

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP**

NEIDE NEVES

A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia

Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica

**São Paulo
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NEIDE NEVES

A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia

DOUTORADO em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Christine Greiner.

**São Paulo
2010**

Banca Examinadora

.....
Prof^a. Dr^a. Christine Greiner (orientadora)

.....
Prof^a. Dr^a. Lenira Peral Rengel

.....
Prof^a. Dr^a. Helena Bastos

.....
Prof^a. Dr^a. Helena Tânia Katz

.....
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Agradecimentos

A **Prof^a. Dr^a. Angel Vianna**,
Mestra e amiga,
Por todos os ensinamentos e incentivos,
Com carinho e admiração,

À minha orientadora,
Prof^a. Dr^a. Christine Greiner, por sua generosidade e rara dedicação,
Com todo carinho e reconhecimento,

À **Prof^a. Dr^a. Helena Katz**,
Por sua leitura sempre cuidadosa e pelo generoso compartilhar de idéias e bibliografia,

À **Comissão de Pesquisa do Conselho de Ensino e Pesquisa – CEPE – da PUC/SP**, pelas horas-pesquisa de Capacitação Docente Doutorado, concedidas durante o ano de 2009, que possibilitaram maior dedicação à escrita desta tese.

Às minhas colegas do Núcleo de Estudos na Técnica **Klauss Vianna**,
Dr^a. Jussara Miller, **Ms. Luzia Carion Braz** e **Marinês Calori**,
Por sua contribuição fundamental nas questões da Técnica e pela torcida carinhosa,

Muito obrigada!

Resumo

A Técnica como Dispositivo de Controle do Corpomídia

Neide Neves

A técnica corporal tem sido definida pelo senso comum ocidental como uma repetição mecânica que disciplina o corpo tendo em vista um fim específico. Esta tese propõe desestabilizar dicotomias tradicionais do tipo teoria-prática e mente-corpo, que tem sido responsáveis pela longevidade de algumas metáforas ontológicas como por exemplo, o corpo-recipientes e o corpo-instrumento que colaboraram de maneira eficiente com a definição mais tradicional da técnica corporal, assim como com os estereótipos da natureza humana (Pinker, 2004).

Em termos metodológicos, a tese promove o cruzamento de estudos de diferentes áreas de conhecimento como a etnologia (Mauss, 1934), as ciências cognitivas (Berthoz, 1997, Noë, 2004), as teorias da comunicação (Sodré, 2006, Greiner e Katz, 2005) e a filosofia política (Agamben, 2009). O resultado da pesquisa é o compartilhamento de questões levantadas por esta gama de autores e experimentos práticos, cujo ponto de partida é a técnica Klauss Vianna, tendo em vista a maneira peculiar como esta lida com o corpo e seus processos comunicacionais, gerando soluções adaptativas complexas em ambientes diversos (corpos, cidades, espaços artísticos, etc).

A tese propõe, como conclusão, uma redefinição político-cognitiva que passa a compreender a técnica como um operador comunicacional e um dispositivo de poder que pode agir como instrumento disciplinador do corpo mas também como acionador de estratégias de resistência política. Tudo depende dos processos de mediação que serão ativados durante a experiência comunicativa entre o corpo e o seu entorno.

Palavras-chave: comunicação, corpomídia, técnica de dança.

Abstract

Technique as an Instrument of Bodymedia Control

Neide Neves

Corporal technique has been defined by Western Common Sense as being a mechanical repetition that disciplines the body with a specific purpose in mind. This thesis proposes to destabilize traditional dichotomies of the theory-practice and mind-body type that have been responsible for the longevity of some ontological metaphors such as the body-recipient and the body-instrument that have collaborated efficiently with the most traditional definition of body-technique, as well as the stereotypes of human nature (Pinker, 2004).

In methodological terms, the thesis promotes the crossing of studies of different areas of knowledge such as ethnology (Mauss, 1934), the cognitive sciences (Berthoz, 1997, Noë, 2004), the theories of communication (Sodré, 2006, Greiner and Katz, 2005) and political philosophy (Agamben, 2009). The result of the study is the compartmentalization of questions raised by this range of authors and practical experiments, whose starting point is the Klaus Vianna technique, bearing in mind the particular way this technique deals with the body and its communicative processes, generating complex solutions of adaptation in diverse environments (bodies, cities, artistic spaces, etc.).

In conclusion, the thesis proposes a political-cognitive redefinition that starts by seeing technique as a communicative operator and a tool of power that can both discipline the body and activate the strategies of political resistance. Everything depends on the processes of mediation that will be activated during the communicative experience between the body and its surroundings.

Key words: communication, bodymedia, dance technique.

Sumário

Abertura.....	1
Introdução	2
Capítulo um – Evolução e comunicação em técnicas de dança	
Um. 1. – Pressupostos históricos	7
Um. 2. – Técnica e comunicação na dança.....	11
Um. 3. – Novos parâmetros evolutivos?.....	22
Capítulo dois – Novos paradigmas na dança	
Dois. 1.– A pesquisa de Klauss Vianna	27
Dois. 2. – A sistematização	31
Dois. 3. – Sistema, método e/ou técnica?	58
Capítulo três – As razões no corpo	
Três. 1. – Ponto de partida	71
Três. 2. – Percepção e memória – criação e imaginação.....	78
Três. 3. – A percepção na aprendizagem de movimentos – imitação e emoção.....	88
Três. 4. – A percepção na criação de movimentos – conservação e projeção.....	96
Três. 5. – A percepção na improvisação de movimentos – adaptação e decisão	98
Conclusão – Arte e poder	106
Bibliografia, hemerografia, vídeo e site	118

“Um provérbio japonês diz que um bom mestre é aquele que aceita ser imitado por seus alunos; poder-se-ia acrescentar que um bom aluno é aquele que deseja ir mais longe do que seu mestre, e mesmo contra ele. Perpetuar o pensamento do mestre não é repeti-lo, é torná-lo vivo, é desenvolvê-lo até libertar-se dele” (Berthoz, 2005:15).

Introdução

“Mas como os discursos exercem o seu próprio controle, deve-se forçá-los a tomar posição sobre questões sobre as quais estavam desatentos. Eis a tarefa das novas epistemologias” (Greiner, Katz, 2005:127).

Algumas palavras usadas no senso comum acabam por ter seu significado esvaziado, uma vez que o uso equivocado faz com que adquiram sentidos diferentes e obscuros, o que equivale a não ter nenhum. Isto ocorre com a palavra técnica. Do mau emprego à definição enrijecida e estreita, a palavra e sua aplicação ficam comprometidas. Percebida a necessidade de uso da palavra técnica, esta tese pretende chegar a uma compreensão, mais do que uma definição, que permita seu emprego com maior clareza e abrangência. Para tanto, lança mão de teorias da comunicação e de estudos das ciências cognitivas, buscando entender a participação das técnicas nos processos de transmissão de conhecimento, de criação e de comunicação.

Na dança, particularmente, as palavras técnica e método são usadas de forma indiscriminada e muitas vezes baseada em conceitos ultrapassados sobre o corpo, as faculdades mentais e a relação corpo-ambiente. Compreendê-las faz parte do esforço para desenvolver parâmetros e metodologia para estudar a diversidade de pesquisas em

dança no país atualmente. Neste sentido, o estudo da Técnica Klauss Vianna – TKV – e sua sistematização vem contribuir para exemplificar como uma técnica de dança contemporânea elabora essas questões, uma vez que se trata de uma pesquisa brasileira, de dança e educação somática¹, que trouxe uma visão de corpo e dança inovadora e diferenciada, na segunda metade do século XX, para a dança que se fazia então no Brasil e tem relevância no cenário da pesquisa corporal na dança e no teatro brasileiros ainda hoje.

O modo de trabalho da TKV ressalta a unidade corpomente, promove a autonomia no trabalho individual e engaja a pessoa no ambiente à sua volta, todos predicados atuais e relevantes não só para a arte, mas para um entendimento do corpo e sua ação no mundo. Além disto, a presença fundamental da pesquisa de Klauss Vianna na experiência profissional da autora desta tese traz a possibilidade de paralelos constantes entre as pesquisas estudadas aqui e essa técnica de corpo contemporânea. Finalmente, a presença importante da educação somática na prática atual dos artistas do corpo torna relevante a investigação sobre o corpomente, seu funcionamento e suas faculdades.

¹ A expressão Educação Somática foi cunhada por Thomas Hanna para definir um determinado tipo de trabalho corporal como “...a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia” (Fortin, apud Miller, 2007:25). Márcia Strazzacapa inclui a Técnica Klauss Vianna como uma técnica de educação somática brasileira, em uma lista de trabalhos como os de Gerda Alexander, Bartenieff, Bainbridge-Cohen e vários outros (Strazzacappa e Morandi *apud* Miller, 2007:26)

Esta tese nasce, então, da proposta de buscar uma nova epistemologia para o estudo de dança baseada em pesquisas das ciências cognitivas e da comunicação, com a intenção de contribuir para uma maior clareza na compreensão e definição deste campo de estudos, sem ceder a antigos preconceitos e sem querer atá-lo a definições empobrecedoras e restritivas. Ao contrário, a tentativa é de arejar os conceitos, propiciar um olhar mais amplo para o corpo e a dança, tomando emprestado pensamentos de áreas afins.

Tradicionalmente, técnicas tem sido vistas como apartadas do pensamento e da elaboração de conhecimento. O sociólogo Richard Sennett mostra como este posicionamento data da distinção, nas sociedades, do trabalho manual do artífice em relação ao trabalho intelectual. Profissional antes valorizado socialmente, perde status e sua prática passa a ser vista como habilidade manual que não exige capacidade de conceituação e não elabora pensamento.

Sennet recorre à palavra grega *poien*, que significa fazer e poesia, para explicar que a habilidade manual produz pensamento; que o fazer prático leva à solução de problemas, que conduz à formulação de novas questões, permitindo assim a descoberta de novas soluções num processo de evolução teórico-prático. Explica que o fazer da arte é como o fazer do artífice, que cultiva a atitude de pesquisa, em que é fundamental a abertura para descoberta de novos caminhos e a solução de problemas resulta em

novas perguntas. A arte, mais que os outros tipos de produção humana, consegue manter esta atitude.

Para tanto, esta tese estuda a percepção na pesquisa do neurofisiologista Alain Berthoz para compreender como seus mecanismos e os de outras faculdades mentais participam do ensino, da criação e da improvisação em dança. Este fisiologista propõe que a percepção sensorial não é passiva, mas uma ação simulada que permite tomada de decisão para fins adaptativos. Entende a atividade sensoriomotora como base para a cognição, alterando a compreensão equivocada de um funcionamento independente dos aspectos motores e cognitivos.

O corpo é visto como mídia de si mesmo, de acordo com a proposta da teoria do Corpomídia desenvolvida pelas pesquisadoras do corpo e da comunicação Christine Greiner e Helena Katz. Rejeita-se a compreensão do corpo como instrumento e/ou recipiente de informações, o que resulta na impossibilidade de se compreender as técnicas de dança como ferramentas para treinamento de um corpo que armazena habilidades que serão usadas para a elaboração futura de coreografias e de uma comunicação com a platéia.

