




Expressão corporal: a interdisciplinaridade de Klauss Vianna e o *corposompalavra* em foco

Katia Milene dos Santos Maffi

Para citar este artigo:

MAFFI, Katia Milene dos Santos. Expressão corporal: a interdisciplinaridade de Klauss Vianna e o *corposompalavra* em foco. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v. 2, n. 4, dez. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/27644669020420220204>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Expressão corporal: a interdisciplinaridade de Klauss Vianna e o *corposompalavra* em foco

Katia Milene dos Santos Maffi¹

Resumo

Aqui, o tema expressão corporal tem seu foco sob a noção de um trabalho harmônico entre corpo, som e palavra na formação de artistas da cena. Nesta abordagem de cunho interdisciplinar serão elencados os princípios fundantes da expressão corporal, revelando que as sonoridades e a voz são componentes dessa prática. Klauss Vianna é apresentado como introdutor da expressão corporal no teatro brasileiro e como ponto de análise dessa interlocução interdisciplinar será utilizado o curso Corpo-Som-Palavra ofertado por Vianna, Sideny Miller e Paulo Afonso Grisolli na década de 1970 no Rio de Janeiro, que nos leva a compreender como um curso do século passado pode auxiliar-nos a reformular nossa prática recente.

Palavras-chave: expressão corporal; teatro; Klauss Vianna; interdisciplinaridade; *corposomplavra*

Body expression: the interdisciplinarity of Klauss Vianna and the *bodysoundword* in focus

Abstract

Here, the theme of body expression is focused on the notion of harmonic work between body, sound and word in the formation of artists of the scene. In this interdisciplinary approach, we list the founding principles of body expression, revealing that sounds and voice are components of this practice. We present Klauss Vianna as an introducer of corporal expression in Brazilian theater and use as a point of analysis for this interdisciplinary dialogue the Body-Sound-Word course offered by Vianna, Sideny Miller and Paulo Afonso Grisolli in the 1970s in Rio de Janeiro, which leads us to understand how a course from the last century can help us to reformulate our recent practice.

Keywords: body language; theater; Klauss Vianna; interdisciplinarity; *bodysoundword*

¹ Doutora em Artes Cênicas (2022) UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestra em Artes Cênicas (2016) UnB - Universidade de Brasília. Bacharela em Artes Cênicas (2012) UEL - Universidade Estadual de Londrina. Atriz e pesquisadora das artes da cena com área de concentração em Processos Pedagógicos e Compositivos para a cena: Interpretação; Expressão Corporal e Vocal. Fundadora e integrante do Coletivo Narrativas Topográficas, em Mirandópolis/SP. Atuou como atriz no 'Entheos - Coletivo de Criação Cênica', Rio de Janeiro/RJ de 2017 à 2018. Foi atriz das companhias "Estúpida Cia. de Teatro" e "Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna", ambas sediadas em Londrina/P.R. Brasil.

✉ katiamaffi@hotmail.com |  <http://lattes.cnpq.br/9345546789917724> |  <https://orcid.org/0000-0003-0826-1769>



Expresión corporal: la interdisciplinariedad de Klaus Vianna y el cuerposonidopalabra en foco

Resumen

Aquí, el tema de la expresión corporal se centra en la noción de trabajo armónico entre cuerpo, sonido y palabra en la formación de artistas de la escena. En este abordaje interdisciplinario, enumeramos los principios fundacionales de la expresión corporal, revelando que los sonidos y la voz son componentes de esta práctica. Presentamos a Klaus Vianna como introductor de la expresión corporal en el teatro brasileño y utilizamos como punto de análisis para este diálogo interdisciplinario el curso Cuerpo-Sonido-Palabra ofrecido por Vianna, Sideny Miller y Paulo Afonso Grisolli en la década de 1970 en Río de Janeiro, que nos lleva a comprender cómo un curso del siglo pasado puede ayudarnos a reformular nuestra práctica reciente.

Palabras clave: expresión corporal; teatro; Klaus Vianna; interdisciplinariedad; *cuerposonidopalabra*



Apresentação

Apreendi com os princípios de Klaus Vianna (1928-1992)² a importância do movimento consciente na preparação corporal de artistas da cena³ e por meio dessa experiência, busquei subsídios para a vivência integral da expressão corporal em um único fluxo, que reunisse os movimentos do corpo, seus sons e suas palavras nos processos de formação⁴ de atores. Klaus Vianna foi um ‘filósofo da dança’ (VIANNA, 2005), como ele próprio brincava ao se definir. Bailarino, coreógrafo, ator, diretor, transitou entre a dança e o teatro, abrindo novas perspectivas para o trabalho corporal em ambos os campos artísticos. Foi um expoente da dança moderna brasileira e o precursor da preparação corporal no teatro brasileiro. Deixou aos artistas da cena um legado prático que coloca em relação o Movimento Consciente, as intenções e os gestos expressivos.

Interessa-me discutir, com base no legado deixado por Klaus Vianna, como os processos formativos de artistas da cena auxiliam na gestação de um fluxo harmônico entre corpo, som e palavra. Nesse sentido, para mim, escrever este artigo é uma atitude pedagógica interdisciplinar, mirando no desenvolvimento e na aplicação de princípios técnicos e metodologias que abordam a expressão corporal junto à expressão sonora e à palavra falada.

Os princípios de Klaus Vianna são compreendidos como constituintes de uma teoria consolidada pela prática transversal entre dança, teatro e música. Desse modo, compõem uma epistemologia brasileira, que se analisada pela perspectiva do Método Cartográfico⁵

² Os princípios de Klaus Vianna foram apreendidos ao longo de mais de uma década de experiência, em que trabalhei com a Técnica Klaus Vianna, produzindo pesquisas práticas, teóricas, didáticas e estéticas, como evidencia minha atuação como bolsista no Projeto de Pesquisa: “Técnica Klaus Vianna e dramaturgia corporal: estudo sistêmico do movimento consciente no trabalho de atores”, realizado entre 2009 e 2012; e no “Núcleo de Pesquisa Klaus Vianna”, entre 2012 e 2013, ambos com a coordenação de Ceres Vittori Silva, em Londrina, PR; além de publicações de artigos em revistas em anos posteriores e a produção da dissertação de mestrado e tese de doutorado em 2016 e 2022, respectivamente. Vale ressaltar que Ceres Vittori Silva é professora de expressão corporal e interpretação do curso de Artes Cênicas do Departamento de Música e Teatro - MUT, da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Estudou com Rainer Vianna (1958-1995) e Angel Vianna, em 1986, no Rio de Janeiro e, entre 1987 e 1992, com Klaus e Rainer Vianna, em São Paulo. Foi assistente de Rainer entre 1988 e 1991. Sócia-fundadora e integrante da equipe que organizou a estrutura pedagógica e administrativa da Escola Klaus Vianna, na década de 1980.

