



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
DEPARTAMENTO DE TEATRO

JOSINEIDE DUARTE SANTIAGO

TEATRO E CAPOEIRA:
COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO A PARTIR DA TÉCNICA
KLAUSS VIANNA.

SÃO CRISTÓVÃO/SE
2024

JOSINEIDE DUARTE SANTIAGO

**TEATRO E CAPOEIRA: COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO A
PARTIR DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Teatro
da Universidade Federal de Sergipe.

Orientação: Profa. Dra. Marcia Baltazar

SÃO CRISTÓVÃO/SE
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

DEDICATÓRIA

A todos os(as) professores(as) do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Esse trabalho de conclusão de curso se tornou possível pela dedicação e apoio dos(as) professores(as) no compartilhamento do conhecimento e provocações durante minha trajetória acadêmica, na perspectiva do despertar para um novo olhar de forma crítica e reflexiva.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela minha vida, e por ter me fortalecido nessa jornada.

A Universidade Federal de Sergipe, por ter me acolhido durante todos esses anos.

A professora Márcia Baltazar, pela orientação e pelo tempo dedicado.

Ao professor Gerson Praxedes por ter me incentivado a continuar quando pensei em desistir.

Ao professor Lucas Wendel, por ter colaborado com o processo desse trabalho.

Ao professor Andson Clio que articulou para que essa proposta com o grupo de Capoeira Mandingueiro fosse possível.

Ao Mestre Pingo do grupo de Capoeira Mandingueiro e seu grupo, que participou ativamente de todo o processo.

Aos meus filhos, Rodrigo Santiago Andrade e Rafaela Santiago Andrade, por todo amor e apoio de sempre.

A minha irmã, professora Júlia Duarte, por ser minha maior inspiração.

A minha mãe, por ter me concebido e por todo cuidado investido durante toda a minha vida.

EPÍGRAFE

“Isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além.”
Paulo Leminski

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão tem por objetivo relacionar a Técnica Klauss Vianna com os movimentos corporais do Grupo de Capoeira Mandingueiro, enfatizando na composição de um corpo cênico. Para tanto, a metodologia utilizada foi a qualitativa descritiva, onde realizou-se estudo bibliográfico, estudo de campo a partir do experimento prático, assim como, entrevistas, fotografias e vídeos. Os capítulos apresentam uma relação entre teatro e capoeira, bem como aspectos conceituais juntamente com as histórias e narrativas do próprio grupo. Nas oficinas, utilizou-se uma introdução à Técnica Klauss Vianna propiciando uma maior e melhor desenvoltura dos integrantes nos momentos de encenação. Em síntese, averiguou-se que a pesquisa destaca a relevância da Técnica para o desenvolvimento humano, social e político.

Palavras-Chave: Corpo Cênico, Consciência Corporal, Técnica Klauss Vianna, Capoeira.

ABSTRACT

This paper aims to relate the Klaus Vianna Technique with the body movements of the Mandingueiro Capoeira Group, emphasizing the composition of a scenic body. To this end, the methodology used was descriptive qualitative, where a bibliographical study was carried out, a field study based on practical experiments, as well as interviews, photographs and videos. The chapters present a relationship between theater and capoeira, as well as conceptual aspects together with the stories and narratives of the group itself. In the workshops, an introduction to the Klaus Vianna Technique was used, providing greater and better ease on the part of the members during role-playing moments. In summary, it was found that the research highlights the relevance of the Technique for human, social and political development.

Keywords: Scenic Body, Body Awareness, Klaus Vianna Technique, Capoeira.

LISTA DE FIGURAS

Figura	1-	Grupo	Mandingueiro		
.....				14	
Figura	2-	Puxada	de	Rede	
.....				17	
Figura	3-	Viúva	do	pescador	
.....				18	
Figura	4-	Investigação	das	articulações	
.....				21	
Figura	5-	Contato	com	o	chão
.....					22
Figura	6-	Experimentação	de	níveis	corporais
.....					23
Figura	7-	Exploração	do	Espaço	
.....					24
Figura	8-	Pergunta	e	escuta	
.....					26

INTRODUÇÃO01

1- A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO CORPORAL PARA A COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO06

1.1-	Processo	Lúdico	
.....			08
1.1.1- Presença			08
1.1.2-		Articulações	
.....			09
1.1.3- Peso			09
1.1.4- Apoios			10
1.1.5-		Resistência	
.....			10
1.1.6- Oposições			11
1.1.7-	Eixo	global	
.....			11
1.2-	O corpo cênico para a	TKV	
.....			12

2- A CAPOEIRA E O TEATRO NO PROCESSO EXPERIMENTAL DE PRÁTICA CORPORAL PARA A COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO14

2.1-	Vertentes	da	Capoeira	
.....				14
2.2-	O Grupo de	Capoeira	Mandingueiro	
.....				15
2.3.	O corpo	na	capoeira	
.....				18
2.4-	TKV e o Grupo de	Capoeira	Mandingueiro	
.....				20
2.5 - Oficina "A Composição do corpo cênico a partir da Técnica Klaus Vianna"				
.20				

CONCLUSÃO28

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS30

APÊNDICES31

INTRODUÇÃO

A velocidade com que cumprimos múltiplas tarefas durante o curso, muitas vezes, nos faz eliminar possibilidades de construirmos experiências a partir das vivências. Porém, quando algo extraordinário acontece a ponto de causar transformações significativas, faz-se necessário compartilhar a experiência nesse lugar de passagem, enquanto aluna concluinte do curso de licenciatura em teatro.

Falo sobre a importância do ensino de teatro na educação, no entendimento de formação e capacitação humana, para além da arte propriamente dita. Segundo Saviani (2015, p. 286), a “educação é um fenômeno próprio dos seres humanos, assim sendo a compreensão da educação passa antes de tudo pela compreensão humana”.

Segundo Miller (2012, p. 53), a Técnica Klauss Vianna (TKV) é uma técnica de dança que pode ser considerada como Educação Somática, porém com uma abordagem voltada para a expressão artística. A maioria das práticas corporais somáticas partiram de pesquisadores da área da saúde para restabelecer a resolução de alguma queixa. Já o enfoque somático que Klauss e Angel Vianna trouxeram, passa por uma pesquisa do corpo para a cena, já que eles eram bailarinos, coreógrafos e professores. Sugere-se aqui a prática corporal para construir o corpo em estado cênico como linguagem livre de dicotomias.

É o eu corporal que distancia o corpo como instrumento na terceira pessoa. Na década de 1960, Thomas Hanna, juntamente com outros pesquisadores, começou usar o termo “*somáticos*” para se referir a experiência do corpo na primeira pessoa, distinta da perspectiva em terceira pessoa empregada na medicina e na terapia (Rosenberg, 2008, apud Miller, 2012, p.52)

Alguns princípios sobre os quais o trabalho está baseado podem ser enunciados desta maneira: autoconhecimento e autodomínio são necessários para a expressão do movimento. É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas para acessar o novo. Das oposições nasce o movimento.

A compreensão do corpo na sua singularidade me fez refletir sobre qual seria meu ritmo próprio e, para além das aulas, fui me tornando aluna pesquisadora desse corpo cotidiano, bloqueado por tantas travas construídas durante meu histórico de vida, que, por sua vez, interferiram na composição do corpo próprio e conseqüentemente afetavam a composição do corpo cênico. Isso tudo no processo criativo relativo à minha atuação dramática nas práticas teatrais.

A composição do corpo cênico é consequência da prática corporal no dia a dia na sala de aula, a partir do conhecimento adquirido no que diz respeito à percepção da singularidade e autenticidade inerente ao trabalho proposto. A premissa imantada pela pedagogia do movimento é abordar primeiramente o humano, dando ênfase à troca de experiência em detrimento à hierarquia de valores técnicos. Nesse ambiente, o artista cênico é capaz de vislumbrar e potencializar outro caminho na composição do corpo cênico (Miller, 2012, p. 43).

A escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando assim uma rede de percepções (Miller, 2012).