Como toda produção humana, a arte não escapa das relações de poder. Para entender como se dão estas relações, esta tese traz para o debate os estudos do filósofo Giorgio Agamben, que define as construções sociais humanas como dispositivos de poder e, sob certas condições, de subjetivação.

Ao tecer um diálogo entre cognição, comunicação, pensamento político e as artes do corpo, a tese pretende mostrar que uma técnica pode ser considerada um operador comunicacional que alia corpo e ambiente; e suas instruções, dispositivos que instrumentalizam o corpo para evidenciar sua singularidade e promover autonomia.

Capítulo um – Evolução e comunicação em técnicas de dança

“A história traçou linhas ideológicas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário; a sociedade moderna sofre dessa herança histórica” (Sennett, 2009:22).

1.1. Pressupostos históricos

Vigora ainda hoje e de forma bastante generalizada uma compreensão de técnica como o desenvolvimento de mecanismos que possibilitam ou facilitam uma determinada ação. Estão presentes neste pensamento as noções de repetição mecânica, codificação, universalidade. Este pensamento pode ser analisado no livro do historiador Pierre Ducassé e interessa para a discussão desta tese na medida em que é reconhecível ainda hoje nas discussões sobre a dança.

“Esta sequência de operações definidas, de actos coordenados, que chegam a uma transformação desejável das coisas que nos rodeiam, quer dizer, do meio inicial, representa aquilo que os homens chamam de *processos técnicos*, ou, mais simplesmente, *técnicas*” (Ducassé, 1955:8).

Pierre Ducassé analisa o desenvolvimento das técnicas ao longo do tempo iniciando por aquelas que se pode reconhecer no mundo físico, tais

como os mecanismos existentes nas barragens naturais, o sifão, a escora, que puderam guiar os homens em suas primeiras criações. Diferencia as técnicas determinadas e limitadas do mundo animal, das desenvolvidas pelo homem devido à complexidade de seu cérebro, que lhe confere a capacidade de um desenvolvimento técnico que vai além da ‘fatalidade animal’.

Coloca a aptidão para a vida social como o que ‘transforma a potência técnica do homem e assegura-lhe o domínio técnico do espaço e do tempo’. Afirma que, do ponto de vista do estudo das sociedades, o que mais interessa é a transmissão coletiva das técnicas, como um conjunto de regras fixas. Aliando a inventividade individual à transmissão coletiva, a técnica seria, neste viés, um sistema de hábitos sociais.

Para Ducassé, o corpo humano transforma a matéria em utensílio. Está apto a ‘tudo’ devido à complexidade e evolução do cérebro e à possibilidade de coordenação cérebro-mão. A estrutura física e mental do homem permite uma grande variedade de combinações, conferindo uma inventividade que o libera das amarras, pois “lhe permite inventar instrumentos inéditos e sempre mais imprevistos, cada vez mais eficazes e aptos para ultrapassar, na própria orientação que ela própria traçou, a engenhosidade fabricadora da vida” (Ducassé, 1955:9).

Reconhece que a técnica do ponto de vista humano vai além dos conjuntos de processos suscetíveis de modificar a matéria, incluindo a linguagem, a educação e as leis como técnicas essenciais. E explica que,

inversamente, alguns sábios consideram a técnica “como um fenômeno biológico, universal, e não apenas como uma operação intelectual do homem” (Ganguilhelm, *apud* Ducassé, 1954:8).

A técnica seria, portanto, compreendida de uma forma geral e de uma forma específica voltada a tudo que é criado pela inventividade do homem e que serve como prolongamento de sua mão, de seu corpo, para transformar a matéria à sua volta. Ao ser identificada como uma habilidade humana, atesta a própria superioridade humana em relação aos outros animais, fruto do notável desenvolvimento do cérebro e sua especial relação com a mão. Sublinha o caráter social do homem, que faz com que a vida em comum, em seus aspectos econômico e político – assim como a necessidade de lidar com a natureza, submetendo-a ou sofrendo sua ação – retarde ou impulsione os avanços técnicos.

Em sua inventividade, o homem usa ou doma as forças naturais, criando mecanismos, técnicas, como instrumentos de sua ação no mundo, de seu progresso econômico. Ducassé ainda ressalta que, muitas vezes, os aspectos religiosos e artísticos se anteciparam, favorecendo o crescimento técnico.

Apesar do reconhecimento das relações de interdependência entre técnica e ciência, entre a inventividade individual e as necessidades do coletivo, o teor das suas conclusões ainda explicita dicotomias, por exemplo, quando vê o homem como vítima, lutando com as consequências

provocadas pelo processo de desenvolvimento que ele próprio buscou e com a utilização danosa das descobertas científicas.

Os problemas levantados por Ducassé parecem mostrar, de um lado, o homem – ora empreendedor, ora vítima – e, de outro lado, as consequências particulares e sociais de suas ações. É o tom da análise e não seu teor ético que denuncia as cisões. Parece isentar o homem da responsabilidade de seu desejo de crescimento e poder.

Descrevendo a técnica como o que prolonga ao infinito uma ação e a sociedade como o que prolonga a duração da ação, está definindo papéis estanques, estabelecendo uma separação entre a natureza humana com seus instintos e o funcionamento da sociedade ‘que domina o progresso técnico, que o regula e, por assim dizer, o doma sujeitando-o à harmonia dos grandes instintos vitais’. Tem-se, assim, duas instâncias, duas realidades com funções diferentes. Principalmente, quando expõe que em alguns momentos da história da humanidade, a inventividade científica conduz toda a civilização e, em outros, é a sociedade que domina e regula o progresso técnico. Como se estas diferentes ações não estivessem todo o tempo presentes, criando novas realidades em constante processo de contaminação.

Ducassé também considera um ‘ponto de partida natural’ que parece ‘correr o risco de ser esquecido por uma inteligência presa ao sucesso das suas obras fabris’. Criando binômios como natural-fábrica, técnica-instinto, progresso técnico-sociedade, alma-corpo, separa o tempo todo natureza e

cultura, individual e social, bem e mal e propõe a ação destas instâncias em momentos alternados na história, como efetivamente coisas diferentes, estanques, que apenas ‘influenciam’ uma à outra.

Pode-se reconhecer esta descrição de técnica ainda hoje, em algumas disciplinas práticas de dança. Constatam-se os mesmos dualismos quando se percebe a prática ainda apartada da teoria, ou seja, a técnica vista e trabalhada separadamente de um pensamento que a sustente, ou o praticante esquecendo que sua prática necessariamente nasce de conceitos e os produz². Ainda se separa o corpo técnico do corpo pensante, sensorial. Associa-se técnica a codificação e repetição mecânica de vocabulário. Pensa-se que uma só técnica pode ser universal, no sentido de poder especializar todos os corpos para qualquer linguagem, desconhecendo as particularidades e diferentes necessidades de expressão.

1.2. Técnica e comunicação na dança

Nos estudos do corpo, uma definição de técnica bastante citada é de autoria do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (1872–1950) e aparece no seu artigo ‘Techniques of the Body’ (1934). Nele, Mauss aponta as diferenças culturais que determinam a maneira como cada povo aprende habilidades tais como nadar. É uma visão determinista, apesar de

² A relação entre prática e conceito será discutida mais adiante, no Capítulo três, com base em estudos do filósofo e cientista cognitivo Alva Noë.

compreender a importância da cultura no modo de usar o corpo. A visão de uma época, início do século XX. Entre guerras, a industrialização e a consequente busca da eficácia, da especialização nas tarefas da indústria. A técnica para execução destas ações parte da concepção de ferramenta que habilita o corpo a agir corretamente, numa relação de causa e efeito. Arelado a esta idéia, nasce o pensamento de que uma determinada técnica é aplicável universalmente, levando inevitavelmente aos resultados esperados, os quais se baseiam também em critérios de julgamento universalizantes sobre o que é adequado ou não.

Ainda hoje, a palavra técnica é usada a partir da metáfora de ferramenta que permite a todos executarem uma tarefa específica de forma adequada, com resultados reproduzíveis conforme esperado. Este pensamento é sentido em definições de técnica de dança, como detecta Helena Katz³ quando reconhece o pensamento Fordista⁴, na conceituação de técnica de dança enquanto ferramenta. Nesta concepção, o corpo é visto como um instrumento de ‘alguém’ que o habita e ‘através’ dele se expressa, levando a reforçar as clássicas separações mente–corpo, técnica–expressão. E, ainda, o corpo como instrumento para expressar o pensamento de outrem.

³ Anotação de aula da disciplina “As relações entre Dança/Teatro/Performance”, ministrada no segundo semestre de 2008, no curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo, PUC/SP.

⁴ Henry Ford (1863–1947), industrial americano que revolucionou os meios de produção da indústria automobilística, nos Estados Unidos. O Fordismo é um modelo de produção em massa que revolucionou a indústria automobilística no início do século XX e usava critérios de padronização, simplificação e especialização para a produção em massa.

Toda manifestação artística está ligada a um pensamento cultural e político. Alguns projetos artísticos tomam para si a tarefa de discutir questões culturais mas, mesmo que a relação não seja direta, não há como desvincular um trabalho artístico da cultura em que está inserido, uma vez que os corpos se constroem juntamente com sua cultura, num processo de troca de informações e de contaminação mútua.

A tradição clássica remonta ao início da dança teatral e tem suas raízes na dança de corte francesa, que se desenvolveu tendo como um dos objetivos a afirmação do poder do rei e na qual o caráter geométrico das coreografias e a aspiração textual ou discursiva afastavam toda possibilidade de manifestação de individualidade.

“Entretanto, graças à dança, o corpo se encontrava engajado num processo que tornava impossível para um indivíduo manifestar qualquer intenção pessoal” (Franko, 2005:30)*.

Segundo Marianna Monteiro (1998), o início do balé remonta às danças executadas num salão de baile por uma elite cortesã, em um contexto cultural de resgate da cultura da antiguidade. Estas danças implicavam na educação do corpo e do gesto e tinham uma função social de confirmação das relações hierárquicas. Contribuíam para ressaltar o poder do rei e diferenciar o nobre do camponês.

* “Pourtant, grâce à la danse, le corps se trouvait engagé dans un processus qui rendait possible pour un individu de manifester une quelconque intention personnelle” (Franko, 2005:30)

Quando difundido na península Ibérica, o balé foi posto a serviço de interesses políticos e religiosos, usado na reprodução dos padrões hierárquicos da metrópole nas colônias e como prática pedagógica de conversão.

“Esquecido, sistematicamente, é o fato de que o contexto do aparecimento do balé, há mais de três séculos, na Europa renascentista, possuía uma segunda face, igualmente importante, no interior da qual manifestavam-se formas baléticas que também lançavam raízes em terras de além-mar, recém-descobertas, a serviço de um projeto ideológico solidário com a empreitada colonizadora. Ignorar o papel da dança nesse projeto implica em excluir da história oficial do balé sua presença marcante nas festas político-religiosas, nesse momento de esplendor cultural das colônias portuguesas e espanholas. É como se o balé fosse outra coisa, algo ausente dos espetáculos e festejos do período colonial. Aquilo que tem sido considerado o *ethos* próprio de uma elite cortesã também atinge, na nova situação gerada pela empresa colonialista, a plebe, os camponeses, os artesãos e os escravos, sem falar nos índios e nos alforriados” (Monteiro, 1998:173-4).

