



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

**SILMARA DE NAZARÉ GONÇALVES FRASÃO**

**CORPO CRIATIVO EM CENA:**

**UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DOS  
PRINCÍPIOS SOMÁTICOS DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA.**

**BELÉM - PA**

**2015**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

**SILMARA DE NAZARÉ GONÇALVES FRASÃO**

**CORPO CRIATIVO EM CENA:**

**UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA A PARTIR DOS  
PRINCÍPIOS SOMÁTICOS DA TÉCNICA KLAUSS VIANNA.**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para obtenção de grau de Licenciado em Dança, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Msc. Luiza Monteiro e Souza e co-orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Ferreira Leal.

BELÉM - PA

2015

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA**

Frasão, Silmara de Nazaré Gonçalves.

Corpo criativo em cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna.; orientadora Profª M.Sc. Luiza Monteiro e Souza, co-orientadora Profª Drª Eleonora Ferreira Leal. 2015.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura em Dança, 2015

**SILMARA DE NAZARÉ GONÇALVES FRASÃO**

**CORPO CRIATIVO EM CENA: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA  
CONTEMPORÂNEA A PARTIR DOS PRINCÍPIOS SOMÁTICOS DA TÉCNICA  
KLAUSS VIANNA.**

Esta monografia foi julgada adequada para obtenção do título de “*Licenciado em Dança*”, e  
aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Data \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Conceito: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora**

---

Profª Drª. Eleonora Ferreira Leal  
Co-orientadora e Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

---

Profª. PhD Ana Flávia Mendes Sapucahy  
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura \_\_\_\_\_

Local e Data \_\_\_\_\_

*À minha mãe Silvia Corrêa, por ser meu maior exemplo de mulher firme, forte e guerreira, por me incentivar a não desistir dos meus maiores sonhos, como este que está sendo concretizado. Para meu pai Marcos Frasão, pela educação proporcionada em todos esses anos, pelo amor e sua confiança. Devo esta conquista a vocês! Para meus irmãos Marcos e Samara minhas maiores e melhores inspirações. Para meu noivo Vangleison Marques meu porto seguro. A vocês meus amores!*

## AGRADECIMENTOS

Á Deus por estar comigo em todos os momentos de minha vida, pela sua proteção, por ser minha fortaleza nos momentos de dificuldades e de alegrias, por guiar meus passos em minha trajetória na graduação em Dança e acima de tudo dando-me força e fé para a concretização dos meus sonhos, obrigada Senhor!

Aos meus queridos pais Silvia Corrêa e Marcos Frasão, por toda dedicação, zelo e construção de minha educação.

Aos meus irmãos Marcos Frazão e Samara Frasão, pelo companheirismo e incentivo em apoio a minha formação.

Ao meu noivo, meu verdadeiro amor Vangleison Marques, pela sua companhia em todos os momentos que vivi nesta formação, por seu amor, seu incentivo, sua cumplicidade e acima de tudo sua confiança. A você meu amor, o meu muito obrigado.

Aos meus Familiares pelos estímulos, carinho, vivência e sábias palavras de incentivos. Minha família, meu tudo!

Aos meus avós paternos, José Ribamar por seus incentivos e admiração, a minha amada e inesquecível Maria de Jesus (em memória), por me ensinar a ser uma mulher de fé, a você minha eterna saudade.

A meus avós maternos, Roberto de Oliveira pelo ser admirável, sábio e humilde que és meu verdadeiro exemplo, e Raimunda Ivone pelo seu amor, cuidado e carinho incondicional.

À minha orientadora, Luiza Monteiro, por acreditar em meu potencial, meu fazer acadêmico e artístico.

À minha co-orientadora Eleonora Leal, pelo companheirismo e o compartilhar de ideias preciosas.

Ao professor Saulo Silveira, pelo compartilhar de ideias que me incentivaram a trilhar meus caminhos, além das descobertas diante do universo somático.

À Universidade Federal do Pará, pelo curso de Licenciatura em Dança.

A todos os professores da ETDUFPA, responsáveis pela construção do meu fazer acadêmico durante o curso.

Aos funcionários da Escola de Teatro e Dança da UFPA, pela competência.

Aos meus colegas do curso de Licenciatura em Dança da UFPA, da turma de 2012, em especial as minhas amigas Jéssica Azevedo e Hanna Monteiro, pelo companheirismo, momentos preciosos e palavras amigas que ficarão guardadas em meu coração para sempre!

Ao Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará, por abrir suas portas em prol de minha pesquisa.

Aos intérpretes-criadores, Rodrigo Ramos, Géssica Lima, Arinéia Melo, Rafael Souza, Taynara Garcia, Tainá Carvalho, Clebson Silva, responsáveis pelo enriquecimento desta pesquisa, pelo apoio, companheirismo, troca de ideias, disponibilidade e pelos laços que criamos.

Ao Projeto Dança hoje denominado Escola Municipal de Dança de Belém, por iniciar o meu trilhar no caminho da dança, as professoras em especial Marlene Martins e Ellen Cavalcante.

Ao Projeto Só Arte e a Escola de Dança Arte em Movimentos por serem meus grandes incentivadores na Educação através da Dança e colaboradores em meu âmbito profissional, isto se resume em carinho, respeito e confiança.

A todos, o meu muito obrigado!!!

“Tudo posso naquele que me fortalece.”

(Filipenses: 4:13)

## RESUMO

O presente estudo propõe investigar o processo de criação cênica em Dança Contemporânea de sete intérpretes-criadores do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará – GCUFPA, partindo dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. A pesquisa é qualitativa de cunho fenomenológico. Os estudos desenvolvidos por Klauss Vianna (1990) e Jussara Miller (2007 e 2012) aliados aos demais autores como Siqueira (2006), Neves (2008), Salles (2011), Mendes (2010), Leal, Gomes e Brito (2012), Bolsanello (2010), Loreiro (2007), Strazzacappa (s/a), dentre outros, contribuem para o desenvolvimento deste diálogo entre o Corpo, a Dança e a Educação Somática. O presente estudo nos revela que partindo de um olhar semiótico proposto pela pesquisa entre a Dança Contemporânea e os princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna é possível gerar novos estímulos e descobertas corporais, ou seja, surge um novo trilhar para a criação coreográfica a partir da Dança Somática.

**Palavras chave:** Dança, Educação Somática, Dança Somática.

## **ABSTRACT**

This study aims to investigate the process of scenic creation in Contemporary Dance seven performers-creators of Choreographic Group of the Federal University of Pará - GCUFPA starting from somatic principles of Technical Klauss Vianna. The research is qualitative phenomenological nature. The studies developed by Klauss Vianna (1990) and Jussara Miller (2007 and 2012) combined with the other authors as Smith (2006), Neves (2008), Salles (2011), Mendes (2010), Leal Gomes and Brito (2012) , Bolsanello (2010), Loreiro (2007), Strazzacappa (s / a), among others, contribute to the development of the dialogue between the Body, Dance and Somatic Education. This study reveals that starting from a semiotic look proposed by the survey of contemporary dance and somatic principles of Technical Klauss Vianna is possible to generate new stimuli and physical findings, ie, a new tread to choreography from the Dance Somatic.

**Keywords:** Dance, Somatic Education, Somatic Dance.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	A Educação Somática como prática transformadora.	21
FIGURA 2	Diagrama de constituição da Dança Somática.	62
FIGURA 3	Fluxograma referente ao desenvolvimento da pesquisa.	65
FIGURA 4	Intérprete Rodrigo Ramos em momento de Registro de escrita.	79
FIGURA 5	Intérprete Tainá Carvalho explorando movimento de improviso e trabalhos de resistência e apoio.	81
FIGURA 6	Idem.	81
FIGURA 7	Intérprete Rafael Souza em laboratório de Ambitato com o balão.	85
FIGURA 8	Intérpretes-criadores em dinâmicas de passar o balão estimulando o estado de alerta corporal.	85
FIGURA 9	Intérpretes Rafael Souza e Clebson Silva em laboratório de Ambitato, sentindo a pressão do balão na região cervical.	86
FIGURA 10	Intérpretes-criadores em laboratório de Ambitato sentindo a pressão do balão na região entre as coxas.	86
FIGURA 11	Intérprete-criadora Géssica Lima em laboratório de Ambitato, sentindo a pressão do balão na região interna das coxas.	87
FIGURA 12	Intérprete Taynara Garcia em laboratório de Ambitato com o balão.	88
FIGURA 13	Idem	88
FIGURA 14	Intérprete Clebson Silva em laboratório de Ambitato com o balão.	89
FIGURA 15	Intérprete Tainá Carvalho em Ambitato com o balão, tomar a consciência da forma e posição dos ossos.	90
FIGURA 16	Intérprete Arinéia Melo em Ambitato com o balão, tomar a consciência da forma e posição dos ossos.	90
FIGURA 17	Intérprete Rafael Souza em momento de pesquisa em Ambitato com o balão, o peso, densidade, forma e espessura.	92

FIGURA 18	Intérprete Taynara Garcia em pesquisa das articulações.	95
FIGURA 19	Intérpretes Taynara Garcia e Clebson Silva em trabalho de Oposições e Resistência.	96
FIGURA 20	Intérprete Rodrigo Ramos e Tainá Carvalho em pesquisa de Apoios.	96
FIGURA 21	Intérpretes Arinéia Melo e Rafael Souza em pesquisa relacionada ao peso dos corpos.	97
FIGURA 22	Intérpretes-criadores em momento de improvisação.	99
FIGURA 23	Intérpretes- criadores em processo de criação	101

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1	Fases de evolução da Educação Somática	32
TABELA 2	Métodos Somáticos	33
TABELA 3	Processo de aplicação da Técnica Klauss Vianna	43
TABELA 4	Elementos constituintes no processo de aprendizado somático	59
TABELA 5	Etapas e planejamentos para o processo de organização didática	67
TABELA 6	Laboratórios aplicados durante a pesquisa	68
TABELA 7	Estrutura de aula	84
TABELA 8	Seleção de células coreográficas	95

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>16</b>
1.1 Estrutura da monografia.....	23
1.2 Aspectos Metodológicos.....	24
<b>2. Educação Somática: uma introdução à história e princípios.....</b>	<b>28</b>
2.1 O conhecimento dos corpos: holísticos e mecanicistas.....	28
2.2 O desenvolvimento da Técnica Klauss Vianna.....	39
<b>3. Corpos dançantes.....</b>	<b>46</b>
3.1 O Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará.....	47
3.2 A Dança Contemporânea.....	50
3.3 A Dança Somática segundo o prisma da Conversão Semiótica.....	53
<b>4. Os corpos em cena.....</b>	<b>66</b>
4.1 Corpo Criativo em Cena: o processo de criação.....	66
4.2 A poética dos corpos em cena.....	93
<b>Considerações finais.....</b>	<b>103</b>
Referências.....	105
Anexos.....	108

# 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa destaca a Dança e a Educação Somática para a investigação em corpos dançantes, objetivando experimentar um processo de criação cênica em Dança Contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna.

Atualmente, atuo como bailarina, pesquisadora e professora na Escola de Dança Arte em Movimentos<sup>1</sup>, onde trabalho com a Metodologia Vaganova, assim como no Projeto Só Arte<sup>2</sup>, onde também desenvolvo a pesquisa de movimento a partir da Metodologia Vaganova<sup>3</sup> e a Dança Contemporânea<sup>4</sup> relacionando os princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, o qual também é o foco nesta pesquisa. Além destes, estou iniciando minha formação como Educadora Somática por meio da III Formação Internacional do Método Feldenkrais® (Brasil)<sup>5</sup> no ano de 2015, ministrada por professores brasileiros e estrangeiros, alguns formados e com experiência de trabalho com Moshé Feldenkrais (o criador do método).

---

<sup>1</sup> A Escola de Dança Arte em Movimentos foi fundada no ano de 2005 sob a direção de Roselena Meiguins. A escola fica localizada na cidade de Belém do Pará, no bairro de São Brás. Desenvolve trabalhos de *Ballet Clássico* (Método Vaganova), Dança contemporânea, Dança do Ventre, dentre outras.

<sup>2</sup> O Projeto Só Arte teve início no ano de 2005 sob a direção da coordenadora Sylvia Brito. O Projeto Só Arte fica localizado no bairro de São Brás, pertencente ao Centro Social Santo Agostinho e tem por objetivo desenvolver um trabalho social com crianças carentes através da Dança. Neste projeto é trabalhada a linguagem do *Ballet Clássico* (Método Vaganova) e Dança Contemporânea (na Companhia de Dança Juvenil).

<sup>3</sup> O Método Vaganova foi criado no século XX por Agrippina Vaganova (Teatro Marinsky de Leningrado, atualmente conhecido como Kirov *Ballet*) surgiu com a união dos métodos da Escola Francesa e Italiana no qual foram estudadas e tiradas algumas conclusões por Vaganova surgindo assim um novo Método com novos princípios e objetivos baseados nas Escolas Italiana e Francesa.

<sup>4</sup> Vide Pág. 47

<sup>5</sup> A Formação Feldenkrais Brasil é uma formação internacional, no qual busca formar Educadores Feldenkrais a partir de trabalhos que estimulem a Educação pela Consciência do movimento. Esta formação tem duração de quatro anos, divididas em oito módulos, a cada ano dois módulos são estudados e acontecem nos meses de janeiro e julho. Esta formação em especial esta sendo realizada na cidade de Porto Alegre RS, e tem duração até o ano de 2018.

Para tanto, iniciei o meu trilhar na Dança Contemporânea há pelo menos dez anos, no Projeto Dança, atualmente denominado Escola Municipal de Dança de Belém. Início aqui minha fala recordando os caminhos que percorri neste lugar simples e singelo responsável por despertar em mim a Dança como profissão.

Há alguns anos encontrei um lugar no qual as pessoas dançavam sem pagar nada. No Projeto Dança, localizado no bairro da Pedreira, periferia de Belém, e hoje chamada de Escola Municipal de Dança de Belém, deparei-me com muitas bailarinas(os) ou dançarinas(os) (como gostavam de ser chamadas (os)) com os mesmos sonhos que eu tinha em relação à Dança de nossas vidas, este foi um período muito importante em minha carreira e que ficará marcado para sempre em minha vida.

Minha primeira professora neste local foi Marlene Martins<sup>6</sup>, a quem trato com muito respeito e carinho. Da turma Regular, migrei rapidamente para o Pré-Grupo (sub Companhia de dança), e ao longo de um ano e meio consegui chegar à Companhia Municipal de Dança de Belém<sup>7</sup>. Confesso que este era um sonho que se realizou, pois a Companhia de Dança era uma referência para o meu fazer artístico, humildemente falando, ainda estava dando seus primeiros passos. Chegar à Companhia Municipal de Dança de Belém, sob a direção de Ellen Cavalcante<sup>8</sup>, foi uma conquista, pois muitas bailarinas queriam estar em meu lugar, entretanto deparei-me com muitas dificuldades na vida dentro e fora dos palcos.

---

<sup>6</sup> Marlene do Socorro Martins Pereira e Silva, é graduada em Educação Física, e especializada em Pedagogia do Movimento Humano. Marlene foi professora e coordenadora da escola municipal de dança do município de Belém, atualmente é aposentada pela Secretaria Municipal de Educação (SEMEC).

<sup>7</sup> A Companhia Municipal de Dança de Belém foi criada a partir da iniciativa de professoras pertencentes à Escola Municipal de Dança (fundada sob iniciativa da Secretaria Municipal de Esporte Juventude e Lazer (SEJEL)). Esta Companhia de Dança é formada por bailarinos com faixa etária entre 15 a 26 anos integrantes do Projeto. A mesma e por objetivo formar bailarinos técnico-expressivos e criadores.

<sup>8</sup> Ellen Patrícia Rocha Cavalcante tem formação em Licenciatura Plena em Educação Física e Pós - Graduação em Corporeidade, Esporte e Educação. Bailarina da Auxiliadora Monteiro Dance Company. Ellen Cavalcante também é professora e coreógrafa da Escola Municipal de Dança de Belém há 18 anos, diretora, professora e coreógrafa da Cia Municipal de Dança de Belém há 9 anos.

Então, decidi o que queria para o resto da minha vida, viver a Dança intensamente. A Dança Contemporânea e a Dança Moderna<sup>9</sup> eram muito presentes, movimentos “prontos”, repetitivos, porém desafiadores. Por muito tempo almejei algo distante de mim, da minha Dança. Ao olhar para trás vejo que sempre fui “futurista”, não aproveitava o que estava acontecendo naquele momento, o hoje e o agora.

Recordo-me das angustias e dificuldades que me acompanharam ao longo dos anos que dancei e me expressei com muito amor e carinho, porém, apesar de tudo, sempre tive sede de estudar a Dança e nunca desisti dela. Ao relacionar as angustias e dificuldades que apareceram no meu caminho, ao longo de minha jornada na Dança, acredito que estas apareceram por conta do meu perfeccionismo como bailarina, sempre mais, mais pernas, mais passos, mais técnica, mais e mais. E o meu “Eu” artístico ao longo dos anos foi ficando cada vez mais de lado, não conseguia enxergar minhas próprias qualidades ou o que existia de precioso, a minha Dança.

Acredito que até hoje tenho essa dificuldade e apenas me atento para as mesmas com a opinião dos outros. Ao decorrer dos anos fui me apaixonando pelo universo da Dança e a partir dos incentivos artísticos e educacionais propostos pelas professoras do Projeto Dança e da Cia Municipal de Dança de Belém, escolhi a Dança como minha profissão para toda a vida.

Desde o início de minha carreira como bailarina, indagações surgiram, perguntava-me como, onde e por que os movimentos passavam por suas trajetórias e muitas vezes essas perguntas não eram respondidas. Por muito tempo vivenciei uma visão de Dança mecanicista, em que não acionava diretamente a consciência do movimento (no sentido de *awareness*, palavra inglesa que significa consciência no sentido prontidão ou estado de alerta).

---

<sup>9</sup> A Dança Moderna originou-se a partir do final do século XIX á inicio do século XX, momento no qual o mundo vivenciava a Revolução Industrial alterando desta forma o comportamento da população a partir da industrialização, expansão mundial, o surgimento de novas máquinas, etc. Entretanto algumas pessoas buscavam novas maneiras de se expressar através da dança despadronizando-se de técnicas rígidas como o *Ballet* Clássico. A Dança Moderna tem como seus pioneiros: François Delsarte, Jacques Dalcroze, Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint Denis, Rudolf Laban, Martha Graham, Lester Horton, dentre outros. Esta técnica caracteriza-se por sua movimentação corporal expressiva com trabalhos de contrações, alongamentos, torções, movimentações leves e trabalho intensivo da respiração.

Ao chegar à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA no ano de 2010, mais precisamente no Curso Técnico em Dança com habilitação em Intérprete-Criador da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, o qual me proporcionou o diploma de Intérprete Criador em Dança, obtive contato com diversas linguagens e trabalhos relacionados ao corpo na Dança, os quais remeteram a Dança em minha história de vida, aos rios nos quais mergulhei, às histórias que ouvi e aos caminhos por onde andei.

Em uma das disciplinas específicas de Técnicas Corporais, denominada de Leitura e Percepção Corporal – LPC, desenvolvida no segundo bimestre de 2011, ministrada pela Professora Msc. Rosana Rosário, obtive contato por meio de estudos em textos específicos com vários métodos de consciência corporal, um deles foi o Método Feldenkrais, denominado Método de Educação Somática. Este foi o meu primeiro contato com esta área específica, a qual começou a responder minhas indagações com leituras e atividades corporais de diversas áreas do conhecimento.

Ao longo de minha trajetória no Curso Técnico em Dança, percebi que alguns problemas encontrados por minhas indagações foram os responsáveis por gerarem a ausência de meu “conhecimento” corporal e para o meu desenvolvimento coreográfico, executando assim o “movimento pelo movimento”<sup>10</sup>, não me deixando entender a trajetória dos seus caminhos para a melhor execução destes movimentos. Na verdade, não tinha uma atenção e não era estimulada para a execução dos movimentos a partir da percepção.

Hoje, com meu estudo mais elucidado enquanto pesquisadora em Dança, consigo visualizar minhas características pessoais na Dança, meus limites, minhas características enquanto “Silmara cidadã” e “Silmara bailarina”, seja na rua, em casa, no ônibus, em sala de aula ou nos palcos. A Educação Somática permitiu-me perceber novos acessos de movimentações corporais na Dança, novos caminhos de pesquisa, acessos antes inexistentes.

---

<sup>10</sup> Sem maior percepção de como o realizava.

A Educação Somática me permitiu visualizar de outra maneira o meu próprio corpo, incluindo minhas movimentações, meu caminhar, meu dançar. Foi como derrubar as barreiras das dificuldades criando outro olhar, a alternatividade de movimentações (movimentar-se por outros caminhos e possibilidades) e estados corporais. Acredito que foi algo transformador em minha vida e em minha carreira como bailarina (conhecer o “eu” no processo de pesquisa), enquanto professora (articulando novos caminhos, novos olhares, novas percepções, o como analisar, e visualizar esses movimentos, a trajetória desse movimento do início ao seu fim), enquanto cidadã (pensando em até que ponto as atividades de sala de aula podem solucionar problemas em meu cotidiano de forma prática para acessar o corpo que leva o aprendizado de dentro da sala de aula para fora) e enquanto artista (o aprendizado de vivências dentro e fora de sala de aula e dos palcos).

