

# FAP REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 13 JUL. / DEZ. 2015 - ISSN 1980-5071

## A técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a produção de subjetividade do corpo artista na contemporaneidade

Ana Clara Cabral Amaral Brasil<sup>1</sup>

77

**RESUMO** - Este texto pretende abordar os princípios da técnica Klauss Vianna de dança e educação somática e a exploração do movimento criativo. Busca refletir também sobre a prática da educação somática enquanto estratégia de produção de novas formas de fazer-pensar a dança e sua consequente produção de subjetividade. Essa abordagem metodológica traz à tona uma discussão importante a respeito da forma como a construção do conhecimento está implicada de forma ética na prática artístico-pedagógica da dança na contemporaneidade.

Palavras-chave - Conscientização do Movimento. Emoção. Ética. Produção de Subjetividade. Técnica Klauss Vianna.

<sup>1</sup> Doutora (2014) em Artes da Cena e Mestre em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. É pesquisadora colaboradora do LUME Teatro (Unicamp) atuando também como bailarina no Laboratório Fuga! (CNPq) desde 2007 investigando relacionamentos artísticos e teóricos em hibridismos entre a dança, o teatro e a performance. Possui Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA). Tem pesquisa artística e teórica continuada, além de experiência didática na Técnica Klauss Vianna de dança e Educação Somática. Atua nos temas: dança-teatro; corpo-em-arte; pesquisa do movimento e imaginação e é professora do Curso Livre de Teatro (Barracão Teatro - Campinas-SP), no qual colabora também como coreógrafa, preparadora corporal de elenco e diretora artística de suas produções teatrais desde 2008, e também do Curso Livre de Dança (Barracão Teatro- SP) desde 2012.

## ***The Klauss Vianna technique of dance and somatic education and the production of subjectivity of the body/artist in the contemporaneity***

Ana Clara Cabral Amaral Brasil<sup>1</sup>

**ABSTRACT** - *This text aims to address the principles of Klauss Vianna technique of dance and somatic education and the exploration of creative movement. It also intends to reflect on the practice of somatic education as a strategy of production of new ways of doing-thinking the dance and its consequent production of subjectivity. This methodological approach brings up an important discussion about how the construction of knowledge is implicated in an ethical manner in artistic and pedagogical practice in contemporary dance.*

**Keywords** - *Movement Awareness. Emotion. Ethics. Production of Subjectivity. Klauss Vianna Technique.*

---

<sup>1</sup> *PhD (2014) in Art on Stage and Master of Arts from the Graduate Program in Art on Stage of the Institute of Arts at UNICAMP (State University of Campinas). Work as a collaborative researcher at the LUME Theatre (UNICAMP) also acting as a dancer at the "Laboratório Fuga!" research group (CNPq) since 2007 investigating artistic and theoretical relationships in hybridisms among dance, theater and performance. Specialization degree in Dance Contemporary Studies from the Federal University of Bahia (UFBA). She has continued artistic and theoretical research as well as teaching experience on Klauss Vianna Dance and Somatic Education Technique. Work in fields such as dance theater; body in art; movement and imagination research and act as a teacher of the Theatre Free Course at the "Barracão Teatro" in Campinas, where she also collaborates as choreographer, as body trainer of the cast and artistic director of its theater productions since 2008, and is also part of the Dance Free Course (Teatro Barracão - SP) since 2012.*

A recorrência de abordagens da área da educação somática em variadas pesquisas e práticas corporais dos artistas da cena iluminam alguns aspectos intrínsecos ao fazer-pensar das artes presenciais do contexto cultural contemporâneo. Especificamente no caso da linguagem da dança, podemos observar atualmente o amplo domínio da presença do bailarino criador e compositor de sua própria obra artística. Assim, o estudo e elaboração da percepção singular do artista articulados a uma investigação prática continuada de sua linguagem permitem a permanente atualização dos diferentes modos de operação técnica e criativa da dança, assim como sua potência de produção de subjetividade.

A conquista da conscientização, atenção e disponibilidade do corpo ao movimento e a exploração de diferentes qualidades e consequentes estados de presença gerados pelo e no corpo do artista são alguns dos aspectos que a prática da educação somática pode vir a desenvolver em sua relação com a dança.

O pesquisador do movimento norte-americano Thomas Hanna define o termo educação somática em 1983, junto aos considerados “reformadores do movimento” (STRAZZACAPPA, 2006, p. 48). A educação somática é considerada, atualmente, como um campo abrangente de estudos do movimento humano, abarcando diferentes métodos e técnicas que buscam privilegiar a conscientização e o estudo do movimento do ser corporal<sup>1</sup> em sua totalidade: “É unânime entre os professores de educação somática de diferentes linhas a visão de que o corpo humano é um organismo vivo e indissociável da consciência” (BOLSANELLO, 2005, p. 100). Dessa forma, nas diferentes práticas de educação somática, em geral, são explorados não só os aspectos motores da experiência, mas também os aspectos sensoriais, cognitivos e afetivos de cada corpo inserido em determinado contexto.