A percepção sobre esses aspectos me fez refletir sobre meus medos, meus movimentos e todas as comparações e inseguranças com minha imagem. O processo de autoconhecimento me permitiu respeitar os meus limites, ser generosa comigo mesma e entender a construção de alguns bloqueios no meu corpo, como por exemplo, a dança era uma prática proibida durante minha infância e adolescência; no entendimento dos meus pais, dançar era “pecado.”

O autoconhecimento me fez descobrir e refletir sobre meu corpo, entender que antes do corpo cênico, existe o corpo próprio e é esse encontro que vai dar leveza e sintonia, tanto na prática teatral como na vida cotidiana. O processo foi acontecendo gradativamente; a percepção do corpo presente, a espontaneidade dos movimentos, tornavam meu corpo disponível de forma que as articulações pareciam mais livres para executar as propostas corporais. O entendimento da Técnica, é um processo contínuo de descobertas (Miller, 2012), e sei que tenho muito a aprender, tanto sobre a Técnica quanto sobre a teoria, mas espero colaborar de alguma forma no

compartilhamento das minhas observações e vivências enquanto aluna em processo de formação acadêmica.

Na Técnica Klauss Vianna, o viés somático está sempre articulado às questões expressivas e criativas como um sistema dinâmico de composição corporal para o processo criativo do intérprete criador. Nesse contexto, Miller (2012) aponta que o principal desejo de Vianna era desenvolver e aprimorar o corpo e os movimentos das pessoas, de modo que esta proposta metodológica atende a um processo de desbloqueio de tensões musculares e articulares, que possibilita a sintonia e harmonia com o próprio corpo, que é a essência da TKV.

Enfim, compreendo como composição do corpo cênico, a partir da Técnica Klauss Vianna, esse lugar de possibilidades de trocas sobre o corpo, movimentos, percepções e sensações. A relevância desta pesquisa consiste na prática experimental da Técnica Klauss Vianna, a partir de estudos elaborados com o objetivo de estimular o sentido de integração com o outro, com o meio e consigo mesmo, trabalhando em sinergia os aspectos motores, afetivos, cognitivos e sociais, favorecendo assim a composição do corpo próprio e também tornando possível a composição do corpo cênico.

Os resultados obtidos a partir da prática com a técnica me instigaram à criação do projeto de oficina 'A composição do corpo cênico a partir da Técnica Klauss Vianna', como proposta para a disciplina Projeto de Pesquisa em Teatro, sob a orientação do Prof. Dr. Micael Cortez. Projeto esse, que culminou no meu processo de pesquisa para o TCC 1, sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Márcia Baltazar, e, por conseguinte, o experimento prático na atividade de estágio IV com o Grupo de Capoeira Mandingueiros, sob a orientação do Prof. Dr. Gerson Praxedes, e supervisão do professor Lucas Wendel.

Foi realizado, a título de experimento, a oficina de expressão corporal direcionada ao Grupo Mandingueiro, tendo a Técnica Klauss Vianna como recurso para composição do corpo cênico. As reflexões sobre a prática corporal e as observações sobre a efetividade da técnica no processo introdutório da composição do corpo cênico compõem meu trabalho de conclusão de curso.

Tendo em vista que o grupo atua em suas apresentações culturais com representações de personagens de forma intuitiva, a proposta foi o

compartilhamento da Técnica na perspectiva cênica. A hipótese aqui apresentada é que a capoeira possui elementos técnicos na atividade corporal que dialogam com a Técnica Klauss Vianna, como por exemplo: equilíbrio, apoio, oposição, presença, resistência, flexibilidade, etc.

Aproveitando parte do manancial expressivo pertencente à capoeira, pretendeu-se explorar, no âmbito das Artes Cênicas, referenciais como: composição corporal, dinâmica, ritmo, memória, expressividade, o que, longe de pretensões extremistas, pode contribuir para uma composição estética numa perspectiva cênica de interação com elementos culturais que enriquecem os estudos sobre o corpo expressivo.

Nesse processo de junção da pesquisa para o trabalho de conclusão de curso e a regência do estágio VI, segui as seguintes etapas. Na primeira etapa, foi realizada a pesquisa bibliográfica, dando ênfase à sistematização da Técnica Klauss Vianna, a partir da obra 'A escuta do corpo e a sistematização da técnica Klauss Vianna', de Jussara Miller. Na segunda etapa, foi elaborado o planejamento das aulas, atendendo aos princípios metodológicos da técnica. Na terceira etapa, foi feita a apresentação para o grupo de capoeira sobre a abordagem da técnica e a iniciação das práticas corporais. Na quarta etapa, foi direcionada para um experimento prático performático coletivo. E, por fim, foram feitas análises e entrevistas, através de fotos e vídeos como coleta de dados, para o relatório de conclusão do estágio.

Portanto, esta pesquisa está vinculada à atividade de Estágio IV do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e insere-se na linha de pesquisa de prática experimental. A metodologia adotada é qualitativa-descritiva, incluindo estudo bibliográfico, fotografias, vídeos e entrevistas. O embasamento teórico é a obra "A Escuta do Corpo e a Sistematização da Técnica Klauss Vianna" da professora e pesquisadora da Técnica Klauss Vianna (TKV), Jussara Miller.

Com o presente estudo, objetiva-se investigar como a prática corporal, a partir da abordagem metodológica da Técnica Klauss Vianna, pôde contribuir como processo introdutório de composição do corpo cênico dos integrantes do Grupo de Capoeira Mandingueiro.

Sendo assim, a importância desta pesquisa se dá tanto no aspecto social, em relação ao respeito às diferenças e às regras dos jogos corporais e sua aplicação em cada grupo, como no aspecto político, no entendimento do corpo como expressão de singularidade e autonomia, e, por fim, no aspecto cognitivo, no sentido de conhecimento, percepção e criatividade.

Portanto, esta pesquisa é resultado das minhas inquietações e observações sobre a prática corporal e o processo de aprendizagem no curso de Licenciatura em Teatro durante o percurso acadêmico defronte a minha experiência de estágio com o Grupo de Capoeira Mandigueiro. A importância deste trabalho também se justifica pela experimentação em ambiente não formal, fato que pode nos proporcionar perspectivas de atuação em outras áreas dentro do contexto de teatro e educação.

1- A TÉCNICA KLAUSS VIANNA COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO CORPORAL PARA A COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO

Klauss Vianna, brasileiro, professor, bailarino, coreógrafo e pesquisador (1928-1992), dedicou quarenta anos de sua trajetória a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano (Miller, 2016).

A expressividade com que Klauss Vianna desenvolvia as coreografias estabelecia uma identificação cada vez mais forte com o teatro, que começou a perceber a grande presença do “corpo” em cena. Com toda essa atuação no teatro, participando de cerca de vinte e cinco peças teatrais ao todo, ele inaugurou a função de preparador corporal, fornecendo orientações corporais que diferem da função de coreógrafo.

Klauss Vianna foi convidado por Marília Oswald de Andrade a trabalhar no Laboratório de Expressão, um núcleo de pesquisa da Unicamp dirigido por ela e por Luiz Otávio Burnier, que estava em processo de criação da peça “Pedro e o Lobo”. Ele demarcou o panorama das Artes Cênicas no Brasil com sua nova abordagem, posteriormente sistematizada como técnica por seu filho Rainer Vianna (1958-1995) e com a colaboração da sua nora Neide Neves, resultando na Técnica Klauss Vianna.

Jussara Miller é bailarina, professora e pesquisadora da TKV, autora da obra “A Escuta do Corpo e a sistematização da técnica Klauss Vianna” que visa contribuir para maior consciência e maior percepção do corpo que dança e se movimenta, mostrando como se estrutura a TKV. Ela participou do processo de aprendizagem ao lado dos seus mestres, Klauss Vianna e Rainer Vianna.

A Técnica Klauss Vianna é compreendida a partir do processo de investigação que provoca e proporciona, por meio de procedimentos específicos, um caminho de composição de um corpo cênico. Esses procedimentos não se apresentam de forma cristalizada ou estanque; ao contrário, são estratégias propulsoras de processos corporais transformadores que disponibilizam um corpo que dança (Miller, 2012, p.26).