Este funcionamento hierárquico, que reforça as relações de poder entre rei, nobres e povo, metrópole e colônia, aparece também na organização dos componentes de uma companhia, em que há a *danseuse étoile* ou *prima ballerina*, figura de destaque acima do corpo de baile, todos sob o comando de um coreógrafo e um *maître de ballet*.

Com mais de quatro séculos, se considerarmos como marco inicial o primeiro balé teatral, o *Ballet Comique de la Reine*, do italiano Balthazar de Beaujoyeux, em 1581, o balé seguramente se transformou desde sua criação. Com suas raízes na dança de corte, o balé teatral, teve o apoio do rei Luiz XIV que criou, em 1661, a *Académie Royale de Danse*, se profissionalizou no século XVIII e viveu nos séculos seguintes os períodos romântico, clássico e moderno, mais notadamente em França, Itália e Rússia, difundindo-se depois pelas Américas. O chamado balé acadêmico com as posições básicas, estabelecidas provavelmente no século XVII, segue regras estritas e desenvolveu um vocabulário de passos a serem reproduzidos exatamente. O trabalho técnico visa formatar os corpos para a execução perfeita destas formas. A rigidez acaba, muitas vezes, por desconectar a forma da expressão e a técnica se torna a finalidade da prática e não apenas um meio para o desenvolvimento das capacidades artísticas, criando a dicotomia técnica-expressão e, manifestações do tipo: “este bailarino é um verdadeiro artista, transcendeu a técnica”.

“Sugeri acima, dentre dançarinos que se tornaram meros técnicos neste sentido e dançarinos que ofereceram algo a mais - um estilo, ou uma expressividade geral assim como um calor ou uma frieza. Apenas aqueles capazes desta última são reconhecidos dentre os supremos praticantes da arte da dança:

uma maestria técnica suprema é colocada a serviço de um raro talento artístico” (Sparshott, 1995:71)*.

Pensada e desenvolvida, como toda manifestação humana, artística ou não, a partir de determinados valores e ideais, impõe um determinado tipo de corpo, com características da sua origem européia, principalmente, na França e na Itália. Bailarinos sempre foram aceitos ou rejeitados nas escolas oficiais em função das características físicas adequadas às habilidades necessárias. É preciso observar o caráter de universalidade que normalmente se empresta a esta técnica, como se ela fosse adequada a todos os corpos e também fundamental para o desenvolvimento de qualquer bailarino, independentemente das necessidades estéticas e técnicas da sua dança e da própria conformação do seu corpo.

A posição hegemônica que o balé acadêmico conquistou ao longo dos séculos parece reafirmar a sua vocação explicitada na carta-patente escrita quando da abertura da *Académie Royale de Danse*.

“A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às

* “I suggested above, between dancers who appeared to be mere technicians in this sense and dancers who offered something more – a style, or a general expressiveness such as warmth or coldness. Only those capable of the latter are numbered among the supreme practitioners of the art of dance: a supreme technical mastery is put to the service of a rare astistry” (Sparshott, 1995:71)

outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível” (*apud* Portinari, 1989: 66).

Pensar em uma técnica universal, adequada a todos os corpos, inclui inevitavelmente acreditar que os seres humanos se comportam e interagem com o meio e em situações de aprendizagem de forma igual, desconsiderando toda a complexidade da relação entre natureza e cultura, que compreende aquela decorrente da ação dos dispositivos⁵ de poder. Reflete o desconhecimento de que a relação evolutiva entre corpo e cultura se dá por processos de contaminação e não unilateralmente. Por esta razão, o psicólogo e cientista cognitivo Steven Pinker (2002) questiona a seguinte formulação do cientista social Albert Kroeber.

“As naturezas dos indivíduos são meramente o material indeterminado que o fator social molda e transforma. Sua contribuição consiste exclusivamente em atitudes muito gerais, em disposições vagas e conseqüentemente plásticas.” (Kroeber, *apud* Pinker, 2002:46).

Ver o corpo desta forma, como uma tábula rasa, justificaria a aplicação de técnicas de ensino universalizantes. Mas, quando há a clareza das relações entre a cultura e as necessidades de comunicação em função

⁵ O filósofo Giorgio Agamben descreve os dispositivos como meios de controle e subjetivação que, em cada sociedade, participam da relação natureza-cultura. Ver Conclusão.

das quais um determinado corpo de conhecimentos técnicos é desenvolvido, explica Pinker:

“...nossa compreensão de nós mesmos e de nossas culturas só pode ser enriquecida pela descoberta de que nossa mente se compõe de intrincados circuitos neurais para pensar, sentir e aprender, em vez de tábulas rasas, massas informes ou fantasmas inescrutáveis” (Pinker, 2004: 109).

“A cultura depende de um conjunto de circuitos neurais responsável pela proeza que denominamos aprendizado. Esses circuitos não fazem de nós imitadores indiscriminados; têm de funcionar de modos surpreendentemente sutis para possibilitar a transmissão da cultura” (Pinker, 2004: 93).

Do final do século XIX até o início do século XX, alguns pesquisadores ressaltaram a compreensão de que o movimento era ao mesmo tempo funcional e expressivo. François Delsarte (1811–1871), estudioso de canto no Conservatório de Paris, estudou o gesto e suas implicações semânticas, organizando um sistema de linguagem corporal que apontava para uma nova ciência do movimento. Émile Jacques-Dalcroze (1865–1950), pedagogo suíço e compositor, desenvolveu um método dividido em três partes: eurytmia, solfejo e improvisação. Sua proposta foi estabelecer relações entre o dinamismo corporal e o sonoro para desenvolver um sentimento musical em todo o corpo e aumentar as faculdades imaginativas pelo intercâmbio do pensamento com o movimento corporal. Rudolf von Laban (1879–1958) sistematizou sua

pesquisa sobre temas de movimento abrindo um amplo espectro de investigação sobre tempo, espaço, peso e fluência. Criou um sistema de notação em dança, desenvolveu um método de dança educacional e incentivou a criação de uma dança pessoal e expressiva. Criou coreografias que instauraram o expressionismo na dança. Seu método é utilizado amplamente, desde então, em várias áreas de atuação além da dança.

“...ele (Laban) compreendeu que a dança pode corresponder a uma necessidade interior, mais essencial que o prazer de se oferecer em espetáculo” (Joyeux. 1981:113).*

Estes pesquisadores trouxeram uma contribuição que marcou a história da dança ocidental e, direta ou indiretamente, contaminaram a criação de grandes nomes como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shaw, Doris Humphrey e Martha Graham, Merce Cunningham e Mary Wigman, Hanya Holm, Kurt Jooss, Alwin Nikolais, Suzanne Linke e Pina Bausch⁶.

Inicialmente, com Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey, Mary Wigman e Martha Graham, surge na história da dança ocidental o dançarino que imprime à sua dança um cunho pessoal, expressando sua visão de mundo e da própria dança, distanciando-se das

* “...il a compris que la danse peut correspondre à une nécessité intérieure, plus essentielle que le plaisir de s’offrir en spectacle” (Joyeux: 1981:113)

⁶ Ver genealogia em Odette Joyeux (1981: 2 e 3).

figuras etéreas e idealizadas do romantismo ao mesmo tempo que o balé clássico continua sua trajetória.

“Para Graham, os vocabulários simplificados de Duncan e St. Denis não eram mais adequados que os do balé. Ela criou para a dança uma linguagem completamente nova, aquela que ela necessitava ‘para tornar visível a paisagem interior’. O objetivo do treinamento técnico, como ela descreve aqui, é ainda o controle do instrumento do dançarino. Mas, onde a aula de balé era planejada para aumentar a mobilidade independente dos membros e desenvolver a extensão vertical do corpo, os exercícios de Graham enfatizam o eu interior que motiva o movimento a partir do centro do torso e reconhecem a força que precisa ser despendida para elevar o corpo do solo. A rotação externa é eliminada ou usada em um grau moderado; o controle emana das costas. O efeito desejado não é a elegância nobre, nem leveza etérea, nem o naturalismo pedestre, mas de preferência um reflexo do ‘milagre que é um ser humano’ ” (Cohen e Matheson, 1992:135)*

Apesar dos novos ideais, ao longo deste início do século XX, ainda persiste uma visão do bailarino que vê seu corpo como um instrumento a

* “For Graham, the simplified vocabularies of Duncan and Sr. Denis were no more adequate than that of the ballet. She created for dance a completely new language, the one she needed ‘to make visible the interior landscape’. The aim of technical training, as she describes it here, is still the control of the dancer’s instrument. But where the ballet class was planned to increase the independent mobility of the limbs and to develop the vertical extension of the body, the Graham exercises stress the inner core that motivates movement from the center of the torso and recognize the force that must be expended to raise the body from the floor. The turnout is either eliminated or used to only a moderate degree; control emanates from the back. The effect desired is neither courtly elegance nor ethereal lightness nor yet pedestrian naturalism, but rather a reflection of ‘the miracle that is a human being’. (Cohen e Matheson, 1992:135)

serviço da arte. É ainda aquele ser que se distancia do mundo trancado em uma sala de ensaio horas a fio, devotando-se à sua arte como a um sacerdócio. Os grandes criadores de linguagens pessoais ainda são seguidos por inúmeros intérpretes que moldam seus corpos em função destas mesmas linguagens.

Atualmente, discute-se a existência de técnicas na dança contemporânea. Questiona-se a possibilidade de uma técnica de dança em um momento histórico, pós 1980, que a coreógrafa e historiadora da dança Laurence Louppe chama de perda das linhagens. Passou-se de uma tradição de linhagens de dança ‘... formadas através de uma corrente, ligando de maneira contínua a elaboração de um estado de corpo com o conjunto de princípios estéticos e filosóficos de um grande criador (não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos)’ (Louppe, 2000:31) a uma situação em que predomina a ‘dança de autor’, uma multiplicidade/diversidade de propostas isoladas, desenvolvidas por corpos com formação particular e híbrida.

Para responder a este questionamento, é necessário não se restringir aos pontos de vista da história e da política, mas refletir sobre as necessidades de comunicação que estão na origem das pesquisas de estilos e técnicas de dança. Ao deslocar a atenção para os estudos da comunicação, encontramos níveis diferentes de descrição: a comunicação de valores e ideais através da dança dentro de uma determinada cultura, do bailarino com a sua platéia, entre os corpos que dançam, a comunicação interna a cada corpo. Para tratar do assunto técnica de dança

hoje, faz-se necessário olhar simultaneamente estes diferentes níveis. Atualizar, na dança, o conhecimento somático. Aliar este conhecimento às questões históricas e ideológicas do corpo que dança.

1.3. Novos parâmetros evolutivos?

Outras pesquisas estão sendo elaboradas sobre o tema técnica de dança, mas que ainda vêem a técnica como algo que, mesmo acoplado ao corpo e formando com este uma unidade, parece continuar apartado dele. Recentemente, a hipótese que vem sendo desenvolvida pelo semioticista João Queiroz juntamente com a bailarina Daniella Aguiar, propõe analisar a técnica de dança como um artefato cognitivo, a partir da pesquisa do filósofo e cientista cognitivo Andy Clark.

