ali

Hei, mamãe, com o pé na terra
Hei, meu pai, com o pé no chão
 Olhei pro céu
 Que confusão
 Toquei no céu
 Com o pé no chão
 Por onde andei
 Sem direção
Eu te verei com o pé no chão
(Gilberto Gil, Terremoto)

Agora, Seu Zé só se faz presente pela memória dos vivos. Era o primeiro de vinte filhos. Hoje, apenas duas de suas irmãs habitam a casa azul e amarela da praça de Ituaçu. É dia de São João, a mesa da sala central é posta com quiabada, farofa, arroz, carne do sol, pirão de leite, rabada, e um bocado de coisa que vinha e ia no lampejo entre cozinha e sala. A irmã mais nova de Seu Zé se levanta e olha o entorno. Indagada por uma das netas de seu irmão se precisava de alguma coisa, lhe responde: “Vou ali”, desloca o apoio um pouco para esquerda, depois um pouco pra direita e se senta.

A presente pesquisa é uma busca pelo conhecimento de mim mesma, da TKV, do processo criativo em dança, conhecer as memórias, esquecimentos, as ruínas, construções, apoios, o peso, uma busca de conhecer o solo em que se pisa, suas poeiras, fissuras, temperaturas, cores, relevos e, na percepção dessa relação, disponibilizar o corpo para o movimento.

Percebo agora a própria escrita como um apoio ativo. Analisando com o princípio da técnica, ela é um movimento com seus aspectos de sustentação, resistência e projeção (NEVES: 2010). Partindo do princípio de que a sustentação acontece quando o corpo estabelece uma relação com a gravidade para mover o próprio peso. E que quando o direcionamento ativo dos apoios ocorre provocando resistência estabelecem-se vetores de forças opostos, que projetam por sua vez o movimento no espaço. A sustentação dada pelo movimento do diálogo entre Teoria Corpomídia e TKV, no “Você sabe pregar botão”, provoca resistência nos

atravessamentos de um processo criativo, no “Nosso solo é nossa riqueza” que projetam o movimento para o “Vou ali”.

Durante a execução deste trabalho, a minha orientadora Jussara Miller observou algumas separações entre corpo e mente que fiz ao longo da escrita. Comecei a reler todo o trabalho buscando reverter essa dissonância entre o entendimento que venho buscando a unidade corpomente, e o entendimento padronizado, corpo e mente separados. A escrita nesse sentido também foi um apoio ativo, esse como vimos anteriormente entendido como apoio intencional, que é “o uso do peso do corpo direcionado ou projetado para o chão, que promove a força de reação gerando sustentação e distribuição do peso e manutenção dos espaços internos” (NEVES, 2010: 16). Considerando o processo de investigação da TKV e seu entendimento de corpo, ao lançar as minhas elaborações do contato com essa experiência no papel, essa projeção permitiu que se evidenciasse padrões de entendimento, podendo assim, com o olhar externo, ser reelaborado, deslocando o apoio, flexibilizando o padrão que disponibilizou o pensamento para o movimento.

Percebe-se com isso também a concepção da TKV, que diferentemente da compreensão usual de técnica como instrumentalizadora para o desenvolvimento de habilidades específicas, entende-se “como detonadora de processos corporais transformadores e adaptativos” (NEVES, 2010: 38). As instruções geradas pelo princípio da unidade do corpomente da TKV, assim como qualquer outra informação, são processadas e se constituem no corpo. O corpo, como vimos, é constante fluxo de contaminação com o ambiente e, para a flexibilização de padrões estabelecidos que podem ser identificados na dança e na escrita, é necessária uma repetição atenta e sensível, uma vez que as “transformações no corpo são possíveis através de reforços constantes de determinadas ações” (NEVES, 2010: 26).

Com isso, também pode-se perceber a presente escrita como a investigação de um solo. Claro que as características do ambiente que constitui esse “papel” são bastante distintas, bem como as palavras têm uma natureza diferente da dos gestos, mas, assim como o solo em que busco dançar, é um ambiente ativo e ator do processo de comunicação do corpo. A escrita me permitiu fazer outras relações e refletir os pensamentos que pedem passagem.

Vou ali tocar o céu com o pé no chão.

Bibliografia

FABIÃO, Eleonora. “CORPO CÊNICO, ESTADO CÊNICO.” Em Revista **Contrapontos -- Eletrônica**, Vol. 10, n. 3, p. 321-6 / set-dez 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____ **O Corpo em Crise. Novas Pistas e o Curto Circuito das Representações**. Annablume. São Paulo: 2010.

HOUAISS, A. (2001) **Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. In: <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 20 julho 2016.

KATZ, Helena Tania. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005. 1 ed.

MARTINS, Lucas. **Estados físicos da matéria**. In: Infoescola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/quimica/estados-fisicos-da-materia/>. Acesso em setembro, 2016.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. - 2 ed. - São Paulo: Summus, 2007.

_____ **Qual é o corpo que dança?: a dança e a educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna - Consciência em Movimento**. In: ILINX - Revista do LUME. Campinas: Unicamp, nº 3/2013.

NASCIMENTO, Marcus V. M. e. “Imagens do Corpo: o Processo Criativo na Técnica Klauss Vianna.” **Monografia** (Especialização em Técnica Klauss Vianna). PUC-SP, 2016.

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

_____. A técnica como dispositivo de controle do corpomídia. **Tese** (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC-SP, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6ª edição. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **Redes de Criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.

Site Só Biologia. **Esquistossomos e a Esquistossomose / barriga d'água**. Disponível em: www.sobiologia.com.br. Acesso em setembro, 2016.

VIANNA, Klauss em colaboração com CARVALHO, Marco Antonio de. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

Referência Videográfica

O bando à parte. Direção: Jean-Luc Godard. Ficção, 1:36'28". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QmaRPoecJGw>. Acesso em agosto, 2016

O Mundo Global visto do Lado de Cá: Encontro com Milton Santos. Direção: Sílvio Tandler. Documentário, 1 29'. Ano: 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-UUB5DW_mnM. Acesso em agosto, 2016.