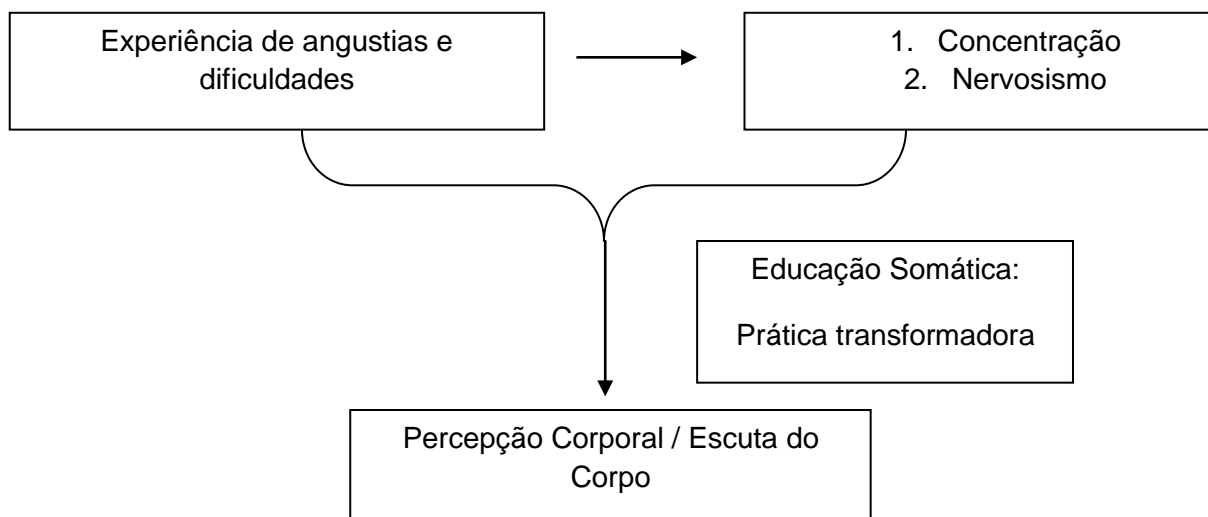
Atualmente faço parte da Escola de Dança Arte em Movimentos atuando como bailarina da Cia Sênior de Dança<sup>11</sup> e professora da Escola, além de colaborar com o Projeto Social Só Arte, um trabalho social que desenvolvo como professora de Ballet Clássico (em turmas regulares) e diretora da Companhia Juvenil de Dança (a qual possui um trabalho de Dança Contemporânea e Educação Somática).

Abaixo apresento um gráfico para explicar melhor como se deu o meu processo de conhecimento antes e depois de obter contato com a Educação Somática. Primeiramente aponto a questão de algumas angustias e dificuldades encontradas por mim enquanto bailarina para execução e entendimento dos movimentos em Técnicas estabelecidas como a Dança Moderna, por exemplo, esta seguida de estados corporais gerados como consequência dessas dificuldades encontradas, apresentando o nervosismo e problemas em minha concentração. Após obter contato com Métodos de Educação Somática pude considerar este como um objeto transformador, pois foi por meio deste que consegui reverter às dificuldades mencionadas acima, proporcionando-me um melhor entendimento de corpo ao falar de percepção corporal e da própria escuta do corpo.

---

<sup>11</sup> Companhia Sênior de Dança pertencente à Escola de Dança Arte em Movimentos.

**FIGURA 1: A Educação Somática como prática transformadora:**



Fonte: Silmara Frasão

Ao obter contato com movimentações de Percepção corporal e Escuta do corpo, advindos da Técnica Klaus Vianna<sup>12</sup>, nesses dois pontos especificados acima, percebo que corpos em Dança podem ser transformados e/ou trabalhados a partir de um prisma somático.

Acredito que esse é um processo de elaboração ao acesso à Dança ou ao corpo na Dança. Neste caso o meu corpo enquanto identidade de um corpo que é caboclo e multicultural, o qual fala do “eu” na Dança a partir de um corpo poético.

Portanto, esta pesquisa foi realizada a partir de uma necessidade pessoal encontrada no início de minha carreira enquanto bailarina, e com meu ingresso na Universidade Federal do Pará, mais precisamente no Curso de Licenciatura em Dança no ano de 2012, sendo este o divisor de águas em meu processo acadêmico, salientando e despertando o meu fazer artístico, docente e pesquisador. Neste contexto, volto o meu olhar para o universo do ensino e

---

<sup>12</sup> Cf. Neves, 2008, p. 38.

da aprendizagem, observando, aplicando e pesquisando os métodos de meu interesse escolhidos nesta jornada inicial enquanto docente e discente da Dança.

Enquanto relevância acadêmica, pretendo produzir e disponibilizar esta pesquisa a outras pessoas, proporcionando novos conhecimentos na área da Educação Somática e na Dança, em especial à Dança Contemporânea, propondo uma nova forma de se pensar essa educação corporal na criação cênica, um estudo que hoje é tão escasso a nível mundial.

Nesta monografia, o problema desenvolvido concerne em como desenvolver um processo de criação cênica em Dança Contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna?

A hipótese de que as experimentações propostas pelos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna colaboram para o desenvolvimento do processo de criação em Dança Contemporânea, objetivando aguçar as sensações de cada indivíduo e trazendo à tona suas vivências passadas e presentes a partir do reconhecimento de seus aspectos corporais (essência, possibilidades, influências), aspectos do movimento (princípios, reflexões, relações) e seus aspectos de criação coreográfica (pesquisas e jogos corporais), sem esquecer que é essencial a exploração de sua musicalidade tipicamente brasileira e em especial amazônica. Não podemos esquecer da exploração da expressividade na cena para sua essência. Estas e outras questões serão amplamente discutidas ao longo do trabalho e serão destacadas no decorrer da escrita.

Diante dessas questões, o objetivo geral desta pesquisa consiste em investigar um processo de criação cênica em Dança Contemporânea junto ao Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. Objetivando especificamente, analisar sistematicamente os processos metodológicos da Técnica Klauss Vianna para aplicação em Dança Contemporânea; investigar de que forma a Técnica Klauss Vianna pode ser utilizada atualmente para a criação coreográfica em Dança Contemporânea, explorando e investigando a identidade corporal dos discentes

através de laboratórios da Técnica Klauss Vianna, observando o que esse discentes podem propor por meio de suas características pessoais; Investigar os acervos bibliográficos e registros sistemáticos da Técnica Klauss Vianna elaborados por Klauss Vianna, Rainer Vianna, Angel Vianna e suas colaboradoras, Neide Neves e Jussara Miller; .

## **1.1 Estrutura da monografia**

Para cumprimento das etapas previstas na escrita, esta monografia encontra-se dividida em uma introdução e três seções.

Ao introduzir a pesquisa, falo brevemente sobre minha atuação na Dança do início de minha carreira aos dias atuais e como iniciei meus estudos somáticos. Apresento aspectos como relevância acadêmica, justificativa, problema, hipótese, objetivo geral e objetivos específicos.

Na seção seguinte, enfatizo os “Corpos somáticos”, mostrando como se deu o movimento histórico da Técnica Klauss Vianna, a origem da Educação Somática, bem como seus princípios, relatando a diferença entre o corpo holístico e o corpo mecanicista, e evidenciando o desenvolvimento metodológico da Técnica Klauss Vianna. Deste modo utilizei as obras de Vianna (1990); Miller (2007 e 2012); Neves (2008); Bolsanello (2010) e Strazzacappa (s/a).

Na seção posterior, debruço-me sobre o percurso do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará, sendo este o *lócus* de minha pesquisa. No segundo tópico destaco a Dança Contemporânea e de que forma esses corpos trabalham partindo de um olhar da improvisação na Dança. Abordo também um conceito de Dança Somática entendendo a partir da Conversão Semiótica. Os autores escolhidos para dialogarem nessa seção foram: Moreira (2014); Leal, Gomes e Brito (2012); Neder (2005); Mendes (2010); Siqueira (2006) e Loreiro (2007).

Na última seção, abordo o desdobramento desta pesquisa, o qual resultou em um processo de criação em Dança Contemporânea. Para tanto

explico quais recursos didáticos foram utilizados referentes à Técnica Klauss Vianna, do mesmo modo em como se deu este processo de criação, em paralelo à análise das poéticas dos corpos presentes na pesquisa. Os principais autores escolhidos para dialogarem nessa seção foram: Mendes (2010); Brito, Leal e Gomes (2012); Miller (2007 e 2010); Salles (2011).

## 1.2 Aspectos metodológicos

Utilizou-se para o desenvolvimento da monografia a metodologia de cunho fenomenológico ao utilizar a linguagem do corpo enquanto experiência, visto que, segundo Ponty:

[...] é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "factilidade" [...]. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e as explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possa fornecer [...] (PONTY, 2006, p. 1-2).

Esta pesquisa tem por sua finalidade a pesquisa aplicada<sup>13</sup>, pois objetivou um planejamento de geração de conhecimento corporal ao longo do processo didático-criativo, por meio de investigações sobre a Técnica Klauss Vianna para um processo criativo em Dança Contemporânea. Seu objetivo consiste em pesquisa exploratória e explicativa<sup>14</sup>. Exploratória, porque me propus a pesquisar as possibilidades corporais geradas pela união entre a

---

13 "Objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos á solução de problemas específicos. Envolve verdades e interesses locais" (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 35).

14 Pesquisa Exploratória: "Esse tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vista e torná-lo mais explícito ou a construir a hipótese. A grande maioria dessas pesquisas envolve: (a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que estimulem a compreensão" (idem, p.35 *apud* GIL, 2007); Pesquisa Explicativa: "Este tipo de pesquisa preocupa-se em identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos (GIL, 2007). Ou seja, este tipo de pesquisa explica o porquê das coisas através dos resultados oferecidos. [...]" (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p. 35).

Educação Somática brasileira e a Dança Contemporânea voltada para a criação cênica. Pesquisa explicativa, porque necessitei explicar as experimentações em razão do fenômeno executado na pesquisa, registrando o que houve nas investigações do início até sua finalização.

Os procedimentos utilizados para a coleta de dados foram: levantamentos bibliográficos em livros, entrevistas, periódicos, registros históricos e pesquisas via internet, além disto, utilizei instrumentos como câmeras para as filmagens dos laboratórios elaborados por mim enquanto pesquisadora a partir da vertente dos Vianna, com o auxílio da musicalidade tipicamente brasileira, em especial amazônica, câmera fotográfica para os registros de imagens, gravador de voz, diário de bordo e entrevistas com o grupo de discentes da pesquisa do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará do ano de 2014 – 2015, que experimentaram o processo coreográfico proposto.

A pesquisa foi dividida em duas etapas, a primeira parte ocorreu durante o período de maio a dezembro de 2014 (08 meses). Neste período iniciamos os trabalhos de preparação corporal dos intérpretes-criadores<sup>15</sup>, para que compreendessem o conteúdo da Técnica a ser aplicada. Os encontros ocorriam duas vezes na semana com carga horária de três horas diárias. Nesta etapa, os sujeitos da pesquisa eram oito integrantes (Arinéia Melo<sup>16</sup>, Géssica Lima<sup>17</sup>, Murilo Santos<sup>18</sup>, Rafael Souza<sup>19</sup>, Rodrigo Ramos<sup>20</sup>, Tainá Carvalho<sup>21</sup>,

---

15 [...] os coreógrafos passam a dialogar com o bailarino e a dar voz para a sua criação. Dessa forma, já não cabe mais a denominação bailarino e outra surge, intérprete-criador, como possibilidade de abarcar este sujeito que não mais é um executor, mas um que dialoga com a criação nos mais diversos níveis, passa a ser participante na construção cênica interferindo de forma direta no processo criativo exigido pelo coreógrafo/diretor, ou seja, atinge um status do co-criador [...] (FERREIRA, 2012, p. 5 - 6)

16 Arinéia de Menezes Melo, 24 anos, é estudante do Curso Técnico em Dança da UFPA – ETDUFPA, referente a turma de 2013, participa do Grupo coreográfico da UFPA desde 2014.

17 Géssica Helen Lima é estudante do Curso Técnico em Dança da UFPA – ETDUFPA participa do Grupo coreográfico da UFPA desde 2014.

18 Murilo Ferreira Santos, têm 21 anos. É estudante de Licenciatura em Teatro pela UFPA - ETDUFPA é formado pelo Curso Técnico em Teatro pela mesma instituição. Murilo é ator do Grupo de Teatro Universitário da UFPA e Grupo de Teatro e Dança Renascer – Capuchinhos Belém/Pa. Integrante do grupo desde 2014.

Taynara Garcia<sup>22</sup> e Clebson Silva<sup>23</sup>), sendo que um dos intérpretes teve que abandonar o processo por motivos de força maior.

Concomitantemente ao período do desenvolvimento da pesquisa, fui contemplada com a bolsa PIBIPA do Programa de Iniciação à Produção Artística do ICA/UFPA, pelo Instituto de Ciências da Arte na Faculdade/Escola Escola de Teatro e Dança da UFPA, para atuar no grupo coreográfico da UFPA, sob supervisão da coordenadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eleonora Ferreira Leal. Deste modo, pude experimentar as entrelinhas do desenvolvimento de um projeto, observar como de fato ele acontece e quais caminhos percorrer no decorrer de um processo de intensa responsabilidade.

Na segunda etapa da pesquisa contei com a presença de sete integrantes que de fato vivenciaram tudo o que havia planejado, são eles: Arinéia Melo, Rafael Souza, Rodrigo Ramos, Tainá Carvalho, Taynara Garcia, Clebson Silva, Géssica Lima. Esta etapa ocorreu durante três meses (março – junho de 2015) com a quantidade de encontros reduzidos para uma vez na semana, com carga horária de três horas.

Almejei proporcionar aos sujeitos da pesquisa, o (re)conhecimento corporal por intermédio de suas próprias experiências vividas em composições coreográficas a partir de estímulos propostos no decorrer das aulas relacionando com exercícios somáticos da Técnica Klauss Vianna e a Dança Contemporânea, sem esquecer de nossa essência Cabocla Amazônica.

---

<sup>19</sup> Rafael Souza Ferreira é graduando do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA - ETDUFPA. É intérprete-criador do GCUFPA desde 2014

<sup>20</sup> Rodrigo dos Reis Ramos, 32 anos, estudante do Curso Técnico em Dança da UFPA – ETDUFPA, referente ao ano de 2013, é intérprete-criador do GCUFPA desde 2014. Rodrigo também é estudante do Curso de Danças Clássicas da UFPA.

<sup>21</sup> Tainá Guedes Carvalho, 21 anos, Estudante do curso de Licenciatura em Dança da UFPA-ETDUFPA, referente ao ano de 2014, intérprete-criadora do GCUFPA desde 2014.

<sup>22</sup>Taynara Christinne Carvalho Garcia, 19 anos, estudante do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA – ETDUFPA. Intérprete-criadora do GCUFPA desde 2014. Bailarina de um grupo Pará-folclórico.

<sup>23</sup>Clebson Amorim da Silva, 22 anos, é graduando do Curso de Licenciatura em Dança da UFPA - ETDUFPA. É intérprete-criador do GCUFPA desde 2014, também é dançarino de Danças Populares, entre elas a quadrilha junina.



## 2. EDUCAÇÃO SOMÁTICA: UMA INTRODUÇÃO À HISTÓRIA E PRINCÍPIOS.

A presente seção tem por objetivo apresentar algumas de minhas reflexões desenvolvidas a partir de conhecimentos referentes à diferença entre o corpo holístico e o corpo mecanicista. Posteriormente, acrescento um ponto a ser discutido em relação ao campo de conhecimento somático destacando a origem da Educação Somática, relatando de que forma a mesma se constituiu, bem como seus Métodos, sua relação com seus Reformadores<sup>24</sup> do movimento e o seu desenvolvimento. Em sequência descrevo como se deu o processo de desenvolvimento da Técnica Klauss Vianna.

### 2.1 - O conhecimento dos corpos: holísticos x mecanicistas

Com a chegada da revolução industrial, em meados do século XVII, e de suas práticas mecanicistas, o mundo passou por transformações econômicas e sociais. Contudo, o corpo humano também sofreu influências e transformações do meio no qual se vivia.

Ao falar sobre os corpos na Dança e suas semelhanças, visualizamos que desde o *Ballet* Clássico até a Dança Moderna houve uma formação do corpo mecanicista. Segundo Dianne Woodruff :

O mecanicismo consiste na visão de que todo fenômeno do universo, particularmente a vida, pode ser explicado em termos da Física ou Química. [...] A técnica da dança moderna é, em sua grande maioria, ensinada e aprendida como uma atividade mecânica que valoriza o virtuosismo quantitativo – o quão alto, quão rápido, quão grande [...] (1999, p.32).

---

<sup>24</sup> Entende-se por Reformadores do movimento os pensadores, criadores, teóricos, pioneiros, codificadores, ou seja, o responsável por criar seu Método Somático.

Essas duas práticas corporais trabalham o corpo em partes (características do mecanicismo), ou seja, as partes são trabalhadas isoladamente em busca da valorização do virtuosismo. Dessa forma, o mecanicismo proporcionou uma episteme corporal padrão.

Uma das abordagens que confronta esse corpo mecanicista para a formação de um corpo consciente é o modo holístico. Woodruff (1999, p.31) afirma que: “Holismo é o conceito no qual uma unidade orgânica e integrada assume uma realidade independente e mais ampla do que a soma de suas partes”, ou seja, o holismo tem a visão de um corpo completo, um corpo como um todo e não em partes, como no mecanicismo. A Educação Somática se envolve nesse pensamento holístico, pois um método holístico seria um método da educação corporal. A mesma veio desdobrar esse corpo holístico, e surgiu como uma forma *alternativa* de pensar o corpo. Logo, alguns pesquisadores optaram por um caminho diferente do “padrão” imposto na sociedade da época.

Cronologicamente falando de sua origem, desde o início do século XX, houve um desenvolvimento epistemológico na forma de se pensar o corpo. A partir dos anos 90, as Técnicas denominadas de *Alternativas, Técnica de Consciência corporal, Técnica de Release, Trabalho Corporal*, dentre outras expressões anteriormente conhecidas, começaram a adentrar em nosso território nacional. O corpo começou a ser trabalhado de outra forma, utilizando-se de movimentos que pudessem minimizar o esforço físico e respeitar os limites estabelecidos pela anatomia corporal do indivíduo.

Inserida neste contexto, a Educação Somática é um amplo campo de conhecimento. Fortin (1999, p. 40) destaca que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial (*sic*), cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes.” Seu principal objetivo é o ensino do movimento em constante busca pelo autoconhecimento corporal consciente individualizado, além de pensar o corpo unificado ao espírito.

Segundo Strazzacappa (2010) o termo Educação Somática foi citado pela primeira vez por Thomas Hanna<sup>25</sup> em 1983, em seu artigo na revista *Somatics*.

Segundo o referido artigo, a Educação Somática é “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (HANNA, 1983, p. 07). Coadunando este pensamento, Barros afirma que:

A definição, apresentada por Hanna, para o termo Somática revela a preocupação da área com as relações entre consciência, corpo e ambiente, e coloca o corpo como mediador entre a consciência e o ambiente. Além disso, estabelece que as interações entre consciência, corpo e ambiente acontecem através de um processo de aprendizagem que perpassa a vida do indivíduo. (BARROS, 2012, p.52)

Após este período, a Educação Somática iniciou o seu processo de consolidação mundial. A seguir, alguns dados registrados sobre como se deu este processo de consolidação:

Segundo Sylvie Fortin, professora da Universidade de Quebec, Canadá, após a realização do primeiro simpósio bianual “Science and Somatics for Dance”, em 1989, o termo passou a ser gradualmente consolidado, o que se verifica depois da formação do International Somatic Movement Education and Therapy Association, nos Estados Unidos, e do Regroupement pour l’Education Somatique, no Quebec. (STRAZZACAPPA, s/a, p. 49)

Nesta realização do “*Science and Somatics for Dance*”, em 1989, grandes pensadores se reuniram para discutir a prática corporal que apresentava nomes e modos de pensamentos diferentes, porém com as mesmas finalidades. Uma classificação conceitualmente definida e consolidada anos depois como Educação Somática.

A Educação Somática é um ensino que reúne diferentes métodos, no qual o eixo da pesquisa gira em torno da identidade corporal de cada indivíduo. Os criadores dos métodos somáticos definiram seus trabalhos a partir de suas

---

<sup>25</sup> Thomas Hanna (1928 - 1990) Ph.D foi filósofo e professor, responsável por desenvolver a Hanna Somatic Education® (Hanna Somatic). Hanna também criou o termo “Somatic” no ano de 1976 para retratar as abordagens somáticas relacionando-as com a integração corporal do ser humano.

vivências, geralmente advindos de traumas físicos adquiridos ao longo do tempo. Desenvolveram novas formas de se movimentar sem precisar de tratamentos mais sérios, dando mais importância ao movimento consciente individualizado ou à recuperação do mesmo sem apresentar fins estéticos, em busca do bem-estar por meio da movimentação corporal.

Atualmente, existem inúmeros métodos, os mais conhecidos são (consultar p. 30): Bartenieff, Body-Mind Centering, Feldenkrais, Eutonia, dentre outros, e no Brasil, Klauss Vianna. É importante resaltar que a Técnica Klauss Vianna ao ser proposta, surgiu como uma pesquisa de indagações que antes não eram explicadas, assim, Klauss criou um pensamento que futuramente seria chamado de somático ao relacionar o conhecimento corporal anatômico e cinesiológico na prática corporal das Artes. Portanto, esta é uma prática que surgiu a partir das necessidades corporais exclusivamente no contexto artístico.

Ao nos reportarmos à palavra somática, também nos referimos à palavra *soma*. O *soma*, também definido por Thomas Hanna, refere-se ao *Corpo Vivo*, ou seja, “um corpo percebido de dentro” (BARROS 2012 p.52 *apud* HANNA, 1990, s/p). No entanto, a definição de *soma* foi reinventada no ano de 2003 por Hanna, o mesmo distingue os conceitos entre corpo e *soma*.

Soma não é corpo e não é mente; é um processo vivo [...] A vida é um processo de movimento e o soma é um processo unificado de movimento [...] Soma é um corpo de funções [...] cujo atributo geral é de que todos os somas operam através de intenções [...] Somas humanos operam enquanto seres de livre intenção. Eles sempre intencionam e é a intenção que mobiliza suas funções. (BOLSANELLO, 2010, p. 19 *apud* MILZ, 1991)<sup>26</sup>.