“Os artefatos modificam as ações no ambiente; amplificam ou intensificam habilidades inatas, podendo alterá-las dramaticamente. Estão entre os artefatos que humanos acoplam: lápis e papel, notações, mapas, modelos, sinais, calendários, ábacos, calculadoras, computadores, internet, celulares, GPSs, cadernos de rascunhos, telefones celulares, algarismos arábicos, bússola, e muitos outros, incluindo a linguagem.” (Queiroz e Aguiar, 2008).

Mesmo compreendendo que a definição de artefato cognitivo não se restringe a objetos externos ao corpo uma vez que inclui a linguagem, definir técnica de dança como um artefato envolve o risco de mantê-la fora

do corpo. A proposta de funcionamento deste artefato em *looping causal* implica em um entrelaçamento não linear entre artefato/técnica e corpo, que os modifica, mas ainda assim faz pensar em uma distância entre ambos, devido à carga metafórica presente no termo ‘artefato’. A técnica como artefato cognitivo, a despeito da explicação de Clark, corre o risco de ser compreendida como material não-biológico acoplado ao corpo, sugerindo uma confirmação do estereótipo tradicional, na dança, da técnica como algo que se coloca no corpo e do qual se lança mão quando necessário, numa visão utilitária, como se esta fosse uma ferramenta e o corpo um recipiente.

Outra questão que se coloca é que artefato, em termos evolutivos, já é um fenótipo estendido e técnica é acionamento cognitivo. Esta parece ser melhor explicada usando-se o conceito de meme, desenvolvido pelo biólogo evolucionista Richard Dawkins. Este pesquisador propõe a existência de uma unidade de herança cultural, que denomina meme, por analogia aos genes. Memes não são genes e não têm relação direta com o DNA, mas são replicados inteiros e intactos como um gene. Sua replicação se dá por imitação, processo fundamental no aprendizado e que será explicado mais adiante – no Capítulo três – no estudo da percepção, mais especificamente dos neurônios espelho.

“De fato, é possível que a cultura humana tenha criado uma bomba de replicação genuinamente nova, com um novo tipo de entidade auto-replicante – o *meme*, como eu a denotei em *The Selfish Gene (O gene egoísta)* – proliferando e

‘darwinizando-se’ em um rio de cultura. Pode haver agora uma bomba de *memes* explodindo, em paralelo com a bomba de genes que estabeleceu anteriormente as condições cerebroculturais que tornaram possível sua explosão” (Dawkins, 1996: 136).

As instruções de uma técnica de dança parecem, de fato, se comportar como memes. Mas, o mesmo não acontece com os movimentos derivados da implementação desta técnica, uma vez que não podemos dizer que estes são reproduzidos tal e qual, existindo ou não um modelo prévio.

“Um modo de falar ou uma técnica de marcenaria podem ser candidatos mais dúbios a memes porque é provável - estou supondo - que, progressivamente, ‘gerações’ posteriores em uma linhagem de imitação se diferenciem mais da geração original” (Dawkins, 2009: 324).

Movimentos nunca são reproduções exatas mesmo que aprendidos previamente. Não há repetição possível, uma vez que, como nos ensina o neurologista Gerald Edelman (2001), as conexões em rede entre neurônios acionadas para a execução de um movimento nunca são exatamente as mesmas. A memória, que permite retomar o que foi aprendido, também provê uma abertura para novas conexões que dependem das condições do ambiente, interno e externo, no momento, permitindo adaptações necessárias ao comportamento. Assim sendo, pode-se pensar que as

instruções de uma técnica corporal se comportam como memes e os movimentos como fenótipo estendido, já que estes últimos exibem traços que podem variar com o tempo.

Incluindo o tempo na discussão e assumindo um viés evolucionista, a tese sugere ainda que determinadas técnicas podem ser vistas como provocadoras de um processo dinâmico de evolução do corpo, como na definição de *evolon*, do ecólogo Werner Mende (Neves, 2008). As instruções de uma técnica se transformam numa relação dinâmica com o corpo, evoluindo junto com este, num processo contínuo de troca de informações. A técnica transforma o corpo e é corporificada à medida que suas instruções são implementadas. A pesquisa desenvolvida por Klauss Vianna se presta a esta descrição. E, deste ponto de vista, pode-se admitir uma Técnica Klauss Vianna⁷.

Na escolha do estudo das questões somáticas, da comunicação e do trabalho do pesquisador, coreógrafo e filósofo da dança Klauss Vianna, para o tratamento do assunto técnica de dança, não há uma hierarquia. O próprio trabalho de Vianna, leva à reflexão sobre estes pontos de vista que, na sua pesquisa, estão enredados. Klauss inaugurou no Brasil uma nova maneira de ver o corpo e o corpo cênico com base em um determinado modo de entendimento do funcionamento do corpo, com o objetivo de desenvolver as possibilidades de comunicação. O trabalho deste

⁷ Vianna, apesar de usar o termo técnica em suas falas e em seu livro, não admitia nomear assim sua pesquisa, muito provavelmente por compreender técnica como codificação e fechamento, o oposto do que buscava.

pesquisador é elemento fundamental para minha reflexão, uma vez que nele tive minha formação como dançarina e professora. É sua visão de corpo que me levou à compreensão de técnica que procuro discutir aqui, instrumentalizada por outros pesquisadores.

Este estudo pretende aguçar o olhar para o corpo, mídia dessa arte, de forma a compreender as relações entre corpo e técnica, permitindo formular uma visão de técnica que contemple o conhecimento do corpo que dança hoje, nas suas inevitáveis relações com o ambiente, alargando os horizontes para além dos aspectos mecanicistas e universalizantes de uma reprodução de códigos e estilos.

Buscamos ampliar a discussão sobre técnica de dança para além das questões tradicionais, com o intuito de criar uma epistemologia mais adequada à dança que se faz hoje, baseada nas ciências cognitivas e da comunicação, tendo como base prática para discussão a Técnica Klauss Vianna.

Capítulo dois – Novos paradigmas na dança

“Não parece haver outra saída que não a de desenvolver novas epistemologias quando o interesse for o de acordar mundos que continuariam adormecidos e sem sentido para nós” (Bauman, apud Greiner e Katz, 2005:127).

2.1. A pesquisa de Klauss Vianna

Como muitos criadores, Klauss Vianna não sistematizou seu trabalho. Desde o início, na década de 1950, conduziu seu trabalho como um pesquisador com Angel Abras, que viria a ser sua esposa, conhecida artisticamente como Angel Vianna. Estudando, buscando soluções, criando procedimentos, mudando, avançando, sempre em movimento. Foi cuidadoso com a coerência do que propunha. Tinha metas que o direcionavam, como a descoberta de uma dança que coubesse no corpo brasileiro, a partir deste corpo, que é resultado de nossa cultura miscigenada, rica em diversidades, híbrida. Diversidade baseada também nas particularidades de cada corpo, respeitadas e valorizadas. Diversidade e mobilidade no tempo, pois propunha movimento, abertura para a mudança, o novo. Espaço para a respiração, para a criação singular de cada corpo.

Sempre em busca da autenticidade do movimento, Klauss valorizava o processo de ampliação das possibilidades de cada corpo. Não priorizava a forma como único objetivo ou independentemente do corpo que a produz. A forma codificada, repetida muitas vezes com o único objetivo de uma execução exata e que, para ele, carecia de vida e intenção. Ao contrário, interessava-se pelo movimento íntegro produzido por um corpo presente e consciente das suas possibilidades e necessidades de expressão.

Escolheu a via da conscientização do movimento para desenvolver as habilidades necessárias e chegar a uma forma que, segundo ele, deveria estar preenchida de intenção. O que significa a busca de uma forma que é resultado de um conhecimento aprofundado do próprio corpo, de seu funcionamento, de suas tendências e padrões; o que não envolvia só as questões motoras, mas todos os aspectos do corpo dançante, no presente.

A partir de um trabalho de autoconhecimento e de transformação de padrões repetitivos, Klauss buscava o movimento vivo, o que significava compreendê-lo como novo a cada momento. Para tanto, pesquisou instruções que, primeiramente, promovessem uma relação adequada com as forças mecânicas que regem o movimento e que, agindo no sistema motor, alongando e fortalecendo a musculatura, abrindo espaços articulares, direcionando os ossos de forma eficaz para o funcionamento adequado da musculatura, contribuíssem para a ampliação das possibilidades de movimento de cada corpo. As instruções são trabalhadas

de maneira a gerar o entendimento do funcionamento do corpomente e a autonomia no seu processo evolutivo. O objetivo principal é, com o aprofundamento processual do conhecimento do corpo, incrementar as possibilidades individuais de movimento e comunicação.

“Conhecimento introjetado’ é uma expressão na moda nas ciências sociais, mas ‘pensar como artífice’ é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade” (Sennett, 2009:56).

Avesso à estagnação das formas prontas e codificadas, era de se esperar que Klauss não quisesse formatar seu trabalho, que temesse uma ordenação enrijecedora, asfixiando e roubando os espaços criativos dos corpos e da pesquisa em si. Daí sua resistência a considerar a própria metodologia como a sistematização de uma técnica.

Além disso, na segunda metade do século XX, viveu um momento da história da dança em que muitos bailarinos e coreógrafos questionaram os excessos e a rigidez da dança clássica acadêmica; fase de rompimento com os parâmetros rígidos que regiam a dança até então.

Klauss fez parte deste momento histórico e desenvolveu, no Brasil, esta busca. Desde o início da carreira, sentiu no próprio corpo os limites, principalmente, do ensino do balé. Buscou na dança, talvez até pelo seu grande interesse e envolvimento com o teatro, uma outra maneira de ver e testar o corpo que dança. Interessava-se pela capacidade de expressão e comunicação dos corpos. Com estas duas molas propulsoras, os limites do

ensino da dança e o reconhecimento do potencial de comunicação de todo corpo, começou a pesquisar sua técnica. Encontrou no funcionamento do corpomente, pois nunca separou estas duas dimensões, o conhecimento para flexibilizar e instrumentalizar os corpos e a própria dança. Aprofundou o conhecimento do corpo e do movimento, criando a partir daí seu trabalho, que explica e situa no livro “A Dança” (2005), onde desenvolve, entre outros pensamentos, sua visão sobre técnica de dança.

“Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser mais um meio eficaz e em plena sintonia com os fins que proponho atingir. E a técnica eficaz talvez seja aquela que torna possível extrapolar todos os falsos e repetitivos conceitos de beleza, que permite criar ou revelar a identidade entre a dança e o dançarino, entre quem dança e o que está sendo dançado.” (Vianna, 2005: 113).

Apesar de evitar apresentar seu trabalho como uma técnica, Klauss define aqui uma técnica baseada nas questões do corpo e não em formas codificadas. Esta teria a função de promover o conhecimento do corpo com o intuito de flexibilizar os padrões formais e abrir espaço para a expressão da singularidade individual.