Portanto, a prática da educação somática, quando vinculada a processos de exploração artística da dança, para além de um recurso de tratamento e prevenção de danos físicos, pode atuar em todo o sistema perceptivo-conceitual do corpo do artista, criando assim condições para sua exploração criativa.

A reflexão prático-teórica que se desenvolve nesse texto diz respeito à exploração do movimento dançado a partir dos princípios da técnica Klauss Vianna de dança e educação somática, considerada pela pesquisadora Márcia Strazzacappa (2006) como uma técnica de educação somática genuinamente brasileira<sup>2</sup>. A pesquisadora considera ainda que, junto ao trabalho de José Antonio Lima, a técnica de Klauss

1 Assim como em Miller (2012, p. 13), a ideia de corpo presente neste contexto de pesquisa do movimento “remete ao soma, ou seja, ao ser corporal humano na sua integridade. Não o corpo cartesiano mecanicista, mas, ao contrário, o corpo holístico vestido pelas vivências e pelos saberes do século XXI”.

2 Ver Strazzacappa (2006, p. 41) e Miller (2012, p. 13).

Vianna ajuda a compor o cenário do campo da educação somática ao lado de práticas como as de “Alexander, de Feldenkrais, os Fundamentals de Bartenieff, a Ideokinesis de Mabel Todd, Lulu Sweigard e Irene Dowd, a Eutonia de Gerda Alexander, o Body Mind Centering de Bainbridge-Cohen” (STRAZZACAPPA, 2006, p. 41).

A técnica Klauss Vianna de dança e educação somática<sup>3</sup> nasce do estudo, da elaboração prática e didática e posterior sistematização do trabalho de Klauss Vianna, importante bailarino, professor e pesquisador do movimento no Brasil. Vianna (1928-1992) atuou fortemente de forma artística e didática nas áreas da dança e do teatro brasileiros, buscando, ao longo de todo o seu trabalho, criar ferramentas para que seus alunos (sendo artistas ou não) pudessem se lançar na pesquisa de seu próprio corpo em movimento, a partir da observação atenta ao corpo do outro e ao corpo próprio. Acreditava que o bailarino poderia conquistar sua autonomia na dança a partir da conscientização e exploração criativa e lúdica do movimento, assim como pela flexibilização de tensões desnecessárias do corpo.

Pesquisadores que acompanharam o trabalho de Klauss Vianna em vida realizaram um estudo aprofundado junto a seu filho - o também bailarino e pesquisador Rainer Vianna - acerca dos princípios que fundamentaram suas práticas, desenvolvendo, assim, uma sistematização didática de seus princípios. Essas informações foram organizadas e descritas na importante publicação “A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna” (2007), da bailarina e pesquisadora Jussara Miller. Os princípios que sustentam a sistematização técnica foram, então, organizados em dois grupos de estudo do movimento: o “Processo Lúdico” e o “Processo dos Vetores” (MILLER, 2007) e é a partir destas referências que tanto os processos criativos como os didáticos se desenvolvem.

A pesquisa e a exploração do movimento no Processo Lúdico são ativadas a partir de sete temas principais: Presença, Articulações, Peso, Apoio, Resistência, Oposição, Eixo Global. Todos os temas estão inter-relacionados, sendo que a pesquisa sobre cada tema sugere o próximo e ancora-se nos anteriores. Já o Processo dos Vetores é um estudo da estrutura óssea do corpo que se baseia na conscientização e no direcionamento de oito vetores ósseos de força, localizados em diferentes regiões do corpo. São eles: Pés, Calcâneo, Púbis, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Mãos e sétima Vértebra Cervical. Cada vetor ósseo é sempre pesquisado em diferentes situações de movimento e acabam atuando como uma espécie de alavanca que impulsiona e conduz o movimento no espaço.

3 Miller (2007; 2012); Neves (2008).

Os vetores de direcionamentos ósseos variam de acordo com a situação que o movimento exige. Quando os direcionamentos ósseos são ativados no corpo, diversas cadeias musculares são também acionadas e acompanham esse direcionamento. Esse processo dinâmico de ação e agenciamento de forças, acionado pelo trabalho do Processo dos Vetores, possibilita diálogos criativos entre a percepção do corpo próprio e a reorganização do movimento que emerge da ação das direções ósseas e sua ocupação no espaço. A percepção e conscientização da estrutura óssea do corpo é, assim, presentificada a partir do trabalho com o Processo dos Vetores, que acaba permitindo a conquista da clareza das informações do movimento dançado relacionado ao tempo e ao espaço em que se insere.