Barros também adverte duas formas de pensar o corpo e o *soma*, o de adquirir conhecimento e participar desse envolvimento. A seguir, destaca:

---

<sup>26</sup> Segundo Milz (1991) Thomas Hanna define assim seu conceito de *soma*: A soma isn't a body and it isn't a mind; it is a living process [...] Life is a movement process, and the soma is a process of unified movement [...] A soma is a body of functions [...] and the more general fact is that all soma operate by intentions [...] Human somas operate as free intentional beings. They always intend and the intention is which mobilizes their functions. (tradução da autora)

Na primeira – a de perceber e lidar com um corpo –, esse corpo é tomado sob o ponto de vista da terceira-pessoa, o corpo observado de fora, separado do observador. Na segunda – perceber e lidar com um soma –, o ponto de vista é o da primeira pessoa (BARROS, 2012, p. 53).

É importante destacar que ao longo da história da Educação Somática houve a evolução da mesma, a qual perpassa por distintos períodos. Na tabela 1 a seguir estão destacadas cinco fases das abordagens e evolução da Educação Somática:

**TABELA 1 - Fases de evolução da Educação Somática**

Fase	Desenvolvimento
1ª fase	Desenvolvimento pelos pioneiros - 1900 a 1930.
2ª fase	Disseminação do método por seus alunos – 1930 a 1970.
3ª fase	Novas aplicações das práticas e sua integração em estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos - 1970 a 1990.
4ª fase	Integração da Educação Somática com seus praticantes e o surgimento de práticas individuais. – 1900 a 2000. (início de pesquisas da Técnica Klauss Vianna).
5ª fase	O desenvolvimento metodológico na prática da Educação Somática em universidades como um campo de pesquisa e estudos científicos - 2000 aos dias atuais.

Fonte: Silveira (2009)

No Brasil, a Educação Somática está se desenvolvendo desde o final do século XX. Houve a identificação de uma prática corporal desenvolvida por Klauss Vianna, na qual não foi definida sua origem de método, sistematização ou técnica, porém, foi considerado o primeiro a desenvolver um trabalho autenticamente brasileiro em relação ao pensamento somático.

Os métodos são compostos por uma variedade de Reformadores do movimento, representados por sua diversidade em abordagens somáticas. Abaixo na tabela 2, apresento alguns métodos, seus criadores e objetivos:

**TABELA 2 - Métodos Somáticos**

Reformador	Método	Objetivo
Emilie Conrad (*1934)	Continuum	Objetiva o movimento interno e o processo de formação do corpo.
Danis Bois (* 1949)	Somato- psicopedagogia	Integração corporal, desenvolvimento da consciência a partir da experiência. Evidenciar o ritmo do movimento interno.
Bonnie Bainbridge Cohen (*1949)	Body-Mind Centering®	Integração dos movimentos e sistemas corporais (ósseo, orgânico, celular, fluido, muscular, nervoso, embrionário, etc), obtendo sua aplicação metodológica a partir de estudos anatômicos experimentais e teórico, estudos fisiológicos, cinesiológico e de corporalização.
Godelieve Denys Struyf (*1931 - 2009)	Cadeias musculares e articulares GDS	É um método de abordagem fitoterápicas e comportamental na qual busca a prevenção e o tratamento a partir de finalidades terapêuticas individuais em que designa suas potencialidades genéticas, desvios articulares, deformações de cadeias musculares, bem como sua experiência pessoal em

		posturas adquiridas, movimentos executados e o desenvolvimento de algumas patologias.
<b>Gerda Alexander (*1908 - 1994)</b>	<b>Eutonia</b>	Objetiva a regulação tônica a partir do ensino da variação tônica corporal em trabalhos com a estrutura óssea, o tato a partir de toques eutônicos, percepção corporal, contato consciente, transporte consciente, Repousser, vibratórias,
<b>Irmgard Bartenieff (1900 - 1981)</b>	<b>Bartenieff Fundamentals™</b>	É um método cujo eixo da pesquisa gira em torno de exercícios baseados em Princípios de Movimento objetivando facilitar a relação entre a conexão interna do corpo e sua projeção externa (expressividade). Seus conceitos estão baseados em: mudança, integração e conexão.
<b>Lyli Erhenfried (1896 - 1994)</b>	<b>Ginástica Holística®</b>	É um método composto por três eixos de trabalho, são eles: respiração espontânea, tonicidade e equilíbrio global. Utiliza-se de objetos (bolas, objetos de madeira, saquinhos, etc) para auxiliar no trabalho de percepção corporal despertando áreas do corpo inconscientes. Pode-se atuar de modo Pedagógico, Preventivo e Terapêutico em diversas áreas do conhecimento.
<b>Moshe Feldenkrais (1904 -1984)</b>	<b>Feldenkrais®</b>	Propõe movimentos a partir da individualidade corporal, bem como promove a mudança de hábito praticando lições estabelecidas em uma região do corpo que conseqüentemente gera um

		<p>bem estar corporal em sua completude. Esse método auxilia em um bom rendimento físico baseado em dinâmicas entre estar deitado, de pé ou sentado. Propõe um pensamento sobre o estado corporal antes e depois das lições executadas. Seu objetivo é promover a vitalidade do corpo reduzindo assim o desconforto e propondo novos caminhos de movimento executados por meio da consciência do corpo próprio. Deste modo, o Método Feldenkrais pode ser trabalhado por meio da Consciência do Movimento ou pela Integração Funcional.</p>
<p><b>Thérèse Bertherat (1931)</b></p>	<p>Antiginástica®</p>	<p>Objetiva por meio de sessões, exercitar e liberar a musculatura, a flexibilidade e o fortalecimento da mesma. Seus benefícios são progressivos e geram o Bem estar psicológico e físico, desaparecimento de encurtamentos musculares, resgate da flexibilidade, desaparecimento de dores, desenvolvimento da motricidade, auxilia na gestação de mulheres grávidas, dentre outros.</p>

Fonte: Silmara Frasão

Classifica-se o termo método, a forma pela qual ele é compartilhado, partindo da escolha de um caminho de ensino e destacando a singularidade de cada professor. A esse respeito, Soter destaca que:

Do grego *méthodus*, o termo método significa o caminho a ser percorrido para atingir objetivos específicos. Como os objetivos mudam, é da própria natureza do método não ser único. Cada método irá variar de acordo com o objetivo perseguido e cada caminho será escolhido tendo em vista a utilização dos meios adequados para cada tipo de conhecimento. (SOTER, s/a p. 96)

Na prática da Educação Somática, cada método criado tem uma relação íntima com a história de seu criador, bem como seu contexto histórico, social e cultural com base no *lócus* onde foi criado. Muitos formularam seu método a partir de uma necessidade pessoal, na tentativa de solucionar alguns de seus respectivos problemas de saúde, causados por traumas adquiridos ao longo da vida, como mencionei anteriormente. Embora em alguns casos advindos de problemas pessoais, eles também objetivavam o resgate da identidade corporal de cada pessoa, pois todos são diferentes, cada corpo é um corpo, cada indivíduo tem sua essência, o que torna cada método particular a partir de seus princípios, estratégias pedagógicas, conceitos, vocabulários, dentre outras características.

Destaca-se que, cada um deles assemelha-se a partir de um ponto chave: o ensino do movimento consciente a partir da Conscientização Corporal<sup>27</sup>, sendo esta uma proposta metodológica para o estímulo e aprimoramento da Consciência Corporal<sup>28</sup> do indivíduo. Além desta semelhança, também há outra relação em comum entre os métodos: a relação entre a Teorização e a Prática. Fala-se em Teorização<sup>29</sup> e não teoria por tratar-

---

<sup>27</sup> Conscientização corporal não é psicologia, doutrina religiosa ou fisioterapia. Trata-se de um trabalho de auto-regulação do tônus muscular e de organização postural, com técnicas de relaxamento, micromovimentos (consciência mio-ósteo-articular = músculos, ossos, articulações) criatividade, dança livre. Seu objetivo é controlar os níveis de estresses e promover a integração corpo mental, por meio da SENSIBILIZAÇÃO: reativação dos órgãos sensoriais. O princípio da conscientização corporal é a atenção para com as sensações, a dinâmica, a postura, a tonicidade e o equilíbrio do corpo. (IMBASSAÌ, 2003, p.50-51)

<sup>28</sup> Entende-se por consciência corporal a pesquisa e o saber interior do indivíduo o qual relaciona-se com a escuta corporal interna, a percepção, o saber interno do corpo vivenciando o respeito dos próprios limites a partir do ato que constrói o conhecimento de si.

<sup>29</sup> Entende-se por Teorização o processo que inicia-se a partir de um Problema adquirido, gerando intuitivamente para experimentar novos caminhos de movimentações que posteriormente serão formulados e por fim Teorizados. Strazzacappa (2010, p.398) define que a Teorização é compreendida como: “[...] a reflexão profunda e sistemática alimentada por dados empíricos, intuitivos e científicos posteriores à experimentação”.

se de uma visão dicotômica entre as duas partes teoria/prática. A Teorização advém da reflexão profunda instigada por informações empíricas, posteriormente experimentadas e teorizadas.

Ao desenvolverem seus métodos, os reformadores não tinham como objetivo questionarem a prática da medicina, que priorizava o tratamento ao trabalhar o corpo em partes, haja vista que com o surgimento de um problema específico poderia prejudicar o restante do corpo.

É por este motivo que os métodos de Educação Somática trabalham o corpo em sua completude, seja ele por tratamentos de reeducação corporal, preventivos ou estimulantes (no caso da Dança).

Em seus Laboratórios de pesquisa do movimento, alguns Reformadores estabeleciam um jogo de mobilidade corporal a partir de perguntas e respostas, diferenciando-lhes da medicina tradicional que tratava seus pacientes a partir de tratamentos estáticos e imóveis.

A Educação Somática trabalha a integralidade, a completude do ser humano, bem como a unificação do corpo/espírito. Pode-se dizer que existem duas formas de trabalho na Educação Somática. Segundo Strazzacappa (2010, p. 399), os reformadores estão divididos em dois grupos: “[...] o primeiro que acentua a ação do pensamento sobre o corpo e a segunda que acredita que o corpo tem uma ação mais efetiva sobre o pensamento. [...]”.

Analisando a Técnica Klauss Vianna, vejo que ela está inter-relacionada nos dois grupos, pois se alimenta de informações para os estímulos corporais, como a palavra, imagens ou pensamentos adquiridos a partir de estímulos diferentes que podem acarretar no corpo processos antes não conhecidos, novas possibilidades são descobertas com e sem a presença do toque.

Entretanto, a relação passiva e ativa entre dois corpos que se estimulam ou estão em um processo de pesquisa corporal, efetivam um pensamento do próprio corpo diferenciado, promovendo assim outra forma de conhecimento e de conscientização corporal.

A partir do exposto e do alcance atual que as práticas somáticas vêm ganhando no contexto mundial, pode-se dizer que a Educação Somática está a cada dia ganhando espaço nas salas de aulas de Dança na cidade de Belém do Pará. É curioso pensar: de que forma esta Dança é trabalhada? Será que estes profissionais estão preparados para apresentar o diálogo entre estas áreas do conhecimento (Dança e Educação Somática)?

Educação Somática é essencialmente um evento breve onde uma pessoa ensina a outra como se tornar auto-educadora. Tem de ser assim, porque Educação Somática significa educar para a independência (BOLSANELLO, 2010, p.405 *apud* HANNA, 1991)<sup>30</sup>.

Segundo Bolsanello (2010), educar somaticamente assemelha-se ao trabalho de um joalheiro ao lapidar uma pedra preciosa. Ao falar sobre minha prática na Técnica Klauss Vianna, educar somaticamente em Dança requer muito trabalho, principalmente pela complexidade da reflexão de cada movimento na tentativa de instigar o intérprete-criador para que o jogo da práxis (ação/reflexão/ação) aconteça.

É, literalmente, como a lapidação de uma pedra preciosa, na tentativa de estimular a autoeducação dançante de cada intérprete-criador sem que ele perca sua identidade corporal, seu brilho, sua essência.

Atualmente, as salas de aulas de Dança em Belém do Pará estão aos poucos tendo o contato com conhecimentos somáticos. Há um grande movimento na Escola de Teatro e Dança da UFPA, responsável por disseminar a Educação Somática no Estado do Pará por meio de Projetos de Pesquisas<sup>31</sup>, Projetos de Extensão<sup>32</sup>, eventos como os Seminários de Pesquisa em Dança<sup>33</sup>,

---

<sup>30</sup> "Somatic education is essentially a brief event whereby one teaches another person how to be self-teaching. It has to be that, because somatic education is education for independence"

<sup>31</sup> Projeto de Pesquisa: Diversidade Corporal e Educação Somática na prática da Dança. Sob orientação e coordenação do Profº Msc. Saulo Silveira.

<sup>32</sup> Projeto de Extensão: Dança em cadeira de rodas: Propostas somáticas de preparo corporal e criação em dança aplicáveis a dançarinos com e sem deficiência física. Sob orientação e coordenação do Profº Msc. Saulo Silveira.

disciplinas específicas no Curso Técnico em Dança<sup>34</sup>, Licenciatura em Dança<sup>35</sup> e trabalhos acadêmicos desenvolvidos a partir das disciplinas ofertadas referentes ao movimento somático.

Em resumo, essa subseção nos revelou como as práticas corporais influenciaram diretamente no desenvolvimento da Educação Somática, podendo assim servir-se de alternativa ao modo de pensar e agir das práticas mecanicistas presentes no contexto mundial e vivenciado no decorrer da história.

Portanto, observamos que os Métodos de Educação Somática são métodos singulares, cada uma possui suas características próprias, inicialmente referidas aos seus reformadores e posteriormente aos semeadores influenciados por seus ensinamentos, os quais podem vir a seguir outros caminhos como as práticas da Dança por exemplo. Vejamos a seguir o desenvolvimento da Técnica Klauss Vianna.

## **2.2- O desenvolvimento da Técnica Klauss Vianna**

Em meio a este universo Somático, escolhi a Técnica Klauss Vianna para minha pesquisa por acreditar que esta é uma Técnica que sensibiliza o corpo do intérprete-criador em Dança, propõe a diversidade da pesquisa do movimento por meio de seus temas corporais, bem como a pesquisa sensorial do “Eu” em interação com a subjetividade coletiva para o processo de criação em dança. A Técnica Klauss Vianna é conhecida como uma Técnica/Método Somática(o) que rompe as fronteiras do meio artístico e transita da mesma forma pelas áreas da Educação e da Saúde em consonância com a sociedade.

---

<sup>33</sup> VII Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA, realizado no período de 22 a 26 de setembro de 2014 com a temática “Dança e Educação Somática”, coordenado pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Ana Azevedo.

<sup>34</sup> Disciplina do curso Técnico em Dança: Técnicas de Educação Somática ministrada no 4º semestre (Módulo 2) com Carga Horária de 64 (sendo 14hs teóricas e 50hs práticas).

<sup>35</sup> Disciplina do curso de Licenciatura em Dança da UFPA: Educação Somática, ministrada no 2º semestre com carga horária de 60hs.

Há inúmeros indícios que possibilitam caracterizar a Técnica Klauss Vianna como um Método de Educação Somática. Começamos por uma das primordiais: Klauss observou uma diferença em seu corpo, uma de suas pernas era maior do que a outra, então ao perceber, desenvolveu uma “alternativa” para continuar suas atividades físicas sem precisar de tratamentos medicinais; preza o desenvolvimento do movimento a partir da consciência corporal; além disto, identifico a importância nas pesquisas realizadas no campo da Anatomia e na Cinesiologia para o melhor entendimento do corpo e dos movimentos, já que em suas práticas anteriores Klauss não obtinha respostas, portanto resolveu buscá-las. Segundo Miller:

[...] a técnica Klauss Vianna é uma técnica de dança com abordagem pedagógica no *soma*, no sujeito, tornando necessária a interioridade do indivíduo que a pratica, seja ele bailarino, ator, *performer*, músico etc. percebe-se que os Vianna se adiantaram em décadas com a abordagem somática da dança, isto é, com o enfoque do soma. [...] (MILLER, 2012, p. 69).

É uma Técnica que fez o caminho inverso de outros métodos somáticos, pois foi introduzida primeiramente no contexto Artístico, na Dança e trabalhos de expressão corporal especificamente, e posteriormente na área da saúde. É importante ressaltar que na Técnica Klauss Vianna utiliza-se trabalhos individuais e coletivos para uma melhor compreensão do caminho do movimento. Ao falar sobre Técnica Miller afirma:

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 suficiente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca ao contrário. A técnica é um “meio”, e não um “fim”. (MILLER, 2007, p.52 apud VIANNA, s/a<sup>36</sup>).

---

<sup>36</sup> Trecho de texto retirado do material didático utilizado na Escola Klauss Vianna.

A citação acima nos aponta um olhar de Klauss sobre Técnica, ou o que seria a Técnica para ele, além de nos fazer refletir sobre o assunto. Ao relacionar este modo de pensar Técnica com minha pesquisa, sou estimulada a refletir sobre uma Técnica diferenciada, ou seja, proponho-me a dizer que esta Técnica não é uma Técnica fechada. Ao pensar em Técnica reflito que esta é lógica, flexível, viva, ativa e experiente, permitindo-se mudar ao longo do tempo, de acordo com as necessidades adquiridas na pesquisa. A Técnica propriamente dita se adapta ao grupo, à pesquisa, à Dança e não inversamente.

A Técnica é um conjunto de procedimentos pelo qual escolhemos trilhar, proporcionando mais do que um simples resultado, um caminho em que se constrói um corpo e/ou um pensamento. Não podemos tratá-los como um caminho cristalizado, cheio de regras. Destaco aqui a Técnica como uma estratégia a ser utilizada do “como” se faz. É notável que as Técnicas sejam passadas de geração em geração sendo esta um conjunto de procedimentos.

A partir de agora vamos conhecer um pouco mais sobre a trajetória de vida e quem foi Klauss Vianna. Klauss Vianna nasceu em 12 de agosto de 1928, em Belo Horizonte (Minas Gerais). Seu interesse pela arte começou ainda quando criança em aulas de teatro e como espectador de Dança em Belo Horizonte. Passou a ter aulas de *Ballet* Clássico com Carlos Leite<sup>37</sup>. Anos depois começou a decepcionar-se com a nova rotina de regras rígidas e pela falta de explicações de como fazer os exercícios. Então, em 1940 iniciou sua pesquisa depois de muitas indagações sobre o “como” fazer Dança.

Segundo Miller (2007), ao aproximar-se das artes plásticas, Klauss Vianna relacionou seus estudos de Dança, mais precisamente o *Ballet* Clássico, e estudou a relação entre os movimentos do *Ballet* com as movimentações observadas nas obras de arte, onde relacionava a atuação dos músculos com a intenção ou ideia extraída das obras de arte. A partir desta

---

<sup>37</sup> Carlos Leite: Primeiro bailarino do Balé da Juventude que se firmou em Belo Horizonte (Minas Gerais), convidado pelo DCE (Diretório Nacional dos Estudantes) da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – para dar aulas de Ballet Clássico. Carlos Leite foi o primeiro professor de dança de Klauss Vianna.

pesquisa, observava detalhes dos corpos de pinturas: a intenção dos movimentos, o apoio dos corpos, os músculos, as articulações e etc.

Aprendeu mais sobre a Dança por intermédio desses novos olhares, inclusive desenvolveu um estudo anatômico e cinesiológico. O grande semeador inovou o contexto da Dança com suas inquietações. Klauss Vianna faleceu no dia 12 de abril de 1992 em São Paulo deixando uma grande obra de seus ensinamentos para serem explorados e disseminados por seus apreciadores.

Antes mesmo de sua morte em 1992, a Escola Klauss Vianna foi fundada em São Paulo por Klauss Vianna, Angel Vianna, Rainer Vianna e Neide Neves (esposa de Rainer). Segundo Miller (2007), a escola oferecia o curso de formação profissional da Técnica Klauss Vianna para a capacitação de alunos profissionais em Dança, na qual funcionou por três anos.

Rainer Vianna (1958-1995), com a ajuda de sua esposa Neide Neves e sua mãe Angel Vianna, sistematizou a Técnica Klauss Vianna, organizando e estruturando os ensinamentos de Klauss e seus trabalhos pedagógicos. Este sistema foi criado para o registro da obra (este registro não foi publicado, porém era o material de ensino da Escola Klauss Vianna o qual não foi identificada por mim enquanto pesquisadora).

Sistematizado por Rainer Vianna, a Técnica Klauss Vianna possui três processos de aplicação, são eles: Processos lúdicos, Processo de vetores, e Processos criativos e/ou didáticos. O mesmo foi dividido em três tópicos. Segundo Miller (2007), os três tópicos eram trabalhados, cada um, anualmente. Estes eram aplicados em corpos diferentes e disponíveis. Na tabela a seguir está listado cada processo:

**TABELA 3: Processo de aplicação da Técnica Klauss Vianna**

Ano	Processo	Desenvolvimento
1º ano	Processo Lúdico	O despertar do corpo – A relação entre: presença; articulações; peso; apoios; resistência; oposições; eixo global.
2º ano	Processos de Vetores	Conhecimentos corporais com trabalhos de direções ósseas em oito vetores – vetores: metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpo, sétima vértebra cervical.
3º ano	Processo Criativo	A criação com os processos de aprendizagem anteriores.

Fonte: Jussara Miller (2007)

Entendo que Sistema é a forma de organização ou estruturação em que os elementos pertencentes do mesmo se relacionam mutuamente. Na Técnica Klauss Vianna há um diálogo permanente para a compreensão do corpo e da forma na qual a mesma se constitui. Neves (2003, p. 125) cita Mário Bunge (1979):

[...] sistema é uma tripla ordenada, onde a primeira coisa é uma coisa qualquer, a segunda é uma outra coisa qualquer e a terceira é um conjunto de relações que age na primeira coisa e também na fronteira entre a primeira e a segunda coisa.

Ao propor a disponibilidade corporal, a Técnica Klauss Vianna desenvolve o conhecimento corporal por meio de suas vivências. Uma busca para dar espaço à individualidade de cada bailarino, para criar uma Dança

honestas e originais, pois os movimentos surgem a partir de cada pessoa tendo como ponto de partida a emoção do momento, o indivíduo e seus sentidos.

Em agosto de 1995 houve o falecimento de Rainer Vianna e a Escola de Klaus Vianna chegou ao fim, porém os trabalhos já iniciados continuaram em outro espaço até a conclusão do curso com a turma que havia iniciado.