³ Apreendi que tais princípios também são úteis para não atores, podendo ser praticados por qualquer pessoa que esteja interessada em se relacionar com seu corpo por meio do movimento consciente e expressivo.

⁴ Compreendo a palavra ‘formação’ tanto como aspectos de um percurso acadêmico ligado à universidade, como daquele realizado em outras instituições dedicadas à construção sistematizada do conhecimento prático-teórico das artes da cena.

⁵ A cartografia é um método de pesquisa proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), que objetiva ser o



compreenderemos que a pesquisa está apoiada na “experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 18).

Para elucidarmos essa relação interdisciplinar que emerge do fazer, irei expor, neste artigo, uma análise referente ao curso “Corpo-Som-Palavra” oferecido por Klaus Vianna, Sidney Miller (1945-1980)⁶ e Paulo Afonso Grisolli (1934-2004)⁷, em 1971 e 1972, nas dependências do departamento Corpo/Som, dirigido por Sidney Miller, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, RJ. Esse material nos oferta indícios históricos elementares de processos formativos e criativos para cena, como a experiência prática entre a expressão corporal, as sonoridades e a dramaturgia em uma relação de interdisciplinaridade desses campos de saberes. E assim, compreenderemos na prática diária que os discursos do movimento, do som e da imagem operam a composição de uma experiência em que o artista está inteiro no que se propõe a fazer, de modo que tenha autonomia para criar formas de articular a liberdade de sua expressão (FLUSSER, 2014).

Partindo desse pensamento e com a inspiração advinda do curso ofertado por Vianna, Miller e Grisolli nos anos 1970, optei por uma reformulação da escrita, apresentando o termo *corposompalavra*, uma composição sem a separação disciplinar, que se afasta do dualismo usual das práticas de corpo e voz. Elegei o termo *corposompalavra*, pois, compreendo que essa escrita é um equilíbrio tônico da expressão, uma palavra que recebe o acento justo, traduzindo suas direções sem dicotomias.

Fundamentos da Expressão corporal

Quando falamos em expressão corporal, as sonoridades, a voz, e as palavras proferidas em fala ou em canto são evocadas em seus pensamentos como parte constituinte dessa disciplina ou desse tipo de prática? Se não, pergunte-se o porquê? Quais são ou foram suas experiências

acompanhamento de um processo e não a representação de um objeto, isto é, sua finalidade (ou funcionalidade) é investigar um processo de produção (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009).

⁶ Sidney Álvaro Miller Filho (1945–1980) foi um musicista e compositor de músicas e trilhas sonoras para cinema e peças teatrais, como: Arena conta Tiradentes, dos dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, de 1967.

⁷ Paulo Afonso Grisolli (1934–2004) foi diretor, autor de peças teatrais e um dos criadores do grupo A Comunidade. Um dos artistas pioneiros da revolução cênica do teatro brasileiro das décadas de 1960 e 1970.



com práticas corporais de treinamento e/ou formação de atores? Qual é ou era a rotina que você exerce e/ou exercia em nome de expressão corporal?

Claro, cada prática segue um caminho embasado em uma técnica ou metodologia e, portanto se distinguem na *práxis*. No entanto, é importante que saibamos os pilares que constituem essa base, a qual é fundamento para o nosso trabalho diário, afinal, tudo o que criamos e interpretamos é o nosso corpo em expressão. É expressão de quem somos por meio de nosso corpo... a manifestação de nossos desejos que se expressam por meio de nosso corpo.

Partindo do conceito “expressão”, temos que “expressar”, do latim *exprimo –ere*, significa fazer sair, expulsar, pôr para fora. Expressar, **expressar**, pressionando para que algo saia em direção ao exterior, utilizando-se de força que se vetoriza de uma noção de dentro para uma noção de fora. Poderíamos dizer que uma ideia/conceito/sentimento se expressam no espaço por meio dos movimentos e dos sons que produzimos, da palavra falada, cantada ou impressa na folha de papel, do desenho etc. Expressar:

[...] é antes de tudo existir como um ser saindo de si mesmo. A vida das formas expressivas constitui de certa forma uma autoformação ininterrupta: um ciclo que vai constantemente da entrega ao espaço para o recolhimento, para voltar a se entregar (CHALAGUIER; BOSSU, 1973, p. 100).

Expressar-se também é entregar-se ou estender-se para além dos limites da pele, extrapolando o espaço íntimo para entrar numa proposta de relação com outros espaços, que poderíamos entender como comunitários. Por fim, expressar é se transformar pela percepção de si nesse trânsito. O movimento expressivo, por esse ponto de vista, parece um constante tensionamento-relaxamento entre o amorfo e a forma e “representa, portanto, a forma assumida pelo corpo ao existir; e é interiormente animado pela articulação do sentir e do mover-se, assim como pela tensão próximo-distante, espaço próprio – espaço alheio, eu – outrem [...]” (CHALAGUIER; BOSSU, 1973, p. 18).

Segundo Merleau-Ponty (1999), o corpo é o lugar onde o fenômeno da expressão se cria, se atualiza e se propaga, nesse sentido, entendemos que o estudo da expressão corporal é ferramenta indispensável para as artes cênicas. Historicamente, essa dimensão do trabalho corporal no teatro ocidental atingiu seu protagonismo apenas no século XX (DE MARINIS, 2019). No teatro britânico, por exemplo, o termo “diretor de movimento” aparece entre 1950 e 1960,



para nomear uma nova função, que respondia à demanda colocada sobre o ator para a criação, a transformação e a incorporação de personagens, vinculada ao trabalho físico criativo e abstrato (TASHKIRAN, 2021). No teatro brasileiro, no entanto, se consolidou a partir dos anos 1960 (MOSTAÇO, 2013), com Klaus Vianna como importante expoente na inserção desse tipo de trabalho (TAVARES, 2010).