Já se vê hoje este mergulho nas questões do corpo próprio para atender às necessidades de expressão do bailarino contemporâneo, mas a técnica ainda aparece na sua formulação como um instrumento a favor do ‘espírito artístico’, ainda é exterior ao corpo. É importante reconhecer esta

separação e questioná-la, pois a partir de outros pontos de vista, pode-se chegar a novos entendimentos. Vendo-se a técnica como parte do corpo, corporificada, como é proposto aqui nesta tese, abrem-se outros horizontes.

2.2. A sistematização

O que hoje é chamado Técnica Klauss Vianna - TKV - é o trabalho de sistematização iniciado em 1984 por seu filho Rainer Vianna e por mim, a partir da prática com o mestre. Inicialmente, recebeu o nome de Dança Livre e era ministrado por nós primeiramente no Espaço Novo - Centro de Estudos do Movimento e Artes, aberto em 1983, no Rio de Janeiro, por Angel Vianna, esposa e também pesquisadora do corpo, e Rainer, filho de ambos. Em seguida, de 1984 a 1988, no Centro de Dança Livre Corpo e Artes, dirigido por Rainer e por mim, até nossa vinda para São Paulo com o objetivo de estar mais próximos de Klauss. O adjetivo 'livre', neste caso específico, estava qualificando um trabalho que buscava a expressão individual e a autonomia. Tratava-se e trata-se sempre do conhecimento e trabalho do corpo e do movimento para a conquista de uma autonomia nos processos corporais e de criação nas artes. Ainda no Rio de Janeiro e a partir de 1988 em São Paulo, foi ensinada com o nome de Dança Consciente e, em seguida, Técnica do Movimento Consciente, frisando a importância da atenção presente e focada para um trabalho consciente e

integral do corpo. Só na Escola de Dança Klauss Vianna, inaugurada por Klauss, Rainer e alunos em São Paulo, em 1992, veio a receber o nome de Técnica Klauss Vianna, pois o que foi sistematizado foi uma pesquisa teórico-prática a partir do trabalho de Klauss.

Com base no trabalho em sala de aula e ensaio, foi feita uma organização do material com a intenção de entender como abordar o aluno ou profissional que buscava as aulas. Era necessário compreender como introduzir os conceitos inicialmente, como implementar no corpo as instruções, como tratar os processos criativo e didático.

Desde o início do trabalho de sistematização, foi presente e constante o diálogo da prática de sala de aula com o entendimento dos princípios e conceitos, numa postura intencionalmente teórico-prática. Desta forma, toda organização do material descrita a seguir faz parte desta pesquisa específica voltada para a sistematização do trabalho prático e dos princípios, tópicos de trabalho e instruções⁸, como passei a nomear na dissertação de mestrado (Neves, 2004: 6).

“A compreensão é parecida com uma habilidade”^{*} (Wittgenstein, *apud* Noë, 2004).

⁸ É de responsabilidade do Núcleo de Estudos na Técnica Klauss Vianna, que dirijo há 4 anos, a definição e uso das palavras princípio e instrução nesta pesquisa. Esta conceituação tem o intuito de esclarecer, no processo de sistematização, cada aspecto do trabalho corporal da forma como é abordado pela TKV.

A palavra princípio refere-se às elaborações teórico-práticas que embasam a pesquisa e instrução fala da maneira como os tópicos de trabalho são aplicados na prática de implementação da técnica.

^{*} “Understanding is akin to an ability”.

Klauss era questionador e esta sempre foi a tônica do seu trabalho. Semeou a compreensão de que o artista deve se provocar constantemente, questionando o que se torna repetitivo e padronizado, buscando novos pontos de vista. Seria mal compreendê-lo defender suas falas como dogmas a serem seguidos, imutáveis, fixos. Neste sentido, aqui são repensados e ressignificados vários pontos, com base tanto na prática diária, quanto em novos estudos do corpo e da comunicação.

Os procedimentos e instruções de uma técnica são inseparáveis de um pensamento e uma compreensão do corpo e sua expressão assim como de uma estética. A Técnica Klauss Vianna pesquisa instruções para o desbloqueio das tensões musculares e articulares que permitem colocar o corpomente em um estado de maior disponibilidade para o uso dos recursos expressivos de cada indivíduo. As instruções trabalhadas para o desbloqueio também são utilizadas para provocar e servir de caminho para a exploração, pesquisa e criação de movimentos. Todo o trabalho está embasado e utiliza o modo de funcionamento do corpo, valorizando e salientando a relação corpo-ambiente.

“Quando uma técnica artística não tem um sentido utilitário, se não me amadurece nem me faz crescer, se não me livra de todos os falsos conceitos que me são jogados desde a infância, se não facilita meu caminho em direção ao autoconhecimento - então não faço arte, mas apenas um arremedo de arte....Conheço apenas a forma, que é fria, estática e repetitiva e nunca me

aventuro na grande viagem do movimento, que é vida e sempre tenta nos tirar do ciclo neurótico da repetição.” (Vianna, 2005:72)

Alguns princípios nos quais estão baseadas as instruções trabalhadas na TKV podem ser enunciados da seguinte maneira:

- **Dança é vida.** Movimento é vida. Não há vida nem dança sem movimento –

“Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir... (Vianna, 2005: 105).

Desde os processos de comunicação entre os neurônios no sistema nervoso, passando pelo metabolismo, pelos reflexos motores e o funcionamento do sistema imunológico até as ações intencionais e comportamentos motores, a vida necessita do movimento. Da fecundação à manutenção do ser vivo. A dança não é separada da vida; o corpo que dança é o corpo que vive. A dança é a especialização do movimento que satisfaz necessidades de comunicação, mesmo que se trate apenas de um prazer estético.

“Quando se volta a atenção seriamente para a forma cinética e para as complexidades qualitativas do movimento, as emoções são devidamente reconhecidas como formas dinâmicas do sentimento, a cinestesia é devidamente reconhecida como uma dimensão da cognição, a cognição é devidamente reconhecida como uma dimensão da animação, e a animação não

é mais vista como mero *output*, mas como o próprio ponto de partida para o estudo da vida”* (Sheets–Johnstone, 1999: 274).

- **Cada um possui a sua dança –**

Cada movimento é próprio a cada indivíduo, carrega a história daquele corpo num determinado momento e é fruto de sua organização. Um ‘mesmo’ movimento pode ser executado por diferentes corpos, mas será carregado da individualidade de cada um. É esta diversidade que dá a unidade a um conjunto.

“Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado...” (Vianna, 2005:105).

- **A dança está dentro de cada um, não deve ser buscada fora, na cópia de atitudes e passos –**

É a partir do próprio corpo e de suas questões, que não estão isoladas do ambiente em que está inserido, que alguém cria sua forma de expressão.

Para refletir melhor sobre este princípio, é importante rever uma afirmação bastante conhecida de Klauss.

“O professor é um parteiro, tira do aluno o que ele tem para dar” (Vianna)⁹.

* “When serious attention is turned to kinetic form and to the qualitative complexities of movement, emotions are properly recognized as dynamic forms of feeling, kinaesthesia is properly recognized as a dimension of cognition, cognition is properly recognized as a dimension of animation, and animation is no longer regarded mere output but the proper point of departure for the study of life”.

⁹ Esta afirmação bem conhecida de Klauss foi ouvida em entrevistas e aulas.

Esta afirmação está baseada numa idéia de potência. O aluno teria a potencialidade para a dança dentro dele e o professor é aquele que faz aflorar ou ajuda o aluno a manifestar esta sua capacidade potencial. Mas, nada está no corpo *a priori*. O que há são possibilidades que, combinadas com novas informações, por exemplo, as instruções de uma técnica, podem vir a ser dança.

Assim, podemos reformular a explicação deste princípio:

De maneiras diferentes, todos tem a possibilidade de dançar. E o aprendizado da dança acontece quando entendemos como ela acontece em nossos corpos. Compreende-se no corpo a experiência do dançar, o que requer mais do que a cópia de passos (ver Sparshott, pág. 9).

- **O que conduz à dança não é decorar passos, formas, mas aprender caminhos para a criação de movimentos –**

“Não decore passos, aprenda um caminho” (Vianna)¹⁰.

O caminho preconizado não é o aprendizado de passos ou formas, mas o estudo de ‘como’ o movimento acontece, o que possibilita autonomia no trabalho corporal e de criação. Ao mesmo tempo ‘caminho’ se refere a como o movimento acontece no corpo, aos caminhos que desenha internamente pelos sistemas ósseo e muscular enquanto desenvolve seu desenho no espaço, ou não. E, ainda, remete à necessidade de

¹⁰ Formulação de Klauss muito conhecida e usada para sintetizar seu pensamento.

compreensão do pensamento que está na base da dança que se aprende.

Uma possibilidade de reformular este princípio seria:

A compreensão de como o movimento se dá, nos diferentes níveis de descrição e nas relações que se estabelecem neste processo é fundamental para o desenvolvimento de autonomia no processo evolutivo do corpo do bailarino e, conseqüentemente, na sua criação.

- **Não há separação corpórea – a mente é encarnada –**

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. Este fato é fundamental para quem quer compreender a dança e as possibilidades expressivas do corpo.

“O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai – é a pessoa inteira que se exprime” (Vianna, 2005: 150).

- **O autoconhecimento e o autodomínio são necessários para a expressão pelo movimento –**

Para se expressar através do movimento, é preciso reconhecer o corpo que se tem e como ele está organizado, em cada momento, num processo constante de aprendizagem, disponibilizando-o para os

movimentos e o reconhecimento das sensações e estados corporais emergentes.

“Minha proposta é essa: através do autoconhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento” (Vianna, 2005: 73).

- **A forma deve ser resultado do autoconhecimento e não o inverso –**

O que deve guiar o aprendizado do movimento não deve ser a busca da forma pronta, codificada e sim a maneira como o movimento se constrói. A partir desta construção, que envolve todos os aspectos do movimento – motor, sensorial, cognitivo, emocional – chega-se a formas ou linguagens estéticas em que todo o corpo está conectado e se expressa a partir de diferentes dinâmicas.

É importante entender que não há uma ordem temporal de acontecimentos, em que a forma, ou uma linguagem pessoal, seria o resultado do autoconhecimento, de forma linear. Não se trata de relação causa-efeito. Como todo o funcionamento corporal, os processos são complexos, enredados e se dão ao longo do tempo, no trabalho evolutivo do dançarino.

“Pela verdadeira natureza da sua dinâmica espaço-temporal-energética, o movimento corporal é um acontecimento *formal*... A forma é o resultado das qualidades do movimento e do modo pelo qual elas modulam e se manifestam dinamicamente... É um momento singular notar que o movimento *cria* as qualidades que ele incorpora e que experienciamos.... energias particulares,

espacialidades e temporalidades entram no jogo com o auto-movimento e juntos articulam uma dinâmica qualitativa particular”* (Sheets-Johnstone, 1999: 268–269).

- **A atenção é necessária para o autoconhecimento –**

“A atenção propicia a escuta do corpo” (Miller, 2005; 21).

Todo o trabalho de autoconhecimento só é possível na presença de uma atenção focada no corpo, para o reconhecimento do modo como o movimento se dá, das sensações, imagens e estados que emergem no movimento e do pensamento que o corpo em movimento desenvolve.