Após o fim da Escola Klaus Vianna, os semeadores da Técnica Klaus Vianna<sup>38</sup> deram continuidade a seus estudos corporais em diversas áreas e uma delas é a Dança Contemporânea.

É nesse sentido que a dança se desenvolve no trabalho de Klaus: enquanto expressão total de um corpo, num dado momento, em relação com o ambiente, por meio de suas mudanças de estado. (NEVES, 2003, p. 126)

Ao destacar o trecho acima, percebo que este revela uma das características presentes e pertinentes à Técnica Klaus Vianna e no que diz respeito ao que chamamos de Educação Somática: o corpo-sujeito precisa de um motivo existencial, relacional, que se refira a tudo o que envolve o instante em que o seu corpo escolhe esta linguagem corporal para ser experimentada, seja para um processo de criação, aperfeiçoamento da Técnica, reeducação corporal, preparação corporal, atividade física ou problemas de saúde, portanto, este corpo-sujeito necessita estar inserido em uma hora estabelecida, um lugar, onde tudo ao redor faça sentido para o seu próprio “Eu”.

---

<sup>38</sup> Dois de alguns semeadores importantes no cenário da Dança no Brasil e da Técnica Klaus Vianna: Jussara Miller: Bailarina, coreógrafa e Educadora Somática. Ex aluna de Klaus e Rainer Vianna iniciou seus estudos sobre a Técnica no ano de 1988 tendo os mesmos como seus mestres. Atualmente Jussara é Professora e diretora do Salão do Movimento, localizado em Campinas (SP). Jussara Miller é graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), além de possuir mestrado e doutorado em Artes (UNICAMP). Neide Neves é Doutora em comunicação e semiótica, professora e pesquisadora em dramaturgia corporal, trabalha com a Técnica Klaus Vianna desde 1983, foi aluna de Klaus e Rainer Vianna além de ter sido esposa de Rainer anos antes de sua morte. Em 1983 em parceria com Angel e Rainer Vianna foi uma das responsáveis na fundação do Centro de Estudo do Movimento e Artes, atualmente conhecido como Escola Angel Vianna e a Escola Klaus Vianna em 1992.

Dessa forma, entende-se que a Técnica Klauss Vianna está diretamente ligada ao universo somático, inserido em uma filosofia particular do corpo e suas relações, sejam elas particulares ou não. Faz-se necessário entendermos que a Técnica Klauss Vianna agrega todas as idades, corpos e atividades, esta para mim é uma linguagem ampla em que podemos atingir uma pluralidade de benefícios para o nosso dia-a-dia, basta que estejamos sempre dispostos a nos conhecer verdadeiramente.

A seguir apresento mais especificamente a relação entre Dança e Educação Somática e como se deu o seu desenvolvimento.

### 3. CORPOS DANÇANTES

Nesta seção irei destacar três períodos históricos no que diz respeito à origem do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará – GCUFPA apontando três de suas principais direções, segundo Moreira (2014): Eni Corrêa<sup>39</sup> (período entre 1968 - 1993) e Marbo Giannaccini<sup>40</sup> (período entre 1968 - 1984), que deram origem ao grupo. As influências do processo de criação e improvisação em Dança durante o período em que Waldete Brito<sup>41</sup> esteve à frente do grupo (entre os anos de 1993 - 2000); e o que atualmente encontramos no fazer do Grupo Coreográfico da UFPA e, sobretudo, de suas características herdadas por influências dos trabalhos desenvolvidos por Eni Corrêa e Waldete Brito, as quais atualmente são desenvolvidas e ampliadas por novas metodologias de Eleonora Leal<sup>42</sup>.

Além de apresentar estes profissionais e suas atuações no grupo, falo também sobre a Dança Contemporânea, suas influências e o desenvolvimento da mesma nos anos sessenta e setenta. Posteriormente, resalto o

---

<sup>39</sup> Eni Corrêa nascida em 02 de julho em Belém do Pará iniciou seus estudos na Dança em meados da década de 1960 á convite de uma bolsa oferecida pelo então professor e coreógrafo Augusto Rodrigues. Eni foi formada pela Escola Nacional de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Brasil atualmente conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no ano de 1967, neste período em que cursava a graduação Eni teve aulas com Eugênia Feodorova, Myda Salla e Maria Helena Sá Earp a quem teve compartilhado conhecimentos e se aprimorou do Sistema Universal de Dança.

<sup>40</sup> Marbo Gainnancinni nascido em São Paulo no dia 03 de setembro de 1937, Marbo iniciou seus estudos de Dança aos oito anos de idade, formou-se na Escola Municipal de Bailados de São Paulo. Gainnancinni participou como diretor e coreógrafo do Grupo Coreográfico da UFPA até o ano de 1984 quando desligou-se de fato das práticas do grupo.

<sup>41</sup> Waldete Brito é graduada em Educação Física pela Universidade Estadual do Pará, professora mestra e doutora pela Universidade Federal da Bahia. Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA. Intérprete-criadora, ex-diretora e coreógrafa do Grupo coreográfico da UFPA. Diretora artística da Companhia Experimental de Dança Waldete Brito.

<sup>42</sup> Eleonora Leal: Graduada em Educação física pela Universidade Federal do Pará – UEPA. Mestre e Doutora em Artes Cênicas. Docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA. Pesquisadora, Intérprete –Criadora e atualmente novamente diretora do Grupo Coreográfico da UFPA – GCUFPA (primeiro Período como diretora do GCUFPA entre os anos de 2007 a 2009)

desenvolvimento das práticas somáticas, pois este foi um período em que a Dança começou a beber em fontes somáticas reformulando um novo olhar para o desenvolvimento de seus trabalhos, os quais até os dias atuais refletem na Dança desenvolvida nos quatros cantos do mundo.

Partindo dessas reflexões, me propus a pensar mais sobre a união dessas duas práticas, Dança e Educação Somática a partir de um olhar semiótico na premissa de definir: Que dança é essa? Seria uma Dança Somática? É o que vamos conferir nas subseções a seguir.

### **3.1 - O Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará.**

O Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará – GCUFPA foi fundado em 1968 pelos professores Marbo Gainnancinni e Eni Corrêa. Nasciam, neste momento, um entrelaçamento de ideias, novos desejos, novas formas de ensinar e experimentar a Dança na cidade de Belém do Pará. Suas práticas eram baseadas a partir do ensino e da pesquisa em Dança por meio de processos de criação e laboratórios de improvisação, os quais se desenvolviam de criações individuais e coletivas colaborativas. Iniciava neste momento o movimento de Dança na cidade de Belém do Pará chamado de Movimento Transgressor<sup>43</sup>, por se destacarem no desenvolvimento da Dança na cidade por meio da reorganização de regras estabelecidas na época, bem como de um novo olhar para novas técnicas corporais e o progresso da Dança em Belém do Pará.

---

<sup>43</sup> O Movimento Transgressor surgiu naturalmente em Belém do Pará. Partiu da busca dos sujeitos históricos aqui envolvidos, que assumiram postura contraditória ao Movimento Classicista e operaram através da experimentação, descobrindo diferentes possibilidades criativas na escrita coreográfica, dando forma instintivamente a um “novo” processo de pensar, de ensinar, de fazer a dança. A expressividade corporal se definia durante e após a obra completa. O fazer da dança em Belém, a partir de 1970, experimentou outras formas no processo de criação e isso só foi percebido perante as obras já realizadas. (MOREIRA, 2014, p.115 - 116)

Alguns diálogos registrados destacam que Eni Corrêa em suas aulas desenvolvia seu trabalho a partir dos princípios do:

[...] Sistema Universal de Dança, Klauss Vianna e Laban. A dança, assim ensinada, abria muitas possibilidades criativas, se constituía por uma série de movimentos e gestos que combinados entre si tornavam-se complexos estudos coreográficos com quedas, recuperação, saltos, giros, rolamentos e muita improvisação (BRITO; GOMES; LEAL 2012, p. 22).

Eni utilizava como uma de suas propostas metodológicas a investigação de possibilidades de movimentos, muito presente no que concerne à Técnica Klauss Vianna (sua influência).

Não obstante em seu cenário atual, o modo de pensar e agir no fazer do Grupo Coreográfico possui estas características muito presentes no que diz respeito ao seu processo artístico. A pesquisa e a criação relacionam-se mutuamente em meio à colaboração entre todos os intérpretes-criadores pertencentes, bem como a relação de confiança, amizade, o compartilhar de ideias e o repeto entre todos.

Do ano de 1984 ao início dos anos 2000, foi o período no qual Waldete Brito esteve como intérprete-criadora e diretora artística do Grupo Coreográfico da UFPA, o mesmo teve início a partir do convite de Eni e, posteriormente, pela eleição feita no Instituto de Ciências da Arte (neste período conhecido como Núcleo de Artes do Pará) no ano de 1993, com o objetivo de uma votação para assumir o cargo de diretora. Waldete foi eleita e ao assumir o cargo deu início à direção do Grupo Coreográfico da UFPA, com trabalhos voltados para o processo de criação e pesquisa em Dança por meio da improvisação.

No Grupo Coreográfico da UFPA, a organização e programas de aulas se davam a partir da pesquisa do movimento por meio da improvisação e criação em Dança Contemporânea, no entanto, eram desenvolvidos trabalhos de *Ballet* Clássico, Dança Moderna, dentre outros gêneros de Dança. Era também composto por outros professores de dentro e fora da cidade e do Estado. É importante ressaltar que, havia uma grande preocupação em relação

ao conhecimento em Dança, ou seja, todos eram instigados a pensar e estudar Dança.

Eleonora Leal teve participação sob a direção de Eni Corrêa no ano de 1988 a 1992 e sob a direção de Waldete Brito no ano de 1993 a 2007.

No período em que esteve sob a direção de Eni, Eleonora teve contato com algumas práticas somáticas. Eni utilizava alguns métodos somáticos como Feldenkrais, Eutonia e Técnica Klauss Vianna para unir as suas aulas de Dança com o objetivo de ampliar o entendimento de corpo entre os intérpretes-criadores, instigar as possibilidades de movimentações corporais para a improvisação e criação de sequências coreográficas, bem como o estímulo da percepção corporal.

Eleonora Leal, com sua inteligência e vontade de fazer e desenvolver arte aproveitou todo o aprendizado vivenciado neste período enquanto intérprete-criadora e diretora do GCUFPA. Atualmente, ao retornar à direção, desenvolve um trabalho Criativo Colaborativo: um fazer Grupo Coreográfico, reiniciado no ano de 2013. Hoje, o GCUFPA é um grupo consolidado, tem por objetivo aperfeiçoar o saber-fazer e o saber-ser intérprete-criador, desenvolver as habilidades técnicas e de preparação corporal, motivar a sensibilidade criativa, propiciar estudos teóricos para análise e reflexão de temas propostos pelo grupo, propor novos projetos e ativar o exercício de Dança. Ressaltam-se, ainda os objetivos de apresentar os repertórios do grupo e de um novo espetáculo, possibilitar aos discentes de licenciatura a monitoria e a prática do assistente de direção artística, assistente de coreógrafo e ensaiador, bem como aos intérpretes-criadores integrantes do grupo ampliar o aperfeiçoamento nos processos de criação colaborativa e interpretação. O GCUFPA defende ainda o comprometimento com o aperfeiçoamento do intérprete-criador em Dança, intervindo diretamente no fazer artístico com discentes de Licenciatura em Dança da UFPA e Curso Técnico em Dança da UFPA no Estado do Pará e comunidade em geral, pensando no fortalecimento do Movimento Artístico em Dança do cenário paraense e em artistas comprometidos com a Arte da Dança.

O GCUFPA propõe trabalhos á longo prazo em processo de desenvolvimento artístico, corporal e interpretativo, geralmente desenvolve pesquisas voltadas para o Processo de Criação que se relaciona com a criação cênica e a Dança Contemporânea.

Ao falar de Dança Contemporânea, refiro-me ao conjunto de diversidades constituintes em uma só Dança, sendo esta interpretada, falada, dançada, expressada e criada por várias pessoas objetivando expressar-se por algum motivo. Essas e outras discussões veremos na subseção a seguir, na tentativa de apresentar um olhar sobre: o que é Dança Contemporânea? Quais as suas influências?

### **3.2 - A Dança Contemporânea.**

A Dança Contemporânea passou por inúmeras transformações ao longo de sua história, porém desde o início caracterizou-se como um gênero da Dança no qual as particularidades do ser humano se exprimem a partir de suas práticas cotidianas. Escolhi a Dança Contemporânea para dialogar com minha pesquisa, por se tratar de uma linguagem ampla, a qual exprime o comportamento, hábitos, sensibilidade, criação, experimentos, pesquisa, improviso dentre outras características relacionadas ao ser humano, ou seja, são vários caminhos que podemos direcionar com uma diversidade de elementos, e que juntos nos dão subsídios para compor ou criar um processo de criação em Dança.

A Dança Contemporânea teve início no ano de 1950, porém em 1980 começou a ser definida e pensada como uma linguagem corporal, na qual se promove a autonomia do intérprete para suas criações coreográficas.

A dança contemporânea é uma forma de arte em constante construção e em organização contínua, utiliza de diferentes técnicas corporais, modos de apresentação, pluralidades estéticas, ambiguidades, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão e multilocalização. (JOSÉ, 2011, p. 4)

Surgiu como uma necessidade de expor ao mundo seus pensamentos, revelações e reflexões.

Ao iniciar minha fala nesta subseção assumo para mim que a Dança Contemporânea é a pluralidade, ou seja, a diversidade de linguagens unidas em uma só Dança, haja vista que pode ser definida em um conceito “[...] ‘guarda chuva’ que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo [...]” (SIQUEIRA, 2006, p.107).

Pode-se dizer que a Dança Contemporânea é resultante da união de diversas linguagens corporais como a Dança Moderna, Danças urbanas, Dança-Teatro, *Performance*, dentre outros, que foram responsáveis por influenciarem a criação desta Dança desde o início da Pós-modernidade. Por se tratar de ser uma Dança plural, atualmente é difícil de chegar a uma conclusão fechada sobre o que é Dança Contemporânea, portanto, falar dela é falar do hibridismo de influências do ser humano.

Neste universo, podemos citar alguns de seus representantes como: Pina Bausch<sup>44</sup>, Merce Cunningham<sup>45</sup>, Yvonne Rainer, Trisha Brown<sup>46</sup>, Steve Paxton<sup>47</sup>, dentre outros. No Brasil, alguns nomes como Décio Otero (fundador do *Ballet Stagium* em 1971), Lia Rodrigues<sup>48</sup>, Déborah Colker<sup>49</sup>, dentre outros

---

<sup>44</sup> Pina Bausch (1940 - 2009), foi Dançarina, coreógrafa, criadora da Dança-Teatro e diretora de sua companhia Wuppertal Tanztheater, desde 1973 na cidade de Wuppertal na Alemanha. Bausch é um nome de suma importância na Dança Pós-moderna pois desenvolveu trabalhos com conteúdos marcantes falando sobre o ser humano, seu cotidiano utilizando-se de gestos abstratos.

<sup>45</sup> Merce Cunningham, mais conhecido como Merce Cunningham (1919 - 2009), foi um bailarino e coreógrafo. Questionador da dança moderna, Cunningham foi um dos iniciadores da Dança Pós-Moderna, a maior parte de suas coreografias eram geradas pelo acaso sempre instigando seus bailarinos a aprenderem um número considerado de sequências e cuja sua ordem era decidida por sorteios.

<sup>46</sup> Trisha Brown nasceu em 1936 também é uma coreógrafa Pós-modernista norte-americana. É membro fundadora da Grand Union em 1970, além de ser a idealizadora da Trisha Brown Dance Company.

<sup>47</sup> Nascido em 1939, iniciou seus estudos na dança em 1959 tornando-se integrante das Companhias de Cunningham e José Limón. Foi membro fundador da Grand Union em 1970. Paxton tinha uma busca pelas sensações que reverberam do interior de cada indivíduo. Em 1972 iniciou suas pesquisas para a criação do que chamamos de Contato Improvisação/Improvisação de contato (*Contact Improvisation*) no qual consiste na geração de laboratórios de movimentos a partir de toque de duas ou mais pessoas utilizando-se das qualidades de fluxo livre, movimentos aleatórios, caos, acaso, etc.

que contribuíram e que nos dias atuais contribuem para o presente contexto nacional da Dança Contemporânea.

Na década de sessenta, foi criado um movimento chamado de *Judson Church Dance Theatre*, localizado na igreja da *Washington Square* em *New York*, este movimento era liderado por Yvonne Rainer, coreógrafa americana, que reuniu diversos artistas para propor novas experiências, em destaque, autores retratam que os membros *Judson Theatre* buscavam o novo e “experimentaram tantos tipos diferentes de estruturas coreográficas que para a geração que os seguiu sua mensagem foi clara: não apenas qualquer movimento ou qualquer corpo, mas também qualquer método será permitido” (SILVA, 2006, p.113)

É importante resaltar que no decorrer da história houve a criação de outro grupo sucessor da *Judson Theatre* formado por bailarinos e/ou coreógrafos como: Yvonne Rainer, também responsável por liderar o grupo, Robert Wilson, Becky Arnold, Judith Dunn, Steve Paxton, Trisha Brown, dentre outros, que fizeram parte de um movimento denominado de *The Grand Union* (1970 - 1976)<sup>50</sup>.

Este grupo se reunia com o objetivo de improvisar por meio de movimentos que partiam de sensações internas, criando cenas com movimentos, textos, voz, dentre outros elementos. Ao retratar como essa experiência era desenvolvida, Eliana Rodrigues Silva cita Dunn (s/a e s/d):

Trabalhamos por seis anos e esse era um grupo que funcionava essencialmente sem ensaios. Nunca ensaiávamos, apenas nos encontrávamos para apresentar. [...] Todas as pessoas desse grupo eram dançarinos e/ou coreógrafos. [...] Todos tinham uma profunda consciência de forma e movimento, mesmo que improvisados. Eu diria que era algo assim como um formalismo instantâneo acontecendo. (SILVA, 2006, p. 116).

---

<sup>48</sup> Nascida em 1956, Lia é coreógrafa e diretora acerca de vinte anos na companhia de dança intitulada por seu nome (Lia Rodrigues CIA de Dança).

<sup>49</sup> Deborah Colker nascida em 1961 é bailarina, coreógrafa e diretora carioca a mesma fundou sua companhia de dança no qual carrega seu nome. Colker é conhecida por imprimir seus trabalhos artísticos em diversas áreas como o carnaval carioca, televisão, cinema, Cirque de Soleil (2009), dentre outros.

<sup>50</sup> Ao lembrarmos o período de meados da década de setenta, no qual havia iniciado algumas movimentações em prol da dança, mais precisamente a dança pós-moderna.

Estes e outros movimentos foram os responsáveis pelo início da união entre as práticas da Dança e da Educação Somática. As mesmas obtiveram o contato e iniciaram simultaneamente seus processos de construção conceitual, além de relacionando-se entre trocas de ideias e vivências a partir das duas linguagens corporais.

Hoje, esta forma de pensar o corpo e fazer Dança a partir de princípios somático vem sendo influenciada desde essa época e nos propõe a pensar: de que forma a Dança Contemporânea, que surge por meio de sensações, percepções e consciência do movimento, desenvolve novos caminhos para que a Dança ou a expressão corporal aconteça? É neste universo que a Técnica Klauss Vianna emerge e estrutura sua linguagem própria.

Na subseção seguinte iremos iniciar um diálogo entre Dança e Educação Somática, mostrando a importância do movimento da pós-modernidade na Dança e no mundo. Vejamos a seguir o desenvolvimento da união entre Dança e Educação Somática, suas influências e de que forma esses dois universos se uniram em prol da realização de uma Dança diferenciada. A partir desse viés, me propus a pensar: Que Dança seria essa? Uma Dança Somática? Talvez sim! Utilizei então como suporte para explicar esse desenvolvimento à noção de Conversão Semiótica atrelada a alguns autores que falam sobre o assunto.

### **3.3 - A Dança Somática segundo o prisma da conversão semiótica.**

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

Por volta dos anos 60, essa nova forma de se pensar o corpo mais consciente começou a ser disseminada por coreógrafos e bailarinos da época, pois alguns destes obtiveram contato com métodos somáticos a partir de

encontros em lugares nos quais os Reformadores do movimento e seus discípulos desenvolviam seus métodos. Posteriormente, este novo aprendizado era levado para as salas de Dança da época, sendo este um dos primeiros contatos entre as Técnicas de Dança e métodos somáticos.

Nesta década, houve mudanças epistemológicas em relação à Dança desenvolvida naquele momento, além de questões relacionadas ao corpo na Dança propriamente dita.

Desde então, os métodos de Educação Somática começaram a adentrar no universo da Dança, agora não mais salientando a ideia pela busca de um bem-estar, passando então a ser um elemento a mais para o desenvolvimento e aprimoramento do corpo na arte.

A coreógrafa americana Ann Halprin envolvida desde o primeiro período Pós-moderno, além de ser considerada revolucionária da geração na famosa *Judson Church*, desenvolvia com seus alunos a pesquisa de movimentos a partir das articulações, além de buscar movimentos desconhecidos. Há uma fala de Halprin muito pertinente que relaciona o interesse ao olhar minucioso do corpo, a mesma diz que o corpo deveria ser “livre e compreendido em relação de seus mecanismos próprios” (DOMENICI, 2010, p. 71 *apud* LOUPPE, 1994, p. 99).

Não podemos nos esquecer de que este foi um período muito importante na história da Dança, período destacado pela transição no modo de pensar e agir, no que diz respeito ao movimento na Dança em seu contexto mundial, pois a tradição em movimentos de cópia e repetição foi negada por alguns artistas e coreógrafos, que passaram a se interessar por uma Dança mais ousada e livre na busca pela escuta do corpo, com estruturas de um contexto cotidiano, uma Dança mais política, com manifestos e posicionamento contra o tradicionalismo.

Um dos exemplos deste período é a coreografia *Room Service* de 1963 da artista e coreógrafa Yvonne Rainer. Esta foi uma obra considerada emblemática neste período, pois se tratava de uma coreografia que tinha o objetivo de retratar movimentos cotidianos e transformá-los em movimentos artísticos.