Enquanto técnica de dança, a técnica Klauss Vianna privilegia uma qualidade prática em que os princípios somáticos são elaborados pela e na exploração do movimento dançado. Essa especificidade exige a continuidade do estado de atenção entre os níveis de observação interna e externa do corpo, ou seja, a atenção é conquistada no *in continuum* entre as informações do corpo próprio, do espaço e do outro. Nesse contexto técnico-criativo, no qual a improvisação direcionada da dança guia grande parte da elaboração de conceitos da educação somática, é a sensibilização do movimento próprio relacionada às mudanças nas condições do ambiente que permitem a emergência de outras qualidades de fluxos de imagens mentais:

[...] a técnica Klauss Vianna mostra-se um caminho técnico para disponibilizar o corpo que dança, e não só uma preparação para fazê-lo. Não se trata de negar que essa ou qualquer técnica somática vá facilitar (e muito) o desempenho de movimento do bailarino, mas de firmar que ela consiste em uma técnica de dança que inclui o indivíduo e aborda a dança de maneira mais aberta, culminando assim, numa técnica de dança com enfoque somático que disponibiliza o corpo para a cena contemporânea em seus diversos caminhos e atravessamentos. (MILLER, 2012, p. 29)

A condição de uma prática de dança concede à técnica Klauss Vianna algumas especificidades junto à grande área da educação somática. Esta não compreende a conscientização do movimento enquanto uma preparação para a aprendizagem na dança, como sugere Miller (2012), mas enquanto um aspecto próprio da mesma experiência, evidenciando a indissociabilidade entre sua abordagem técnica e criativa.

Segundo Katz (2005, p. 5): “Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança”. Os fluxos de movimento que se apresentam nas improvisações direcionadas na técnica Klauss Vianna se organizam no sentido de “pensamento do corpo”, apontado por Katz, ao tornar possível uma elaboração complexa do fazer-pensar do corpo e do movimento de forma atenta durante a própria ação de dançar. A partir dos Temas da sistematização da técnica,

experimenta-se continuamente nas improvisações o estado de atenção do corpo ao momento presente, permitindo que as respostas corporais se relacionem às diferentes qualidades de informação presentes no ambiente (MILLER, 2012). Dessa forma, o corpo artista atento e sensível talvez possa se tornar capaz de entrar em estados de fluxo de continuidade entre os níveis de observação interna e externa.

A improvisação é uma das abordagens práticas recorrentes na técnica Klauss Vianna (MILLER, 2012). É durante a improvisação que muitos conceitos do estudo do movimento em suas diferentes qualidades são incorporados e sentidos de forma relacional no corpo. É ainda uma estratégia potente na conquista da presença e da sensação do movimento. Esse recurso, contudo, não desconsidera, na prática artística da dança, a elaboração da coreografia como potência de composição, mas a alimenta no processo de conhecimento do estudo do movimento e em sua atualização enquanto presença cênica. Miller (2012) concebe, ainda, que é possível compreender a labilidade da coreografia criada a partir do recurso da improvisação como estratégia recorrente de exploração do movimento, que pode proporcionar o acesso de prontidão e escuta ao momento presente durante a execução da coreografia, já que é na experiência da transitoriedade do movimento improvisado que o corpo pode perceber e recriar a conquista do estado de presença que a cena exige.

A conscientização do processo na qualidade de prática artística da técnica Klauss Vianna torna-se, assim, um dos fatores mais importante para que se estabeleça o acesso às informações experimentadas em sala de trabalho prático. No caso do campo de investigação da educação somática, é a própria conscientização do movimento, a exploração do espaço e a relação estabelecida pela articulação do corpo próprio à diferença do outro que se tornam parte do processo de construção do corpo cênico. A criação de um estado constante de investigação, atenção e escuta são premissas para a conquista da qualidade da presença cênica, como também sugere a atriz e pesquisadora da área da performance Eleonora Fabião (2010):

A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente. O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair. (FABIÃO, 2010, p. 322)

A conquista do corpo cênico pode referir-se, então, à conquista de um estado de atenção, uma “forma de conexão sensorial e perceptiva”, conforme apontado acima por Fabião. A prática da técnica Klauss Vianna pode ser um dos meios de criar condições de acesso a esse estado de atenção, já que é princípio de sua abordagem que a elaboração do estado de atenção se dê durante a própria improvisação da dança.