- **O direcionamento ativo do peso nos apoios do corpo gera economia de esforço, espaços internos e presença –**

O direcionamento ativo dos apoios do corpo na relação com a gravidade aciona a musculatura de forma que propicia distribuição do peso e dos apoios gerando economia de esforço, manutenção dos espaços articulares, alinhamento, equilíbrio e um estado de presença e atenção.

“Esta 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.

Só dessa forma surge a oposição, a resistência que vai abrindo espaço entre os

* “By the very nature of its spatio-temporal-energetic dynamic, bodily movement is a formal happening...Form is the result of the qualities of movement and of the way in which they modulate and play out dynamically...It is of singular moment to note that movement creates the qualities it embodies and that we experience...particular energies, spatialities, and temporalities come into play with self-movement and together articulate a particular qualitative dynamic”.

ossos, seguindo sua direção nas articulações. À medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, que, à medida que se expandem, me obrigam a uma projeção para o exterior” (Vianna, 2005:93-94).

- **Na presença de apoios ativos, estão presentes no movimento três aspectos: sustentação, resistência e projeção –**

Ao se mover, o corpo estabelece uma relação com a gravidade, necessária para sustentar e mover seu peso. Esta relação, quando se faz pelo direcionamento ativo dos apoios, provoca resistência no movimento, cria vetores de força opostos que equilibram sustentando com economia de esforço o corpo e suas partes. Estas oposições projetam o movimento no espaço em volta. Estes esforços variam de acordo com a intenção do corpo que se move.

- **O movimento nasce das oposições –**

“Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento” (Vianna, 2005:93).

A oposição de forças gera movimento. O trabalho de resistência e oposição no movimento aciona músculos, cria sensações, imagens, memória e mais movimento e pode gerar um equilíbrio de forças. É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo movimento ou uma nova intenção para um mesmo movimento – na ausência de conflitos motivadores, não há movimento.

Na busca de solucionar um conflito, encontra-se novos usos da musculatura, reconstrói-se memória e, com isto, mais movimento é gerado.

“Todo resultado de um gesto, de uma ação, provém do espaço existente entre a oposição de dois conceitos” (Vianna, 2005:93).

“Mudar de local de refeição e de dormir dentro da própria casa são estímulos que geram conflitos e novas musculaturas dentro do nosso cotidiano: espaços novos, musculatura nova, visão nova” (Vianna, 2005: 96).

- **O alinhamento ósseo é feito a partir do acionamento ativo dos apoios –**
O direcionamento ativo dos apoios orienta os ossos em determinadas direções, numa transmissão de forças que alinha as partes do corpo, distribuindo o peso.
- **A repetição deve ser consciente e sensível –**
Não há ‘repetição’ possível de um movimento; mesmo que aparentemente igual a outro, um movimento sempre traz novas informações. Existe a tendência a entrar em estado de desatenção e ausência toda vez que se executa mecanicamente um movimento, o que é agravado pela repetição automática. A repetição desatenta de um movimento leva à desconexão do corpo com o seu momento e à ausência. É necessário estar em estado de atenção ou escuta, para perceber as novas informações dos ambientes interno e externo ao corpo, que participam na continuidade do movimento.

- **A busca do novo –**

A cada momento, novas imagens/sensações podem ser provocadas por um ‘mesmo’ movimento. Um movimento não é nunca repetido, está sempre relacionado com o momento presente e novas informações presentes no corpo e no ambiente e pode vir carregado e provocar o aparecimento de novas imagens, sensações, intenções. Não se parte ou recomeça do zero. Novo não se confunde com novidade. É resultado da reorganização do já existente no corpo – que não é o movimento ou a coisa pronta – em conexão com as condições do presente. O corpo reorganiza as conexões que geram o movimento, nas redes neuronais, no diálogo com novas informações do ambiente interno ou externo.

Alguns termos precisam ser esclarecidos:

- O termo **tensão** é empregado não só como sinônimo de contração muscular mas também para falar dos bloqueios e limitações gerados por apoios inadequados, uso prioritário de alguns músculos, fruto do padrão de postura e movimento, muitas vezes não percebido, desenvolvido pela pessoa ao longo da vida, na relação entre os aspectos genéticos e o ambiente. A palavra carrega, na Técnica Klauss Vianna, este aspecto de contração crônica e constante, que leva a uma limitação de movimento.

- **Apoio ativo** pode ser definido como o apoio intencional; o uso do peso do corpo direcionado ou projetado para o chão, que promove a força de reação gerando sustentação e distribuição do peso e manutenção dos espaços internos.
- O termo **tônus** é usado, como aliás se verifica na prática de vários trabalhos corporais no campo artístico, não em sua estrita acepção fisiológica¹¹, mas de uma forma mais livre, significando um estado muscular geral reconhecido como atitude de um corpo num momento específico ou constante.

Os tópicos fundamentais de trabalho estão baseados nesses princípios e são:

- **Apoios** – os apoios do corpo decorrentes da sua relação com a gravidade acontecem no chão, nos objetos sobre os quais o corpo se coloca e, ainda, no próprio corpo. Podem ser total ou parcialmente passivos – com o corpo ou parte dele pesando, cedendo sobre algo ou sobre parte do próprio corpo – ou ativos, quando o peso é usado intencionalmente e direcionado para uma superfície de apoio. A configuração ou mapa dos apoios de um corpo, num dado momento,

¹¹ “Tônus muscular é um estado de tensão permanente dos músculos, que depende da elasticidade e das condições tróficas locais bem como das conexões nervosas envolvidas” (Tavares, *ibid* Miller, 2005: 75).

reflete a distribuição do peso e do esforço na sustentação deste corpo, sua organização naquele momento.

- **Transferência de apoios** - quando o corpo se move, está sempre mudando a configuração dos apoios do corpo. Na Técnica Klaus Vianna, trabalha-se para afinar a escuta e permitir ao corpo conduzir as transferências de apoio de acordo com a organização da musculatura, num determinado momento. Isto gera uma qualidade específica de movimento e permite a descoberta de novos caminhos internos e, conseqüentemente, novos desenhos do movimento no espaço.
- **Oposição** - a relação com a gravidade pode se dar de maneiras diferentes. Se o peso do corpo é abandonado à gravidade, fica localizado em determinadas regiões, mal distribuído, gerando tensões e limitações. Se os apoios são direcionados para o solo, 'apoiando ativamente', 'empurrando' o solo, o corpo é direcionado para cima. Vetores opostos que equilibram o corpo e acionam movimento resultam deste direcionamento.
- **Espaço articular** - estes espaços internos são mantidos pela oposição de forças gerada pelo apoio ativo e pela ação da musculatura em determinados direcionamentos ósseos. Sua manutenção é um dos objetivos do trabalho de reorganização do corpo.

- **Resistência** – em todas as direções que ‘direcionamos’ um apoio, geramos uma reação em sentido oposto – terceira lei do movimento de Newton ou lei de ação e reação¹² – que transmite o movimento pela estrutura óssea e muscular.
- **Direcionamentos ósseos** – a posição de cada osso determina o trabalho da musculatura e vice-versa, e afeta todo o corpo, uma vez que este é um sistema dinâmico. Quando esta posição não é adequada ao bom funcionamento dos músculos, acontecem desarmonias no tônus muscular, com tensão excessiva de alguns músculos e pouco trabalho de outros. Informando ao corpo a orientação dos ossos a posições adequadas, colocamos outros ou mais músculos em ação de maneira a economizar esforço na sustentação do alinhamento corporal e no movimento. Cada direcionamento ósseo aciona músculos diferentes e pode provocar diferentes movimentos.
- **Intenção** – a intenção dá clareza ao movimento e pode ser ressaltada pelo uso da resistência. Pode conferir ao movimento uma leitura de

¹² Este princípio fundamental da Mecânica diz que, na natureza, não há ação isolada de um corpo sobre outro, mas ação entre corpos, denominada interação. Isaac Newton formulou a hipótese, confirmada por inúmeras experiências, de que as forças que constituem um par ação-reação apresentam a mesma intensidade. Desta forma podemos enunciar: Se um corpo A aplica uma força sobre outro corpo B, B aplica sobre A uma força de mesma intensidade, de mesma direção e sentido contrário. Isto é verificável na atração magnética assim como na atração gravitacional. Nenhum corpo se movimenta aplicando força a si mesmo. Precisa aplicar força em um outro corpo, e se movimenta graças à reação dessa força.

significado ou apenas uma direção definida no espaço. É importante ressaltar que não se trata aqui da intencionalidade inerente ao funcionamento da mente, que se traduz no fato de que ela sempre se refere a algo, de que somos conscientes de ou sobre alguma coisa.

“A intencionalidade é um ‘estar para’. Já a intenção, como definida por Klaus, é produto da qualidade de expressividade do corpo, carregada dos *qualia* presentes nas imagens, conceitos e percepções da história daquele corpo” (Neves, 2008: 97).

- **Contra-intenção** – o conceito de contra-intenção está baseado no de oposição e no funcionamento dos músculos, envolvendo forças simultâneas em sentidos opostos. O uso da resistência provoca o acionamento da musculatura antagonista e dá sustentação e projeção ao movimento, além de contribuir para sua expressividade. O movimento cênico tem nele uma intenção e uma contra-intenção, em graus diferentes.

Os principais direcionamentos ósseos e algumas de suas ações podem ser assim descritos, a partir da posição do corpo de pé ou sentado com a coluna ereta:

- O primeiro metatárseo e o quinto metatárseo, em sua porção distal, são direcionados para baixo. Estes dois direcionamentos juntos podem proporcionar a sustentação do arco longitudinal medial do pé, o

trabalho da musculatura adutora da coxa e a rotação do fêmur no sentido lateral.

- O centro do calcanhar direcionado para baixo conecta-se com os ísquios pela ação da musculatura posterior, principalmente gastrocnêmios e ísquio-tibiais; facilita o alinhamento da perna com a bacia.
- O calcanhar direcionado lateralmente orienta os ísquios no sentido de um afastamento, que não se dá efetivamente, mas que aciona músculos que provocam a rotação interna do fêmur e acionam o trabalho do glúteo médio, responsável pela estabilização da bacia sobre o fêmur na posição de pé; facilita o apoio sobre os ísquios na posição sentada e o trabalho de alongamento de ísquio-tibiais, sempre que houver uma flexão de quadril.
- A orientação do calcanhar para dentro pode ser usada para orientar os ísquios medialmente, facilitando a rotação do fêmur para fora, quando necessário, por exemplo, para a estabilização da bacia, para a elevação da perna com uso da musculatura adutora ou em situações de correção de hiper-lordose.