Klaus Vianna foi um pedagogo do corpo, que fomentou a pesquisa do movimento consciente por um eixo transversal entre dança, teatro, literatura e experimento de sonoridades (AQUINO, 1993; ALVARENGA, 2009). Ele e Angel Vianna foram precursores da dança moderna brasileira nos anos 1950 (AQUINO, 1993). No final da década de 1960, Klaus Vianna introduziu a expressão corporal no teatro brasileiro e inaugurou, em sua trajetória, a função de preparador corporal nos anos 1970 (TAVARES, 2010; AQUINO, 1993).

A experiência educativa de Klaus Vianna (ALVARENGA, 2009) e a atitude pedagógica do casal Angel e Klaus facilitaram aos artistas o conhecimento corporal a respeito da sensibilização das estruturas físicas e da percepção dos processos sonoros, imagéticos, políticos e criativos. Essa atitude foi como uma ação libertária para o fazer cênico, por meio da qual artistas passaram a investigar e a compor seus próprios gestos, independentemente de um projeto estético.

É possível falar de um *boom* da expressão corporal na década de setenta, que se expandiu com rapidez, multiplicando-se por todo o país, sendo ainda absorvido, por outras áreas artísticas tais como a música, as artes plásticas e mesmo a educação física. O que configurou um quadro propício para o surgimento de uma função, a 'preparação corporal', da qual Klaus Vianna foi um importante expoente. Tal qual um escultor, ele se distinguiu pela desconstrução e reconstrução de corpos aptos a expressar o que a revolução cênica de então solicitava, inaugurando, desse modo, uma fase no teatro moderno brasileiro. Pode-se dizer que Klaus trabalhou o ator como um suporte maleável capaz de exprimir a nova linguagem, predominante nesta fase do teatro, contribuindo decisivamente para a transição do trabalho corporal do ator na década de sessenta. (TAVARES, 2010, p. 36).

Sônia de Azevedo (2009) destaca que a expressão corporal pode ter surgido em meados de 1960 no âmbito da educação física, para alterar a lógica de aprendizagem nos esportes, adicionando a imaginação aos exercícios técnicos e possibilitando aos esportistas outros tipos de relação com seus corpos, para além da mecânica do movimento e das sensações, por exemplo. Segundo a autora, o termo expressão corporal, que compõe os currículos básicos de cursos de formação de atores, teria sido marcado ao longo dos anos "pela imprecisão no tocante aos



conteúdos abordados; muitas atividades diferentes (em objetivos, conteúdo programático e estratégias utilizadas) são utilizadas sob este nome genérico” (AZEVEDO, 2009, p. 258).

Embora não haja exatidão em relação à origem da expressão corporal, existem discussões práticas e teóricas que refinam e sintonizam os objetivos da disciplina, como pode ser notado nos trabalhos de Patrícia Stokoe (1967), Stokoe e Harf (1987), Chalagui e Bossu (1973) e Lola Brikman (2014), Beuttenmüller e Laport (1974), por exemplo. No Brasil, o termo atingiu o seu auge nas décadas de 1960 e 1970, “um período de grande cerceamento e censura às artes: o teatro é obrigado a falar pouco, é a vez do corpo, e os grandes mestres [da expressão corporal] são os Vianna [Klauss e Angel]” (AQUINO, 1993, p. 116 – Acréscimos nossos), e essa necessidade de ‘falar’ com o corpo “repercutiu nas escolas de teatro, que inovaram, instituindo a disciplina de *expressão corporal*, que habilitava o ator para além das matérias até então ministradas, como a esgrima, a yoga e o balé clássico” (TAVARES, 2010, p. 34 - Grifo da autora).

Klauss Vianna, em manuscrito⁸ no qual refletia sobre o tema, escreveu que “[o] processo de expressão corporal na mesma medida em que vai desverbalizando – tornando as palavras cada vez mais sem sentido, vai ampliando a percepção visual, táctil e motora” (VIANNA, 197-, p. 2), e complementa que “[o] despertar do sensorial aliado à pesquisa corporal seria, por tese, a definição de expressão corporal” (VIANNA, 197-, p. 4-5).

Os fundamentos da expressão corporal também chegaram ao Rio de Janeiro por meio de cursos ministrados pelas artistas argentinas María Fux, Patrícia Stokoe (1919-1996) e Lola Brikman, nas décadas de 1970 e 1980, que encontraram semelhanças com o trabalho desenvolvido pelos Vianna (TAVARES, 2010). De acordo com Stokoe (1967), a expressão corporal é:

[...] uma disciplina que libera energias, orientando-as para a expressão do ser através da união orgânica do movimento, do uso da voz e dos sons percussivos. Esses sons podem ser produzidos pelo mesmo corpo em movimento [...] ou por instrumentos de percussão integrados ao movimento (STOKOE, 1967, p. 8 – Tradução nossa)⁹.
[...] uma conduta espontânea preexistente, tanto no sentido ontogenético como filogenético; é uma linguagem através da qual o ser humano expressa sensações,

⁸ O manuscrito “Expressão corporal”, de Klaus Vianna, na íntegra, está disponível em: [http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=express%E3o+corporal&x=17&y=14&klauss=1#\[showDet\]2911](http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=express%E3o+corporal&x=17&y=14&klauss=1#[showDet]2911)
Acesso em: 25/05/2019.

⁹ “[...] es una disciplina que libera energías, orientándo las hacia la expresión del ser a través de la unión orgánica del movimiento, del uso de la voz y de sonidos percusivos. Estos sonidos pueden ser producidos por el mismo cuerpo en movimiento (golpeos con los pies y con las manos, castañeteo etc.) o por instrumentos de percusión integrados al movimiento”.



emoções, sentimentos e pensamentos com seu corpo, integrando-o, assim às suas linguagens expressivas como a fala, o desenho e a escrita (STOKOE, HARF, 1987, p. 15).

Nesse mesmo sentido, Brikman (2014, p. 35-36), ressalta que:

A expressão corporal deve ser entendida em seus múltiplos significados: contribui para sentir-se que se é e agir conforme, otimizando possibilidades, preservando a própria plenitude corporal para comunicar-se consigo mesmo e com os outros, aceitando-se corporalmente com uma atitude sensível e criativa.

