

Vozes: Corpos em Movimento

Paula Cristina Masoero Ernandes ⁱ

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP, São Paulo/SP, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Vozes: Corpos em Movimento

Este artigo parte de reflexões sobre experimentações vocais, tendo-se como estratégia a improvisação, incorporando-se diferentes práticas corporais. Fundamenta-se em princípios de Klauss Vianna e em certos tópicos do processo lúdico da Técnica Klauss Vianna. Enfatizam-se as sonoridades produzidas por corpos em movimento na realização de performances singulares, provindas de vozes que são pontos de partida e ancoragem de experiências vivenciadas.

Palavras-chave: Experimentações vocais. Klauss Vianna. Respiração. Performance. Singularidade.

Abstract - Voices: Bodies in Motion

This article starts from reflections on vocal experimentation, having improvisation as a strategy and incorporating different body practices. It is based on Klauss Vianna's principles and on certain topics of the playful process of Klauss Vianna's Technique. The sounds produced by bodies in movement are emphasized in the realization of singular performances, coming from voices that are the starting point and anchor of lived experiences.

Keywords: Vocal experiments. Klauss Vianna. Breathing. Performance. Singularity.

Resumen - Voces: Cuerpos en Movimiento

Este artículo parte de reflexiones sobre la experimentación vocal, teniendo como estrategia la improvisación, incorporando diferentes prácticas corporales. Se basa en los principios de Klauss Vianna y en ciertos temas del proceso lúdico de la Técnica Klauss Vianna. Los sonidos producidos por los cuerpos en movimiento se enfatizan en la realización de actuaciones singulares, provenientes de voces que son el punto de partida y anclaje de las experiencias vividas.

Palabras clave: Experimentos vocales. Klauss Vianna. Respiración. Performance. Singularidad.

Introdução

Neste artigo propõem-se reflexões sobre o movimento, a respiração, a ressonância vocal e a exploração de possibilidades expressivas do aparelho fonador como disparadores de processos criativos conduzidos por performers.

A criação no contexto da performance pressupõe o rompimento de fronteiras entre corpos, entre estes e o espaço circundante e a intercessão de linguagens artísticas.

A partir de experimentações e improvisações vocais pode-se prescindir da palavra articulada, mas nada impede que esta seja convocada, sendo incorporada integralmente ou decupada em sílabas, fonemas, até se transformar em silêncio. Segundo Artaud, aquilo que ainda se “pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade” (Artaud, 1984, p.115). De acordo com o autor, a palavra deve ser transformada à vontade, recobrando seu poder de mobilização perceptiva.

A respiração como propulsora de processos criativos realizados por corpos em movimento é essencial à reflexão aqui proposta. A partir de experimentações iniciais, envolvendo a respiração, emergem sons e movimento que se configuram em performances em que a não antecipação, a não premeditação, o não mecanicismo permitem vívidos desdobramentos a cada oportunidade de realização. O corpo em evento cênico se dilata por meio da respiração - que inclui a inspiração, a expiração e a pausa - e das sonoridades vocais.

O escândalo do corpo falante é a dissolução dos limites do corpo. O volume do corpo exalante se expande para além dos limites de sua circunscrição sonora. O que tem início com o inspirar e expirar - o fato de que o corpo se torna vibração e instrumento sonoro - prossegue com a voz. O som cria em torno do corpo uma esfera liminar, uma paisagem fonética: ainda corpo, já no espaço cênico, recoberto e novamente abandonado pelas ondas de som e energia (Lehmann, 2007, p. 258).

A respiração é movimento que gera movimento. E a voz é igualmente movimento que se expande pelo espaço, convidando à escuta sensível, por meio da percepção direta.

As vocalidades performáticas dialogam diretamente com os preceitos de Artaud no que diz respeito aos gritos, aos ruídos, à glossolalia, à voz como manifestação da corporeidade poética, à voz como energia sonora, à palavra-experiência e à insurreição contra a linguagem verbal prosaica.

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta, absoluta, e devolver-lhes o poder de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada; enfim, é considerar sob a forma de encantamento (Artaud, 1984, p. 62).

Os vislumbres de Artaud preveem singularidade, corporeidade e estado de presença do ator-performer, visando a uma verdadeira revolução dentro dos domínios do teatro.