Nesta coreografia era utilizado um grande colchão carregado pelos bailarinos de um lado a outro do palco com o objetivo de retratar como o corpo reage e se comporta em sua ação funcional. Silva (2006), destaca:

Room Service não é uma representação ou uma interpretação coreográfica de uma tarefa mas sim a tarefa propriamente dita realizada naturalmente para mostrar sua ação corporal (SILVA 2006, p. 111)

Em outras palavras, seria uma Dança que lamenta as ações automáticas do corpo, ou seja, ações inconscientes e sem uma atenção necessária aos seus hábitos.

Esta obra tinha a intenção de chamar a atenção para a inteligência do corpo que deveria voltar o olhar para si, e ficou conhecida como uma Dança de Tarefa, Dança historicamente importante.

Depois de mais de trinta e cinco anos, as danças de tarefas ainda são apresentadas; são ensinadas nas aulas de composição coreográfica; influenciaram profundamente o curso da dança pós-moderna, dando origem a movimentos como o contact improvisation (improvisação de contato) e influenciando o trabalho de coreógrafos como Johanna Boyce e Elizabeth Streb; são discutidas por críticos de dança e têm lugar garantido em livros, dicionários e enciclopédias [...] são remontadas em festivais de dança pelo seu valor histórico e performático; estão sempre presentes em debates sofisticados sobre as fronteiras da dança. Elas não só emergiram da história da dança, mas se tornaram parte do legado da dança do século vinte para o futuro. (SILVA, 2006, p. 111 - 112).

Nessa década, o processo criativo desenvolvido pelos artistas era mais importante do que o seu resultado final.

Ao longo de minha pesquisa me propus a pensar em um diálogo mais aprofundado relacionando a Dança e a Educação Somática. Levando em consideração estes aspectos percebi que a partir dos princípios somáticos de alguns métodos diretamente ligados à Dança, traduz-se em outras formas de dançar, sentir e de se pensar o corpo. A partir de então se fez necessário pesquisar como ou de que forma essa transição ou transformação de sentidos relacionam-se e acontecem mutuamente.

Em virtude desses aspectos, ao relacionar os princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna e a Dança Contemporânea, cheguei à conclusão de que há uma mudança de estado corporal, sendo que a mesma inicialmente é reconhecida (todos reconhecem que algo acontece em seu corpo), mas ao mesmo tempo desconhecida (no sentido de que não há uma explicação clara para essa transição/transformação de estados corporais, ou seja, não sabemos como ela acontece).

Desse modo, relacionei esta curiosidade com a chamada Conversão Semiótica<sup>51</sup>, a qual traduz a transição daquilo que antes era reconhecido, ao mesmo tempo desconhecido e agora unindo estes elementos, surge então uma nova proposta capaz de traduzir as entrelinhas entre os aspectos da Dança e da Educação Somática.

Não obstante deste, pude considerar a partir das presentes observações, que ao converter semioticamente a Dança e a Educação Somática, origina-se a construção do que chamamos de Dança Somática. Esta é uma Dança advinda de princípios do *soma*, que ao se unir a uma Técnica de Dança estabelecida origina uma nova maneira de Dançar.

Neste sentido, cria-se a Dança Somática, dando-lhes uma nova função estética e sensorial ao movimento, partindo de uma função prática<sup>52</sup> (gesto padrão/utilitário) originando outra função denominada de função estética<sup>53</sup> (gesto estético/artístico). A Dança Somática é a Dança que atribui um novo sentido corporal e estético às movimentações e gestos dançantes, ou seja, a mesma é ressignificada. É neste sentido que compreendo a mesma a partir das nuances existentes entre a Educação Somática e a Dança.

---

<sup>51</sup> O movimento de passagem pelo qual as funções se reordenam e se exprimem numa outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento em que ocorre essa transfiguração. (LOREIRO 2007, p. 11 apud JJPL, 2011, p. 51)

<sup>52</sup> Função Prática: Aquela que preenche uma atitude imediata sobre a realidade e a influência que nela exercemos. (LOREIRO, 2007, p. 34).

<sup>53</sup> Função Estética: Os próprios objetos atraem as atenções sobre si, em sua forma, na própria realidade que se torna signo. Despertam prazer em sua contemplação. São signos-objetos, que contêm em si mesmo, no âmbito essencializado da cultura, a significação. (LOREIRO, 2007, p. 34)

O gesto não pode ficar fora da possibilidade de sua utilização como forma simbólica do sentimento, perdendo a dominância material e prática, e passando a ser regido pela expressão do sentimento [...] em que a função estética governa e caracteriza ou constitui a dança. Na coreografia, o gesto padrão e utilitário é convertido semioticamente em gesto artístico. [...] Pode-se dizer até que o gesto serve ao homem na vida real, enquanto, na dança, o homem serve ao gesto. Retirando do gesto a sua razão utilitária, sua função material de servir às atividades humanas, a dança o transforma em algo cuja função dominante é a expressão estética, convalidando com isso o seu processo de conversão semiótica. (LOREIRO, 2007 p. 52)

Atualmente, artistas, coreógrafos, bailarinos, dentre outros, buscam conhecer e praticar métodos somáticos objetivando conhecer melhor o seu corpo e o desenvolvimento de seus movimentos, a fim de propiciar um melhor desempenho físico, o restabelecimento do vigor físico e mental, consciência corporal, a busca de novos hábitos, dentre outros benefícios para prevenir traumas físicos e lesões, muitas vezes causados pela má utilização do corpo e práticas intensivas, além da utilização de movimentos inadequados ao seu próprio corpo, fator este vivenciado pela falta de conhecimento de si.

Com a prática da Educação Somática, podemos adquirir uma melhora corporal tanto na área artística em Processos de Criação, utilizando-se de um novo caminho para a experimentação e investigação corporal, quanto na área da saúde como, por exemplo, melhorar no desempenho respiratório, dores localizadas em diversas partes do corpo, além de algumas doenças. É importante resaltar que um Educador Somático ou somatoeducador, como são chamados, são responsáveis por Ensinar e não Tratar, pois há uma grande diferença entre o tratar e o ensinar.

Alguns métodos somáticos<sup>54</sup> utilizam-se de atendimentos individuais, um dos exemplos deste é o Método Feldenkrais, que além de fazer trabalhos de

---

<sup>54</sup> A exemplo disto, podemos citar alguns métodos que um dia já foram considerados métodos de Educação Somática como o método Pilates que não é considerado um método somático por terem o auxílio de objetos e da cópia e repetição proposto pelo instrutor. Esta discussão também é visível no método Gyrokinesis. O que os métodos somáticos têm em comum com outras Técnicas ou métodos é que apesar dos mesmos beberem em fontes somáticas não são considerados métodos somáticos por se tratarem de Técnicas que visam a cópia e repetição de exercícios codificados.

conscientização do movimento em grupo, também desenvolve um trabalho de Integração Funcional, no qual instiga as sensações individualmente através do toque. Entretanto, não pode ser considerada uma terapia.

A partir do código de ética da *Regroupement pour l'Éducation Somatique* (RES) compreendemos que:

A Educação Somática não é em si uma terapia. Ainda que possamos claramente haver benefícios no plano terapêutico, ela não possui nenhuma característica que a identifique ao campo médico. Ela não tem um discurso sobre a patologia, não estabelece diagnóstico, não faz tratamento nem mesmo prognóstico de resultado, seja no plano físico, psicológico ou comportamental. [...] Os somatoeducadores favorecem a autonomia e a responsabilização das pessoas, através de um melhor conhecimento somático de si próprias [...] (BOLSANELLO, 2010, p. 403, apud RES, s/a, p. 1 – 2, tradução da autora)

Os criadores dos métodos não tinham a intenção ou o objetivo de desenvolver métodos ligados à terapia, muito menos queriam questionar a medicina daquela época, todos eles queriam apenas solucionar com seus próprios corpos seus respectivos problemas.

Arguindo sobre, acredito que a prática do toque ou do comando por voz é educativa e intervém por meio da intenção do educador a partir de estratégias desenvolvidas para o autoconhecimento do corpo do educando a partir de um processo de aprendizagem.

A seguir destaco alguns elementos constituintes no processo de aprendizado somático da autora Débora Bolsanello (2010, p. 406), organizados por mim na seguinte tabela:

**TABELA 4 - Elementos constituintes no processo de aprendizado somático**

<b>1</b>	Observar:	Colocar sua atenção no processo do movimento.
<b>2</b>	Preparar:	Adotar uma posição adequada antes de fazer os movimentos.
<b>3</b>	Variar o ritmo:	Retardar ou acelerar o tempo de nascimento-desenvolvimento-morte de um movimento.
<b>4</b>	Sentir:	Atentar á sensação dos movimentos.
<b>5</b>	Reconhecer o impulso motor:	Perceber a iniciação do gesto: de onde o movimento nasce e até onde ele chega.
<b>6</b>	Modular o tónus:	Adequar o tónus ao tipo de esforço a ser realizado.
<b>7</b>	Conscientizar-se do “como”:	Tomar consciência de maneira como a qual os movimentos propostos são executados.
<b>8</b>	Fazer conexões:	Investigar se há relações entre sua maneira de mover-se e suas queixas, dores, maneira de pensar, emoções, relações sociais, crenças etc.
<b>9</b>	Integrar:	Aprender a distinguir diferenças entre o antes e o depois da aula.
<b>10</b>	Expressar:	Apropriar-se da experiência, comunicando sua experiência aos demais verbalmente ou por outro meio (desenho, etc.).
<b>11</b>	Transferir:	Dar testemunhos de possíveis mudanças na qualidade e eficácia de seus gestos cotidianos a partir das vivencias feitas em aula.

Fonte: Débora Bolsanello (2010, p. 406)

A Técnica Klauss Vianna é uma Técnica de Dança e pode ser classificada como um Método de Educação Somática, desde que a mesma seja trabalhada a partir de seus princípios e objetivos somáticos nela existente. A Técnica Klauss Vianna está na fronteira (no entre) e pode ser trabalhada nestes dois campos do conhecimento separadamente ou integrados sob um prisma semiótico (artístico) constituindo-se a partir do referencial de Dança Somática. Segundo Jussara Miller, os Vianna criaram uma pedagogia do corpo com aspectos filosóficos neles existentes, originando assim:

[...] uma filosofia do corpo que joga luz sobre a dança, o teatro, a saúde e os estudos do corpo expressivo em todos os seus elementos, sugerindo o que poderíamos chamar de dança somática (MILLER, 2012, p. 53-54)

Podemos relacionar aqui três universos que são regidos por uma pedagogia responsável por trilhar esse caminho de experimentação e de investigação corporal, o qual propicia um estudo do corpo que reflete nas práticas artísticas em geral, juntamente com as práticas advindas do *soma*, originando a Dança Somática.

Assim, a Técnica Klauss Vianna pode ser relacionada entre estes três universos. Na Dança Contemporânea, relacionando os temas corporais com o processo de criação. Como Educação Somática, com o enfoque na saúde do corpo e percepção do movimento. Como Dança somática, com o enfoque criativo a partir dos princípios do *soma* nela existente, para a partir destes iniciar a criação em Dança. É importante resaltar que a Dança Somática é diferente da Educação Somática propriamente dita ou da Dança em geral.

A Técnica Klauss Vianna pode ser considerada uma Dança Somática por advir de um aprendizado holístico, natural e objetivo. Sua proposta é a construção do corpo saudável e cênico, parte pela via da investigação do movimento próprio com suas potencialidades e possibilidades estimuladas pelo *soma* de cada corpo que compõe a construção e a criação coreográfica.

Um exemplo de Dança Somática também considerada por mim é a Técnica *Axis Syllabus*, que parte do princípio da pesquisa da percepção corporal, sensorial e pesquisa do movimento, e a partir desta, a Dança considerada contemporânea é criada.

A Educação Somática não é um método que tem o objetivo de construir uma Dança propriamente dita, eles objetivam muitas vezes a autoeducação corporal, a consciência pelo movimento, o bem estar, etc.

Os princípios da dança imbricados no pensamento e nos procedimentos em sala de aula da técnica Klauss Vianna diluem as fronteiras entre a dança e a educação somática. [...] O soma já está em processo no trabalho de construção de um *corpo integrado e disponível* para a cena contemporânea. (MILLER, 2012, p. 70)

A Educação Somática em geral, tem a função diferenciada no que diz respeito à Dança Contemporânea, entretanto, quando pretendo abordar uma Dança que se origina, e são estimuladas pelo *soma*, essas linguagens entrecruzam-se e passam a ser outra “coisa”, algo que tem outra função, não sendo apenas Dança ou apenas Educação Somática, (objetos que trabalham isoladamente), os mesmos tornam-se UM, dando lhes uma nova função estética ao movimento. Ao fazer uma breve comparação:

Mário Bunge (1979), inclui o ambiente na definição. Assim, para ele, sistema é uma tripla ordenada, onde a primeira coisa é uma coisa qualquer, a segunda é uma outra coisa e a terceira é um conjunto de relações que age na primeira coisa e também na fronteira entre a primeira e a segunda coisa. (NEVES, 2003, p. 125)

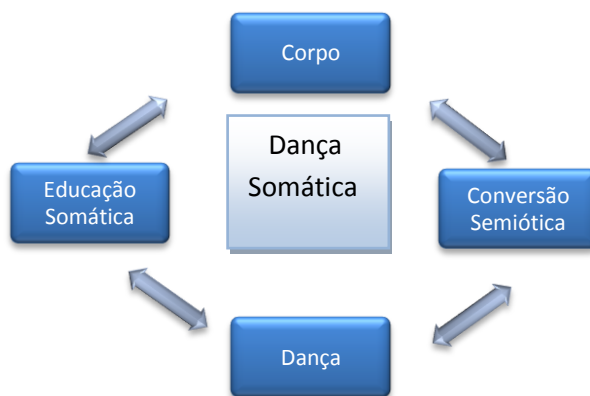
Assim, esse modo de se pensar o sistema de três ordens ou pensar que os mesmo geram um terceiro elemento todos se tornando uma unidade com as características que os compõem, é o que Loureiro (2007) destaca em sua obra “A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura”:

[...] A função dominante representa, em cada momento dessa relação, aquilo que define o sentido cultural e emotivo do jogo intercorrente entre o homem e a realidade. E é justamente o momento complexo dessa transfiguração simbólica, que altera a recepção conceitual e prática dos objetos em sua qualidade e joga com a mobilidade de seu lugar na cultura, que denomino de conversão semiótica. (p. 11)

A dominante Educação Somática dá espaço á dominante Dança convertendo-se e resultando em uma Dança Somática. Ao transformarmos os estímulos recebidos por meio da Educação Somática em Dança, surgem novas movimentações, movimentações essas que exigem um cuidado a ser executado e um caminho a ser percorrido minuciosamente por meio da percepção do movimento e do estímulo sensitivo. Esta é a base para a constituição da Dança Somática, inter-relacionando a Linguagem da Dança, da Educação Somática, do Corpo e da Conversão Semiótica.

Abaixo apresento um fluxograma para que possamos entender melhor de que forma a Dança Somática acontece:

**FIGURA 2 – Diagrama de Constituição de Dança Somática**



Fonte: Silmara Frasão

Este fluxograma é composto de quatro elementos: a Educação Somática, a Dança, o Corpo e a Conversão Semiótica. Ao relacionar estes elementos, proponho a não hierarquização e ordenação entre eles, e sim, a lógica do rizoma<sup>55</sup>, onde se entrecruzam e relacionam-se mutuamente originando assim o que chamamos de Dança somática.

[...] o processo de conversão semiótica se mantém incólume, uma vez que significa um modo de mudança na qualidade do signo, independente de época ou tendências, sendo válido tanto no passado como no presente. [...] (LOUREIRO, 2007, p. 21)

É importante resaltar que a Dança e a Educação Somática ao serem convertidas semioticamente ganham outro significado (ressignificação), uma nova organização, fazendo com que as mesmas se inter-relacionem a partir de seus princípios. Esta resignificação corporal acontece partindo da premissa de que a Educação Somática deixa de ser apenas funcional e passa a fazer parte da linguagem estética<sup>56</sup>, ou seja, para uma Criação em Dança voltada para o ambiente cênico/artístico.

Neste sentido, há uma modificação enquanto função, designada aos seus devidos fins, ou seja, a reorganização das Técnicas para a integração em uma nova estética, para a geração de uma nova linguagem. Neste caso, a Dança Somática, partindo do princípio de que a Educação Somática trabalhada isoladamente tem uma função e uma funcionalidade diferente da Dança, mais precisamente a Dança contemporânea. Ao integrar as duas linguagens há uma modificação de sua qualidade simbólica na qual se reorganizam seus elementos constituintes, e por sua vez, origina-se um novo elemento estético.

---

<sup>55</sup> Entende-se por Rizoma a pluralidade e/ou multiplicidades de caminhos em que são compostas em uma determinada rede de conexões de um determinado elemento. Este é um conceito proposto pelos filósofos Deleuze e Guattari no qual os mesmos apoderam-se do pensamento da Biologia para arguir sobre, destaca que, o ser humano em seu modo de pensar é organizado de forma horizontal sem hierarquias e/ou divisões de início, meio e fim, podendo este ingressar a qualquer momentos por qualquer parte.

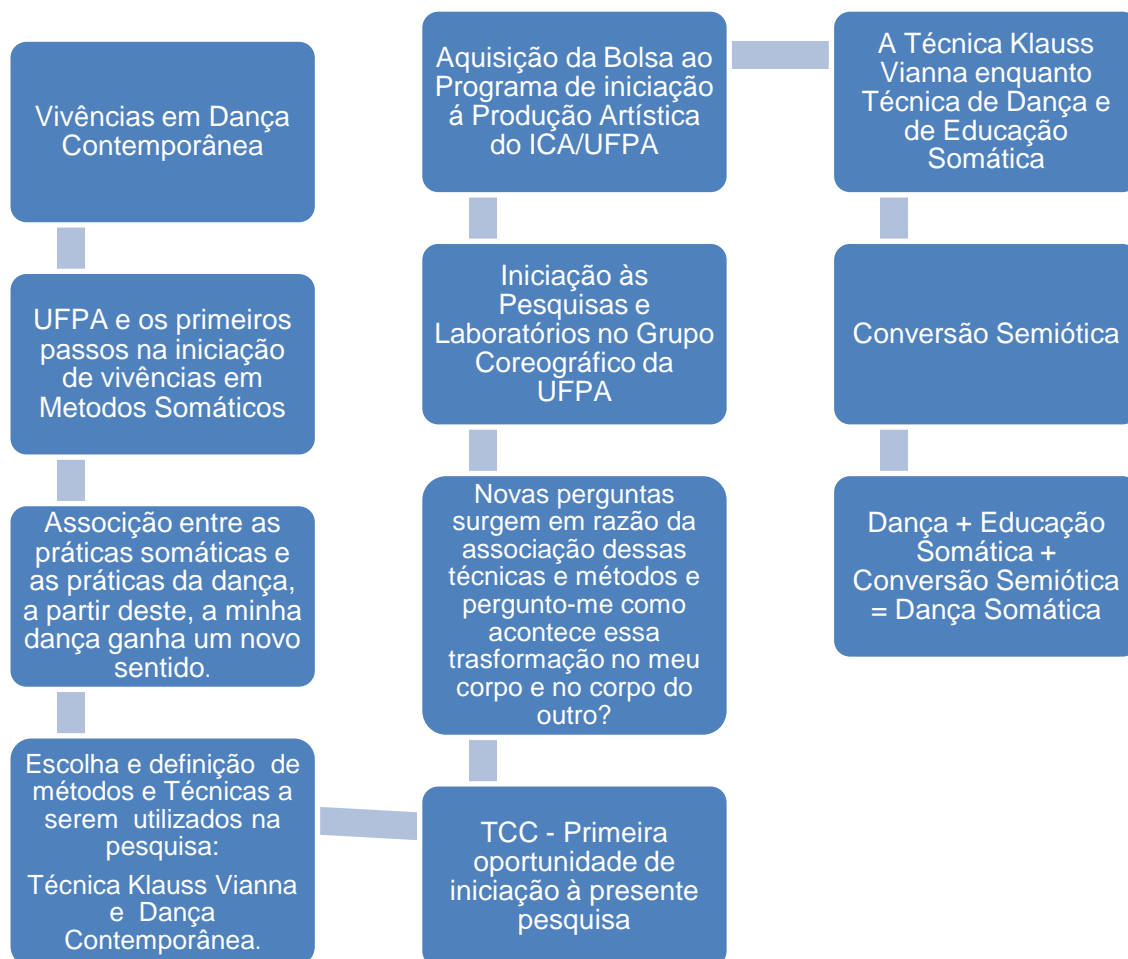
<sup>56</sup> Segundo Mendes (2010) Estética é a ciência que estuda o contexto da função estética de uma obra de arte, este estudo está ligado/atrelado à matéria artística em que a mesma detém o poder de despertar a apreciação enquanto necessidade humana.

Nessa perspectiva, a “Dança Somática” é, portanto, o resultado da conversão semiótica a partir da união de dois universos tendo em vista a Educação Somática relacionada em seu processo funcional e a Dança advinda de seu processo artístico.

Ao iniciar o contato com os métodos somáticos, percebi que este era um grande potencial para o estímulo do movimento, porém, ao unir as duas práticas, percebi que o que estava fazendo naquele momento era algo diferenciado, não era uma Dança qualquer ou qualquer movimento, muito menos uma simples sensação de bem-estar, parecia que faltava algo a ser explicado pelo meu próprio corpo. Perguntei-me, que Dança era aquela que estava sendo sentida e dançada ao mesmo tempo recheada de sensações e de sentidos que estavam enriquecendo cada vez mais o meu aprendizado na Dança e no corpo? Senti então a necessidade de pesquisar mais sobre o assunto.