Nota-se que tanto em Klauss Vianna (1970) como em Stokoe (1967), Stokoe e Harf (1987) e Brikman (2014), as semelhanças estão em torno de compreender a expressão corporal como um meio para ampliar a percepção do indivíduo em relação aos seus sentidos e, conseqüentemente, por meio dessa sensibilização, conferir uma unicidade entre as linguagens expressivas que ele dispõe. Identificada como disciplina, a expressão corporal tem como objetivo que o aluno desenvolva, por meio de estímulos diversos propostos pelo professor, “sua capacidade física, seu ritmo próprio e sua maneira de ser, sem se fixar ao estilo particular de seu professor” (STOKOE, 1967, p. 10 – Tradução nossa)¹⁰.

Com base nesse objetivo, Stokoe e Harf (1987), de maneira esquemática, definiram quatro níveis fundamentais em que a expressão corporal se manifesta: a pessoa consigo mesma, com outras pessoas, com outros seres vivos e com objetos. Podemos balizar essas relações por três eixos que atravessam a expressão corporal: técnica-relaxamento-criatividade (Chalaguier, Bossu 1973), os quais formam uma espiral, isto é cada eixo é atravessado pelo outro, que em contato evoluem em movimento. Entendo que nesse movimento espiralado acontece um processo de contaminação entre os eixos, resultando nos sete tópicos sugeridos por Chalaguier e Bossu (1973).

¹⁰ La Expresión Corporal tiene como objetivo que el alumno desarrolle su capacidad física, su ritmo propio, y su manera de ser, sin quedar fijado al estilo particular de su maestro. Este, em su delicada tarea de enseñar sin convertir a sus alumnos en pequeñas réplicas de sí mismo, necesita descubrir y poner en práctica distintos estímulos [...].



Sete tópicos da expressão corporal

	Tópicos	Objetivos / Desenvolvimentos
1	O corpo que se reconhece	Treinamento corporal, trabalho técnico
2	O corpo brinca	Liberação do dinamismo vital e imaginário no jogo corporal
3	O corpo sente	Tomada de consciência e controle total da respiração; despertar os sentidos
4	O corpo se concentra	Relaxamento, descontração, abandono da rigidez
5	O corpo existe	Improvisação espontânea a partir das próprias sensações e das imagens simbólicas que as animam
6	O corpo encontra	Trabalho de conhecimento e de comunicação com outrem; dimensão coletiva da expressão
7	O corpo cria e significa	Criação e vida das formas expressivas a partir de um espaço rítmico

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora com dados extraídos de Chalaguier e Bossu (1973).

De acordo com Chalaguier e Bossu (1973) e Stokoe e Harf (1987), com essas práticas, o sujeito passa a ampliar sua percepção para as diversas circunstâncias em que o próprio corpo, como ponto de referência, se relaciona com as suas sensações e com outras matérias, descobrindo as possibilidades de criar a partir desses diálogos estabelecidos. Opto por acrescentar aos sete tópicos apresentados por Chalaguier e Bossu (1973) as noções: o corpo que soa; o corpo que escuta; o corpo que fala, amparando-as pela definição de Stokoe (1967), na qual a disciplina de expressão corporal se relaciona com a capacidade de reconhecer e comunicar-se com todas as linguagens expressivas do sujeito, entre elas, a sua voz.

O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade (BARBA, 1991, p. 56).

Com base na perspectiva da totalidade de um organismo, a expressão corporal está fundamentalmente embasada nos modos de conhecimento e de reconhecimento de si do próprio sujeito, dele com os outros, com os objetos/espacos que o circundam e nas relações entre eles. A abordagem da expressão corporal requer um caminho que parte da consciência de



si, ou seja, um processo de investigação da/na própria pessoa como material primeiro para, então, através dessa compreensão, afinar-se com outrem.

A voz representa parte da grandiosidade de nossas possibilidades de expressão. É resultado, processo, pensamento, som, ar, osso, carne, emoção. É quem somos e quem podemos ser. A voz é uma das realidades materiais de um ser humano, mas também os seus devires (DELEUZE, GUATTARI, 2011). Nesse sentido, o estudo prático de todos os eixos da expressão corporal parece direcionar o artista para a busca do próprio gesto, pois “[a] existência se manifesta por gestos. O homem está no mundo na forma de seus gestos” (FLUSSER, 2014, p. 36). Portanto, podemos dizer que a expressão corporal é potencialmente interdisciplinar. Ela nos direciona à um amplo conhecimento do nosso corpo como meio das relações entre existência e de criação e expressão e desse modo, através do reconhecimento dos preceitos basilares da expressão corporal pela sua vivência prática podemos incorporar de forma harmônica o trabalho com as sonoridades e vocalidades da/na cena, enriquecendo os processos formativos do sujeito-artista. Essa via de fato nos leva à observar o fato histórico que nos inspira à criar o conceito *corposompalavra* como aporte para repensarmos nossas condutas em práticas denominadas expressão corporal no século XXI.

O curso Corpo-Som-Palavra

Na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950, 1960 e 1970, o Museu de Arte Moderna foi palco de muitos movimentos que poderiam ser caracterizados como interdisciplinares. Nesse período, o MAM, RJ, foi considerado um lugar de efervescência criativa, de experiências artísticas e, principalmente, de relação entre pessoas e resistência política. Um espaço para a expansão dos limites das definições de cada tipo de arte, como disse Amir Haddad, em entrevista a Jessica Gogan: “O MAM era um organismo vivo, era um museu como deve ser um museu e não um sarcófago onde ficam enterradas as obras-primas mumificadas eternamente” (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 174). Assim, um museu não deveria ser um lugar apenas de observação no qual as pessoas vissem os objetos expostos, guardando certa distância, como um santuário de obras artísticas, pois, a arte se faz em relação. Nesse sentido, o MAM cumpria, na segunda metade do século XX, uma função engajada da perspectiva da arte como necessidade humana, como gesto.



Foi na década de 1960, que artistas plásticos como Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) começaram a repensar o caráter da obra de arte e como o espectador poderia participar ativamente dela (RUIZ, 2013). Em sintonia com as exposições e com o caráter emergente de interatividade público-obra, o MAM, RJ, realizava outras ações, como aulas, cursos, mostras, *shows*, espetáculos de dança e teatro. Outro aspecto integrador do museu era a existência de espaços destinados a abrigar coletivos e seus processos criativos, como foi o caso do grupo teatral A Comunidade, dirigido por Amir Haddad, que estabeleceu sua sede no MAM a partir de 1960 (RUIZ, 2013) e, a partir de 1976, foi o lugar das pesquisas do Grupo Teatro do Movimento, dirigido por Angel e Klauss Vianna que, além da pesquisa em grupo, oferecia inúmeros cursos na Sala Corpo/Som (MAGALHÃES, TAVARES, 2019).