A teoria teatral elaborada por Grotowski e a sua pesquisa sobre o trabalho do ator correlacionam-se com o que preconiza Artaud, inclusive no que se refere à voz. Segundo Roubine (1998, pp. 164-165), a voz do “ator grotowskiano” [...] “pode tornar-se, à vontade, esse ruído ao mesmo tempo humano e desumano suscetível de transtornar o ouvinte, essa pura energia sonora, em busca da qual Artaud também se havia lançado”.

Para Grotowski (1971, p. 3) é essencial “a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior”. Afirmação da qual se depreende a importância dada por ele à imediata transformação de impulsos internos em ações, compatível com a autenticidade do artista cênico no exercício de seu ofício. De acordo com Vittori, o “corpo humano, segundo fala de Klauss Vianna em aulas, permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores, entre eles, a voz” (Vittori, 2013, p. 48, apud Maffi, 2016, p. 14). Vianna traz à tona, assim, o corpo sonoro, tão caro às performances contemporâneas.

Fundamentando-se no fazer artístico e artístico-pedagógico de pesquisadores, artistas e educadores de diferentes linguagens que se opõem ao corpo instrumentalizado, adestrado para alcançar resultados previsíveis e padronizados, as reflexões propostas neste artigo enfocam processos criativos não estanques, em contínua evolução e transformação.

A percepção corporal é entendida como estopim para investigações tecidas ao sabor da transposição de saberes sobre o corpo para a poética cênica por meio de experimentações e improvisações envolvendo movimentos corporais e, dentre estes, os vocais. A percepção do movimento e as sensações de movimento são cruciais tanto à Técnica Klauss Vianna quanto à respiração e aos processos que envolvem a emissão vocal. Permeiam, portanto, as reflexões aqui propostas.

Segundo Lakoff e Johnson (1999), a mente é corporificada; além da integração corpo e mente, os autores acrescentam que experiências sensório-perceptivas e imaginação se aliam,

pressupondo-se, então, que esta aliança possa gerar o desencadeamento e desenvolvimento de processos criativos. Para Zumthor (2000, p. 81), a “percepção é profundamente presença”. E presença é estar com o corpo todo engajado em tudo o que lhe ocorre e faz, mediante relações com o ambiente, com o outro, e, em última análise, com o mundo.

Performance: Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação

Desde 2016, a autora deste artigo integra o L.I.V.E. (Laboratório de Improvisação Vocal e Experimentação). O grupo, que existe desde 2012, é coordenado por Wânia Storolli e dedica-se à criação de performances a partir da conexão entre voz e movimento, tendo-se a respiração como principal propulsora dos processos desenvolvidos.

Em 2016, o grupo era composto por artistas-pesquisadoras com formações em música, artes cênicas e artes visuais. Havia, portanto, a interseção de diferentes linguagens artísticas na tessitura do processo criativo, atendendo ao propósito de uma busca por novas formas de improvisação, experimentação e criação artística no contexto da contemporaneidade. As vozes exploravam sonoridades múltiplas e diferentes timbres em meio a bocejos, gritos, sussurros, risos, gemidos.

“Neste contexto contemporâneo, que estabelece as bases da investigação do grupo L.I.V.E., a voz não se manifesta apenas como canto, mas pode vir como suspiros, sopros e arquejos”, revelando toda a sua “potencialidade sonora” (Storolli, 2020, pp. 3-4).

A materialização da voz por corpos em movimento encaminhou-se no sentido de enveredar por um processo criativo no qual a palavra articulada foi decupada em sílabas, reduzida a fonemas, não se tornando, portanto, o principal veículo de comunicação. As integrantes do grupo evitaram a cristalização expressiva por meio de “multiplicidades de sons”, “sonoridades diversas e inusitadas”, de “formas não usuais de emissão vocal e ressonância, sons percussivos” e “glossolalia” (Storolli, 2020, pp. 7-8).