É importante entendermos por educação somática práticas como a de Alexander, Feldenkrais, os fundamentos de Bartenieff, a ideokinesis de Mabel Toddy,

Lulu Sweigarde Irene Dowd, a eutonia de Gerda Alexander, o Body-Mind-Centering de Bainbrigde-Cogen; e, no Brasil, a TKV e o trabalho de José Antonio de Lima, (Miller, 2016)

A Técnica Klauss Vianna propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço, com a sua percepção aguçada do momento presente para a criação de outro momento/movimento.

Jussara Miller participou do processo de aprendizagem ao lado de Rainer Vianna, filho herdeiro de Klauss Vianna, pensador, artista e mestre, que conduziu a aluna para esses questionamentos necessários sobre as possibilidades corporais através da sistematização da Técnica Klauss Vianna. Com a sistematização, foram estruturados diversos tópicos corporais para efetivar os princípios de Klauss Vianna:

1. Processo lúdico;
2. Processo dos vetores;
3. Processo criativo/Processo didático.

O processo lúdico é a introdução da Técnica Klauss Vianna, durante o qual o corpo é despertado, desbloqueado, causando as transformações. O que se observa no início do processo é a ausência corporal, autoimagem distorcida, receio do próprio movimento, queixas de má postura (Miller, 2012).

No que diz respeito ao processo dos vetores, trata-se de um estudo de direção óssea. Ele é mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Iniciamos o estudo desses vetores pelos pés e finalizamos no crânio, estando todos eles inter-relacionados e reverberando em todo o corpo. Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas em uma ação organizada que direciona e determina o movimento.

Já a etapa da criação é resultante das etapas anteriores. Jussara Miller se aprofundou no processo de criação na dança, seguindo os tópicos anteriores, sistematizados em processo didático e utilizando “temas corporais” (Miller, 2016).

Para o escopo deste trabalho de conclusão de curso, como atuamos com o

Grupo de Capoeira Mandingueiros com o objetivo de apresentar uma introdução aos conceitos da TKV, iremos aqui descrever quais são os tópicos do processo lúdico. Nesse estágio, Miller (2016, p. 53) aponta os seguintes tópicos:

1. Presença;
2. Articulações;
3. Peso;
4. Apoio;
5. Resistência;
6. Oposições;
7. Eixo global

1.1- Processo Lúdico

1.1.1- Presença

Estimular o aluno a reconhecer o próprio corpo é fundamental para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal para presença corporal, ou seja, da ‘dormência’ para ‘o acordar’, e ao mesmo tempo disponibilizar o corpo para o momento presente. Essa transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo (Miller, 2016).

A ‘presença’ é utilizada pelos professores da TKV, em formato no qual as pessoas que não têm contato sensível com o corpo, que desconhecem as próprias limitações ou têm uma autoimagem distorcida, podem sanar tal dificuldade. Por isso, segundo a TKV, é preciso usar a metáfora de que o corpo é um instrumento e entender que, antes de saber tocar um instrumento, é necessário conhecê-lo. Não existe dança se não houver primeiro o corpo. Assim, inicia-se a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que amplia o sentido cinestésico resultando em uma presença: o estar presente aqui e agora (Miller, 2016).

Portanto, para ter o entendimento de como o corpo se estabelece no aqui e agora, através desse processo, é necessário buscar caminhos para acessar o próprio corpo, através da consciência corporal. O papel do professor é facilitar ou estimular o aluno para essa conexão com o próprio corpo; porém, o resultado vai depender do aluno, ou de cada corpo e suas limitações. Nesse processo de reconhecimento do próprio corpo é fundamental o entendimento sobre as articulações, suas funções e possibilidades.

1.1.2- Articulações

Neste tópico, Jussara Miller enfatiza a importância do reconhecimento das articulações por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiramente, elas são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. O isolamento e a independência das articulações são trabalhados por meio do estudo do movimento parcial, focando em uma articulação específica enquanto as demais permanecem em repouso.

Dessa forma, começamos a diferenciar o movimento do braço, percebendo que o movimento da perna pode ser independente do movimento da bacia. Com diversas experimentações, vamos tomando consciência das articulações, como a coxofemoral e a escapuloumeral. A atenção às articulações é direcionada tanto à exploração de sua mobilidade quanto à conquista da estabilidade do corpo. Segundo a (TKV), os movimentos são trabalhados de acordo com o ritmo de cada indivíduo, e desse “despertar corporal” surgem a necessidade de movimentos novos, e as articulações ganham espaço, buscando possibilidades antes adormecidas.

1.1.3- Peso

Este tópico corporal serve como uma transição do tópico anterior (articulações) para o posterior (apoios). Com liberdade de movimento nas articulações, permite-se a percepção do peso de cada parte do corpo, o que, por sua vez, nos desperta para os diferentes apoios no chão. A percepção de peso evidencia a dosagem do tônus muscular (estado de tensão permanente dos músculos).

Quando excedemos a tensão da musculatura, a sensação de peso desaparece e, como consequência, a articulação se retrai. Por outro lado, ao dosarmos a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, resulta em uma sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento. Isso transforma a tensão muscular em “atenção muscular”.

1.1.4- Apoios

A princípio, este tópico tem como foco principal a utilização e sensibilização do apoio oferecido pelo chão, percebendo as partes que se encostam no chão e aquelas que não se encostam. Qualquer contato que o corpo estabeleça com o chão deve ser considerado suporte, seja proveniente do solo ou como transferência do corpo, acionando o movimento com base na pressão dos apoios no chão (ao se espreguiçar, sentar, deitar, ajoelhar, levantar etc.).

Os apoios são usados ativamente, ou seja, mediante a força da gravidade, eu empurro o chão e a força de reação é projetada no sentido oposto à “medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaços para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior” (Vianna, 2005, p.78).

Os apoios podem ser ativos ou passivos. Quando utilizamos os apoios passivamente, sem nenhuma pressão na superfície de contato, chamamos isso de apoio passivo. Por outro lado, quando pressionamos ou afundamos a superfície de contato, ativando a musculatura, transformamos o apoio passivo em ativo, criando um estado de alerta muscular de acordo com a ação.

1.1.5- Resistência

O estudo do apoio passivo-ativo possibilita a percepção do volume e amplitude do corpo, preparando e direcionando para o uso da resistência. Neste tópico, trabalhamos as musculaturas agonista e antagonista, criando assim uma força de resistência. Isso resulta em um movimento mais denso e amplificado, conferindo características ao corpo cênico, com um tônus muscular elevado diferenciado do tônus cotidiano.

A resistência é utilizada tanto na pausa quanto no movimento, ou mesmo em qualquer gesto, o que Klauss Vianna chamava de “intenção” e “contra intenção”. A abordagem do trabalho de resistência inicia-se pelo contato com o chão, passando para o trabalho de contato com a parede e, posteriormente, com o outro. A partir daí, despertamos para o uso da resistência.

1.1.6- Oposições

O trabalho de oposições permeia toda a (TKV) e é um dos seus princípios fundamentais. São assim duas “forças opostas geram um conflito que resulta em movimento. Esse movimento, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço” (Vianna, op. cit., p.78)

Por meio das oposições do corpo, podemos redimensioná-lo, considerando os três planos anatômicos nos quais os movimentos ocorrem: transversal, frontal e sagital. O uso das oposições visa proporcionar espaços nas articulações por meio do jogo de forças contrárias, com duas tensões opostas.

Damos bastante ênfase aos espaços intervertebrais, como a oposição sacro/crânio, ou ainda entre as duas escápulas, especificamente entre os acrômios, entre os cotovelos, crânio e escápulas, ísquios e calcanhares, entre outros.

1.1.7- Eixo global

A vivência e a aplicação dos tópicos anteriores proporcionam o eixo global, ou seja, a integração do corpo com a gravidade na busca pelo equilíbrio. A coluna vertebral atua como um meio de união entre a bacia, a caixa torácica e a cabeça. Para trabalhar bem essa união, é necessário explorar tanto a sustentação quanto a flexibilização da coluna.

No estudo do eixo global, exploramos o corpo em sua totalidade e a inter-relação de todas as suas partes, analisando as particularidades dos três segmentos da coluna: cervical, torácica e lombar. Com a organização do eixo global, a coluna vertebral adquire a capacidade de adaptação em várias posturas.