Esse movimento político-cultural de resistência se justificava na época em que se vivia sob um regime ditatorial, em que a população tinha urgência de encontros que priorizassem a vida, a criação, a liberdade e as expressões. Nesse contexto, o MAM, RJ, cumpria função cultural, social, estética e, notadamente, política, concretizando-se como um espaço de convivência, de questionamentos e, por consequência, de criação e compartilhamento artístico. Curiosamente, todas as correntes dessa nova engrenagem de fazer-pensar-criticar arte tinham o corpo como:

[...] catalizador da experiência presente. Porém, mais do que isso, esse corpo, ao incorporar a experiência sensível, estética, através da sua vivência como participante de proposições, estaria simultaneamente abrindo um espaço-tempo político (RUIZ, 2013, p. 69).

Macksen Luiz, em matéria do Jornal do Brasil de 18 de setembro de 1971, refere-se ao evento *Corpo-a-corpo do Domingo*, da série “Domingos da Criação”¹¹ do MAM, RJ. Luiz apresenta um panorama da revalorização do corpo na arte, revelando o movimento dessa geração na manchete “A descoberta do corpo”:

Durante séculos, no mundo ocidental, o corpo humano foi desprezado como fonte de bem-estar, expressão emocional e autoconhecimento. Em nossos dias, numa reação

¹¹ “Domingos da Criação” foi uma série de atividades criativas, organizada pelo crítico de arte Frederico Moraes e realizadas na área externa do MAM, RJ, entre janeiro e agosto de 1971. A proposta era alavancar a criatividade inerente ao ser humano, ofertando como estímulo todo e qualquer tipo de material, desde lixo industrial até resíduos de consumo e o próprio corpo. No total, foram seis domingos: *Um domingo de papel* (24/01/1971); *O domingo por um fio* (07/03/1971); *O tecido do domingo* (28/03/1971); *Domingo terra a terra* (25/04/1971); *O som do domingo* (30/05/1971); *O corpo a corpo do domingo* (29/08/1971). Na última sessão, há registros da participação de Klauss e Angel Vianna.



decidida contra essa longa repressão, o corpo caminha para sua liberação, na arte como na educação, na religião como na psicologia. Entre nós, bailarinos, atores e diretores teatrais estão empenhados num trabalho que pretende conferir ao corpo o papel de elemento integrador das artes entre si e da própria personalidade humana (LUIZ, 1971, n.p.).

Poderíamos afirmar que o interesse em se redescobrir enquanto sujeito criativo por meio da liberdade do movimento corporal tenha sido o elo dessa geração de artistas plásticos e visuais, músicos, dançarinos, críticos etc.¹², que transgrediu os espaços da sala de exposição e, com sensível revolta, soube ocupar cada perímetro do museu, revelando as potências de outros modos de fazer/experienciar arte e repensar os espaços a ela destinados.

Segundo a pesquisadora Gisele Ruiz, em entrevista concedida ao documentário *Ripper Corpo Som* (2011), o MAM, RJ, teve duas fases. A primeira aconteceu em meados da década de 1960, quando os espaços externos do museu foram ocupados, com o uso dos *pillots* até os jardins demonstrando a necessidade de expansão daquela geração. Em um segundo momento, em meados de 1970, ocorreu um movimento inverso, em que os espaços internos do museu passaram a ser ocupados, de modo que começaram a se fechar no interior do museu e a subdividirem o espaço em setores e salas específicas para criação e apresentações/exposições.

Nesses atravessamentos, expansão e reinvenção de espaços (físicos e metafóricos), o MAM realizou, no período de outubro a dezembro de 1971, o curso Corpo-Som-Palavra, ministrado por três artistas e professores: Klauss Vianna – Corpo; Sidney Miller – Som; Paulo Afonso Grisolli – Palavra. O curso contou com a direção executiva de Maurício Roberto e a coordenação de Frederico de Moraes¹³. Vale dizer que o curso foi o resultado de um movimento de resistência que abriu caminho para que fossem criados espaços experimentais no museu, como a Sala Corpo/Som¹⁴ na década de 1970, local onde aconteceram importantes apresentações de música, dança e teatro. Sublinho que, a partir da criação de um setor departamental denominado

¹² Artistas plásticos como Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980), Carlos Vergara, Lygia Pape (1927-2004) e Antonio Manuel. Bailarinos como Angel Vianna, Klauss Vianna, Graciela Figueroa. Cenógrafo e diretor como Luiz Carlos Ripper (1943-1996). Músico e compositor como Guilherme Vaz. Entre outros artistas.

¹³ No ano seguinte, o curso Corpo-Som-Palavra, que deveria ocorrer entre os meses de abril e julho de 1972, mantendo os mesmos professores e o coordenador de cursos e alterando a direção executiva, que passaria para Pedro Pereira Filho, foi interrompido em consequência da baixa frequência de alunos devido à precária divulgação, além do atraso para o início do ano letivo. O curso chegou a cumprir 80 horas/aula do total de 140 horas da carga horária programada; as 60 horas faltantes foram transferidas para o segundo semestre letivo.

¹⁴ Como apontado por Gisele Ruiz no documentário *Ripper Corpo Som* (2011), embora a Sala Corpo/Som tenha feito parte desse segundo momento (de volta ao interior do museu), ela teve expansão de público e de atividades cênicas.



Corpo/Som, institucionalizado pelo MAM, foi possível a criação, posteriormente, da Sala homônima, local muito relevante para o cenário cultural da cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980, considerado o:

[...] berço da criação e apresentação de trabalhos interdisciplinares, que passou a abrigar encontros artísticos e a apresentar, com surpreendente sucesso de público, os shows de música popular que fizeram história na cidade durante os anos 1970, além de dança, mímica, teatro, poesia, música experimental, instalações e eventos performáticos, assim como oferecer oficinas e cursos. Da Sala Corpo/Som participavam entre muitos outros, artistas como Angel, Klauss e Rainer Vianna, Gerry Maretski, Illo Kruggli, Paulo Afonso Grisolli e Luiz Carlos Ripper (RUIZ, 2013, p. 25).