O neurocientista e pesquisador da consciência humana Antônio Damásio (2011) considera que a mente consciente emerge da relação do corpo com o ambiente na complexa trama que se estabeleceu no processo de evolução humana. A diferença decisiva para a mente consciente humana é introduzir, nesse processo, o reconhecimento de que nossas imagens mentais pertencem a um dono: “Quando o cérebro consegue introduzir um conhecedor na mente, ocorre a subjetividade” (DAMÁSIO, 2011, p. 25). O autor propõe, ainda, no que diz respeito à organização dos conteúdos mentais pela consciência: “A consciência não se resume a imagens na mente. Ela é, no mínimo, uma organização de conteúdos mentais, centrada no organismo que produz e motiva esses conteúdos”:

[...] em sua forma elementar, a consciência é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e no qual existe o conhecimento pessoal e privado de nossa existência, situada em relação ao ambiente circundante do momento, seja ele qual for. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento servindo-se de diferentes materiais sensitivos – corporais, visuais, auditivos etc.– e manifestam propriedades qualitativas diversas para os diferentes fluxos sensitivos. *Os estados mentais conscientes são sentidos.* (DAMÁSIO, 2011, p. 198)

Para o autor, o cérebro mapeia constantemente as variações dos estados do corpo que são criadas em sua relação ao ambiente, sendo que o que se estabilizará no cérebro enquanto potência de memória refere-se diretamente às diferentes qualidades das experiências em níveis emocionais. Para Damásio, quando as emoções são conscientizadas, se tornam o que conhecemos por sentimentos. Os estados emocionais do corpo variam em fluxo ininterrupto entre corpo e ambiente a cada experiência, dada sua vinculação à percepção também singular de cada corpo em seu contexto.

Estabelecendo uma conexão entre as propostas do autor e a experimentação do movimento pela linguagem da dança, podemos lançar luz sobre certa qualidade específica de produção de imagens mentais que se desenvolvem durante o fluxo do movimento, explorado e experienciado por um corpo atento a essas transformações. Ao atuar sobre padrões e estabilidades de pensamento do corpo na dança, podemos atuar também na forma como percebemos e lidamos com as emoções que emergem e

influenciam o movimento. Permitindo sua experimentação de forma atenta e presente, estamos talvez possibilitando que padrões de respostas se desestabilizem, fazendo emergir, do movimento, outras qualidades de emoção, imagens mentais e memória.

Nesse sentido, o pensamento do corpo artista da dança poderia acionar certa diferença qualitativa de produção, fluxo e organização de imagens mentais, assim como de experimentação e trato com os diferentes estados do corpo. A educação somática poderia, na forma como é trabalhada na técnica Klauss Vianna, vir a evidenciar que a exploração do movimento humano não se encerra apenas em sua ação de desestabilizar padrões de movimento, mas também de pensamento, imaginação e emoção.

Klauss Vianna referia-se, em suas aulas, que o acesso a determinadas cadeias musculares (que nomeava de *musculatura da emoção*, como citam alguns professores da Técnica Klauss Vianna) poderia vincular-se à conquista de um estado de presença cênico potente. Considera-se, atualmente, na técnica Klauss Vianna que o termo “musculatura da emoção” poderia ser uma metáfora de trabalho prático da qual Vianna se valia para acessar e trabalhar o que hoje entendemos como pré-movimento para Hubert Godard (2001). O pré-movimento se refere à organização postural de cada pessoa em relação à gravidade, o que se estabelece de forma singular no corpo em seu processo no mundo. Portanto, o pré-movimento imprime, ao movimento dançado, características também singulares que dependem também das variações como estados de humor, etc. O pré-movimento em Hubert Godard é uma invisibilidade que está próxima ao início (sempre provisório) do movimento no corpo:

Chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar (GODARD, 2001, p. 13).

Cada corpo possui certa organização que *preexiste* ao movimento aparente e que determina também a diferença do corpo e do movimento de cada um. É sobre a organização única que cada corpo vai encontrando, na sua relação com a gravidade que se pronuncia, então, essa diferença. O pré-movimento já define também, de certa forma, a diversidade do movimento que cada corpo poderá organizar, em relação ao contexto em que se encontra em cada momento – também sempre único – de sua vida.

O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade, nessa posição. O sistema dos músculos gravitacionais cuja ação escapa em grande parte à consciência e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São esses músculos que mantêm nosso equilíbrio



e que nos permitem ficar em pé sem que tenhamos de pensar. São ainda esses músculos que registram as mudanças em nossos estados afetivos. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura. (GODARD, 2001, p. 14)