1.2- O corpo cênico para a TKV

Com a utilização da TKV, os meios estão no próprio corpo. Portanto, é fundamental o processo de investigação corporal para aprendermos a dar o estímulo necessário e provocar a conexão com o próprio corpo, com o ambiente e com o outro. A compreensão da TKV, para acessar o corpo cênico no território do corpo sensível e do corpo poético se inicia a partir do processo de investigação corporal no qual o “conceito de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido; em suma, o corpo sensível” (Gil, 2004 apud. Miller, 2012, p.53).

O processo de composição do corpo cênico nos dias atuais volta-se para a busca da consciência do movimento como tentativa de construir uma organicidade, por meio do corpo presente e disponível, ou seja, o corpo que compreende sua atenção em relação ao todo. Sobre a organicidade, Ferracini (2004) afirma:

Ela não existe, não é um “algo” que deve ser encontrado ou reencontrado em algum lugar “interior” do corpo cotidiano, mas deve ser trabalhada, gerada, pressionada concretamente por entre todos os elementos constituintes do corpo subjetil. Se qualquer um dos elementos principais que geram o corpo subjetil não estiver presente, não existirá organicidade, mas ao mesmo tempo, a simples presença desses elementos em conjunto não garante sua existência. (Ferracini, 2004, p.83, apud Miller, 2012, p. 51).

O corpo subjetil consiste numa espécie de transbordamento do corpo cotidiano em direção ao uso artístico desse mesmo corpo em relação. Algumas estratégias são utilizadas em conformidade com a abordagem metodológica da Técnica Klaus Vianna para provocar no corpo o processo de composição do corpo cênico, como: estado de prontidão para o movimento, observação do corpo em movimento, autonomia do aluno para a criação, conexão e relação com os ambientes internos e externos, entre outros. O processo técnico é enfatizado não como repetição mecânica, mas como repetição sensível, como desenvolvimento de percepções, vivências e aptidões (Ferracini, 2004, *apud* Miller, 2012).

A busca do corpo sensível não se encontra na imagem corporal refletida no espelho da sala de aula, mas na experiência do corpo vivenciado com suas limitações, seus desejos e com todo o histórico do indivíduo em ação investigativa. Assim, o corpo cênico construído para a cena contemporânea pode ser construído todos os dias por meio do processo de acessar a dança ou o movimento de cada

um, a partir de memórias, sentimentos e experiências, a fim de reabitar e reconfigurar o corpo em cena (Miller, 2012).

A proposta da técnica aqui apresentada não é desvincular o aprendizado da sala de aula do processo criativo; a relação entre ambos os aspectos é direta e acontece já na prática do aluno pesquisador. O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação. (Miller, 2012, p.53)

A esse respeito Klauss Vianna enfatiza a riqueza do processo:

Insisto que mais importante que o desfecho 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 e do caminho a ser perseguido (VIANNA, 2005, p. 100).

Portanto, voltar àquele território, já percorrido, mas nunca como antes, no sentido de que o mapa pode ser igual, porém a viagem é sempre única. É a escuta do instante, o nascimento constante do instante. As reflexões em torno desse ponto, assim como o processo experimental da atividade da capoeira com o teatro, e as possíveis conexões é o que se discorre a seguir.

2- A CAPOEIRA E O TEATRO NO PROCESSO EXPERIMENTAL DE PRÁTICA CORPORAL PARA A COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO

2.1- Vertentes da Capoeira

O grupo Mandingueiro se identifica na sua prática corporal como Capoeira Contemporânea, que é a mescla de duas referências estéticas: a capoeira de Angola e a capoeira regional. Segundo Lima (2012), a capoeira regional, enquanto prática e filosofia, está diretamente ligada ao seu principal mentor, Mestre Bimba. Enquanto a capoeira Angola tem o estilo declaradamente inspirado na estética e filosofia do Mestre Pastinha.

Figura 1- Grupo Mandingueiro



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

A capoeira Angola é entendida como uma prática performática tradicional afro-brasileira que evoca, em seus movimentos, cantos e gestuais, a memória das terras africanas, reatualizando as cosmovisões dos antepassados negros. Destaca-se o movimento básico, a ginga, associando-o à trajetória política e militar da rainha angolana do século XVII, Nzinga Mbandi. (Fonseca, 2017).

A capoeira de Angola foi institucionalizada por mestre Pastinha na Bahia na década de 1940. Em seus escritos, ele buscou revelar os principais fundamentos da arte e difundi-la como esporte nacional capaz de colaborar para o aperfeiçoamento moral de quem a pratica e de toda a sociedade (Fonseca, 2017).

A Capoeira Regional, criada por mestre Bimba, é considerada uma das grandes “reformadoras” da capoeira. Estudiosos como Araújo (1997) (*apud*, Lima, Evani, 2002, p.51) apontam que dado ao contexto histórico e social, a capoeira deve ser compreendida enquanto luta. Ainda corroborando com o autor supramencionado, Mestre Bimba representa um divisor de águas no universo da capoeira, sendo a partir de suas inovações que a capoeira dá os primeiros passos para a institucionalização. Sua academia foi a primeira a receber autorização oficial das secretarias de educação, saúde e assistência pública da Bahia para o ensino da capoeira. Portanto, ele foi o primeiro capoeirista a registrar uma academia de capoeira, pois até aquele momento, a capoeira ainda constava como crime no código penal. Em 1932, sob o nome de Centro de Cultura Física e Capoeira Regional, inaugurou-se sua escola.

A Capoeira Contemporânea é o espaço de confluência dos novos estilos, tanto para aqueles que optam por mesclar as duas referências, quanto para os que não tomam por referência nenhum dos estilos, tendo optado pela chamada terceira via (Lima, 2002).

2.2- O Grupo de Capoeira Mandingueiro

Segundo o Mestre Pingo, o Grupo Mandingueiro teve início em 2016, com o Mestre Bentinho. Nesse mesmo ano, Mestre Pingo se tornou Mestrando do grupo. Seu nome de batismo é Ivan Oliveira da Silva (nascido em 1975, em Salvador-BA), mas na capoeira é conhecido como Pingo D’ouro ou Mestre Pingo. Ele iniciou na capoeira aos 14 anos, participando de campeonatos e festivais, incluindo os Jogos da Primavera. Em 2014, foi formado como mestrando corda vermelha, após passar quase dez anos no grupo “Guerreiro do Quilombo”, onde aprendeu técnicas de capoeira, bem como dança afro, maculelê, carimbó, puxada de rede, entre outras.

Com o grupo Mandingueiro, Mestre Pingo participou de quatro encontros culturais em Aracaju nos anos 2017, 2018, 2019 e 2023. Além disso, ele esteve presente em duas jornadas de capoeira nos anos de 2019 e 2022. A relação do Mestre Pingo com o grupo vai além do ensino da capoeira; ela assume uma representação quase paterna. Existe um sentimento construído a partir da simbologia cultural no universo da capoeira, envolvendo acolhimento comunitário e identificação cultural.

Os elementos que se complementam, como as cantigas, os instrumentos e os nomes escolhidos com base nas especificidades de cada um, contribuem para essa conexão. O hino do grupo, composto pelo Mestre Pingo, é um desses instrumentos de identificação com a ideologia do grupo e os sentimentos que os vinculam. Na letra, a ênfase está na palavra “fidelidade”, entendida como base para uma amizade verdadeira. Essas lembranças cotidianas criam conexões significativas e reforçam uma poderosa afirmação identitária ao grupo. Em resumo, existe uma conexão formalizada que produz sentimentos de pertencimento. Assim, o Mestre assume uma liderança, mediando conflitos de ordem cultural, social e política, contribuindo para o fortalecimento cultural da comunidade.

O grupo Mandingueiro, nas suas apresentações culturais, atua também com representações cênicas, mostrando personagens como seus ancestrais, encenando costumes e lendas que permeiam o imaginário popular. A exemplo, vale a pena mencionar que a Puxada de Rede, esta que é uma lenda que não possui origem bem definida, pois, segundo o Mestre Pingo, a história foi sendo passada de um grupo para o outro, e sendo adaptada por vários grupos.