Desse modo, o MAM se tornou um celeiro de interdisciplinaridades artísticas, um espaço em que as artes se tocavam e trocavam interesses e matérias, em que os produtos eram frutos de experimentos, remontando ao gesto artesanal. O artesão está interessado no trato cuidadoso do processo, valorizando os materiais e promovendo encontros de elementos diversos, que se transformam em produtos por meio de uma mistura realizada com maestria e sutileza. Como num bordado feito à mão, no qual tecido, linha e agulha se misturam transformando o que havia originalmente, a intersecção dos termos **corpo**, **som** e **palavra** parece alinhar um jeito de fazer das disciplinas teatrais, musicais e da expressão corporal. Além de revelar uma atitude política, em que a expressividade do sujeito está embasada no experimento do próprio corpo, o título do curso sugere um atravessamento de sentidos, numa amplificação da imagem corporal que extrapola o visível, o decifrável e o codificável, expondo o corpo em sua poesia e em seu manifesto.

Corpo... Som... Palavra... Além de formarem o trinômio que intitulou o curso, essas palavras também representavam três áreas específicas do conhecimento artístico (a expressão corporal, a música e o teatro), ou seja, tratava-se de três cursos que funcionavam de modo encadeado: Expressão corporal, com coordenação de Klauss Vianna; Consciência e liberação sonora, com coordenação de Sidney Miller; e Palavra e espetáculo, com coordenação de Paulo Afonso Grisolli. Cada curso possuía sua individualidade, mas respondia a um ciclo integrado de exercícios de liberação criativa, que culminou em um espetáculo¹⁵ apresentado no último encontro, proporcionando uma dimensão comum a corpo, som e palavra enquanto instrumentos de

¹⁵ Não foram encontrados registros midiáticos ou iconográficos do espetáculo.



criação guiados por um trabalho experimental essencialmente prático.

Com base no programa mínimo dos cursos Expressão Corporal, Consciência e liberação sonora e Palavra e espetáculo, analisados no Acervo no MAM, RJ pudemos averiguar que o trinômio Corpo-Som-Palavra é a linha que costura todos eles. Através desse olhar cruzado, identificamos alguns pontos de contato entre áreas de conhecimento específicas, ou disciplinas, e chegamos às seguintes considerações:

- Expressão corporal – CORPO – lidava com aspectos da música e possibilitava a investigação dos ritmos e das sonoridades produzidas pelo próprio corpo, sem auxílio de instrumentos sonoros. Utilizava-se do movimento corporal próprio para compreender o experimento da palavra falada. Nesse sentido, observa-se um alargamento do campo de investigação sobre o corpo, considerando as linguagens verbais e não verbais como potências da expressão do sujeito.
- O curso de Consciência e liberação sonora – SOM – trouxe a investigação de sons na relação com os diálogos e experimentações rítmicas do corpo humano, que, provavelmente, se referem ao item n. 5, que trata da desinibição de ritmos primários e da pesquisa do ritmo individual. Essas ações, inseridas numa disciplina de cunho musical, levam a uma expansão conceitual, trabalhando o humano por meio de práticas do corpo e dos sons que por ele são e podem ser produzidos.
- Palavra e espetáculo – PALAVRA – investigou a palavra como manifestação sonora, decodificando-a e levando-a ao nível sensorial da experiência. Nesse sentido, o campo que possivelmente seria atribuído à dramaturgia tradicional (do texto teatral e seu processo de encenação e da codificação de signos verbais), se volta à origem da palavra – o som – e refaz, com outra lógica, a trajetória do texto, passando pelas sensações corpóreas antes do contexto e da frase, que objetiva a comunicação literal.

Ao me empenhar na análise dos pontos de convergência entre as disciplinas, percebi o borrar das fronteiras entre expressão corporal, música e teatro, ou ainda, uma desconstrução de



determinados padrões nos quais, quando necessário, uma disciplina serve a outra como suporte técnico, como relata Klaus Vianna (2005) a respeito de suas primeiras experiências no teatro carioca, em que era convidado para coreografar atores que precisavam dançar em cena. Neste caso, a dança estava a serviço do teatro, que se utilizava de uma técnica de dança para fazer os atores dançarem uma coreografia que era parte do espetáculo. Tanto a peça como os atores, em seu ofício, não eram afetados diretamente pela técnica a ponto de construir-se um diálogo entre os recursos do teatro e da dança, para uma transformação mútua entre essas disciplinas¹⁶. Podemos dizer que esse modo de aproveitamento de técnicas era realizado multidisciplinarmente, ou seja, duas ou mais áreas do conhecimento se reuniam para beneficiar um objeto (MALETTA, 2016), nesse caso, a peça teatral.

Diferentemente disso, compreendo que no curso Corpo-Som-Palavra houve pontos de contato entre as disciplinas, sendo assim, Corpo-Som-Palavra não se tratava de expressão corporal, música e teatro, figurando uma reunião disciplinar; ao contrário: tratava-se de um agenciamento entre as disciplinas que promovia o intercâmbio de suas competências e se desdobrava no que nomeamos interdisciplinaridade pedagógico-artística. Poderíamos dizer que o pensamento constituinte do curso estava em consonância (ou ressonância) com o que ocorria naquele período no teatro nacional, que apresentava novas demandas de modos de trabalho, pois dialogava com movimentos teatrais internacionais desde a década de 1950, demonstrando amadurecimento, com questionamentos e descobertas ligadas ao experimento do corpo em ação e da própria brasilidade (MOSTAÇO, 2013; TAVARES, 2010).

A força dos movimentos corporais e a capacidade de exprimi-la são dois momentos de um fenômeno que hoje em dia, em arte, chama-se de revalorização do corpo. O corpo fala: esta é uma constatação dos cientistas. Os artistas – primeiros os bailarinos, depois os diretores teatrais e agora até os músicos e pintores – de posse deste dado estão aprofundando suas pesquisas sobre a expressão do corpo para tentar, mais e mais, revelar as possibilidades de sua linguagem. De repente, para as diversas áreas artísticas, o corpo se transformou no melhor veículo para transmitir certas emoções que não são facilmente codificáveis. A ênfase é no sentido da liberação, não só da expressão física, mas também do processo criativo global. Por isso, e através da expressão corporal, é

¹⁶ Percebendo esse modo de fazer comum no teatro carioca dos anos 1960, em que um determinado profissional ligado à dança era convidado para coreografar uma parte da peça, Klaus Vianna, com suas atitudes interdisciplinares, conseguiu promover um diálogo entre a dança e o teatro, desenvolvendo pela primeira vez um trabalho corporal em espetáculos teatrais no Brasil. No entanto, como afirma Joana Ribeiro Tavares (2010), Yan Michalski, em 1968, criticou o trabalho de Vianna em *A ópera dos três vinténs* (texto de Bertolt Brecht e Kurt Weill, direção de José Renato), que chamou de “inexpressiva coreografia”.



que todas as manifestações artísticas estão procurando uma integração de trabalho. O teatro foi quem em primeiro lugar solicitou a colaboração de bailarinos na preparação corporal dos atores. Talvez por ter sido o setor que sofreu maiores modificações nos últimos anos. [...] O corpo é na arte dos anos 70, aquilo que o som foi na década passada: o elemento integrador e linguagem desagregadora. Para os artistas, ele é um instante de intensa pesquisa formal. Para o público, a solicitação de abertura de novos caminhos de comunicação (dentro e fora da arte). (LUIZ, 1971, n.p.).