Klauss Vianna considerava que, ao trabalharmos o reconhecimento dessa organização, poderíamos atuar sobre nosso padrão postural, desfazendo tensões e rigidezes musculares desnecessárias e permitindo que possíveis emoções consequentes também pudessem se transformar. Considerando o que propõe Damásio (2004) sobre a noção de emoção enquanto um mapeamento dos diferentes estados do corpo, a concepção de Vianna sobre a *musculatura da emoção* faz todo sentido. Não se trata, portanto, de localizar alguma cadeia muscular específica que se refira a determinada emoção (como talvez fosse concebido há alguns anos atrás, quando não haviam sido realizados estudos aprofundados sobre neuroanatomia), mas sim de reconhecer que, a partir de um trabalho de percepção e liberação de tensões desnecessárias, favorece-se também a conquista dos espaços articulares, a liberdade dos movimentos e, principalmente, a conquista da regulação do tônus adequado. Dessa maneira, as variações dos diferentes estados do corpo em relação ao ambiente talvez possam ser também reconhecidas e transformadas pelo e no corpo artista, o que viabilizaria a emergência de diferentes qualidades de emoção na exploração do movimento.

A pesquisa do Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna atua diretamente sobre cadeias musculares mais próximas à estrutura óssea:

Klauss localizava nas cadeias musculares mais profundas, ou seja, aquelas abaixo dos músculos superficiais, mais próximas dos ossos, e portanto, responsáveis pelo correto alinhamento postural, o que denominava simbolicamente de “*musculatura da emoção*”. (TAVARES, 2010, p. 49).

Nas atividades cotidianas a tendência do esforço muscular é a de localizar-se nas cadeias musculares mais periféricas do corpo, o que faz com que, muitas vezes, se criem tensões em determinadas regiões do corpo que poderiam estar mais livres e disponíveis ao movimento. Klauss Vianna considerava que “A origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas” (VIANNA, 1990, p. 137).

O trabalho de direcionamento ósseo que o Processo dos Vetores possibilita permite justamente o acesso às cadeias musculares mais profundas, o que gera a conquista de liberdade de movimentos com menor desgaste físico, ou seja, menor gasto de energia e maior qualidade de presença do corpo. Consideramos, na Técnica

Klauss Vianna, que o trabalho sobre o Tema “Eixo Global” (último do Processo Lúdico que trata do reconhecimento da organização postural de cada corpo em movimento) é também um processo que atua na organização do pré-movimento. Nesse processo de reconhecimento, o que se evidencia são as diferenças.

Reconhecendo o próprio Eixo Global e o investigando a partir do processo dos direcionamentos ósseos, o que se torna objeto de estudo é a sua própria noção de visão de mundo, já que compreendemos aqui que percepção e mobilidade são assuntos conectados (SUQUET, 2009). Assim, a forma como cada corpo vai se organizando no decorrer da vida refere-se à própria negociação *in continuum* do corpo em relação a seu ambiente: em uma regulação transitória de seu próprio peso e apoio em relação à ação da força da gravidade. E é justamente esse mesmo processo que acaba por definir, de certa maneira, as nossas possibilidades de ser-estar no mundo, entre potencialidades e limitações.

É do trânsito entre as informações *dentro-fora* (essa divisão é feita aqui apenas de forma didática) do corpo que a qualidade do movimento pode diferenciar-se, pertencendo e relacionando-se, de fato, à qualidade que emerge daquele determinado encontro. A partir do momento em que a conscientização do movimento se refina pelo e no reconhecimento e trabalho sobre o Eixo Global, o reconhecimento dos diferentes estados do corpo e as conseqüentes emoções mapeadas pelo cérebro também podem tornar-se mais presentes, fazendo com que a experiência do movimento seja também uma experiência de reconhecimento e *trans-formação* de emoções.

Quando atuamos sobre determinadas tensões, estamos também atuando sobre padrões estabilizados de pensamento do corpo que se referem ao acesso à qualidade do estado de presença do corpo. Como exemplo: o Oitavo Vetor do Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna se localiza na sétima Vértebra Cervical. Sua proposta de direcionamento pretende preservar o espaço intervertebral e garantir a estabilidade do crânio em relação à coluna. Como consequência, quando conquistadas as direções ósseas do Oitavo Vetor, a própria forma poderá levar nosso sistema perceptivo a se reorganizar, pois há um aumento significativo da amplitude do campo de visão (sistemas visual e auditivo) do corpo. O que se evidencia durante o trabalho é que não é necessário que o crânio avance em direção às imagens do mundo, mas que possa recebe-las. O Processo dos Vetores atua também, portanto, na qualidade da percepção e no conseqüente pensamento do corpo.

O trabalho refinado de autopercepção na Técnica Klauss Vianna considera sempre três níveis de atenção – eu e meu corpo, eu e o espaço, eu e o outro –, o que aciona o estado de atenção não só à percepção da própria organização do corpo, mas ao movimento, ao fluxo transitório da vida e ao contexto em que se insere esse corpo.