Deste modo, fui movida pela minha curiosidade e principalmente pelas perguntas que apareciam a todo o momento. Portanto, fui instigada insensatamente por perguntas relacionadas em como pesquisar o *soma* e de que forma o mesmo pode estimular o processo de criação em Dança. Estas perguntas resultaram neste conceito de Dança Somática que desde o início foi pertinente e importante para o surgimento desta pesquisa. Abaixo um fluxograma explicando como se deu este processo de descobertas e aprendizados:

**FIGURA 3 - Fluxograma referente ao desenvolvimento da pesquisa**



Fonte: Silmara Frasão

Podemos concluir que a Dança Somática tem princípios, técnicas e linguagem própria. Nela há uma particularidade estabelecida por suas características que partem dos métodos relacionados e suas práticas artísticas vivenciadas, além do contexto no qual a mesma está sendo desenvolvida por profissionais que podem trazer novas influências e adaptações além de enriquecerem e gerarem novos conhecimentos e novos sentidos.

## 4. OS CORPOS EM CENA

Nesta última seção vou destacar o Processo de Criação resultante da presente pesquisa na pressa de arguir sobre os caminhos percorridos no mesmo, suas etapas distintas, como foram organizados didaticamente, o passo a passo e os elementos utilizados. Vejamos a seguir:

### 4.1- Corpo Criativo em Cena: o processo de criação

A presente pesquisa teve como objetivo desenvolver um processo de criação em Dança Contemporânea voltada para a cena, partindo das relações entre a Técnica Klauss Vianna e a Educação Somática, sendo estas as linhas de intervenção pedagógicas, elegidas para fomentar a descoberta de novos caminhos de investigação corporal, os quais favoreceram o estímulo da consciência pelo movimento, a exploração e investigação de sua identidade corporal a partir da aprendizagem do próprio Eu, sem esquecer da relação com o outro. Dessa forma, propus analisar de que forma a Técnica Klauss Vianna se desenvolve e atua em um processo de criação em Dança apontando atividades ligadas diretamente ao corpo do intérprete-criador como laboratórios corporais, leituras de textos e improvisação.

Neste processo de criação, a aplicação dos laboratórios de pesquisa em Dança foi baseada nos temas corporais da Técnica Klauss Vianna e paralelamente com a criação de movimentos a partir da improvisação e métodos somáticos. Os laboratórios<sup>57</sup> de improvisação caracterizaram-se como

---

<sup>57</sup> Todos os laboratórios foram desenvolvidos por mim enquanto pesquisadora. Os mesmos foram inspirados a partir de leituras advindas de diversos textos, livros, vídeos e DVDs todos esses materiais foram coletados para enriquecer o trabalho. Tenho como referência os livros do autor Klauss Vianna e Marco Antonio *A Dança* (1990); a autora Jussara Miller *A escuta do corpo: Sistematização da técnica Klauss Vianna* (2007) e *Qual é o corpo que dança?* (2012); *Em pleno corpo 2ª Edição*, o qual reúne diversos autores que tratam de Métodos somáticos, organizado por Débora Bolsanello (2010); para o Processo de criação o livro *Gesto Inacabado* da autora Cecília Salles (2011); o livro *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso* da autora Ana Flávia Mendes (2010); Textos: de

um dos caminhos para se chegar à criação e composição coreográfica, ou seja, um novo recurso a ser utilizado para a elaboração do mesmo. O lócus desta pesquisa foi na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, juntamente ao Grupo Coreográfico da UFPA.

No quadro abaixo destaco de que forma as etapas iniciais foram planejadas e o processo da organização didática:

**TABELA 5 - Etapas e planejamentos para o processo de organização didática**

<b>Etapas</b>	<b>Processo de organização</b>
1ª Etapa	Processo de observação
2ª Etapa	Processo de planejamento
3ª Etapa	Processo de estruturação
4ª Etapa	Processo de execução
5ª Etapa	Processo de escrita

Fonte: Silmara Frasão

Para este processo, foram necessários vinte encontros, divididos durante uma vez na semana em três horas, iniciados no período de setembro de 2014 e finalizados em junho de 2015. Abaixo a ilustração da tabela constando o quantitativo de laboratórios aplicados, seus respectivos objetivos e como se deu seu desenvolvimento:

---

Débora Bolsanello, *A educação somática e o contemporâneo profissional da dança*; Sylvie Fortin com o texto *Educação somática novo ingrediente da formação prática em dança* (1999); Saulo Silveira com o texto *Os princípios e fundamentos corporais Bartenieff como percussões de uma poética exclusiva* (2010) In (org) *Em pleno corpo* 2ª edição (2010). Além destes, pesquisei alguns vídeos no Youtube que falam sobre a Dança relacionada com a Educação Somática e sobre a Técnica Klauss Vianna; *DvD Teatro do Movimento* (s/a) de Lenora Lobo e Cássia Navas.

**TABELA 6 - Laboratórios aplicados durante a pesquisa**

<b>Nº</b>	<b>Data</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Metodologia/Desenvolvimento</b>
1	02.06.2014	Observação do grupo. Perceber os trabalhos que os intérpretes precisavam desenvolver para contribuir para a cena.	Observação de grupo. Neste dia o trabalho estava sendo desenvolvido pela professora Eleonora. Ensaio para apresentação. Ideias como contribuição.
2	03.06.2014	Observação de grupo. Explicação sobre a Leitura do Texto: Análise do Movimento e consciência corporal. O movimento como educação para o ator bailarino (Jacyan Castilho)	Observação de grupo. Neste dia fizemos algumas discussões sobre o texto proposto e perguntei para cada sujeito da pesquisa o que eles achavam do conceito de Consciência Corporal. Tivemos respostas muito construtivas.
3	09.07.2014	Ler o texto e discutir sobre o que é consciência corporal.	Leitura do texto: Análise do movimento e consciência corporal. O movimento como educação para o ator bailarino. Autor (a): Jacyan Castilho.
4	12.08.2014	Apresentar o histórico da Educação Somática e a Técnica Klauss Vianna. Praticar uma aula de <i>Ballet</i> Clássico para diferenciar uma prática mecanicista da prática holística. Iniciamos o exercício do Registro de Escrita. Fase	Explicação sobre corpos mecanicistas e holísticos, fizemos comparações e apontamos algumas de suas distinções. Além de falar sobre o histórico da Técnica Klauss Vianna e de como se deu sua origem juntamente com o histórico da Educação Somática

		inicial: Despertar Corporal.	(Slide). No segundo momento os sujeitos da pesquisa fizeram uma aula de <i>Ballet</i> Clássico para diferenciar a prática holística da prática mecanicista.
5	19.08.2014	(Re)Conhecer o chão com as partes do corpo no por meio de movimentos corporais.	Despertar corporal; Deitar no chão, perceber cuidadosamente o estado do seu corpo (auto-observação); observação e percepção de como utilizar-se de seu corpo em relação ao chão. Pesquisa corporal entre <b>ativo e “passivo”</b> ; sequência coreográfica de reconhecimento do chão (rolar, deslizar e apoiar, etc.); Improviso criativo a partir da perspectiva da mobilidade coxofemoral, joelho, caminhar, deslocar no espaço; Registro de Escrita.
6	26.08.2014	Despertar corporal, utilizar o espaço e atenção corporal.	Tema do primeiro processo da Técnica Klaus Vianna: Presença Corporal; Pesquisa entre os corpos Ativo e Passivo; O despertar dos pés; Jogo “Sensações de contato”; Auto-observação; Percepção; Registro de escrita.
7	02.09.2014	Trabalhar os sentidos, cheiros, sensações e gosto dos elementos como Limão e Hortelã.	Pesquisa do peso do corpo a partir do caminhar; A partir de cheiros e do paladar, objetivando acessar lembranças

			e sensações dos intérpretes-criadores, sendo estes os indutores para a criação coreográfica.
<b>8</b>	09.09.2014	Identificar os pontos articulares do corpo.	Identificação dos espaços articulares. Trabalho Individual e em dupla; Identificar, Localizar e perceber os encontros ósseos; Identificação das articulações necessárias para o deslocamento do corpo no espaço; Transição entre os níveis do espaço a partir das possibilidades de movimentação; Improvisar partir das dobradiças do corpo; Registro de escrita.
<b>9</b>	07.10.2014	Trabalhar a mobilização da coluna (relação cabeça - cóccix); Ler o texto. Iniciar trabalho de mobilização da coluna.	Leitura do texto: Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos (Márcia Strazzacappa). Trabalhamos os seis pontos corporais (topo da cabeça, cóccix, 2 braços, 2 pés); Princípios do método Barttenieff (rolamento, expansão, contração;. Almofadas corporais; Registro de escrita.
<b>10</b>	14.10.2014	Percepção; Foco (trabalho do olhar); Exercitar a composição coreográfica.	Compor a partir de um momento vivido neste dia. Utilizar estímulos das aulas passadas.
<b>11</b>	18.11.2014	Experimentação de	Resistência em contato com o

		exercícios de Resistência e Oposições; Explorar os apoios corporais.	chão (respiração, rolamentos, expansão e contração), movimentos de intenção e contra intenção; Resistência em contato com a parede; Resistência em contato com o colega; Resistência com o espaço da sala; Pesquisa corporal a partir da tridimensionalidade do corpo considerando os planos transversal, frontal e sagital. Relacionar as oposições ósseas (sacro/crânio, as duas escápulas/cotovelos, ísquios/calcanhar ombro/calcanhar, etc);
<b>12</b>	18.03.2015	Explicação e definição de ideias para o desenvolvimento final da coreografia planejada.	Agradecimento. Reapresentação da proposta e desenvolvimento da pesquisa. Organização de datas, horários de ensaios e aulas (temas). Definição de cronograma.
<b>13</b>	25.03.2015	Revisar alguns trabalhos já vivenciados no processo de construção coreográfica e definir as sequências para a coreografia final. Estímulos iniciais através do Ambitato. Introdução do Tema corporal: Peso. Exercitar: presença corporal, articulações e	Definição de Ambitato. Exercitar o Ambitato com auxílio de um balão. Criação de arquétipos para os intérpretes. Introdução da experimentação do tema peso. Seleção e definição de sequência para coreografia final.

		peso.	
14	01.04.2015	Exercitar os temas: Peso e articulações fazendo a relação entre os dois temas e definir as sequências criadas a partir destes.	Experimentar a possibilidade das articulações, a relação do peso e articulações do próprio corpo e do corpo do outro. O peso das partes do corpo enquanto gerador de energia para o restante do corpo. Inspiração na Técnica <i>Axis syllabus</i> .
15	08.04.2015	Exercitar o tema peso. Montagem coreográfica e definição de sequência.	Evidenciar o peso das partes do corpo com o espaço interno e externo. Dividir didaticamente os membros superiores e inferiores para o melhor entendimento do exercício. Montagem coreográfica e definição de sequências.
16	22.04.2015	Exercitar o trabalho do tema: Resistência corporal.	Conhecer movimentos de resistência do corpo por meio da intenção e contra-intenção dos movimentos (próprio corpo, chão, parede, colega). Relacionando movimentos que ao mesmo tempo em que empurra, o mesmo é empurrado.
17	20.05.2015	Organizar e revisar as sequências das cenas. Definição de músicas a serem utilizadas.	Definição do desenho coreográfico. Iniciar análise coreográfica. Definimos: iniciar com solos (um por um entra na cena e os intérpretes continuam

			fazendo suas oitavas); saem aos poucos de cena vão para a parede; apenas uma dupla permanece em cena (Rafael e Taynara); inicia-se os trabalhos em dupla; todos dançam ao mesmo tempo no palco inteiro; pose final.
<b>18</b>	27.05.2015	Desenvolver trabalho de interpretação a partir do exercício da máscara facial.	Desenvolvimento do laboratório de expressão corporal através de exercícios da Máscara fácil extraído do DVD do Teatro do Movimento. Ensaio.
<b>19</b>	03.06.2015	Revisão e Ensaio para ajustes coreográficos	Ensaio para ajustes coreográficos
<b>20</b>	10.06.2015	Revisão e Ensaio para ajustes coreográficos	Ensaio para ajustes coreográficos
Processo interrompido pela greve dos professores federais Junho-outubro			

Fonte: Silmara Frasão

É importante resaltar que esta foi uma pesquisa em que bebemos da fonte de alguns princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna e de outros e Métodos somáticos (como vimos na tabela acima) para o desenvolvimento do Processo de Criação. Como Pesquisadora não achei necessário ser fiel a esta Técnica, deste modo, a relação com outros métodos e vivências também fizeram parte do processo.

No decorrer da pesquisa contei com a presença de um número considerável de intérpretes-criadores, porém muitos tiveram que abandoná-lo por motivos pessoais. Permaneceram de fato sete intérpretes-criadores: Arinéia Melo, Clebson Silva, Géssica Lima, Rodrigo Ramos, Rafael Souza, Tainá Carvalho e Taynara Garcia.

A seguir, irei descrever dois (por ter um número considerável de laboratórios não foi possível descrever todos) processos de criação, elegidos para retratar como foi o desenvolvimento desta etapa da pesquisa.

Ao falar sobre as criações especificamente neste grupo, propus o desenvolvimento de laboratórios gerados por meio dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna e métodos somáticos interagindo com a improvisação em Dança, além de utilizar a musicalidade amazônica. A Técnica Klauss Vianna enquanto filosofia, ou seja, o principal elemento e fonte de inspiração para o desenvolvimento do trabalho corporal.

Ao iniciar esta pesquisa, os sujeitos estavam participando da montagem de um processo de criação direcionado pela então diretora do grupo Eleonora Leal, esta proposta tinha por objetivo criar movimentos por meio de vivências em jogos e estímulos voltados para a percepção corporal a partir de princípios do Método Barttenieff interligando-se com movimentações da Dança Moderna e Dança Contemporânea. Neste momento me propus apenas a observar os intérpretes, na tentativa de primeiramente conhecer os mesmos a partir do modo que eles entendiam a Dança que estava sendo desenvolvida. Nestes primeiros instantes, os intérpretes-criadores reclamavam de dores localizadas em algumas partes do corpo provenientes de aulas (vivenciadas em seus grupos específicos). No dia 02 de junho de 2014 os componentes do grupo estavam fazendo os ajustes e aprimoramento da coreografia do processo criativo e ao observar, gerou a ideia de listar algumas atividades corporais que pudessem contribuir para o trabalho dos mesmos, além de relacionar este processo com o minha pesquisa. Desse modo listei atividades como:

1. Exercícios de apoio;
2. Exercício de resistência;
3. O estudo das articulações (Dinâmica Marionete);
4. Exercícios que contribuíssem para movimentos de queda e recuperação;
5. Exercícios que contribuíssem para a escuta corporal do próprio sujeito e sua relação com os outros e com o ambiente como a cena e o público;
6. Exercícios relacionados ao olhar (ponto de referência);

7. Estimulo do movimento e como desvendar os seus caminhos;
8. Consciência corporal (perceber e sentir);
9. Estudo dos membros inferiores e superiores;

Até este momento estabeleço uma relação com a observação de suas necessidades corporais, meu papel inicialmente era planejar de que forma iríamos desenvolver o processo, e a partir dessa observação pensar em atividades corporais para posteriormente desenvolver um novo trabalho que seria o Processo Corpo Criativos em Cena.

Para saber um pouco mais sobre os objetivos da pesquisa, propus uma roda de conversa e nesta perguntei o que os mesmos achavam ou que conhecimentos possuíam sobre Consciência Corporal? Obtive respostas interessantes e construtivas, vejamos alguns conceitos criados pelos intérpretes a seguir:

*“O saber interior e exterior; percepção corporal e espacial; a escuta do próprio corpo, a escuta interna; o estudo do movimento a partir de pontos específicos como articulações, músculos, etc.; respeito aos próprios limites; exercício de nos observar; o resgate de vivências anteriores; autoconhecimento, sentimento, emoção; consciência com ciência (conhecimento), conhecimento de si; é um processo, uma fase de vida inacabada.” (Intérpretes-criadores)<sup>58</sup>*

Ao longo do processo de observação houve várias propostas de laboratórios proposto pela Diretora Eleonora Leal, em um deste foi desenvolvida uma proposta de Contato Improvisação<sup>59</sup>. Ao se relacionarem uns com os outros, percebi que os mesmos estavam ansiosos e sempre se esqueciam de propor diálogos mais abertos entres seus corpos, além de não

---

<sup>58</sup> Depoimentos concedidos no dia 09 de julho de 2014.

<sup>59</sup> Criado nos anos 70, o contato improvisação ou dança de contato como é conhecida. O mesmo é desenvolvido por duas ou mais pessoas improvisando livremente no tempo e no espaço em uma dança sensorial, espontânea, livre, física, etc, ou seja, um jogo de perguntas e respostas, como explica Gil (2004, p. 110 - 111): “[...] Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos, ou antes, no desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta à qual o corpo do outro dará uma resposta segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor [...]”

propor novas possibilidades. Percebi que precisavam de mais atenção e prontidão nas aulas, no sentido de aproveitar mais os exercícios para a partir de então facilitar nos laboratórios de criação coreográfica.

Abaixo destaco algumas observações feitas aos intérpretes-criadores antes de iniciar minha pesquisa.

1. A diretora do grupo chamava a atenção dos alunos por estarem fazendo movimentos mal feitos, ou seja, o movimento pelo movimento;
2. Houve pedidos de organização corporal;
3. Intérprete Rodrigo reclamava de fisgadas na perna esquerda (fadiga muscular);
4. Pedido para Arinéia fazer a correção para segurar o corpo em cena, pois o corpo estava “mole”, sem intenção e expressão.
5. Tainá precisava trabalhar a escuta do corpo, para então poder dialogar com o seu próprio corpo e com o corpo dos colegas do grupo, favorecendo assim novos diálogos e possibilidades corporais.
6. Rafael apresentava muita ansiedade ao executar os movimentos, assim os mesmos não eram explorados de maneira correta resultando assim no “movimento pelo movimento”.
7. Todos precisavam de um trabalho árduo de consciência corporal e consciência pelo movimento.

Abaixo destaco o roteiro e estrutura de aula, apresentando como os laboratórios de pesquisa eram desenvolvidos:

1. Explanação da aula tema/leitura de textos;
2. Proposta de laboratório a partir dos temas corporais da Técnica Klauss Vianna;
3. Experimentação de processo de criação;
4. Momento de improviso e pesquisa do movimento;
5. Criação de sequência a partir das experimentações;
6. Exposição das sequências elaboradas;

7. Reflexão sobre o que aconteceu no processo de pesquisa, diálogos e pontos de observações. Diálogo após o processo;
8. Registro de escrita<sup>60</sup>.

Abaixo apresento a análise de dois Processos de Criação em Dança Contemporânea. Vejamos a seguir:

### **Laboratório 1<sup>61</sup>:**

Com base obra *A escuta do corpo* (2007) de Jussara Miller, esse experimento teve por objetivo (Re)Conhecer o chão com as partes do corpo por meio de movimentações corporais. Para o preparo dessa aula foi necessário muitas pesquisas relacionadas à Técnica Klauss Vianna. A aula foi composta por cinco momentos:

No primeiro momento todos iniciavam deitados no chão para exercícios de respiração e iniciar o estado de concentração e pesquisa da Presença Corporal. Alguns intérpretes-criadores relataram que este foi um momento de muito incômodo, pois tiveram dificuldade de se auto-observar, o intérprete Rafael principalmente, outros estavam tensionados e não conseguiram relaxar o corpo.

O segundo momento caracterizou-se em uma pesquisa entre duplas, um chamado de corpo ativo (o que manipula) e outro de corpo passivo (o que está sendo manipulado, mas está se autopercebendo a partir do toque do outro). Iniciamos com uma espécie de massagem corporal para tentarmos identificar e reconhecer as “almofadas corporais”, ou seja, as partes do corpo em que podemos nos apoiar como antebraços e coxas os quais possuem uma quantidade grande de massa muscular, integrando este trabalho ao

---

<sup>60</sup> Ao final de cada aula, solicitava aos sujeitos da pesquisa um Registro de Escrita, uma espécie de anotação em que os mesmos destacassem o que puderam aproveitar da aula, suas curiosidades, perspectivas, ideias, o que os mesmos sentiram. Tudo o que viesse em mente para que depois pudesse analisar e ter este material como um registro transcrito das sensações e emoções dos intérpretes-criadores, além de ser uma fonte de avaliação da minha aula e ter noção do que eles absorveram.

<sup>61</sup> Desenvolvido no dia 19 de agosto de 2014.

reconhecimento das articulações em uma pesquisa voltada para possibilidades e descobertas. Foi curioso, alguns intérpretes ao estar em seu momento passivo, queriam estar comandando os movimentos, haja vista que isto não foi solicitado, neste momento percebi a falta de escuta, consciência e percepção corporal de alguns.

No terceiro momento, iniciamos a pesquisa corporal em contato com o chão, utilizando o solo como o primeiro apoio básico que possuímos. As palavras chave (deslizar, rolar e apoiar) estimulavam os mesmos a buscarem movimentos e ao mesmo tempo perceber o que estavam executando naquele determinado momento. Neste momento os sujeitos demonstraram grande interesse na aula, as pesquisas corporais foram minuciosas, com muita atenção e cuidado. Nesta análise foi evidente utilizar as articulações como um fator para Apoio. Ao longo de minha observação, percebi a variedade de possibilidade de apoios corporais, como: Pés; Mão; Ombros; Quadril; Joelhos; Tronco; Cotovelo; Cabeça; Transição de múltiplos apoios (de um lugar específico do corpo para o outro); Vários locais de apoios ao mesmo tempo.

A quarta etapa destacou-se pela improvisação, os intérpretes-criadores tiveram um tempo determinado de cinco minutos para improvisarem e montar uma pequena sequência coreográfica para o resumo da aula. Ao analisar as composições percebi que os movimentos já estavam diferentes, deu para perceber a preocupação com seus corpos no espaço, que antes não era observado nem sentido pelos mesmos além de demonstrarem atenção (alguns mais outros menos). Achei as composições interessantes, algumas pareciam na mesma sintonia, as combinações de movimentos se encaixavam umas nas outras.

O quinto e último momento caracterizou-se com o Registro de escrita ao retratar o que sentiram no laboratório.