Portanto, nesse período, diretores e atores estavam mais atentos ao movimento e à expressão em geral, e não apenas preocupados com a expressão verbal, em função de uma boa dicção, ou em aprender uma coreografia para utilizá-la em algum trecho do espetáculo, por exemplo. O processo criativo de atores se expandiu em relação à autonomia, que se configura pela tomada de consciência que o ator passa a ter sobre o próprio corpo, compreendendo suas possibilidades criativas por meio de investigações cinéticas e sonoras. Assim, podemos dizer que nesse processo também foram alteradas, ou afetadas, as referências de trabalho com texto, pois a fala comporta a palavra sonora e a voz é uma manifestação do corpo.

Exemplos de que o corpo se tornou região de contato entre as artes, promovendo novas linguagens artísticas, são a preparação corporal realizado por Klauss e Angel Vianna no teatro brasileiro e o curso de musicoterapia¹⁷, em que ambos colaboraram com Cecília Conde¹⁸. A promoção de encontros entre as artes, vinculada a um olhar atento à redescoberta do corpo, isto é, das relações entre as pessoas com a própria expressividade, tanto no fazer artístico quanto na rotina cotidiana, foi o alvo de interesse do curso Corpo-Som-Palavra, como podemos observar no trecho a seguir do texto de apresentação/argumento do curso, redigido conjuntamente pelos três professores.

É nesse sentido, sobretudo, que emerge a necessidade de um movimento de 'deseducação', levando em conta que, ao desmistificar o conceito usual de criatividade artística, se está abrindo um campo inesgotável para a redescoberta e a expansão da sensibilidade humana e de todo o seu potencial criador. Mormente se esta proposta de liberação puder ser executada em termos coletivos, com o caráter integrador de

¹⁷ Cecília Conde foi responsável pela criação do curso de Musicoterapia em 1972, no Rio de Janeiro; foi o primeiro dessa espécie no Brasil. Em 1973, o curso passou ao nível de graduação e, anos mais tarde, surgiu o Programa de Pós-graduação em Musicoterapia. Atualmente, existem várias faculdades no Brasil que oferecem Musicoterapia.

¹⁸ Cecília Fernandez Conde (1934-2018), musicista, estudou piano e canto no Conservatório Brasileiro de Música. Desenvolveu seu foco de ações na educação e iniciação musicais. Teve forte atuação no teatro carioca de 1964 a 1987, quando compôs para aproximadamente 30 espetáculos teatrais, entre eles destaca-se a parceria com o Teatro Ipanema em montagens vanguardistas como "O arquiteto e o imperador da Assíria", em 1970 (Prêmio Molière); "Hoje é dia de Rock" (1971); e "A China é azul" (1972).



um diálogo ou de uma criação conjunta, e não apenas na sua dimensão individual. Trata-se do reencontro do homem com sua primitiva sensibilidade, voltando suas emoções para a consolidação da sua vida tribal, sua problemática interior ou seus demônios, ainda que para isso tenha que utilizar apenas o instrumental do seu próprio corpo, despido de todo e qualquer recurso externo ou artifício. Este é o ponto de partida para a retomada do ser consciente, em sua plena e imanente exuberância criativa, imune às sufocantes imposições de uma letal sociedade de consumo (VIANNA; MILLER; GRISOLLI, 1971, n.p.).

Nesse ponto, os autores propõem um movimento de deseducação, que pode ser compreendido como um processo anárquico de aprendizado das artes, sem imposições do meio externo, seja o professor, a linguagem estética ou o que a sociedade espera ou projeta de/em seu corpo, como afirma Pinheiro Villar (2017, p. 189), a “função anárquica das disciplinas artísticas e seus cruzamentos distanciam este entendimento de disciplina das associações com noções de ordem, subordinação, autoridade, castigo ou rigidez”. Assim, o termo deseducação apresenta um sentido ontológico e ao mesmo tempo convida ao conhecimento de si e das próprias potencialidades criativas, além do reconhecimento das singularidades nas manifestações de cada pessoa, cotidiana e artisticamente.

Sobre a desconstrução de padrões de aprendizado, os três professores, em entrevista publicada no Jornal O Globo (1972), discorreram sobre o curso Corpo-Som-Palavra. Klauss Vianna disse que a educação formal dessensibiliza o corpo:

A música, por exemplo, passa a ser aquilo que nos apresentam como música e isso limita a captação inclusive dos sons do próprio corpo. Precisamos recriar a percepção do som ambiente que escutamos e não notamos (O GLOBO, 1972, n.p.).

Grisolli faz um importante apontamento:

O corpo fala uma linguagem muito peculiar, que vai muito além do gesto, da palavra e do som. Essa linguagem nova é que buscamos e ela se abre na medida em que se aprende a usar a linguagem corporal (O GLOBO, 1972, n.p.).

E, por fim, Miller sintetiza o modo como o curso se realizava:

Nossas aulas são essencialmente práticas. [...] Não existe divisão de trabalhos, nós três trabalhamos juntos e estamos presentes em todas as aulas. É lógico que cada um se orienta mais para o seu campo específico (O GLOBO, 1972, n.p.).