Trabalhamos, pois, sempre em relação, no *in continuum* corpo-mundo, como forma de também agenciar as forças da criação artística no corpo que dança:

Do artista são exigidas outras habilidades, diferentes das de um corpo meramente morfológico, significativo e unificado – um corpo capaz de gerar micropercepções, microdiferenças, distorções que afetam sua própria operacionalidade. Através das abordagens somáticas, podem-se gerar modos de exploração de corporeidades emergentes, de manejos dos devires do corpo, com os possíveis corpos que podem eclodir da percepção de si no ambiente. (BIANCHI; NUNES, 2015, p. 163)

O desejo de especialização de alguns conceitos no corpo artista torna a frequência e a insistência na experiência prática uma necessidade. Na mesma proporção, a simples repetição desatenta de procedimentos também se torna um risco para o artista cênico interessado no tema da presença. Segundo Katz (2005, p. 166): “Treinar significa construir mapas corticais”. Os princípios em que as práticas de trabalho ancoram-se tornam-se, então, parte de nossos processos cognitivos enquanto potências de memória e imaginação. Parece ser de grande importância, portanto, que o bailarino criador acompanhe com atenção o desejo que rege o movimento em direção à sua prática, fazendo com que alguns conceitos se corporifiquem em detrimento a outros.

No caso da abordagem da técnica Klauss Vianna, a prática e toda sua ação filosófica no corpo nascem do desejo da exploração do movimento enquanto intensificação da experiência de diferenças, que considera a potencialização dos relacionamentos criativos entre corpo e ambiente e o conseqüente fluxo de imagens mentais do corpo que dança. Privilegia a criação de estados de consciência e de presença durante a exploração do movimento (e tudo o que está envolvido no processo) e, assim, não separa a ação técnica da criativa, como aponta Miller (2012, p. 30): “[...] propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espço”.

Para que alguns conceitos da prática artística da dança se corporifiquem, sua recorrência é uma necessidade. Adotaremos a palavra treinamento como a ação do artista cênico em busca da compreensão e especialização de certa qualidade de pensamento do corpo. O treinamento é aqui compreendido, então, enquanto uma maneira eficiente de especializar e atualizar processos cognitivos no estado de presença do corpo artista, considerando que, a cada repetição, outras informações são sempre agregadas à experiência. Podemos dizer que mesmo o treinamento mais repetitivo será, em algum nível, sempre acompanhado de recriações. Na perspectiva da prática aqui empregada, o sentido da repetição é sempre de atualizar certa memória em potência. Isso, de forma acentuada pela chamada da atenção e presença (qualidade

de escuta do corpo ao momento presente), implica sempre em fazer novamente, em recriar uma potencialidade de movimento memorizada. A questão fundamental para o artista da cena interessado no tema da presença é que se acompanhem os processos de conscientização e exploração do movimento dançado com atenção: um “estado de alerta” ativo e perceptivo ao fluxo de informações e transformações de seus estados.

É desejável ainda que a instabilidade do corpo e seus processos de subjetivação sejam acompanhados como parte do processo de investigação do movimento (elaborado em improvisações, em criações de sequências coreográficas ou de ações físicas) de modo que se torne também uma especialização da experiência do corpo cênico. Nesse sentido, perceber que o treinamento não começa e nem se encerra em uma sala de trabalho faz toda a diferença.

A sensibilização do corpo em movimento, enquanto especialização de processos cognitivos relacionados ao saber-fazer da linguagem da dança, pode estender-se à prática de composição da vida cotidiana e potencializar, assim, a criação e a invenção de novos relacionamentos, outros modos de conhecer o mundo e o outro, pelo e no corpo em movimento. Compreender que o movimento humano é parte importante de seu processo cognitivo e do modo como atuamos no mundo permite que se lance luz às implicações éticas e políticas sobre o fazer-pensar do corpo que emerge da prática continuada de treinamento do artista cênico. “Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 150).

A reflexão atenta acerca dos procedimentos que escolhemos trabalhar enquanto treinamento prático cria espaço para que o artista reflita sobre sua atuação em seu contexto, através das diferentes qualidades de relações que estabelece enquanto presença cênica, enquanto professor e mesmo na maneira como atua no mundo. Descolar o movimento das repetições desatentas e experimentá-lo enquanto potência criativa pode ser uma maneira de viver o corpo que redimensione a sensação do movimento da vida no mesmo.

O que vemos, a maior parte do tempo, é uma repetição de padrões, de gestos sociais, em corpos que parecem ter esquecido sua plasticidade e integridade. A singularidade de cada corpo é, muitas vezes, pouco evidente, quando se trata de investigação de movimentos. Muitas respostas corporais se estabilizam de tal maneira que, mesmo não condizendo com o momento presente, continuam a se impor como forma de estabelecer a relação com o ambiente (NEVES, 2008, p. 45)

Não separando a ação técnica da ação criativa na dança e operando por princípios que permitem a conquista da autonomia do bailarino criador na contemporaneidade, a relação entre a dança e a educação somática que se apresentam na prática da técnica Klauss Vianna se revelam enquanto ação ética de criação de novas realidades.