- O sacro é direcionado para baixo em oposição ao occipital, que se direciona para cima, contribuindo para a posição ereta da coluna com manutenção dos espaços intervertebrais.
- O púbis pode ser orientado para baixo e para trás, quando em flexão de quadril, e para cima, quando em extensão de quadril, evitando o apoio na lombar e, assim, favorecendo o apoio no centro de gravidade do corpo.
- As escápulas são direcionadas para baixo e lateralmente orientando, conseqüentemente, as clavículas para os lados, favorecendo a abertura da cintura escapular e o trabalho independente dos braços.
- A porção inferior do úmero é girada medialmente a partir da direção do cotovelo para fora (distanciando do tronco) e o antebraço lateralmente; o dedo mínimo se orienta longitudinalmente, no sentido da extremidade do braço. Estes direcionamentos favorecem a manutenção do espaço nas articulações dos braços, a distinção braço-ombro e a movimentação do braço a partir da escápula.
- A sétima vértebra cervical é direcionada anteriormente (na direção da frente do corpo) ajudando no direcionamento das clavículas para fora e no relaxamento da musculatura de sustentação do pescoço.

O apoio ativo favorece a manutenção dos espaços articulares permitindo que os ossos sejam redirecionados e ajuda na economia de esforço para a sustentação do corpo parado ou em movimento, uma vez que o peso é distribuído e localizado no centro dos ossos e de cada região (cabeça, tronco, bacia, membros). Esses direcionamentos ósseos específicos, quando trabalhados em consonância uns com os outros, provocam movimentos e oposições que levam ao alinhamento das partes do corpo, favorecendo o posicionamento dos ossos em seu eixo em relação uns aos outros e proporcionando equilíbrio. Participam, desta forma, da distribuição do peso no corpo. Por outro lado, quando usados separadamente, o movimento orientado pelos ossos favorece a pesquisa para a descoberta de novos caminhos e possibilidades de movimento, sempre de acordo com a organização do corpo individual, em dado momento.

“Pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão” (Vianna, em sala de aula).

Dando continuidade ao processo de sistematização da Técnica Klauss Vianna, na década de 1990, Rainer Vianna mapeou estes direcionamentos ósseos em oito vetores.

“O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e

finaliza-se no crânio, estando todos eles inter-relacionados, reverberando no corpo inteiro. Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada que dirige e determina o movimento." (Miller, 2007: 75-76).

Estudos contemporâneos sobre o cérebro e a mente ajudam na compreensão dos princípios e objetivos da Técnica Klauss Vianna (Neves, 2008) e permitem entender que:

- O movimento tanto é resultado quanto provoca a atividade neuronal, constrói memória, imagens e sensações.
- Estamos imersos no mundo e com ele evoluímos em um processo de contaminação mútua. O aprendizado do movimento se dá desta mesma forma.
- Um movimento "repetido" em outro momento incluirá as informações internas ao corpo e do ambiente, neste novo momento.
- A informação ou expressão emerge no movimento.

As instruções usadas para a implementação dos conteúdos dos tópicos de trabalho, entre outras coisas:

- Favorecem o desbloqueio das tensões limitadoras do movimento.
- São eficazes à flexibilização dos padrões posturais e de movimento.
- Mantem os espaços internos, articulares e favorecem o movimento entre os músculos e entre ossos e músculos.

- Colocam mais músculos em trabalho, distribuindo o esforço.
- Funcionam como ignição para o movimento.
- São estímulos para a criação de movimentos.
- Acionam músculos e intenções.
- Favorecem as intenções e as contra-intenções dos movimentos.
- Estimulam a percepção dos diferentes estados corporais e a disponibilidade para o movimento novo, produto de um corpo, num dado momento, em conexão com o ambiente. Podem promover o acesso a novas conexões neurais, que resultam no movimento, que é sempre expressivo, quer dizer, traz informação. Isso significa que transformam a sintaxe corporal na semântica do movimento, uma vez que estrutura e significado, movimento e emoção são aspectos congruentes do movimento, ou seja, tem uma relação direta.
 “É evidente, então, que uma forma cinética particular de uma emoção não é idêntica à emoção, mas é dinamicamente congruente com ela. Porque existe uma congruência *formal*, pode-se separar a emoção – o aspecto afetivo sentido e a atitude postural que o gera, ou permite que seja gerado – da forma cinética que a expressa” (Sheets–Johnstone, 1999: 270).
- Treinam a retomada de um movimento por outro corpo ou pelo mesmo corpo, em outro momento, sem perda da expressividade individual.

* It is evident, then, that a particular kinetic form of an emotion is not identical with the emotion but is dynamically congruent with it. Because there is a *formal* congruency, one can separate out the emotion – the felt affect and the postural attitude that generates it, or allows it to generate – from the kinetic form that expresses it”.

O trabalho de implementação das instruções se dá em diferentes níveis ou etapas, ao longo do tempo de assimilação do trabalho por um determinado corpo, que varia individualmente. Estas etapas são descritas e aplicadas separadamente por questões didáticas apenas, pois se mesclam na prática, em que trabalho técnico e de criação também não se separam.

A primeira etapa enfatiza a percepção da organização atual do corpo. Trata-se de um momento inicial de reconhecimento do estado do corpo no presente, da atuação das instruções propostas pela técnica e as alterações que estas provocam. Todos os níveis estão baseados na compreensão da relação entre movimento, percepção, emoção e cognição. Assim, neste momento inicial, começa-se a trabalhar o foco nesta relação que será fundamental em todo o processo, tanto do ponto de vista da reorganização do sistema corpo, quanto da criação de movimentos.

“Ela (uma frase anterior) mostra o caminho a percorrer para que nós possamos convencer mesmo os mais eminentes pensadores, a considerar a cognição como uma propriedade emergente da maravilhosa complexidade do cérebro” (Berthoz, 1997:8).

A idéia trabalhada é que pensamento e percepção não acontecem separados do movimento. Como propõe Alain Berthoz, a percepção é ação.

* “Elle montre le chemin à parcourir pour que nous puissions convaincre, même les plus éminents penseurs, de considérer la cognition comme une propriété émergente de la merveilleuse complexité du cerveau”.

Nosso corpo simula ações que vai executar, antecipando-as para tomar decisões.

“Uma das idéias principais deste livro é que a percepção não é somente uma interpretação das mensagens sensoriais: ela é limitada pela ação, ela é simulação interna da ação, ela é julgamento e tomada de decisão, ela é antecipação das conseqüências da ação”. (Berthoz, 1997:15)*

Sem abandonar estes conceitos, uma segunda etapa enfatiza a questão do treinamento. Não um treinamento entendido como repetição formal de movimentos, mas a execução atenta de instruções com a intenção de reforçar os novos caminhos propostos para a flexibilização de padrões e a criação de movimentos. Transformações no corpo são possíveis através de reforços constantes de determinadas ações. Isto não quer dizer que este reforço é feito na prática de repetições mecânicas e desatentas. Muito pelo contrário, para a qualidade da implementação de novos comportamentos na execução de movimentos é necessária a atenção focada, com o intuito de se perceber as possibilidades de movimento envolvidas e as mudanças de estado relacionadas. De outra maneira não poderia ser, uma vez que a compreensão da não separação mente/corpo é fundamental neste trabalho.

* “Une des idées de ce livre est que la perception n'est pas seulement une interprétation des messages sensoriels: elle est contrainte par l'action, elle est simulation interne de l'action, elle est jugement et prise de décision, elle est anticipation des conséquences de l'action”.

Uma terceira etapa não pode ser descrita da mesma maneira que as demais pois, mais do que nas outras, trata-se do trabalho contínuo e sem fim do corpo do bailarino, em que se busca uma sempre maior disponibilidade do corpo para o movimento.

O conceito de vocabulário enquanto módulos de movimento que constituem um padrão codificado e aprendido por um determinado corpo não combina com os objetivos da Técnica Klauss Vianna. Esta formulação pode dar margem à compreensão de que se quer acumular movimentos como palavras, para recombina-los em frases ou sequências em uma coreografia. Diferentemente, a busca neste trabalho é disponibilizar o corpo de forma a torná-lo apto a uma crescente disponibilidade para novas reorganizações que resultam em novos movimentos. Mesmo que ‘repetidos’, devem apresentar o frescor do novo momento. Da mesma forma que não procuramos conceitos nas gavetas da memória¹³, não vamos encontrar movimentos prontos. Se estivessem prontos, estariam mortos, fora de tempo e lugar. Cada movimento ‘repetido’ é refeito, fruto da reorganização dos sistemas envolvidos, e isto precisa estar claro.

“Com efeito, diante dos imprevistos que encontra a ação, é impossível, ou não pertinente, que os impulsos corretivos restabeleçam o plano inicial de ação. Neste caso, o receptor de informações age como um detonador (e não um

¹³ Esta formulação do senso comum refere-se à crença de que os conteúdos da memória ficariam estocados e localizados no cérebro e corresponde à visão do corpo como recipiente das informações.

regulador) de mudanças adaptativas no programa em curso de execução,...”
(Berthoz, 1997: 21).

O trabalho é coerente com o conceito de enação desenvolvido por Francisco Varela (1991), organização sistêmica das informações da qual emerge algo. Da organização do sistema corpo emergem as informações, a comunicação, neste caso, na forma de movimentos e suas qualidades.

Esta separação em etapas, combinada com as reflexões sobre percepção e cognição, remetem à nomeação mais recente, feita por Rainer Vianna e alunos, que definia três momentos da Técnica Klaus Vianna: processo lúdico, processo dos vetores e processo de criação (ver Miller, 2007: 52).

Vou mais longe ao lembrar uma primeira classificação que adotamos, em 1984, quando do início do trabalho de sistematização: processo de percepção, processo de conhecimento e processo de criação. Reforçando que não víamos separação entre estes momentos, mas apenas uma ênfase diferente em cada etapa, chamo a atenção para a intuição que permeava esta nomeação. Sem o conhecimento teórico da relação entre estas faculdades mentais, percebíamos tudo o que envolvia o estudo do movimento, a estreita relação entre estes aspectos do funcionamento da mente. Na prática do trabalho corporal, compreendíamos o que se sabe

* “En effet, devant les imprévus que rencontre l'action, il est impossible, ou non pertinent, que les impulsions correctives rétablissent le plan initial d'action. Dans ce cas, le récepteur d'informations agit comme un déclencheur (et non régulateur) de changements adaptatifs dans le programme en cours d'exécution,...”.

hoje: que a percepção está na ignição, no início do processo de cognição; que movimento, pensamento, emoção, percepção e mundo estão ligados em um *continuum* não hierarquizado na relação corpomente.

“Pensamento e sensibilidade não são nada além de estados de ativação cerebral induzidos por certas relações entre o mundo, o corpo, o cérebro hormonal e neuronal e sua memória de milhares de anos de aquisições culturais” (Berthoz, 1997: 9).

É importante ainda ressaltar que na Técnica Klaus Vianna de dança e educação somática a não separação entre trabalho técnico e criação tem um caráter fundamental, pois foi a partir de necessidades do fazer artístico e do ensino da dança que se construiu toda a pesquisa de educação somática e não o contrário. Não é uma ponte a ser construída por cada profissional; ela tem existência na Técnica.

A relação entre os aspectos somático e artístico nesta prática também é esclarecedora para a discussão desta tese, pois é a partir desta compreensão que propõe a ampliação da visão de técnica, trazendo para a discussão estudos das ciências cognitivas.

Alguns pressupostos da Técnica Klaus Vianna exigem revisão. A afirmação de que dança é vida é muito genérica e está baseada nas afirmações: dança é movimento e movimento é vida, portanto dança é vida.