A história que é contada pelo Mestre Pingo e aceita pelos integrantes do Grupo de Copeira indica que a “Puxada de Rede” era a atividade pesqueira dos negros recém libertados e que encontraram na pesca xéreu, uma forma de sobrevivência. Nesse contexto, um pescador, que apesar do mar revoltado e o conselho da esposa e dos amigos, decidiu ir para o mar pescar durante a noite. Ao amanhecer, sua esposa, pressentindo algo ruim, ficou à espera do marido à beira do mar.

Momentos depois, ela é surpreendida com os outros pescadores que retornaram, e com a ausência do seu marido. Ao conversar com eles foi dito que o marido, em um descuido, teria caído ao mar, e, devido a escuridão da noite, não

pôde ser resgatado. Enquanto a história era contada para a viúva, o corpo é encontrado todo envolto em uma rede de pesca. Assim, a Puxada de Rede deu início a um ritual, onde os pescadores se reúnem à beira mar com cantigas e rezas nos meses de abril e outubro, quando os peixes procuram as águas quentes do litoral nordestino para procriarem.

No Grupo de Capoeira, a cena é construída de forma performática, onde os personagens que representam os pescadores, sentados no chão, criam com seus corpos uma forma triangular, de modo que pareça um barco e simulam as remadas acompanhadas por uma trilha sonora instrumental. As cenas são marcadas e dirigidas de forma coletiva.

Figura 2- Puxada de Rede



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

A viúva é a personagem principal, e geralmente é representada pela professora de Dança Gilza Santos, e também esposa do mestre Pingo (Figura 3). A história é contada de acordo com o roteiro, com dez personagens em média e, pode variar de acordo com o interesse do grupo, podendo ser homens ou mulheres. As cenas são constituídas com poucas falas, porém a música, a dança e os movimentos, trazem uma certa magia a cena, que encanta e emociona os espectadores.

Figura 3- Viúva do pescador



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

2.3. O corpo na capoeira

O corpo na capoeira pode ser visto por sua potencialidade artística. Esse exercício pode ser subsidiado pelos estudos da performance, pela etnocenologia e pela antropologia teatral. Segundo Lima (2012), o estudo empírico do trabalho do artista cênico elege o conceito de pré-expressividade como seu principal fundamento. Nesse estudo do comportamento a partir de uma cultura corporal extra cotidiana, potencializa-se a expressividade do corpo em cena, buscando um afastamento da dimensão cotidiana em que as ações tendem aos automatismos e domesticações (Lima, 2012).

O estudo da performance trata do esforço para entender o mundo da performance e, ao mesmo tempo, o mundo como performance. Como sugere Schechner,

Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe. (...) Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar as ações e explicar as ações demonstradas é o trabalho da performance (Schechner, 2002, p. 73 *apud*, Lima, 2012, p.3)

A antropologia teatral diz respeito ao trabalho do ator, sendo considerada uma ciência pragmática que trabalha e estuda as bases técnicas do trabalho do ator a partir de um processo comparativo com os vários estilos de interpretação do teatro oriental e ocidental. O comportamento cênico construído na dimensão da extra cotidianidade tem como suporte técnico princípios básicos para a antropologia teatral, como a ideia de oposição, equilíbrio, luxo e dilatação.

A etnocenologia se inscreve na vertente das etnociências e tem como objetivo o estudo dos comportamentos humanos espetaculares organizados, compreendendo as artes do espetáculo, principalmente o teatro e a dança, além de outras práticas espetaculares, não especificamente artísticas ou sequer extra cotidianas. Sabe-se que as técnicas corporais e os treinamentos são, na verdade, um modo de adaptar o corpo à cultura. Nela, bem como no corpo - que é produto da e produtor de - estão inscritos todos os valores de um dado período e lugar histórico.

Tomando, então, como subsídios para reflexão, o estudo da antropologia teatral, da etnocenologia e da performance, tomamos a Técnica Klauss Vianna enquanto carácter investigativo no processo corporal de estudo para acessar o corpo cênico, proporcionando também diálogos com outras linguagens, na observação e estudo do comportamento humano, estético e sensível na sua singularidade. Assim como a TKV também aponta possibilidades de diálogos com a arte, a ciências e a cultura.

Segundo (Miller, 2012, p.53) a contribuição diferenciada da TKV, para os estudos do corpo e na atuação pedagógica é propor quebras, outros olhares e, por conseguinte, outros saberes. E nesse sentido, pensar o corpo numa perspectiva filosófica, ou seja, uma filosofia do corpo que joga luz sobre a dança, o teatro, a saúde. Enfim, os estudos do corpo expressivo com todos os seus elementos saindo da dicotomia cotidiano e extra cotidiano.

Ao meu ver, o diálogo entre a TKV, a capoeira e o teatro representam um elo potente de descobertas e possibilidades, no sentido de fomentar e provocar novos olhares, na perspectiva cênica, assim como também no fortalecimento cultural.

Pode-se entender os resultados adquiridos nesse processo com a capoeira e seus elementos similares em adição com a TKV, que mesmo se tratando de códigos e contextos distintos, as similaridades de seus elementos, provocam conexões e trocas no processo de composição e comunicação corporal para a cena.

2.4- TKV e o Grupo de Capoeira Mandingueiro

A escolha pelo Grupo de Capoeira Mandingueiro, se deu principalmente pelo fato de que a atividade corporal traz em seus elementos, similaridades com a TKV, e entre os vários elementos que dialogam com a técnica pode-se destacar a disposição para estabelecer relações consigo, com outros (as), com o espaço, e com quem observa. No momento da roda de capoeira, a relação com o outro exige um campo de visão centralizado nos movimentos próprios, nos movimentos do outro, na relação com o espaço-tempo e ainda com o equilíbrio corporal. Nesse sentido, a “presença” sugerida se assemelha à TKV e ao jogo teatral, onde a presença cênica é construída a partir da relação consigo, com o outro (a) e com o ambiente.

Porém o que difere entre as duas propostas, são as perspectivas em relação aos resultados esperados e ao objetivo final. O jogo de capoeira se ocorre a partir do reconhecimento de um(a) bom/boa jogador(a), tendo como foco a precisão e domínio dos movimentos e ritmos em harmonia com os instrumentos. Nesse processo há um fator que legitima por mérito e promove hierarquias por meio de faixas.

O processo e abordagem da (TKV) é baseado na investigação corporal como via de acesso para o corpo próprio, livre do binômio bom ou ruim, “certo ou errado”. A técnica reflete o pensamento do corpo que é um “estar presente” em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o, tornando-se dessa forma um espectador do próprio corpo. A importância dessa proposta com o grupo de

capoeira Mandingueiro foi no sentido de promover, a partir da TKV, um novo olhar na perspectiva cênica já que o grupo Mandingueiro, nas suas apresentações culturais, atua com representações de personagens sobre seus ancestrais, costumes e lendas que permeiam o imaginário popular.

2.5 - Oficina “A Composição do corpo cênico a partir da Técnica Klauss Vianna”

O processo prático durante o meu Estágio VI teve início com uma breve explanação sobre a abordagem da Técnica Klauss Vianna, dando ênfase ao entendimento sobre a capoeira como uma potência corporal, artística e cultural. Ficou claro que o objetivo da pesquisa não era propor uma nova forma para atuarem sobre seus corpos, mas compartilhar trocas e reflexões sensíveis sobre o corpo em atividade cênica, ou seja, é o corpo em estado de investigação que reverbera e propõe o estado cênico para a composição do corpo cênico (Miller, 2012)

A oficina de Expressão Corporal para a composição do corpo cênico foi dividida em cinco encontros semanais, cada um com duração de quatro horas. O quinto encontro foi reservado para a entrevista semiestruturada, bem como para as observações sobre o processo e as considerações finais.

No primeiro encontro, os alunos foram convidados a formar um círculo, em seguida dar as mãos e abrir a roda alongando ao máximo e no limite de cada um. Em seguida, foram orientados a soltar as mãos, manter a distância de um braço, movimentar os braços dando uma sacudida e, em seguida, repetir o movimento com as pernas. Ainda na roda, os alunos foram convidados a sentar e em seguida massagear os pés ao tempo que, sob minha orientação, faziam o reconhecimento das articulações, como metatarsos, tornozelos e dedos.

Figura 4- Investigação das articulações



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades, na percepção dos encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento (Miller, 2016).