O filósofo e professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) Peter Pal Pelbart (2011, p. 58) afirma que, na contemporaneidade, “Tanto o biopoder como a biopotência passam necessariamente, e hoje mais do que nunca, pelo corpo”. O filósofo se ampara na concepção de Michel Foucault para discutir as implicações do poder sobre a vida. A partir da formulação do conceito de biopolítica em Foucault, Pelbart considera o corpo e a produção de subjetividade como principal campo de agenciamento de forças do poder sobre a vida, compreendendo como biopoder, a ação do poder sobre a vida; e como biopotência, a ação da vida sobre o poder.

Se nosso campo de atuação enquanto artistas da cena dá-se intrinsecamente em operacionalizar formas de fazer-pensar o corpo e o movimento em relação ao contexto em que vivemos, temos muito a refletir sobre a ética que envolve nossas ações e, ainda, sobre como a produção de subjetividade poderá, assim, se potencializar de forma compartilhada:

A partir daí seria preciso perguntar-se de que maneira, no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade, surgem novas modalidades de se agregar, de trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de autovalorização. [...] De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? (PELBART, 2011, p. 22).

A questão da formação em dança na contemporaneidade ampara também uma importante discussão: quais são, de fato, as qualidades éticas implícitas em nossas ações práticas de dança? A pesquisadora Isabelle Launay (2010), a partir de estudos de caso que realizou durante anos de pesquisa em seu núcleo de estudos na Universidade Paris VIII, analisa a questão de forma crítica a partir dos discursos de diversos coreógrafos e bailarinos que atuam na contemporaneidade, a fim de trazer à tona as implicações dos treinamentos em dança no corpo dos bailarinos:

[...] tudo concorre massivamente, na aula de dança, na instituição de uma organicidade disciplinada. A pedagogia do movimento permanece amplamente tributária a um esquema “anátomo-cronológico” que, dividindo o corpo, o gesto e o tempo, fixa um emprego do tempo no corpo em vez de

escutar seus ritmos [...]. Este organiza uma hierarquia a partir do sacrossanto “posicionamento” de seus segmentos (cabeça, ombros, peito, bacia, joelho, pés) em lugar de trabalhar sobre os espaços que os ligam, o que fetichiza “posições” ou “posturas” e força uma compatibilidade dos “passos” e impede de aprendê-los em termos de movimento ou cantá-los. (LAUNAY, 2010, p. 98).

Essa divisão que separa “o corpo, o gesto e o tempo” a que se refere Launay implica, também, em um distanciamento dos processos subjetivos que acompanham toda a prática do movimento dançado, *amputando* muitas possibilidades de explorá-lo. Ao fetichizar algumas estabilidades, o que se restringe não é só a possibilidade de criação implícita à prática da dança, mas também o pensamento que o corpo vai assumindo ao simplesmente repetir sequências de movimento sem incorporar também a lógica que as constituem. Não se reflete sobre os porquês de algumas organizações estéticas afirmarem-se mais do que outras e, assim, o que se evidencia, na maioria das vezes, é a fria distância entre técnica e criação, entre as diferentes formas de composição coreográfica e as concepções filosóficas em que se ancoram.

A pesquisadora do Movimento e Educação Somática da Universidade de Montreal (Canadá), Sylvie Fortin (2012), também aponta que o assunto da formação em dança é de imensa importância, já que demonstra também as relações de poder implícitas nas práticas de trabalho e no entendimento de corpo que as constituem. Para Fortin, a Educação Somática pode contribuir para que o bailarino se torne, já durante sua formação, ativo e reflexivo quanto a sua relação com a dança.

Sua prática da Educação Somática levou-os a se posicionarem de maneira diferente no mundo da dança, pois para os artistas que querem refinar seu olhar sobre o mundo, a prática da educação somática não pode se limitar a uma exploração narcísica de si ou a sutis modulações de sua tonicidade muscular. O que se aprende em educação somática é, primeiramente e antes de mais nada, a capacidade de modular sua percepção. A criação coreográfica é um assunto de percepção. Antes da obra é toda a experiência perceptiva dos artistas que deve ser desenvolvida. Uma nova consciência/percepção de si não resulta somente na reorganização dos músculos posturais profundos, mas resulta também em uma nova maneira de ver o mundo. (FORTIN, 2012, p. 134).