**FIGURA 4 - Intérprete Rodrigo Ramo no momento de Registro de Escrita**

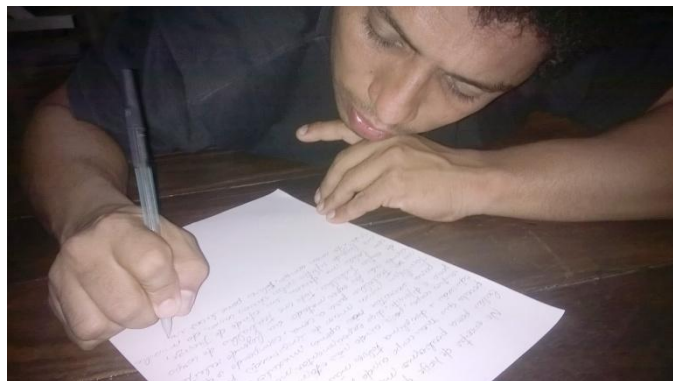


Foto: Silmara Frasão

Ao analisar os mesmos, percebi que todos identificaram alguma descoberta ou algum reconhecimento corporal de si. Acredito ser de suma importância destacar alguns depoimentos que revelam suas descobertas corporais. Observamos a seguir:

*“[...] durante o laboratório percebi que tenho força em exercícios de apoio e rolamento, senti muita satisfação e emoção a cada movimento” (Rodrigo Ramos)<sup>62</sup>*

*“[...] Percebi que sinto muita sensibilidade na cintura e cócegas, por isso não relaxei durante a massagem nessa parte. [...] Rolamento, apoio e deslizamento foram os estímulos principais da aula, onde tivemos que improvisar e o motivo pelo qual despertou nossa criação. [...]” (Arinéia Melo)<sup>63</sup>*

---

<sup>62</sup> Depoimento concedido no dia 19 de agosto de 2014

<sup>63</sup> *Ibidem*

Por meio da percepção, os intérpretes foram estimulados a perceber os diferentes estados corporais nos quais existem e simultaneamente são criados ao ativarem a consciência do corpo, bem como ao adquirir as características de movimentos próprios por meio de micropercepções que emergem a partir do modo que os corpos se movimentam no espaço.

[...] a consciência torna-se “consciência do corpo”, os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (FERRACINI, p. 4, s/a *apud* GIL, 2004).

Abaixo, exponho um depoimento correspondente ao que foi retrado acima por Gil. A intérprete Tainá relata que quando está em seu processo cotidiano de ensaios, mesmo sabendo do seu peso, não percebe o mesmo. Porém ao participar de aulas relacionadas à consciência do movimento, a mesma aumenta a tensão sobre o seu corpo percebendo-o cada vez mais, além de encontra caminhos alternativos para executar os movimentos, geralmente este é executado de maneira lenta, conferimos a seguir:

*“Sou pesada, porém quando estou dançando não sinto tanto meu peso, mas quando participo de aulas assim como a de hoje, eu percebo e tenho consciência do quanto que tenho que fazer força para segurar meu corpo em uma determinada posição ou movimento. Quando vou pelo forte impulso não percebo, mas quando vou com consciência e lento a força aumenta duas vezes mais” (Tainá Carvalho)<sup>64</sup>*

---

<sup>64</sup> Depoimento cedido no dia 08 de abril de 2015.

**FIGURA 5 e 6 - Intérprete Tainá Carvalho explorando momento de improviso e trabalhos de resistência e apoio**



Fotos: Silmara Frasão

Ao percorrer os caminhos da criação em Dança nesta pesquisa, utilizamos uma variedade de possibilidades para a criação. É importante resaltar que em nossas aulas não quisemos nos prender às sequências coreográficas, no sentido de impor uns aos outros, o que seria experimentado. Em geral, nosso processo se dava a partir da experimentação dos laboratórios direcionados por mim enquanto pesquisadora e a partir desta pesquisa dos movimentos os intérpretes improvisavam e criavam frases coreográficas, por meio desta experimentavam suas combinações diversificando suas variações em tempo, direções, intenções e qualidades do movimento. Após esta etapa de criação das frases coreográfica, cada intérprete mostrava sua criação e selecionávamos aquilo que nos interessava formando assim uma bricolagem<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> [...] um dos mais rígidos e complexos processos de autocriação, fundada no conhecimento do repertório corporal adquirido em constante transformação. Rígida não no sentido de ser inflexível, mas na atitude austera com que os intérpretes-criadores atuam o exercício da auto-escuta, no esforço e habilidade para tecer a dança como um procedimento estético-criativo, inacabada, sem um fio absoluto (BRITO; GOMES; LEAL 2012 p. 28 apud FREITAS, 2012, p. 121)

de vários fragmentos criados por cada intérprete e formávamos uma série coreográfica grupal. Deste modo, conseguíamos unir a identidade corporal de cada intérprete em uma só Dança.

Ao iniciar os laboratórios, decidi propiciar aos intérpretes-criadores a pesquisa de movimentações a partir do estímulo à criatividade estabelecida por meio dos laboratórios desenvolvidos da Técnica Klauss Vianna e seus princípios somáticos.

Os participantes, em duplas, trios ou individualmente, iniciavam o processo de criar as sequências coreográficas e pesquisa de movimentos a partir das sensações, ideias do pensamento do corpo dando forma a imagens, antes internas, para emergirem no espaço de forma dançada, pesquisada e convertida semioticamente.

Hoje, entendemos esse modo de criar a partir do coletivo como um processo criativo colaborativo, marca registrada desde o início do GCUFPA até os dias atuais. A partir deste modo de pensar, entende-se como um processo colaborativo:

As decisões estéticas e as responsabilidades pelo processo são compartilhadas entre os participantes, que buscam realizar uma visão artística comum. [...] justificava-se na exploração de linguagens artísticas e no prazer da descoberta, aliando á liberdade a responsabilidade do ato criativo, elementos que favorecem os resultados inovadores (LEAL; GOMES; BRITO, 2012, p.31 apud GLEBER, 2006, p. 36)

Em nosso processo de criação também houve trabalhos de experimentações corporais, laboratórios de movimentações, improvisação e algumas atividades voltadas para a estimulação da propriocepção<sup>66</sup> corporal com a premissa de criar movimentos por meio de sensações estimuladas por cheiros diversificados, objetos, dentre outros.

---

<sup>66</sup> A propriocepção faz parte de um sentido que abarca várias formas de percepção como o tato, a temperatura, a dor, a percepção muscular, visceral e vestibular. Este "super sentido" é conhecido por somato sensitivo e é constituído pela exterocepção, propriocepção, interocepção e pelo sistema vestibular. Esse vem acrescentar ao que Aristóteles havia definido como os cinco sentidos: auditivo, tátil, olfato, gustativo e visual (COELHO, 2011 p. 60 apud BERTHOZ, 1997)

Adiante descrevo mais um dos laboratórios de pesquisa selecionados para compor esta monografia.

### **Laboratório 2<sup>67</sup>:**

Este laboratório foi fundamentado na obra *A escuta do corpo* (2007) de Jussara Miller. A pesquisa reuniu temas como: Presença corporal, Articulações e Peso, obtiveram o balão como objeto a ser utilizado. O balão tinha a função de auxiliar na relação perceptível e sensível do corpo advindos pelo chamado *Ambitato*. Entende-se por *Ambitato*, a função dos objetos utilizados nas atividades somáticas, desenvolvendo uma relação sensível entre o corpo e o objeto. Ao entrar em contato com o corpo simultaneamente tocamos e somos tocados pelos objetos. Segundo Bolsanello, *Ambitato* tem origem de:

Ambi, em latim quer dizer « duplicidade », de « ambos os lados » [...].Entramos em contato com a forma, densidade, temperatura, textura, peso de nosso próprio corpo e executamos nossos movimentos a partir da sensação da forma, densidade, temperatura, textura e peso do objeto. (BOLSANELLO, s/a, p. 5).

Especialmente para este laboratório, a função do balão tinha por objetivo reativar a sensibilização corporal a partir da propriocepção, esta sensibilização poderá acontecer a partir da pesquisa do movimento de algumas partes específicas do corpo ou do corpo em sua totalidade. A propriocepção ajuda na estabilidade do corpo dando-nos auxílio na execução dos movimentos sejam eles cotidianos ou extracotidianos (caminhar, dançar, correr, andar, interpretar, etc). No quadro abaixo conferimos a estrutura desta aula que no decorrer do texto estão divididas em duas etapas para tornar a explicação do laboratório mais clara:

---

<sup>67</sup> Desenvolvido no dia 23 de março de 2015.

**TABELA 7 - Estrutura de aula**

1.	Presença corporal	Dinâmica de presença corporal em ambitato: perceber a forma, o peso, a textura do balão. Deslocar-se pela sala; em estado de alerta fazer a dinâmica de passar o balão em roda.
1.1.	Articulação e Peso	Sentir a pressão do balão a partir das articulações: palma das mãos; axilas (caixa torácica; coxofemoral; entre as coxas; região da coluna lombar; cabeça).
2.	Introdução de estímulos para o movimento	O peso do corpo como motor para execução dos movimentos (sugestão para a pesquisa de movimento com o ambitato com o balão/ dinâmica á cima).
3.	Iniciação à pesquisa do movimento.	
4.	Momento criativo.	
5.	Exposição da proposta coreográfica.	
6.	Registro de escrita.	

Fonte: Silmara Frasão

Abaixo, análise e descrição do processo.

### **Primeira etapa:**

1. Dinâmica de presença corporal:

1.1 Cada intérprete terá que encher o balão pesquisando sua relação em ambitato (tocar no balão e ao mesmo tempo ser tocado), perceber a sua forma, o peso, a textura, etc. caminhar pela sala.

1.2 Em pé (em roda): em estado de alerta fazer a dinâmica de passar o balão. No primeiro momento fazer com apenas um balão e depois ir colocando mais balões na dinâmica. Mudar a velocidade (lento, rápido), níveis do espaço, etc.

Sentir a pressão do balão: Palma das mãos; Axilas (sentir o volume da caixa torácica); Coxofemoral; Entre as coxas; Coluna lombar (qual o peso da sua bacia?); Cabeça (qual o peso da sua cabeça?).

**FIGURA 7 - Intérprete Rafael Souza em laboratório de ambito com o balão**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 8: Intérpretes-criadores em dinâmica de passar o balão estimulando o estado de alerta corporal**



Foto: Silmara Frasão

### **Resultado da dinâmica:**

Ao longo desta etapa da pesquisa, pude propor um laboratório a partir do estudo de regiões do corpo dirigindo-se aos princípios da Técnica Klauss Vianna e de alguns de seus temas corporais (articulações e presença corporal) selecionados para compor a pesquisa de movimento, advindos de estímulos que despertam as sensações obtidas durante o processo. Um dos objetivos era o de fazer com que os intérpretes pudessem identificar algumas regiões do corpo, despertando sensações a partir do Ambitato com o balão e a partir dessas sensações gerarem informações de movimentos, sendo estes coletados para o processo de criação.

**FIGURA 9 - Intérpretes Rafael Souza e Clebson Silva em Laboratório de Ambitato, sentindo a pressão do balão na região cervical.**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 10 - Intérpretes-criadores em Laboratório de Ambitato, sentindo a pressão do balão na região entre as coxas.**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 11 - Intérprete-criadora Géssica Lima em Laboratório de Ambitato, sentindo a pressão do balão na região interna da coxa.**



Foto: Silmara Frasão

Ao relatar a pesquisa com o balão os intérpretes apontaram a relação da verticalidade e horizontalidade do mesmo, quando estavam pressionando e tentando sentir a pressão que está dentro do balão em vertical, o balão parece estar mais livre ao manusear, quando ele está na horizontal observaram ter mais dificuldade ao manusear, pois aparenta ser mais denso.

*“A experimentação de hoje sem dúvida foi uma das melhores, pois me trouxeram memórias de aulas passadas assim como experimentações. Além disso, sentir, tocar, e se inserir no balão foi uma sensação e tanto, pois me senti vulnerável (ao tentar segurar o balão, pois escapulia diversas vezes) e forte (quando conseguia dominar o balão), vale salientar que ao mesmo tempo, também me remeteu a minha infância ao tocá-lo, senti-la e principalmente relembrou as “gosmas” que tanto brincava” (Taynara Garcia)<sup>68</sup>*

---

<sup>68</sup> Depoimento cedido no dia 25 de março de 2015.

**FIGURAS - 12 e 13: Intérprete Taynara Garcia em Laboratório de Ambitato com o balão**



Fotos: Silmara Frasão.

Ao colocar o balão debaixo das axilas, aparentemente há a sensação do balão fazer parte da extensão do próprio corpo, alguns sentiram o braço (em que o balão estava) mais leve, outros mais pesados. Além disso, o balão parecia ser mais um ponto de estabilidade (na verdade era o Ambitato a ser utilizado na atividade que gerava essa sensação de estabilidade).

Neste sentido, pode-se dizer que ao utilizar a pesquisa do movimento ao tocar em um objeto e ao mesmo tempo ser tocado, observo que este corpo é marcado por um registro de sensações, os objetos vão registrando em regiões do corpo por onde passa sua características específicas, bem como as características do corpo no objeto.

*“[...] em alguns momentos fiquei com medo de estourar o balão [...], depositava minhas tensões todas sobre ele (balão) parecia que eu estava*

*descarregando todas as energias negativas que por algum motivo estavam presentes no meu corpo [...]” (Clebson Silva)<sup>69</sup>*

**FIGURA 14 - Intérprete Clebson Silva em Laboratório de Ambitato com o balão**



Foto: Silmara Frasão

Este foi um trabalho confortável, relaxante e cuidadoso, pois com medo do balão estourar, a maior parte dos intérpretes tencionavam algumas partes do corpo como o abdome e as pernas, resistindo a não colocar o peso do corpo na região em que o balão se encontrava. Agora me pergunto: onde a pesquisa do peso do corpo foi parar? Ao longo da pesquisa alguns introduziram o exercício da divisão do peso do corpo (controle corporal) sobre o balão somando-se com a concentração no processo de respiração (inspirar e expirar). Os participantes comentaram sobre a sensação de corpo massageado e sem bloqueio na musculatura (resultado do exercício de pressionar o balão) distribuindo o peso do corpo no espaço sob um ponto de equilíbrio (Ambitato), corpo este onde anteriormente estava sentindo dores principalmente na região lombar e posteriormente com o exercício, conseguiu atingir um desbloqueio e relaxamento desta região do corpo sentindo-se aliviada e com um conforto a mais, diminuindo assim a dor causada por aulas de dança praticadas anteriormente ao dia de nossos laboratórios de pesquisa.

---

<sup>69</sup> Depoimento cedido no dia 25 de março de 2015.

**Segunda etapa:**

1.3 Ambitato com o balão: tomar a consciência da forma e da posição dos seus ossos. 1º momento: Membros Superiores; 2º Momento: Membros inferiores.

2. Estímulos para movimentos coreográficos:

Introdução: Cada peso do corpo pesquisado será um motor de movimentação (gerador de movimento).

**FIGURA 15 - Intérprete Tainá Carvalho em Ambitato com o balão, tomar a consciência da forma e posição dos ossos.**



Fotos: Silmara Frasão

**FIGURA 16 - Intérprete Arinéia Melo em Ambitato com o balão, tomar a consciência da forma e posição dos ossos.**



Fotos: Silmara Frasão

Como “diretora” neste momento, propus que os intérpretes pudessem pesquisar a região do quadril e sua articulação coxofemoral. Utilizei movimentos em contato com o chão, sentados, utilizando movimentos que evoluem para uma torção do tronco encolhendo e subindo nas pernas flexionadas e posteriormente alongando novamente as pernas, então de que forma e como fazer essa proposta de movimentações de outras maneiras?

Este processo de pesquisa do movimento resultou em um pequeno trecho coreográfico utilizando-se de um trio (três pessoas): Géssica, Tainá e Arinéia e dois Duos (duas pessoas): Rafael, Taynara e Rodrigo e Clebson. Ao fazer o recorte coreográfico deste dia selecionei o *duo* do Rafael e Taynara na qual utilizaram de uma diagonal (inicialmente) desenvolvendo o trabalho de sensações do corpo decorrente da pesquisa do *Ambitato* com o Balão, foi selecionado o trabalho do trio na qual deram ênfase na pesquisa do movimento do quadril, utilizando-se do balão para acrescentar o vocabulário de movimentos na coreografia.

*“[...] Senti o balão, seu peso, densidade, espessura e forma. O contato do balão além das mãos imprimindo suas formas no corpo e o corpo nele, ossos e músculos, articulações, expiração e inspiração, chapados/refletidos no balão. A criação e organização a partir dos improvisos, “improvisação estruturada”, a composição livre, porém com alguns aspectos que a deixam de forma ordenada, uma improvisação organizada, ordenada, livre e em ordem. Para o estímulo, criar oitavas, porém uma dupla (Rafael e Taynara) optou por não coreografar e sim apenas estrutura uma improvisação” (Rafael Souza)<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup>Depoimento cedido no dia 25 de março de 2015.

**FIGURA 17 - Intérprete Rafael Souza em momento de pesquisa em contato com o balão sentindo o peso, densidade, forma e espessura.**

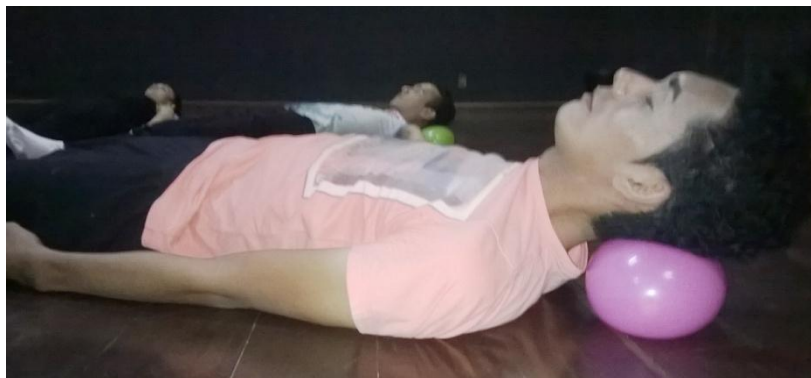


Foto: Silmara Frasão

Neste dia, também foi discutida a temática que iríamos utilizar para o processo criativo. Optei por destacar as características humanas de cada intérprete, as marcas já deixadas nesse corpo, uma reflexão sobre suas vivências. Cada intérprete teria que escolher uma proposta coreográfica girando em torno do seu *EU* e contribuindo com o trabalho dos outros sujeitos da pesquisa.

Nesta etapa de minha pesquisa, sugeri uma reflexão sobre uma Dança criativa, estimulados pelos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, isto é, refletir, pesquisar, discutir, extrair as possibilidades de movimentações desse corpo (próprio e que pode dialogar com outros), organizando essas ideias de movimentos da pesquisa que serão criados ao longo do trajeto, para o processo criativo.

Com o tempo de estudos somáticos atrelados à arte da Dança, refleti infinitas vezes sobre este corpo que tem uma gama de diversidades, singularidades e utilidades, que ao se envolver com o meio somático nos propõem a pensar de que forma este corpo pode desvendar suas qualidades de movimentações e como utilizá-la na Dança.

Acredito que, ao mudar o direcionamento de olhares, que parte de uma superficialidade corporal, no qual, algumas pessoas estão acostumadas a

vivenciar em seu cotidiano, e direcionar este olhar para a sua interiorização em relação ao seu corpo próprio/dançante, além de tentar desvendar minuciosamente este corpo, gerando novas descobertas e trilhando novos caminhos para que a partir deste possamos iniciar a criação coreográfica, desenvolvendo um novo repertório de Dança, é de suma importância! Miller (2007) afirma:

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 fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim uma rede de percepções. (p. 18).

Curiosamente, me pergunto: Que corpo é esse que é somático e ao mesmo tempo criativo? Ele é somático? É criativo? Ou pode-se definir como um Corpo-somato-criativo?

Em meu ponto de vista, um corpo somato-criativo em Dança, é um corpo que cria a partir da análise investigativa de suas próprias experiências vividas, de suas características geradas e adquiridas ao longo do tempo, bem como aquelas alimentadas pelo ambiente em que o próprio corpo está imerso, a fim de desenvolver a partir dessas informações coletadas, células de movimentações e transformá-las em Dança.

#### **4.2 - A poética dos corpos em cena**

Nesta subseção, apresento como se deu o processo de montagem coreográfica do grupo, ou seja, sua estrutura propriamente dita. Além deste, apresento a seleção das cenas, os arquétipos criados por cada intérprete-criador e minha análise final partindo da premissa observadora de cada sujeito da pesquisa.

Proponho assim, a definição das etapas vivenciadas neste Processo de Criação em Dança, planejada a partir de minha atuação enquanto pesquisadora/instigadora. Após o período de experimentações e laboratórios corporais advindos da pesquisa, selecionamos os laboratórios que produziram

mais descobertas em relação ao corpo e à coreografia propriamente dita. Neste sentido, o processo de criação se dividiu em três momentos. O primeiro com laboratórios relacionando o primeiro processo na Técnica Klaus Vianna intitulado como Processo Lúdico, neste momento já atrelado à pesquisa de movimento e ao processo de criação. A segunda parte foi caracterizada com o processo criativo a partir dos laboratórios já vivenciados, utilizando-se de uma pesquisa mais apurada para a criação do enredo da pesquisa, união das células coreográficas e pesquisa musical. A terceira e última parte caracteriza-se a partir da apresentação dos arquétipos construídos pelos próprios sujeitos os quais retratam a identidade, individualidade e suas características.

Deste modo, os elementos componentes do processo de criação relacionados à pesquisa do movimento foram: Presença corporal; Articulação; Peso; Resistência; Oposições; Apoio e para articular com este foi selecionado o laboratório Ambitato com o balão.

Para instigar os intérpretes, propus exercícios baseados em estudos de métodos somáticos, bem como princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna. Paralelamente a este processo criou-se exercícios improvisados em busca de aguçar a percepção do movimento, estados corporais distintos e a consciência corporal. Após as vivências dos exercícios elaborados, os intérpretes iniciavam um processo de pesquisa corporal pessoal, dispondo-me então a observar a conversão semiótica que acontece entre o corpo que vive e o corpo que Dança unindo-se em um só corpo, conseqüentemente gerando um vocabulário coreográfico pessoal a partir de informações coletadas durante a pesquisa de movimento. Logo, analisávamos de forma grupal e individual a célula coreográfica proposta por cada intérprete, selecionávamos os movimentos a partir de possibilidades corporais distintas de cada sujeito e por fim, editávamos as células coreográficas individuais e coletivas.