A percepção da respiração, de modo a testemunhá-la, sem nela interferir quando da realização dos mais variados movimentos, faz parte das estratégias do grupo, as quais se baseiam na prática de Ilse Middendorf, nominada Respiração Vivenciada. A “presença do indivíduo junto à respiração” é fundamental a esta prática, que demanda consciência e atenção, o que conduz as integrantes do grupo a viverem o momento presente a cada experimentação (Storolli, 2006, p. 132). À realização de improvisos e seus desdobramentos em

estado de presença, as performers geram processos criativos nos quais “os desenhos vocais são sempre renovados, abrindo espaço para um desenvolvimento sonoro distinto a cada experiência, manifestação de um corpo em movimento” (Storolli, 2020, p. 3).

O grupo de artistas-pesquisadoras do grupo L.I.V.E valoriza a singularidade expressiva de cada componente, defendendo-a como legítima manifestação individual em relação ao próprio coletivo, à sociedade e ao mundo.

A autora deste artigo participou da criação da performance *Sob nossos olhos*, que foi apresentada na 3ª edição internacional da Jornada de Pesquisa em Arte UNESP PPGIA - 2019 no Instituto de Artes da UNESP na cidade de São Paulo.

Os corpos em movimento experienciaram vivências singulares ao longo de todo o período de criação da performance. E ainda que balizas tenham sido em comum estabelecidas ao longo da pesquisa - definindo-se uma determinada trajetória de encaminhamento de processo -, cada ensaio, bem como a apresentação, foram eventos únicos, ímpares.

Performances são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinaados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo - nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. [...] Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade (Schechner, 2003, p. 28).

Embora repetidas e/ou restauradas, as performances mantêm-se singulares, tratando-se de processos em contínua transformação e evolução.

Singularidade

Na década de 1950 Klaus Vianna e Angel Abras - que viria a se chamar Angel Vianna - passaram a desenvolver uma pesquisa que se estendeu até 1980 (Neves, 2010). A partir desta “colaboração de tantos anos” surge a “Escola Vianna”, caracterizada por uma “visão de corpo”, que, já na década de 1960, descarta o dualismo entre a mente e o corpo (Neves, 2010, pp. 58-59). Esta Escola ramifica-se em inúmeras pesquisas que abrangem tanto a área artística quanto a da saúde e a da educação. A Técnica Klaus Vianna faz parte da Escola Vianna e constitui-se em sistematização realizada por Rainer Vianna - filho de Angel e Klaus - e por Neide Neves “a partir da prática com o mestre” (Neves, 2010, p. 31).

Klauss Vianna e Angel Vianna visavam a contribuir com a realização de atividades artísticas e com a melhora de qualidade de vida do ser humano - não no sentido terapêutico, mas no redimensionamento da existência por meio “da conscientização corporal” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 124).

Estudos anatômicos foram introduzidos por Klauss Vianna em processos de ensino-aprendizagem, com o intuito de ampliar e aprofundar o conhecimento, ou melhor, o autoconhecimento de aprendizes. Ambos realizaram uma pesquisa de extrema importância nos âmbitos das artes e da vida cotidiana. É voltada ao autoconhecimento e/ou a quem procura alcançar “um estado de maior disponibilidade para o uso” de seus próprios “recursos expressivos”; estado este que é ideal à busca por singularidade no fazer artístico e artístico-pedagógico (Neves, 2010, p. 33).

Corpos manifestam-se singularmente e é esta singularidade que exprime suas identidades enquanto seres humanos que dividem um mesmo espaço - espaço este que se chama mundo - num determinado momento histórico.

“A vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 103). Segundo Vianna e Carvalho (2018), Klauss considerava infrutíferas as experiências desvinculadas da entrega pessoal, que incluía as relações do artista ou do educando com o meio social. Afirmava “estimular as contribuições individuais” por meio do “desejo permanente de investigação”, o que se confundia “com a vida” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 15). A permanente investigação a que se referia Klauss Vianna incluía a sala de aula, a atuação artística e as circunstâncias cotidianas.

Reflete-se, assim, sobre a possível relação da pesquisa de Klauss Vianna com performatividade, não só por sua visão de corpo como por suas considerações sobre a indissociabilidade entre arte e vida.

[...] o sujeito sempre em interação é constantemente contaminado por ações do coletivo, assim como outros também se constituem pela ação do sujeito; é o espaço onde as fronteiras entre o eu e o outro se borram na construção de subjetividades. Há a possibilidade de propagação de novas ideias e incorporações de novas formas de compreensão da realidade através da performatividade (Santos; Silva, 2021, pp. 40-41).