A qualidade prática da investigação do movimento no campo da educação somática pode ser uma das estratégias para que a criação em dança emergja de uma percepção refinada do corpo do bailarino em relação a seu ambiente. Essa potencialização do estudo do movimento, a partir da exploração sensível da percepção, pode ser considerada uma atitude política em favor da descentralização de um ideal de movimento que ainda é, muitas vezes, impregnado pelos rastros de ideais estéticos do corpo e do movimento de outros períodos históricos e mesmo de um enrijecimento modelar e estético.

Esse retalhamento do corpo, fruto da mentalidade do movimento como de composição/ recomposição e não como sistema de relações ligando uma corporeidade ao seu contexto (geográfico, histórico, afetivo), lucra com o refortalecimento das figuras do poder. É exatamente o outro, esse corpo ideal e irreal da utopia do “dançarino”, quer ele se encarne ou não na figura do professor, quem reunifica o sujeito que dança e quem dita sua lei a partir do espelho, onde os alunos, os professores, os espectadores se miram. As drenagens dos fluxos de alimento real e imaginário, o fechamento e rigidez dos orifícios, dos diafragmas, da redução dos movimentos do imaginário. Esse sábio sadismo anatômico, erotismo de uma sociedade disciplinar, por mais intensa que seja, produz “corpos dançantes” cujo imaginário congelou, fossilizou, “se docilizou” nas relações de poder instituídas. (LAUNAY, 2010, p. 99).

Criando e compartilhando informações pela linguagem da dança, estamos também agindo como produtores de subjetividades e visões de mundo. Assim, Fortin (2012, p. 135) propõe que “Como professores/pesquisadores é preciso aumentar a consciência dos diferentes discursos em dança através de práticas de formação reflexivas e críticas. É preciso desenvolver imaginários do corpo e da dança que alimentam uma criação artística ética”.

A dança é a linguagem que pode possibilitar, de forma vertical, a exploração criativa e poetizada do corpo em movimento lançando em fluxo, em imanência, toda a estrutura física (e conceitual) singular de cada corpo e fazendo com que se atualizem e se recriem diferentes intensidades, estados e qualidades de presença do corpo.

Ancorada nesses princípios é que busco problematizar ainda mais a experiência do corpo que dança, sua formação e atuação cênica. E, ainda, mapear no corpo que deseja dançar as possibilidades de agenciar as forças de diferenciação e potencialização de sua ação imaginativa, potencializando a ação criadora do corpo do ator e do bailarino em diferenciação e permitindo, assim, que o mesmo tome as rédeas de seu labor e reflexão continuada que uma prática autoral exige:

Para M. Foucault, nós evoluímos num discurso dominante com “regras do jogo”. Tornamo-nos mais ou menos sem nosso conhecimento, corpos dóceis. Mas temos a possibilidade de nos tornarmos “sujeitos éticos”, isto é, pessoas que se criam sob uma forma não normalizante. Uma pessoa prática e ética, diz ele, assim que ela toma consciência da maneira pela qual os discursos dominantes impõem-lhe limites não desejados, problematiza esses discursos e se recria. (FORTIN, 2012, p. 137).

Articulando o desejo de exploração do movimento como potência de fluxo de imaginação incorporada aos modos de fazer-pensar a prática da dança e da educação somática, iluminam-se – corpo e movimento – como meio potencial de emergência de novos fluxos de imagens/emoções e subjetividades, novas formas de conhecimento, outras formas de pensar e gerir a vida no corpo.

## REFERÊNCIAS

BIANCHI, Paloma; NUNES, Sandra Meyer. A Coordenação Motora como Dispositivo para a Criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.148-168, jan./abr. 2015.

BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: o corpo enquanto experiência. In: **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p.99-106, mai./ago. 2005.

DAMÁSIO, Antonio R. **Em busca de Espinosa** - prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo. Companhia das Letras, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, Lílana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre. Sulina, 2009, p. 131-149.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. In: **Revista Contrapontos - Eletrônica**, v.10, n.3, p.321-326, set./dez. 2010.

FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo. ABRACE, 2012, p. 115-139.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro. Ed. UniverCidade, 2001.

KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três**: A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte. FID Editorial, 2005.

LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, C.; AMORIN, C. (Orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo. Annablume, 2010, p. 81-100.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klaus Vianna. São Paulo. Summus, 2007.

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



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

PELBART, Peter Pál. *Vida capital*: ensaios de biopolítica. São Paulo. Iluminuras, 2011.  
STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a Arte e a Docência**: a formação do artista da dança. Campinas, SP. Papyrus, 2006.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo Vol.3**: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis, RJ. Editora Vozes, 2008. p. 509-539.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna**: do coreógrafo ao diretor. São Paulo. Annablume, 2010.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo. Siciliano, 1990.

Recebido em: 15/11/2015

Aceito em: 15/08/2016