No segundo momento, foram convidados a deitar no chão, espreguiçando de um lado para o outro. Aos poucos, foram orientados, cada um no seu tempo e limite, a mover as outras articulações dos pés, tornozelos, joelho, encontro femural, quadril, lombar, coluna cervical, pescoço, ombros, braços, cotovelos e mãos. Na sequência, foram convidados a fechar os olhos e acessar outra percepção dos sentidos.

Deitados de costas para o chão com as mãos espalmadas na altura do quadril e as pernas estiradas relaxadas na lateral, assim foram orientados a escutar o corpo e sentir como estavam as articulações, na observação do corpo no contato com o chão e o espaço. O contato com o chão é parte importante no processo prático e metodológico da técnica (Miller, 2016).

Figura 5- Contato com o chão



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

O chão é o nosso melhor amigo, sempre nos amparando e provocando estímulos de percepções variadas, que não seja de dormência, mas pelo contrário, que seja para descoberta de um “novo chão”. Nesse primeiro contato dos alunos

com a técnica, tive o cuidado de não colocar minha expectativa em relação aos resultados, mas dar ênfase à importância do processo.

O que percebi no primeiro momento é que todos se mostraram disponíveis para as propostas, sem demonstrar dificuldades para execução. Portanto, nas observações feitas pelos alunos(as) no final da primeira etapa, alguns sentiram dificuldades de concentração quando tiveram que ficar deitados, poucos falaram de desconfortos articulares, porém, para a maioria, a proposta proporcionou o relaxamento do corpo, permitindo mais leveza.

No segundo e terceiro encontro, a proposta foi o reconhecimento do espaço. Sobre o meu comando, caminharam pelo espaço alternando os ritmos, e planos e formas diferentes de caminhar a partir do movimento dos pés, respeitando os limites anatômicos de cada um. A sugestão foi andar usando só uma lateral dos pés, alternar, usar a ponta dos pés para caminhar, e entre uma e outra proposta parar e analisar sobre os desconfortos causados.

Figura 6- Experimentação de níveis corporais



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

Segundo Miller (2016) para o alinhamento ósseo, utilizamos o caminho de baixo para cima, iniciando nos pés e chegando à cabeça, observando os apoios dos pés e como esses interferem em toda a estrutura de equilíbrio, sustentação e locomoção. Dessa forma, foram provocados a perceber o corpo em outra perspectiva e entender a importância dos pés para o equilíbrio do corpo.

No terceiro encontro, acrescentou-se à caminhada pelo espaço a observação do ambiente, dos sons, das cores e das texturas, a partir do toque com as mãos em lugares do ambiente escolhido por eles. Aos poucos, os participantes foram orientados a caminhar em ritmo normal, observando o próprio corpo e o outro nesse ambiente, criando uma relação entre corpo, mente e ambiente.

Na sequência, foram instruídos a desacelerar os passos gradualmente, parando em seu próprio tempo para observar o próprio corpo, a respiração ou algum desconforto, se fosse o caso. A respiração na TKV não é direcionada por exercícios específicos, como é comum em algumas técnicas corporais. Ela ocorre de forma livre, como consequência do trabalho de despertar e de ganhar espaço na caixa torácica e nas diversas articulações do corpo como um todo (Miller, 2016).

Figura 7- Exploração do Espaço



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

A proposta seguinte foi a partir de um fragmento de um poema de Fernando Pessoa. Inicialmente, a orientação foi a memorização do poema para ser trabalhado em conjunto com as propostas corporais. Ou seja, o exercício que fazíamos para deitar e levantar, primeiro usando os quatro apoios, depois o joelho e, em seguida, levantando aos poucos, deixando a cabeça por último, em oito tempos, faríamos agora repetindo o poema.

“O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente.”

Primeiro, orientei-os a permanecerem parados e a repetirem o poema várias vezes comigo. Em seguida, alternamos, caminhando pelo espaço e continuando a repetição. Em um segundo momento, permiti que eles repetissem sem a minha interferência.

A maior parte do grupo teve dificuldades para memorizar no primeiro dia, por isso, a proposta foi para memorizarem para o próximo encontro. Assim, na semana seguinte, no quarto encontro, a partir do poema, criei algumas provocações cênicas dentro das possibilidades que me apresentavam. Por exemplo, a dificuldade para memorizar continuou, por isso sugeri trabalharmos apenas com a primeira frase do poema, porém em forma de pergunta

“O poeta é um fingidor?”

A proposta foi que, durante o caminhar pelo espaço, cada um, no seu tempo, se direcionasse a um colega, parasse e perguntasse: “O poeta é um fingidor?” E congelassem a cena. Esse exercício gerou um ritmo interessante no qual todos experimentaram a fala e a escuta e as minhas observações estavam focadas na imagem corporal a partir dos pés. A cena fotografada mostra exatamente isso: um corpo em estado de pergunta e o outro em estado de escuta, uma forma simples de observações valiosas para o início de uma compreensão cênica.

Figura 8- Pergunta e escuta



Fonte: Acervo fotográfico da própria autora.

Ainda nesse sentido, experimentamos observar o outro. Divididos em duplas, os participantes poderiam combinar quem dos dois faria a pergunta e quem ficaria com a escuta, porém, dessa vez, a fala seria apenas corporal e os observadores, como público, tentaram fazer a leitura a partir da expressão corporal de cada dupla.

Foi uma tarde produtiva, onde os integrantes experimentaram observar a cena dos colegas e ser observados e entenderam que o teatro se faz a partir desse movimento. A troca foi estimulante, com a percepção de que a atividade da capoeira já proporciona, na própria dinâmica, esse corpo expressivo que, em diálogo com a técnica, gerou um movimento de conexão e sintonia para ser continuado nesse universo da perspectiva cênica.

Nesse sentido, a proposta gerou contribuições e foi uma experiência inovadora para o grupo, conforme relatos seguintes

“Esse momento foi espetacular com a professora Neide porque melhor aprendemos a utilizar a expressão corporal. Já que nós temos danças culturais no nosso grupo de capoeira e essa expressão nos dá uma força maior de interpretação nas danças culturais... na interpretação da nossa luta: a capoeira. Porque a em algumas apresentações não vamos ao combate em si, mas uma exibição... então a gente consegue trabalhar de uma forma melhorada com a nossa mente... o nosso corpo.”

(Mestre Pingo)

“Para mim foi de grande importância principalmente saber acordar o corpo, pois a gente trabalha com alongamento, aquecimento e exercícios na capoeira. Então é muito bom saber acordar o corpo do jeito certo, sentir cada articulação, trabalhar a parte teatral, já que a gente também tem a parte cultural.”

(Professora Malícia)

“Fazer essa experiência com teatro foi algo muito importante para mim e não somente na capoeira, mas também na parte artística, pois também sou cantor.... sou cantor de arrocha. Então para mim, a parte do teatro, a parte de saber se expressar... de lhe dar e conhecer o meu próprio corpo para mim foi muito importante, porque eu posso usar tanto na capoeira, como também na parte musical,

sabendo me impor e me comportar no palco. Aprendi a como fazer para atrair as pessoas através do meu corpo e da minha expressão, então foi algo bastante importante para mim”

(Instrutor Cigano).

Diante disso, posso dizer que as contribuições foram recíprocas tanto para os participantes da capoeira, como para mim, enquanto aluna- pesquisadora da TKV. Nesse processo de entendimento onde o corpo é o protagonista, ampliar a percepção, é fundamental para o processo e composição de trocas e possibilidades cênicas.

CONCLUSÃO

Como dito, essa pesquisa esteve vinculada à atividade de Estágio IV do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Seu objetivo foi o intercruzamento entre o Teatro e a Capoeira, a partir da abordagem metodológica da Técnica Klauss Vianna, como recurso para a composição do corpo cênico. Embora não tenha a pretensão de um resultado pronto ou a produção de um produto artístico, essa pesquisa visou entender o processo como forma de composição de diálogos e reflexões, explorando a conexão entre a capoeira e o teatro, bem como a soma de seus elementos como um possível processo de composição cênica.