Embora cada professor estivesse propenso a desenvolver o seu campo específico de trabalho, os três atravessavam limiares e construíam pontes entre uma disciplina e outra. A metáfora da ponte pode ser compreendida como o lugar por onde os conhecimentos transitam e se tocam; lugar de onde surgem, por meio do contágio (Deleuze; Guattari, 2011)¹⁹, as novas possibilidades de investigar e de fazer arte. Nesse sentido, as proposições lançadas na década de 1970 no curso Corpo-Som-Palavra podem se conectar ao século XXI, inspirando-nos, principalmente, no que se refere ao seu caráter pedagógico-artístico interdisciplinar, que não dicotomiza a experiência corporal do artista, levando-nos à reformular, inclusive, a nomenclatura utilizada, reescrevendo-a num fluxo contínuo e harmonizado pela contaminação disciplinar – *corposompalavra*. Essa atitude, mais que uma alteração de grafia nos possibilita refletir sobre a formação de atores brasileiros na contemporaneidade.

Considerações finais

Vimos, neste artigo a importância de revisitarmos as bases da expressão corporal para a formação do sujeito-artista objetivando que ele possa ser o detentor do conhecimento de si e, por conseguinte, desfrutar de sua autonomia criativa, expressando-se de modo inteiro em *corposompalavra*. Para isso compreendemos que a expressão corporal, como campo de atuação prática de disciplinas formativas de artistas da cena, abrange e/ou deve abranger a inteireza das formas da pessoa se relacionar consigo mesmo, com outras pessoas, com outros seres vivos e com objetos e, que essas relações são perpassam as vias do movimento, do som, da palavra, pois através delas manifestamos nossos desejos, nossas emoções compiladas naquilo que interpretamos. Sentimos com o corpo todo, desejamos com o corpo todo e nos expressamos com o corpo todo. Esse fluxo harmônico que buscamos re-apresentar para artistas da cena em formação no século XXI, para que possam re-conhecer essa espiral evolutiva que se desenvolve em si quando se está amparado pelos eixos técnica-relaxamento-criatividade.

¹⁹ A noção de contágio faz referência ao pensamento dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), que a compreendem como a relação de matérias heterogêneas na produção de conhecimento em contraponto a um modo estruturalista de constituir-lo, que seria por via de filiação, ou seja, correspondente a uma homogeneidade transmitida por uma mesma linhagem de fazer/pensar. A interdisciplinaridade, sob nosso ponto de vista, age principalmente nessa esfera de produção heterogênea, isto é, da relação entre as diversidades disciplinares, promovendo pontos de contato e contágio entre elas.



Nesse sentido, foi apresentado o curso Corpo-Som-Palavra, ofertado por Klaus Viana, Sidney Miller e Paulo Afonso Grisolli na década de 1970, com o intuito de exemplificar práticas que se desenvolvem embasadas em uma parceria interdisciplinar e que nos dão margem para seguir buscando por caminhos metodológicos, em que possamos nos aproximar de nossas próprias formas de articulação de liberdade, uma via de acesso para experimentarmos a manifestação de nossos corpos na riqueza e complexidade de seus movimentos, sons e palavras, tomando consciência e trabalhando de modo a reduzir dualidades, acentuando a unicidade que é própria do organismo que somos. Portanto, sugiro a reescrita desta forma – *corposompalavra*, sem hífen. Essa atitude é a latência de um desejo pelo fazer-saber que seja um constante encontro harmônico de quem somos com aquilo que fazemos enquanto fazemos.

Referências

- ALVARENGA, Arnaldo Leite. **Klaus Vianna e o ensino de dança**: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990). 2009. Tese (Doutorado Educação e Inclusão Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 306 p.
- AQUINO, Dulce. Klaus Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade. **Piracema** - Revista de Arte e Cultura, n. 1, ano 1, Ministério da Cultura/Funarte, 1993. p. 110-118.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luis Otávio Bumier. São Paulo/Campinas: Hucitec/Ed. da Unicamp, 1991.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- BRIKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. Trad. Lizandra Magon de Almeida. 3. ed. São Paulo: Summus, 2014.
- CHALAGUIER, Claude; BOSSU, Henri. **A expressão corporal**: método e prática. Trad. Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural, 1973.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Coord. e trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Cecília Pinto Costa. v. 1, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.



DE MARINIS, Marco. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 26 mar. 2019.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

GOGAN, Jessica (Cord.); MORAIS, Frederico (Col.). **Domingos da criação**: uma coleta poética do experimental em arte e educação. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

LUIZ, Macksen. A descoberta do corpo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 set. 1971. Caderno B, p. 1.

MAGALHÃES, Marina; TAVARES, Joana. **Grupo Teatro do Movimento**: um gesto expressivo de Klaus e Angel Vianna na dança brasileira. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOSTAÇO, Edécio. A questão experimental: a cena nos anos de 1950-1970. In FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro**, v. 2 - Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Ed./SESCSP, 2013. p. 215-239.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 1972, Acervo MAM, RJ.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PINHEIRO VILLAR, Fernando. Interdisciplinaridades artísticas. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 17, n. 33, p. 188-193, jan./jul. 2017. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acesso em: 09 mar. 2018.

RUIZ, Giselle. **Arte/Cultura em trânsito**: o MAM/RJ na década de 1970. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

STOKOE, Patricia. **La expression corporal y el niño**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967.

STOKOE, Patricia. HARF, Ruth. **Expressão corporal na pré-escola**. Trad. Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Summus, 1987.

TASHKIRAN, Ayse. Diretores de Movimento: linhagens e práticas contemporâneas de trabalho. In BONFATTI, Adriana et al. (Orgs.). **Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021.



TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klaus Vianna, do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume/DF: CAPES, 2010.

VIANNA, Klaus. **Expressão corporal**. Acervo Klaus Vianna. [197-]. [Manuscrito]. Disponível em: [http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=express%E3o+corporal&x=17&y=14&klauss=1#\[showDet\]2911](http://www.klaussvianna.art.br/busca_detalhes.asp?busca=express%E3o+corporal&x=17&y=14&klauss=1#[showDet]2911). Acesso em: 25 maio 2019.

VIANNA, Klaus. CARVALHO, Marco Antonio de (Col.). **A dança**. 5. ed. São Paulo: Summus, 2005.

VIANNA, Klaus. MILLER, Sidney, GRISOLLI, Paulo Afonso. Curso Corpo-Som-Palavra. Documento datilografado. Acervo Corpo/Som. Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro, 1971

Acervos:

MUSEU DE ARTE MODERNA (Rio de Janeiro). **Cursos** – Departamento Corpo/Som - Pasta Setor Corpo-Som. Out. – Nov. 2017.

Recebido em: 30/09/2022

Aprovado em: 15/12/ 2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas– PPGAC
Centro de Artes– CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br