Ao valorizar o autoconhecimento e a emancipação de corpos em processos de contínuas modificações, Klauss Vianna certamente predispôs-se a oferecer condições para que vozes se potencializassem de modo a atuar sobre a realidade e transformá-la.

“Como parte do real e não da ficção, nunca nem verdadeiro nem falso, sempre fluido, sempre instável, em perpétuo recomeço, repetição infinita e ainda assim jamais idêntica, o ato performativo está no coração do funcionamento humano” (Mostaço et al., 2009, p. 83). Trata-se de um processo cujas balizas não demarcam territórios intransponíveis: ainda que inúmeras vezes refeito o percurso, este sempre se apresentará renovado, singular. O fugidio e o perene se mesclam. E, assim, a voz ganha destaque.

Efêmera e invisível, a voz nos remete desde sempre a uma corporeidade. A escuta de uma voz nos oferece informações sobre quem a emite. Tal qual o corpo, a voz revela-se também na sua impermanência. Por esta razão, pode-se entender o desejo que parece ter sempre existido, de capturar, de fixar a voz e até mesmo de torná-la visível (Storolli, 2020, p. 105).

A voz não tem fronteiras, bem como não as têm a percepção e a imaginação do ouvinte, e, assim, constroem-se corpos independentemente de não oferecidos ao sentido da visão, conforme sugere Storolli (2020).

A vocalidade no contexto da performance emana de corpos que dissolvem limites entre os seus contornos e os de outros corpos, os quais promovem a interseção de diferentes linguagens artísticas e que amalgamam o espaço cênico e o do espectador, o que implica em multiplicidade e singularidade. “A emissão é gozo vital, sopro acusticamente perceptível, no qual o próprio modela o som revelando-se como único” (Cavarero, 2011, p. 19). A unicidade à qual se refere Cavarero (2011) é fundamental ao se pensar na ação do performer, cujas digitais devem estar impressas e expressas vocalmente como marcas de suas legítimas presenças ao longo de processos criativos, mediante público ou não. Processos que são de autoconhecimento e, simultaneamente, de conexão com o outro, com o espaço e com o tempo.

Experimentações vocais e a Técnica Klauss Vianna

Um corpo não é, mas está, de acordo com o que vive.

No momento em que se “entra em contato com a Técnica Klauss Vianna”, o indivíduo torna-se “um ser humano em autoconhecimento, e tudo isso se reúne em um núcleo: o corpo a corpo com o próprio corpo” (Miller, 2007, p. 14).

A presença pode ser entendida de diferentes maneiras, mas, de acordo com estudos desenvolvidos por inúmeros pesquisadores que seguem os princípios de Klauss Vianna, alia-se à percepção do movimento.

Segundo Neves (2010, p. 55), a Técnica Klauss Vianna compreende os processos lúdico, o de vetores e o de criação.

“O processo lúdico compõe-se de sete tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global” (Miller, 2007, apud Outsuda, 2021). “O enfoque é na pesquisa do movimento consciente com o uso de improvisação lúdica” (Outsuda, 2021).

Atém-se aqui a alguns tópicos do processo lúdico, como presença, articulações, peso e apoios.

A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como [...] escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede (Miller; Neves, 2013, p.5).

Desta forma, a presença é essencial ao aqui e agora do fazer performático; é fundamental ao movimento corporal que envolve recursos vocais e gestuais em meio ao jogo que se estabelece entre indivíduos - performers e espectadores - que compartilham um mesmo espaço, indistintamente, num dado momento.

“A atenção propicia a escuta do corpo”, segundo Miller (2005, p. 21, apud Neves, 2010, p. 39). As sonoridades produzidas a partir de um estado de escuta/presença têm implicação direta na atmosfera que se estabelece com o espaço e os corpos presentes nele. Ritmos diversos decorrem da relação som-espaço-corporeidade.

Movimento e sons vocais em meio a bocejos e espreguiçamentos são comuns a muitas técnicas. Algumas instruções usadas na Técnica Klauss Vianna preveem essa associação, enquanto outras visam a uma dilatação mais profunda, levando em conta a ampliação dos espaços articulares.

Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo [...] Em sentido mais amplo, a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia da respiração - que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões. [...] Respirar [...] significa abrir, dar espaço (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 70-71).