A capoeira, como atividade corporal potente e expressiva, possui elementos identitários e culturais. Em sua prática corporal, esses elementos dialogam com a Técnica de Klauss Vianna (TKV), incluindo equilíbrio, foco presença, oposição, apoios, resistência, entre outros. Nessa perspectiva, propõe-se a sensibilização de partes do corpo e formas de leitura dos movimentos corporais, ampliando as possibilidades para a composição do corpo cênico.

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar ou atuar, é necessário ter consciência do corpo: entender como ele é, como funciona, quais são suas limitações e possibilidades. Nesse contexto, esta pesquisa teve como objetivo investigar o processo corporal como meio para identificar as possíveis contribuições da TKV na composição do corpo cênico. Analisamos, por meio das propostas corporais de adequação e do estímulo proporcionado pelo processo lúdico, o despertar da consciência corporal de forma integrada, considerando corpo, mente e ambiente.

O processo prático foi dividido em cinco encontros, um por semana, com duração de quatro horas cada. As etapas foram elaboradas a partir de um conhecimento prévio sobre a técnica, buscando despertar os sentidos dos participantes para uma compreensão singular do corpo.

O que observei nesses encontros foi, primeiramente, que os participantes estavam disponíveis para as propostas. O fato de praticarem atividades corporais na capoeira tornava as propostas articulares possíveis. Nesse sentido, a contribuição foi pensar o corpo na perspectiva investigativa, entendendo as articulações como uma engrenagem que abre espaço para promover o corpo no campo do sensível. Traçamos um caminho de descobertas que acontecem a partir dessa escuta, provocando uma conexão inicial

com o próprio corpo e avançando para a relação com o espaço e com o outro. A vivência prática com a Técnica Klauss Vianna (TKV) possibilitou um novo olhar para a perspectiva cênica, apontando para um caminho de compreensão do próprio corpo e despertando interesse para a continuação do processo.

Dessa forma, fica claro que a contribuição da TKV para a composição do corpo cênico dos integrantes do grupo Capoeira Mandingueiro está no entendimento da importância do corpo como meio principal para tornar possível esse processo. A experiência prática corporal instigou a percepção do corpo, provocando conexões sensíveis e fomentando interesses e trocas para uma próxima etapa. Pretendemos estabelecer uma parceria entre o Teatro e a Capoeira, dando continuidade a este estudo, onde o corpo é o sujeito e o meio principal no processo de desenvolvimento e composição do corpo cênico.

A proposta pode ser considerada efetiva no processo introdutório para a composição do corpo cênico. Além disso, a contribuição positiva da Técnica Klauss Vianna (TKV), ao valorizar a expressão individual, o respeito aos limites e a escuta do corpo, também promove a formação de cidadãos conscientes de seu modo de ser e estar no mundo. Conclui-se que esse processo foi uma etapa importante e fundamental para o início de um caminho criativo a ser percorrido.

Por fim, é relevante reivindicar o espaço não formal como possibilidade de trocas e pesquisas na perspectiva cênica. Isso considera também o campo de atuação para os licenciados em teatro, que se afirmam pelo ensino nas escolas de ensino fundamental e médio, tanto nas redes públicas quanto nos particulares. Além disso, é importante reconhecer as inúmeras dificuldades para atuação no ambiente escolar, que não se resume apenas à falta de estrutura física, mas também a um processo político-pedagógico que demonstra fragilidade em relação à educação onde a arte está inserida. Portanto, os licenciados em teatro não estão limitados somente ao ensino formal; eles também podem atuar em produção artística pedagógica nos espaços não formais, como academias, espaços culturais, organizações não governamentais (ONGs) e em outros contextos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONSECA, Mariana Bracks. **Rascunhos** Uberlândia v.4 n.3 p.124-138, jul./dez.2017

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira de Angola como treinamento para o ator**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2002.

LIMA, Renata Silva. **A potência artística do corpo na capoeira**. Revista do Lume, n. 1, set. 2012.

MILLER, Jussara Correa. **A Escuta do Corpo: Abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2016.

MILLER, Jussara Correa. **Qual é o corpo que dança?: Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

SAVIANI, Dermeval. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 7, n. 1, p. 286-293, jun. 2015,.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

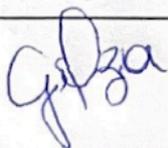
APÊNDICES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado (a), você está sendo convidado a participar da pesquisa Construção do corpo cênico a partir da técnica Klauss Vianna, desenvolvido por Josineide Duarte Santiago, aluno(a) do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, sob supervisão da Prof.^a Márcia Cristina Baltazar. Essa pesquisa tem como objetivo analisar as possíveis contribuições da técnica Klauss Vianna na construção do corpo cênico, a partir da investigação do corpo e suas possibilidades, através do aprimoramento da percepção sobre o corpo consciente, o espaço e o outro nesse contexto.

A sua colaboração não é obrigatória sendo que, a qualquer momento da pesquisa, você poderá desistir e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo para você, sua relação com o pesquisador ou com as instituições. Caso você aceite participar, sua colaboração consistirá em (conceder entrevista ao pesquisador) de forma (Semi-estruturada) As respostas serão gravadas e arquivadas para a utilização das informações na pesquisa, sendo reproduzidos o áudio da voz ou a imagem do participante nas publicações resultantes desta pesquisa. Pretende-se reproduzir por escrito, em divulgações científicas, determinadas respostas dos entrevistados que forem de interesse ao viés da pesquisa e, nesse caso, mencionaremos o autor da fala. Se caso preferir anonimato, por favor, assinale o pedido no final deste termo. Serão asseguradas a proteção da imagem e a não estigmatização dos participantes da pesquisa, garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou de grupos, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa, assumimos a responsabilidade em minimizá-lo ao máximo, em acordo com a Resolução CNS nº 510 de 2016. Não deve haver riscos de ordem física, psíquica, moral, intelectual, social ou cultural para o(a) participante. Os possíveis riscos serão minimizados, em virtude das garantias aqui descritas e também pelo fato de que o(a) participante não está obrigado a dar nenhuma informação que não esteja confortável, podendo interromper o procedimento a qualquer momento, assim como pode marcar/remarcar



para horário e local que melhor o atenda, sem que gere custos, prejuízos ou desconforto de nenhuma ordem para o participante.

Os benefícios esperados em relação à sua participação serão a experimentação prática e didática sobre o corpo, contribuindo de forma significativa no aspecto motor através da conscientização corporal, no aspecto afetivo, a partir do autoconhecimento, e o despertar das sensações, no aspecto cognitivo, estimulando a capacidade criativa, o pensamento estratégico grupal, e no aspecto social, o respeito às diferenças e as regras dos jogos corporais no processo de socialização.

Não está prevista indenização por sua participação, mas se você sofrer qualquer dano físico, psíquico, moral, intelectual, social ou cultural resultante da sua participação neste estudo, sendo ele imediato ou tardio, previsto ou não, você tem direito de buscar indenização. Ao assinar este termo de consentimento, você não estará abrindo mão de nenhum direito legal, incluindo o direito de pedir indenização por danos, tendo o direito de solicitar indenização através das vias judiciais (Código Civil, Lei 10.406/2002, Artigos 927 a 954 e Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19).

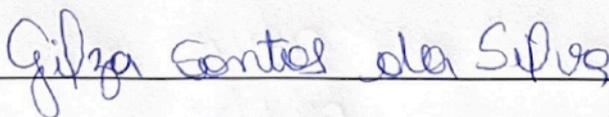
Garantimos a você que os dados só serão utilizados para os objetivos da pesquisa.

A qualquer momento, se for de seu interesse, você poderá ter acesso aos resultados em qualquer etapa do estudo e terá acesso ao responsável pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas e também à orientadora. A principal responsável é o(a) aluno(a) Josineide Duarte Santiago, que pode ser encontrado(a) através dos contatos: (79)991778491 e e-mail: neide.duarte693@gmail.com.

Este documento (TCLE) possui duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por você e pelo(a) pesquisador(a) responsável, ficando uma via com cada u

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Li e concordo em participar da pesquisa.