A seleção e edição coreográfica deste processo de criação em especial, caracterizaram-se inicialmente pela estruturação de sequências advindas de sensações individuais, posteriormente na estruturação convencional (seleção de movimentos de cada intérprete), sendo esta analisada e coletivizada, a qual

se configurou em um roteiro de sensações e estruturações de movimentos individuais e coletivas. Vejamos a seguir o quadro abaixo:

**TABELA 8 - Seleção de Células Coreográficas**

<b>Título de Células Coreográficas</b>	<b>Elementos de elaboração:</b>
<b>1. Célula de apresentação de cada Soma.</b>	Presença Corporal, Articulação e Peso.
<b>2. O soma e o seu espaço</b>	Resistência
<b>3. Deslocamento Duplo</b>	Ambitato
<b>4. Descoberta</b>	Oposições e Resistência
<b>5. Relações (em dupla)</b>	Apoio
<b>6. Conjunto Criativo</b>	Peso

Fonte: Silmara Frasão

**FIGURA 18 - Intérprete Taynara Garcia em pesquisa de articulações.**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 19 - Intérpretes Taynara Garcia e Clebson Silva em trabalho de oposições e resistência.**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 20: Intérpretes Rodrigo Ramos e Tainá Carvalho em pesquisa de Apoio.**



Foto: Silmara Frasão

**FIGURA 21: Intérpretes Arinéia Melo e Rafael Souza em pesquisa relacionada ao Peso do corpo.**



Foto: Silmara Frasão

Um de nossos objetivos foi explorar a construção de um corpo cênico advindos das relações entre o sujeito e seu *soma*, o sujeito relacionado a outros sujeitos, criando assim uma “rede de somas” nestes corpos da cena contemporânea que foram instigados a criar movimentos a partir da investigação pessoal interligada a sua prontidão, percepção, memórias, sentimentos dentre outros elementos que ao final criam uma dramaturgia corporal. Abaixo apresento os arquétipos de cada intérprete:

**Taynara Garcia:** Articulou seu arquétipo com sua história de vida relacionada à cultura negra e orixás.

**Arinéia Melo:** Fala sobre seus passos percorridos na dança, em como se deu o seu processo de conhecimento passando por diversas linguagens da Dança.

**Rodrigo Ramos:** Criou uma história relacionando um lado da vida e a alegria da arte, contará o início e os obstáculos, as alegrias e tristezas do artista em uma jornada que começou gradativamente até fixar a proposta para a sua vida ao mundo da Dança.

**Tainá Carvalho:** Retrata através de seus movimentos a sua relação com sua religião e alguns orixás destacando movimentos fortes e rápidos.

**Rafael Souza:** retrata uma pesquisa minuciosa com as qualidades de seus próprios movimentos.

**Clebson Silva:** Destaca a relação de sua vida e cultura de sua cidade natal localizada na cidade de Bragança – PA. O mesmo introduz sua pesquisa de movimento a partir de danças tradicionais de sua cidade.

**Géssica Lima:** instigada por memórias de sua vida em sua cidade natal, Capanema – PA, a intérprete evidencia em seus movimentos marcas de suas vivências enquanto moradora deste lugar.

É importante ressaltar que juntamente a este, criou-se um sentido emocional em cada componente criativo, ou seja, para cada sensação um sentido e para cada sentido, um movimento. A Dança realiza-se a partir de estados corporais que mudam a todo instante, seu estado perceptivo componente da propriocepção é lançado no espaço e traduzido em movimentos micros e macros.

Levando em consideração estes aspectos, é importante lembrarmos que a improvisação neste momento torna-se mais um caminho a ser percorrido, com o objetivo de uma pesquisa minuciosa partindo da escuta de si, de sua relação com o espaço e com o outro, ou seja, são elementos que se relacionam mutuamente os quais se iniciam a partir de estímulos, passando a gerar sensações, posteriormente tornam-se movimentos internos e visuais, são descobertas de movimentos e sensações que surgem ao longo do processo de criação, então a improvisação passa a ser introduzida ao contexto criativo como fonte de construção ao corpo cênico e ao processo. A seguir um depoimento importante que retrata o que foi dito anteriormente:

*“Durante o exercício percebi como naturalmente, com o passar do tempo nossa memória corporal aprende que os exercícios de respiração devem ser feitos de maneira contínua não sendo tão necessária uma preocupação de pensar em respirar. Minha atenção também se voltou para seus pontos de*

*equilíbrio e direção, percebendo que tenho certa dificuldade em ambos. Outro ponto que me chamou atenção foi como todos na sala após fazer o exercício levantaram de modo natural, partindo do movimento “C”, apesar de ter sentido um pequeno choque no calcanhar esquerdo em dois momentos, esse modo de subir a partir do “C”, me permitiu ter muito mais atenção com meu corpo, não só ao executara os movimentos, como ao finaliza-los.” (Géssica Lima<sup>71</sup>).*

**FIGURA 22 - Intérpretes-criadores improvisando.**



Foto: Silmara Frasão

Neste laboratório, inicialmente vivenciamos estímulos para a respiração, objetivando propor a pesquisa da respiração de forma mais orgânica, ou seja, respirar naturalmente à medida que nos movimentamos no espaço, pois o próprio organismo de uma pessoa saudável encarrega-se de respirar sem precisar de esforços mais bruscos, neste momento o nosso maior esforço é sentir onde a respiração acontece. Posteriormente a este processo inicial de respirar, gerou-se varias sensações, uma delas foi observar como estava o equilíbrio do próprio corpo, se estava voltado mais para os lados direito e esquerdo, para frente, para trás, neste caso, Géssica percebeu dificuldades em

---

<sup>71</sup> Depoimento cedido no dia 07 de outubro de 2014.

se equilibrar, fato este relacionado ao seu sistema vestibular<sup>72</sup> responsável pelo equilíbrio do ser humano. Em seguida, propus a relacionar duas extremidades do corpo e pensar de que forma poderíamos nos movimentar a partir destes, assim, propus a ideia de levantar do chão a partir das relações cóccix/pelve formando-se então o alongamento da coluna em “C”, o resultado foi magnífico, pois antes mesmo de executar os movimentos, cada intérprete pensava em como ou de que forma levantar do chão partindo da proposta. Como pesquisadora, visualizei que neste momento os mesmos estavam mais cuidadosos com o corpo, descobrindo o caminho a ser percorrido a partir da experiência de aprender a aprender constantemente. Estas experiências foram construídas individualmente a partir das relações com o ambiente, com o outro e tudo aquilo que nos atravessa enquanto informação, pois tudo é criado a partir de nossas experiências, portanto, a improvisação em Dança é um exemplo disso.

Não obstante ao resultado deste processo, abaixo apresento o roteiro final deste processo de criação:

1. Entrada: Apresentação de cada *soma* (sem musica): A entrada caracteriza-se como a apresentação de cada sujeito, cada intérprete envolvido com um figurino e objeto cênico diferenciado uns dos outros. Ao decorrer do tempo eles vão compondo a cena. Cada intérprete criador apresenta células coreográficas retratando suas histórias. Após este momento de apresentação os mesmos vão se deslocando para a parede introduzindo assim a próxima cena.
2. Deslocamento duplo. *Duo* Rafael e Taynara: Esta cena inicia-se com o encontro entre dois corpos que partem de uma diagonal fazendo a relação de *ambitato* (vivido anteriormente com o balão e agora sem o balão) e apoio (entre dois corpos) criando-se assim uma história particular entre os mesmos. Paralelo a este momento, o restante dos

---

<sup>72</sup> O Sistema Vestibular é um conjunto de órgãos do aparelho auditivo interno responsável pelo equilíbrio. O mesmo é constituído por uma estrutura óssea formada por um sistema de tubos membranosos com líquido, cujo movimento estimula as células que enviam impulsos nervosos ao cérebro ou a outras regiões do corpo que controlam o movimento dos olhos e dos músculos responsáveis por manter o corpo em Equilíbrio.

intérpretes estão na parede em suas composições produzidas a partir dos temas apoio e resistência.

3. Descobertas: Após o término da cena anterior com os intérpretes em seu devido lugar, inicia-se uma contagem musical combinada em que os intérpretes em um determinado momento iniciam uma sequência coreográfica (uns distintos dos outros), neste caso três oitavas para cada momento. Cada intérprete sabe o momento em que entra na contagem.
4. Relações: Os intérpretes saem da parede formando duplas. Cada dupla irá relacionar os trabalhos desenvolvidos de peso e apoios.
5. Conjunto criativo: pesquisa iniciada com relação do peso do corpo.

### **FIGURA 23 – Intérpretes-criadores em Processo de Criação**



Foto: Silmara Frasão

Dessa forma, visualizamos o resultado da realização desta pesquisa a partir da coreografia composta de sensações, sentimentos, lembranças, histórias de cada indivíduo, que ao serem instigados a partir de uma prática somática, Técnica Klauss Vianna, foram inspirados a retratar suas emoções em movimentos compostos pela música a ser tocada naquele momento, e suas sequências coreográficas.

Desse modo, confirmo aqui a hipótese apresentada na introdução dessa monografia, na qual as experimentações vivenciadas nesta pesquisa advindas a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna colaboraram para o desenvolvimento de um processo de criação em Dança Contemporânea. Neste processo, foram vivenciados trabalhos que objetivaram aguçar as sensações dos intérpretes-criadores na busca de compor uma coreografia partindo de elementos pertencentes aos seus aspectos corporais como a utilização de seu corpo de forma mais adequada, buscar a essência de cada movimento, suas possibilidades, suas influências, a busca pela verdadeira trajetória do movimento a partir de suas fontes de atuação, ou seja, onde o movimento inicia, por onde ele passa e onde ele termina, aspectos do movimento a partir de seus princípios, reflexões, relações com o meio e com o mundo. Um olhar minucioso que parte de dentro de cada indivíduo para compor a cena da Dança a ser criada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tecer as considerações finais desta monografia tendo sob o título de *Corpo Criativo em Cena: um processo de criação em Dança Contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna*, neste momento afirmo que esta pesquisa foi concluída com êxito nos permitindo participar do desenvolvimento deste processo de criação em Dança Contemporânea. A mesma refere-se à pesquisa de sensações a partir dos movimentos vivenciados em que o mesmo permite um estado corporal diferenciado e posteriormente convertido semioticamente em Dança.

A pesquisa permitiu-me compreender o sistema da Técnica Klauss Vianna, como acontece o seu processo metodológico e conhecer um pouco mais sobre os caminhos que podemos percorrer para sua aplicação e relativizar essa forma de experimento corporal a partir da exploração e investigação dos movimentos corporais na premissa de criar Dança.

O resultado desta pesquisa foi uma proposta coreográfica classificada como uma obra experimental criada a partir de movimentações singulares e coletivas, inspirados por laboratórios de Dança advindos de princípios somáticos. Cada intérprete participante desta pesquisa presenciou novas experiências permitindo acessar sensações do seu próprio corpo que não conheciam, mas que estavam ali a todo o momento reconhecendo novos acessos ao caminhar, deitar, dançar, dentre outras ações do seu cotidiano.

Voltamos o olhar para o nosso interior criando novas alternativas de movimentações não somente como um elemento a mais na composição coreográfica, mas pensado a Educação Somática como uma prática transformadora, movimentando-se a partir da percepção, de novos caminhos e suas possibilidades.

Por essa razão, esta pesquisa foi desenvolvida com subsídios teóricos e práticos a partir da Educação Somática, Técnica Klauss Vianna, Dança Contemporânea e da Conversão Semiótica. É por meio do entrelaço e

associações desses referenciais que a Dança Somática foi composta e pensada, portanto afirmo a partir deste a hipótese a cima.

No entanto, a mesma abriu novos projetos perante a pesquisa, pois a partir da mesma surge uma nova proposta a ser investigada. Acredito que precisamos elucidar as entrelinhas entre a Educação somática e o âmbito das Artes e da Educação, associando de uma forma especial à Conversão Semiótica.

Portanto, acredito que esta pesquisa necessita de um esclarecimento especial para nós que trabalhamos com estes princípios que enriquecem cada vez mais o nosso fazer artístico e educacional. Dessa forma, pretendo dar continuidade a esta pesquisa em minha próxima formação acadêmica, o mestrado, para desvendar esta nova proposição metodológica da Dança no ensino das escolas formais, a Dança Somática.

Meu objetivo em meio a Dança Somática, não é criar uma proposta metodológica fechada para o ensino da Dança Somática nas escolas, mas desvendar caminhos que a mesma possa possibilitar, uma compreensão melhor de sua Educação Corporal de cada indivíduo, além de proporcionar um melhor desempenho corporal e bem estar, como por exemplo, a exploração de ações inabituais, na premissa de proporcionar para as nossas crianças um futuro mais saudável corporalmente, visto que a educação corporal e do movimento precisa ser estimulada desde o início do seu desenvolvimento motor para chegar a uma idade adulta com o sua percepção, seus movimentos psicomotores e a consciência do movimento mais estimulada, desenvolvendo trabalhos que valorize a utilização apropriada para o seu corpo a partir de uma perspectiva integrativa.

Portanto, vamos todos nos unir e estimular nossos alunos aprender a aprender! Estas e outras questões serão acompanhadas no mestrado, o próximo capítulo de minha história acadêmica.

## REFERÊNCIAS

BOLSANELLO, Débora Pereira (org.) **Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde**. Curitiba: Editora Juruá. 2010.

\_\_\_\_\_. **A Educação somática e o contemporâneo profissional da dança**. s/a

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Canto como expressão de uma individualidade**. Campinas. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

COELHO, Marcelle Teixeira. **O corpo no teatro de animação: contribuições da educação somática na formação do ator**. Dissertação apresentada à Universidade do Estado de Santa Catarina, programa de Pós-graduação em Teatro. Florianópolis, 2011.

DOMENICI, Eloisa. **O encontro entre dança e educação somática como uma interface do questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo**. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n.2 (62), p. 69 – 85, maio/agosto. 2010

FORTIN, Sylvie. **Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança**. Cadernos do Gipe-Cit, n.2, p. 40-55. Salvador, 1999. Tradução: Márcia Strazzacappa.

FERRACINI, Renato. **O corpo-subjétil e as micropercepções – um espaço-tempo elementar**. s/a

FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor**. Anais do II congresso nacional de pesquisa em dança – ANDA. Comitê produção crítico sobre dança. Junho, 2012.

FREITAS, Waldete Brito S. d. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O seguinte é isso**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em artes cênicas. Salvador, UFBA, 2012.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo. Iluminuras, 2004.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo [org]. **Métodos de pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS – Porto Alegre, 2009. Editora: UFRGS

IMBASSAI, Maria Helena. **Conscientização corporal sensibilidade e consciência no mundo contemporâneo**. Dança e Educação em Movimento. In CALAZANS, Julieta; CASTILHO Jacyan; GOMES Simone (coord). Ed. Cortez, São Paulo, 2003.

JOSÉ, Ana Maria de São. **Dança contemporânea: um conceito possível?**. V colóquio internacional “Educação e contemporaneidade”. Sergipe, 2011.

LEAL, Eleonora; GOMES, Érika; BRITO, Waldete. **Grupo coreográfico da UFPA: Um lugar de história-memória e formação**. Revista Ensaio Geral, vol. 4, n. 8, Jul-Dez . Belém. 2012.

LOREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Edição Trilingue. – Belém. ETDUFPA, Editora Universitária – EDUFPA, 2007.

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

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

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Classicistas e transgressores – História da Dança em Belém do Pará**. Belém: IAP, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 3ª Ed. – São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

MENDES, Ana Flávia. **Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso** - São Paulo. Escrituras Editoras, 2010 – (Coleção Processos Criativos em Companhia; vol. 2)

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

\_\_\_\_\_. **A técnica Klauss Vianna vista como sistema**. Dança e educação em movimento. (coord). Julieta Calazan, Jacyan Castilho, Simone Gomes. Ed. Cortez, São Paulo, 2003.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos**. s/a

\_\_\_\_\_. **As Técnicas de Educação Somática: de equívocos a reflexões.** Em pleno corpo: Educação somática, movimento e saúde. 2ª (org. Débora Bolsanello). Curitiba: Jaruá, 2010.

SOTER, Sílvia. *Sem registro de título, local e data.*

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas - São Paulo. Autores associados, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade.** Salvador. Editora: EDUFBA, 2006.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica E(m) Criação Somática: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff.** Salvador, 2009. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA.

\_\_\_\_\_. **Os princípios e fundamentos corporais Bartenieff como precursores de uma poética inclusiva.** Em pleno corpo: Educação somática, movimento e saúde. 2ª (org. Débora Bolsanello). Curitiba: Jaruá, 2010.

SALLES, Cecília, Almeida. **Gesto inacabado: processos de criação artística.** 5ª Edição. São Paulo, Intermeios, 2011.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio. **A dança.** Siliciano, São Paulo, 1990.

WOODRUFF, Dianne **Treinamento na dança: Visões Mecanicistas e Holísticas**. Salvador: n. 2, p. 31-39, fev. Cadernos do GIPE-CIT. 1999.

ANEXOS

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Blebson Amorim da Silva portador do RG. Nº 5242311, CPF: 93.336.722-35 aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 22 de Abril de 2015

Blebson Amorim da Silva

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Cécilia Helen Lima Medeiros portador do RG. Nº 5745668, CPF: 995.332.432 aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 01 de Abril de 2015

Cécilia Helen Lima Medeiros

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Rodrigo dos Reis Ramo portador do RG. N° 3654496, CPF: 745730982-9 aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 01 de Abril de 2015

Rodrigo dos Reis Ramo

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Tainá Guedes Corvalho portador do RG. N° 6500314, CPF: 020.862.542-4 aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 25 de Março de 2015

Tainá Guedes Corvalho

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Aurenia de Moraes Melo portador do RG. Nº 5829626, CPF: 002.492.612<sup>M3</sup> aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 25 de Março de 2015

Aurenia de Moraes Melo

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Rafael Sousa Figueira portador do RG. Nº 5958874, CPF: 007.098.962<sup>12</sup> aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 25 de Março de 2015

Rafael Sousa Figueira

Nome completo do pesquisado

## TERMO DE CONSENTIMENTO DE IMAGEM

Eu Jaynara Christinne Carvalho Garcia portador do RG. Nº 5076531, CPF: 036.438.852<sup>98</sup> aceito participar da pesquisa intitulada sob o título "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" desenvolvida pela acadêmica pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão e permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos.

Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. Porém, não deve ser identificado por nome em qualquer uma das vias de publicação ou uso.

As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e sob a guarda do mesmo.

Belém, 29 de Março de 2015

Jaynara Christinne Carvalho Garcia

Nome completo do pesquisado

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

#### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Eleilson Amorim da Silva, RG 5292311, CPF 923.336.722-34, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 29 de Abri de 2015.

Eleilson Amorim da Silva  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de N. G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Rafael Souza Beneir, RG 5958879, CPF 007.098.969-13 abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klaus Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 25 de junho de 2015.

Rafael Souza Beneir  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Profª Drª Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

#### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Jaymara Braxistimne Luvallho Garcia RG 5270531, CPF 036438852-99, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: “Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna” como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 25 de Março de 2015.

Jaymara Braxistimne Luvallho Garcia  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Profª Drª Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

#### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Renata Helen Lima Medeiros, RG 5845668, CPF 885.332.432-88, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klaus Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 05 de Abril de 2015.

Renata Helen Lima Medeiros  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klaus Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Profª Drª Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

#### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Rodrigo dos Reis Ramos, RG 3654496, CPF 745730982-91, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klaus Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 01 de Abril de 2015.

Rodrigo dos Reis Ramos  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

#### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Tainá Guedes Carvalho, RG 6500114, CPF 020.863.542-40, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 25 de Março de 2015.

Tainá Guedes Carvalho  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar, como voluntário(a), da Pesquisa sob o título: Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna. Meu nome é Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão, sou a pesquisadora responsável por esta pesquisa e acadêmica do curso de Licenciatura em dança da Universidade Federal do Pará. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, o qual se encontra em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa, você não será penalizado(a) de forma alguma. Em caso de dúvida sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável no telefone: (91) 9 8920-6910, e-mail: Silmara\_frasao@hotmail.com.. Esta Pesquisa tem por objetivo experimentar um processo de criação cênica em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da Técnica Klauss Vianna, bem como apresentar o resultado do processo no dia da defesa do presente trabalho de conclusão de curso, no mês de junho de 2015. Todos os participantes receberão um certificado de participação da presente pesquisa assinado pela autora e sua Co-orientadora, Profª Drª Eleonora Leal. É importante resaltar que não haverá nenhum tipo de pagamento ou gratificação financeira para os participantes da pesquisa. Nesta pesquisa é garantido o sigilo de sua privacidade quanto aos dados confidenciais envolvidos. É garantido a expressa liberdade do sujeito de se recusar a participar ou desistir da pesquisa sem sofrer alguma penalização ou prejuízo a meu cuidado. Quanto ao uso de imagem, áudio, vídeo e fotografias, estes serão materiais que complementarão a visualidade e ajudarão na análise do processo de estudo da pesquisa.

### CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO DA PESQUISA

Eu, Aurea de Meneses Melo, RG 5829626, CPF 492.612-43, abaixo assinado, concordo em participar da pesquisa sob o título: "Corpo Criativo em Cena: Um processo de criação em dança contemporânea a partir dos princípios somáticos da técnica Klauss Vianna" como sujeito. Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pela pesquisadora Silmara de Nazaré Gonçalves Frasão sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Belém, 25 de Março de 2015.

Aurea de Meneses Melo  
Assinatura do pesquisado

Eu, Silmara de Nazaré G. Frasão obtive de forma voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido do sujeito da pesquisa ou representante legal para a participação da pesquisa.

Silmara de Nazaré G. Frasão  
Assinatura do pesquisador responsável