A respiração, segundo Vianna e Carvalho (2018), compreende, portanto, a criação de espaços internos, adentrando um campo de profunda percepção corporal, que permite uma maior expansão do corpo através do movimento que - de acordo com o que se propõe neste artigo - conecta-se, invariavelmente, à voz. “A abertura articular, acaba por trazer para a musculatura uma soltura com atenção ao momento presente da ação, [...] liberando o som

vocal”, de modo a possibilitar a exploração de diferentes timbres, alturas e intensidades (Silva, 2018, p. 83).

Peso é um tópico que se inclui no processo lúdico e que pode ser associado a investigações com ênfase em respiração e emissão vocal. “Os percursos sonoros, as transferências de peso e as conexões de alinhavo feitas pela respiração acessam, nessa condição, territórios genuínos e díspares [...]” (Montenegro, 2019, p.31). Experimentações feitas a partir de transferências de peso em conexão com improvisações vocais podem ser possibilidades de pesquisa de procedimentos que visam ao autoconhecimento e à busca por estratégias de criação a um só tempo.

Os apoios decorrem da relação do corpo com a gravidade e ao contato com o chão e outras superfícies. São passivos quando partes do corpo ou o corpo todo cedem sobre as superfícies de contato. São ativos quando intenciona-se direcionar o peso contra as superfícies de apoio. Ao se empurrar o chão, há uma projeção no sentido oposto.

Vianna e Carvalho (2018) referem-se à projeção do movimento a partir “da importância do solo”.

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

Essa é a primeira fase, a da germinação, a da entrega. Só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 93-94).

A percepção do contato dos pés com o solo, a manutenção de espaços articulares e a eliminação de tensões inadequadas promove emissões vocais livres de esforços desnecessários, favorecendo a projeção da voz.

“A força da região pélvica e o contato dos pés com o chão geram, na expiração, o impulso para a ação. O que também é verdade para a ação vocal” (Storolli, 2010, p. 78). Aqui ressurge a importância do solo na projeção do movimento, analogamente ao que Klaus Vianna aponta ao discorrer sobre o “contato íntimo” com “o chão” (Vianna; Carvalho, 2018, pp. 93-94).

Os escritos de Vianna e Carvalho (2018) evidenciam a busca de Klaus Vianna por atender às necessidades do ser humano a partir da conscientização sobre o próprio corpo e suas relações. Ele propunha o autoconhecimento a partir de “processos internos” e de uma “percepção mais integrada do corpo” (Vianna; Carvalho, 2018, p. 104). Visava a profundas

transformações, acreditando na capacidade de renovação de cada indivíduo. A percepção corporal era por ele ressaltada como antídoto à automatização, ao mecanicismo.

Percepção, cognição, memória, imaginação e consciência acionam e são acionadas pelo movimento (Miller; Neves, 2013, p. 3). Segundo Neves (2010), a mente é encarnada, não havendo separação entre corpo e mente.

Nossas funções mentais são processos emergentes na evolução do sistema nervoso e envolvem a ação do sistema sensório-motor. Neste funcionamento enredado, o movimento aciona memória, pensamento, sensações e emoções, o que resulta em outros movimentos (Neves, 2010, p. 37).

Portanto, de acordo com a autora, pode-se entender que processos criativos emergem do corpo em sua totalidade, o qual gera o encadeamento de movimentos os mais diversos. Analogamente, pensa-se que o mesmo ocorre em relação à respiração e à produção vocal.

“A voz evidencia em sua sonoridade o corpo integrado”, rompendo com dualismos/dicotomias tanto na vida quanto na arte (Silva, 2018, p. 92).

Experimentações no contexto da performance ocupam um tempo-espaço em que múltiplas formas de improvisação podem se dar, até que certas balizas se estabeleçam de forma espontânea, apenas para que o campo de pesquisa se aprofunde, preservando-se, ainda, uma ampla liberdade de exploração corporal.

As criações de performances podem incluir movimento criado a partir de instruções usadas na Técnica Klauss Vianna associado a sons sussurrados, consonantais, sons fonéticos, agrupamentos fonéticos, onomatopeias, bocca chiusa, fragmentos de palavras, sons cotidianos, gritos, musicalidade de sopro, sonoridades da respiração, percussão vocal, canto falado, fala e canto.