Aracaju, 2022

Participante da pesquisa:

Nome que deve ser mencionado nas divulgações científicas (se tiver sido autorizado):

Gilza Santos da Silva

Nome

Gilza

Assinatura

Pesquisador(a):

Jesséide Duarte Santiago

Nome

Gilza

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado (a), você está sendo convidado a participar da pesquisa Construção do corpo cênico a partir da técnica Klaus Vianna, desenvolvido por Josineide Duarte Santiago, aluno(a) do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, sob supervisão da Prof.^a Márcia Cristina Baltazar. Essa pesquisa tem como objetivo analisar as possíveis contribuições da técnica Klaus Vianna na construção do corpo cênico, a partir da investigação do corpo e suas possibilidades, através do aprimoramento da percepção sobre o corpo consciente, o espaço e o outro nesse contexto.

A sua colaboração não é obrigatória sendo que, a qualquer momento da pesquisa, você poderá desistir e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo para você, sua relação com o pesquisador ou com as instituições. Caso você aceite participar, sua colaboração consistirá em (conceder entrevista ao pesquisador) de forma (Semi-estruturada) As respostas serão gravadas e arquivadas para a utilização das informações na pesquisa, sendo reproduzidos o áudio da voz ou a imagem do participante nas publicações resultantes desta pesquisa. Pretende-se reproduzir por escrito, em divulgações científicas, determinadas respostas dos entrevistados que forem de interesse ao viés da pesquisa e, nesse caso, mencionaremos o autor da fala. Se caso preferir anonimato, por favor, assinale o pedido no final deste termo. Serão asseguradas a proteção da imagem e a não estigmatização dos participantes da pesquisa, garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou de grupos, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa, assumimos a responsabilidade em minimizá-lo ao máximo, em acordo com a Resolução CNS nº 510 de 2016. Não deve haver riscos de ordem física, psíquica, moral, intelectual, social ou cultural para o(a) participante. Os possíveis riscos serão minimizados, em virtude das garantias aqui descritas e também pelo fato de que o(a) participante não está obrigado a dar nenhuma informação que não esteja confortável, podendo interromper o procedimento a qualquer momento, assim como pode marcar/remarcar

Sum

para horário e local que melhor o atenda, sem que gere custos, prejuízos ou desconforto de nenhuma ordem para o participante.

Os benefícios esperados em relação à sua participação serão a experimentação prática e didática sobre o corpo, contribuindo de forma significativa no aspecto motor através da conscientização corporal, no aspecto afetivo, a partir do autoconhecimento, e o despertar das sensações, no aspecto cognitivo, estimulando a capacidade criativa, o pensamento estratégico grupal, e no aspecto social, o respeito as diferenças e as regras dos jogos corporais no processo de socialização.

Não está prevista indenização por sua participação, mas se você sofrer qualquer dano físico, psíquico, moral, intelectual, social ou cultural resultante da sua participação neste estudo, sendo ele imediato ou tardio, previsto ou não, você tem direito de buscar indenização. Ao assinar este termo de consentimento, você não estará abrindo mão de nenhum direito legal, incluindo o direito de pedir indenização por danos, tendo o direito a solicitar indenização através das vias judiciais (Código Civil, Lei 10.406/2002, Artigos 927 a 954 e Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19).

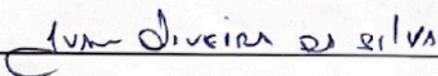
Garantimos a você que os dados só serão utilizados para os objetivos da pesquisa.

A qualquer momento, se for de seu interesse, você poderá ter acesso aos resultados em qualquer etapa do estudo e terá acesso ao responsável pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas e também à orientadora. A principal responsável é o(a) aluno(a) Josineide Duarte Santiago, que pode ser encontrado(a) através dos contatos: (79)991778491 e e-mail: neide.duarte693@gmail.com.

Este documento (TCLE) possui duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por você e pelo(a) pesquisador(a) responsável, ficando uma via com cada u

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Li e concordo em participar da pesquisa.



Aracaju, 2022

Participante da pesquisa:

Nome que deve ser mencionado nas divulgações científicas (se tiver sido autorizado):

Juan D. VEIM DA SILVA

Nome

Juan

Assinatura

Pesquisador(a):

Stassneide Duarte Santos

Nome

Juan

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Prezado (a), você está sendo convidado a participar da pesquisa Construção do corpo cênico a partir da técnica Klauss Vianna, desenvolvido por Josineide Duarte Santiago, aluno(a) do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, sob supervisão da Prof.^a Márcia Cristina Baltazar. Essa pesquisa tem como objetivo analisar as possíveis contribuições da técnica Klauss Vianna na construção do corpo cênico, a partir da investigação do corpo e suas possibilidades, através do aprimoramento da percepção sobre o corpo consciente, o espaço e o outro nesse contexto.

A sua colaboração não é obrigatória sendo que, a qualquer momento da pesquisa, você poderá desistir e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo para você, sua relação com o pesquisador ou com as instituições. Caso você aceite participar, sua colaboração consistirá em (conceder entrevista ao pesquisador) de forma (Semi-estruturada) As respostas serão gravadas e arquivadas para a utilização das informações na pesquisa, sendo reproduzidos o áudio da voz ou a imagem do participante nas publicações resultantes desta pesquisa. Pretende-se reproduzir por escrito, em divulgações científicas, determinadas respostas dos entrevistados que forem de interesse ao viés da pesquisa e, nesse caso, mencionaremos o autor da fala. Se caso preferir anonimato, por favor, assinale o pedido no final deste termo. Serão asseguradas a proteção da imagem e a não estigmatização dos participantes da pesquisa, garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou de grupos, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

Toda pesquisa com seres humanos envolve riscos aos participantes. Nesta pesquisa, assumimos a responsabilidade em minimizá-lo ao máximo, em acordo com a Resolução CNS nº 510 de 2016. Não deve haver riscos de ordem física, psíquica, moral, intelectual, social ou cultural para o(a) participante. Os possíveis riscos serão minimizados, em virtude das garantias aqui descritas e também pelo fato de que o(a) participante não está obrigado a dar nenhuma informação que não esteja confortável, podendo interromper o procedimento a qualquer momento, assim como pode marcar/remarcar



para horário e local que melhor o atenda, sem que gere custos, prejuízos ou desconforto de nenhuma ordem para o participante.

Os benefícios esperados em relação à sua participação serão a experimentação prática e didática sobre o corpo, contribuindo de forma significativa no aspecto motor através da conscientização corporal, no aspecto afetivo, a partir do autoconhecimento, e o despertar das sensações, no aspecto cognitivo, estimulando a capacidade criativa, o pensamento estratégico grupal, e no aspecto social, o respeito às diferenças e as regras dos jogos corporais no processo de socialização.

Não está prevista indenização por sua participação, mas se você sofrer qualquer dano físico, psíquico, moral, intelectual, social ou cultural resultante da sua participação neste estudo, sendo ele imediato ou tardio, previsto ou não, você tem direito de buscar indenização. Ao assinar este termo de consentimento, você não estará abrindo mão de nenhum direito legal, incluindo o direito de pedir indenização por danos, tendo o direito de solicitar indenização através das vias judiciais (Código Civil, Lei 10.406/2002, Artigos 927 a 954 e Resolução CNS nº 510 de 2016, Artigo 19).

Garantimos a você que os dados só serão utilizados para os objetivos da pesquisa.

A qualquer momento, se for de seu interesse, você poderá ter acesso aos resultados em qualquer etapa do estudo e terá acesso ao responsável pela pesquisa para esclarecimento de eventuais dúvidas e também à orientadora. A principal responsável é o(a) aluno(a) Josineide Duarte Santiago, que pode ser encontrado(a) através dos contatos: (79)991778491 e e-mail: neide.duarte693@gmail.com.

Este documento (TCLE) possui duas VIAS, que serão rubricadas em todas as suas páginas, exceto a com as assinaturas, e assinadas ao seu término por você e pelo(a) pesquisador(a) responsável, ficando uma via com cada u

CONSENTIMENTO PÓS-INFORMAÇÃO

Li e concordo em participar da pesquisa.

Josineide Duarte Santiago

Aracaju, 2022

Participante da pesquisa:

Nome que deve ser mencionado nas divulgações científicas (se tiver sido autorizado):

Joáquim Santos do Silveira

Nome



Assinatura

Pesquisador(a):

Josevicle Duarte Santos

Nome