Assim, pensa-se que primeiros disparadores, provindos de experiências sensório-perceptivas, apontem para a criação de estratégias a partir de corpos que transitem por inúmeras paisagens - espaciais, imaginárias, sonoras -, que possam favorecer o aflorar de caminhos singulares ao longo de processos artísticos e artístico-pedagógicos, aqui entendidos como performances.

Considerações Finais

O movimento cria espaços sonoros que promovem transformações em corpos de performers e de espectadores. Sonoridades são materialidades que mobilizam os corpos fisiológica, perceptiva e afetivamente.

O combate ao enrijecimento da expressividade artística encontra ressonância nas pesquisas de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Ilse Middendorf e da família Vianna. Mestres de diferentes disciplinas defendem a transgressão corporal como forma de encontrar a autenticidade, a singularidade no fazer artístico, que igualmente ecoa no fazer artístico-pedagógico.

A insurgência contra a cristalização expressiva visa a promover singularidade, pluralidade e pode partir da reorganização postural, da dilatação de espaços internos, da respiração enquanto movimento que alarga o corpo, abarcando seu interior e o espaço além dele.

Trajetórias criadas por meio de sensações e percepções podem levar ao incremento das possibilidades expressivas do aparelho fonador e do corpo em movimento e a um autoconhecimento mais aprofundado de quem se aventura pela busca de estados de criação que passam pela escuta.

Compreende-se que o sensório-perceptivo é essencial à transposição de descobertas engendradas pelo corpo para a poética cênica. E que experimentações vocais conectadas ao movimento realizado a partir de instruções usadas na Técnica Klauss Vianna contribuem com a autenticidade no fazer artístico e artístico-pedagógico, em oposição às meras reproduções de modelos consagrados de atuação.

Neste sentido, reflete-se neste artigo sobre a busca por singularidade em processos de criação conduzidos por performers em meio a investigações corporais que transcendam o óbvio, que rejeitem o mecanicismo e não tenham o transitório e o efêmero, que caracterizam as explorações, as experimentações e as improvisações aqui propostas.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 2nd ed. New York: Routledge, 2004.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- OUTSUBO, Ana. **A Técnica Klauss Vianna e a educação somática. Facilito o fascínio da fásia**. São Paulo, 1 de março de 2021.
- MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Técnica Klauss Vianna: apontamentos sobre a produção cinético-sonora**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília.
- MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- MILLER, Jussara; NEVES, Neide. **Técnica Klauss Vianna - consciência em movimento**. ILINX - Revista do LUME, Campinas, UNICAMP, n.3, pp. 1-7, set. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/258> . Acesso em: 02, abr., 2022.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O corporal: concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator**. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.
- MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.
- NEVES, Neide. **A técnica como dispositivo de controle do corpomídia**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica).
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2nd ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- SANTOS, Thaís dos; SILVA, Fernanda Raquel. **Caminhos para a emancipação: performatividade e os processos de subjetivação da Técnica Klauss Vianna**. Revista TKV.v.1. n.º. 7. Mar. 2021. pp. 28-44.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, pp. 25-50, 2003.

SILVA, William Paiva da. **Voz, Corpo e Melodia: a comunicação musical do corpomídia na Técnica Klauss Vianna.** 2018. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. (2020). **A voz desincorporada e a face do outro.** Voz e Cena, Brasília, UnB, v.1, n.02, pp. 104-119, jul-dez/2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/34333> . Acesso em 04, abr., 2022.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento e respiração: a prática da Respiração Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto.** In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, 2006. v.1. p. 131-135.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Movimento, respiração e canto: a performance do corpo na criação musical.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Música).

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **Improvisação vocal em movimento: a proposta do grupo L.I.V.E..** In: XXX Congresso da ANPPON, 2020, Manaus. ST A voz nos diversos contextos da prática musical - Anais do XXX Congresso da ANPPOM. Manaus: ANPPOM, 2020. v. 30. p.1-8.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A dança.** 8ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Educ, 2000.

Artigo recebido em 15/04/2022 e aprovado em 02/06/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42929>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Paula Cristina Masoero Ernandes - Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP, Mestra em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e atriz formada pela Escola de Arte Dramática da USP. paulaernandes@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2727769556546274>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2567-0401>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