* “Pensée et sensibilité ne sont rien d’autre que des états d’activation cérébrale induits par certaines relations entre le monde, le corps, le cerveau hormonal et neuronal et sa mémoire de millénaires d’acquis culturels”.

Pode-se concordar que a vida depende do movimento para existir e permanecer, mas não que todo movimento seja dança. Outro aspecto presente na afirmação é que naquele momento em que Klauss pensava o corpo e a dança, no Brasil, ainda predominava uma atitude que tornava esta arte quase um sacerdócio, uma idealização que a separava da vida e portanto do corpo em muitos aspectos. Klauss discordava desta visão. Agora, cabe repensar, entender de que dança se está falando e qual é o papel do corpo e do movimento nesta dança.

É importante também reformular a idéia de que a dança está dentro de nós, uma vez que é sabido que nada está pronto ou existe em estado potencial no corpo. Os movimentos são resultado de recombinações em rede, de acordo com a organização e as possibilidades de cada corpo, num momento dado. Desta forma, a dança não está lá, ela emerge das possibilidades de combinação de vários aspectos diante de uma necessidade de comunicação adaptativa.

Quanto à questão do autodomínio, corre-se o risco de entender que se tem o controle total do que acontece no corpo e dos resultados em termos de movimento. Porém, o que é trabalhado cada dia em um processo corporal é muito mais a descoberta de novas possibilidades que, é claro, vão se complexificando. Além disto, o movimento e as relações que este estabelece ocorrem em muitos níveis, inclusive inconscientes.

Estudos das ciências cognitivas, principalmente sobre a percepção, aliados a estudos da comunicação, poderão contribuir para o

esclarecimento destas e de outras questões, importantes para um novo entendimento de técnica e levar ao esclarecimento da hipótese de que as instruções técnicas são operadores de processos comunicacionais adaptativos do corpo com o ambiente.

2.3. Sistema, método e/ou técnica?

Coerentemente com a discussão sobre a existência de técnicas de dança contemporânea, coloca-se constantemente a questão sobre o trabalho de Vianna. Trata-se de um método ou de uma técnica? Ou ainda, seria apenas uma pesquisa demasiadamente vinculada à maestria de seu criador, sem elementos suficientes para a elaboração de um trabalho a ser ensinado e implementado por outros pesquisadores e professores?

Como cria deste trabalho, participante ativa na sua sistematização e professora há 27 anos, posso atestar os bons resultados da aplicação dos princípios e instruções desenvolvidos por Vianna, pelas mãos de outros profissionais. Por esta razão, busco extrair destes questionamentos elementos para aprofundar a compreensão desta prática. Desta forma, elaboro a questão da seguinte maneira: trata-se de um sistema, de um método ou de uma técnica?

Se entendemos como método de trabalho o conjunto de conceitos e procedimentos sobre os quais se constrói um fazer teórico-prático, temos claramente definida uma metodologia de trabalho, baseada numa visão de

corpo que Klauss e Angel Vianna introduziram no Brasil, desde a década de 1960, em que se abandona a separação corpo–mente bastante comum até então e observável ainda hoje. Recentemente, Jussara Miller, em seu doutorado, propõe que se entenda esta colaboração de tantos anos como Escola Vianna, segundo conceito do filósofo Luigi Pareyson (1997).

“A escola é como uma família, onde a novidade e a irrepetibilidade do indivíduo não estão comprometidas, mas fundadas pela comum geração e pela linha descendente da reprodução, onde a singularidade não nega a comunidade mas nutre–se dela, e a semelhança não suprime, mas realiza, a originalidade. Nela não se entra senão aderindo–se livremente a ela, já que cada um escolhe os seus mestres e os seus companheiros segundo as próprias exigências íntimas, seja que os identifique com aqueles tidos pela sorte, seja que os substitua por estes. Mas este ato de escolha, longe de resolver a eficácia da escola no próprio ato livre, é o reconhecimento de uma realidade autônoma comum. Fazer parte de uma escola significa interpretar seu espírito e realizá–lo na própria operosidade” (Pareyson, *apud* Miller, 2010: 14).

Angel e Klauss iniciaram seus estudos de dança juntos, com o professor Carlos Leite, solista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que ficou em Belo Horizonte com a passagem do Balé da Juventude, do qual era integrante, pela capital mineira em 1944. Anos mais tarde se casaram, montaram uma escola de dança e fundaram o Balé Klauss Vianna. Desde esta época, se interessaram pelo estudo da anatomia e da cinesiologia para

o desenvolvimento de seu trabalho como professores e bailarinos. Pesquisaram e criaram juntos até 1980.

Esta valorização do estudo estimula a continuidade da pesquisa desenvolvida por Klauss, que não estanca com sua morte, o que feriria os princípios do próprio trabalho. Muitos profissionais desenvolvem os elementos aprendidos com o mestre em suas criações artísticas, no ensino e em pesquisas acadêmicas. Angel estimula pesquisadores e criadores, bailarinos, coreógrafos e terapeutas corporais, com seus ensinamentos e intensa atuação na área de corpo. Uma bibliografia consistente e representativa já está disponível sobre estes dois mestres, fruto principalmente de atividade acadêmica⁸.

Na aplicação prática dos princípios e tópicos que compõem o método de trabalho desenvolvido por Klauss, encontra-se material para a sistematização da técnica. Não se trata de uma compreensão tradicional de técnica de dança, em que as instruções são trabalhadas em exercícios codificados e fixos, movimentos a serem repetidos com o máximo de fidelidade formal. No caso da Técnica Klauss Vianna, as instruções, como componentes de um sistema aberto, combinam-se de diversas maneiras entre si; estão abertas a interações, trocas na relação com os corpos e com outros trabalhos e ganham complexidade nestas relações; são flexíveis mas, principalmente, não perdem sua relação com o todo, com os princípios de base. Uma particularidade importante é o fato de não se

⁸ Ver bibliografia.

trabalhar a partir da cópia de formas e movimentos, mas de instruções baseadas no funcionamento do corpo, acionando os movimentos e deixando à organização atual dos sistemas corporais o encargo da resposta em forma de movimento. Deste ponto de vista, o objetivo de Klauss é semelhante ao de Rudolf Laban. Ambos propuseram construir um trabalho baseado em princípios e temas ou tópicos e não em vocabulário codificado de movimentos.

As instruções trabalhadas na prática de reorganização do corpo e na criação de movimentos estão baseadas nos princípios e tópicos. São estratégias de trabalho, abertas ao diálogo com os corpos e pesquisas afins, sendo possível a criação de novas instruções para o tratamento de um determinado tópico, desde que respeitados os princípios.

O diálogo com outras técnicas acontece quando há questões em comum e a troca pode acrescentar informações, auxiliando na criação de novas estratégias. Por outro lado, como a Técnica Klauss Vianna é eficaz na complexificação das habilidades sensório-motoras, torna-se também uma base bastante concreta e esclarecedora para a abordagem de outras técnicas corporais no campo da arte e não apenas. Contribui para a formação de um corpo bem estruturado e disponível para a pesquisa em várias linguagens estéticas.

Klauss desenvolveu no Brasil, especialmente em Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, um pensamento e uma prática que obedecem aos parâmetros dos sistemas naturais. Não são estáticos,

desdobram-se, complexificam-se, comunicam-se na relação com seu objeto e com o mundo. Estão em conformidade com as regras de funcionamento do corpo, que sempre foi seu objeto de estudo e meio de comunicação e de criação. Um sistema de trabalho que, aplicando-se a diferentes corpos, respeita suas particularidades e seu tempo de assimilação; busca estratégias, desenvolvendo-se a partir do diálogo com as dificuldades e necessidades observadas nos corpos e pelos corpos em contato com as instruções; aposta na repetida desestabilização do sistema corpo provocando adaptações e apostando em um processo constante de transformação, ao longo do tempo.

“Por tudo isso, sei que este trabalho não está pronto nem ficará pronto nunca: são observações, reflexões, sensações que se modificam e se ampliam no dia-a-dia, na sala de aula, no meu encontro comigo mesmo. Às vezes me perguntam como é que se chama essa técnica e confesso que não sei. Eu apenas quero lançar a semente. Uma vez soltas em terra generosa, essas sementes provocarão reações” (Vianna, 2005: 69).

O enfoque na pesquisa das possibilidades e a constante abertura para novas soluções é inerente ao trabalho do artista, assim como o do artífice, de todo aquele que, como explica o sociólogo Richard Sennett (2009), se dedica a fazer um bom trabalho pelo interesse de fazer um bom trabalho, elaborando na sua prática um pensamento.

“Quando a prática é organizada como um meio para alcançar um fim predeterminado, reaparecem os problemas do sistema fechado; a pessoa em treinamento atingirá uma meta fixa mas não irá além. A relação aberta entre a solução de problemas e a detecção de problemas, como no trabalho no Linux, forja e expande capacitações, mas não pode ser um episódio eventual. A capacitação só se expande desta maneira porque o ritmo da solução e da expansão se repete constantemente” (Sennett, 2009:50).

O trabalho desenvolvido por Klaus funciona como um sistema aberto que possui uma metodologia que explicita como teoria e prática estabelecem um processo de troca de informações com o ambiente, especialmente com os corpos com que trabalha. Um processo de contaminação que reorganiza o corpo trabalhado mas também traz novas informações para o desenvolvimento das instruções da técnica. Esta prática desenvolve pensamento e movimento num trabalho técnico que pressupõe, ressalta e aplica todas essas relações, corpo-ambiente, técnica-ambiente, corpo-técnica.

No artigo “A Técnica Klaus Vianna vista como Sistema” (Calazans, Castilho e Gomes, 2003: 123 a 134) procuro definir o corpo de conhecimentos resultantes desta pesquisa como um sistema, aplicando os parâmetros da Teoria Geral dos Sistemas. Busco mostrar que este trabalho possui as características necessárias para ser definido como um sistema aberto, uma vez que permanece ao longo do tempo, possui organização interna; seus elementos constitutivos – princípios, tópicos de trabalho e

instruções – se conectam coerentemente e se comunicam; possui complexidade, troca com o ambiente. Além disto, lida com o corpo compreendendo-o também como um sistema aberto e participando de seu processo evolutivo.

Buscar a ajuda da TGS justifica-se aqui não só pela compreensão da Técnica Klauss Vianna como um sistema de ensino e criação em dança, mas para ressaltar as relações existentes entre o sistema corpo e os sistemas sociais. O corpo se desenvolve num processo evolutivo de troca com o ambiente – físico, cultural e social – em que está imerso e este processo afeta e transforma a ambos. Segundo o Prof. Dr. Jorge de Albuquerque, a relação entre estes dois sistemas tem peculiaridades que vão além de uma simples relação de troca.

“Vamos nos atrever agora a fazer uma especulação mais ousada: a de que há uma isomorfia ou homomorfia em termos de integralidade, entre um sistema cerebral e um sistema psicossocial. Em outras palavras, a hipótese de que os sistemas mais complexos são construídos e ‘funcionam’ como aqueles orgânicos, que os sustentam e permitem” (Vieira, 2007:126).

O corpo e os sistemas psicossociais tem modos de funcionamento análogos, principalmente no que tange sua organização em subsistemas com propriedades partilhadas. O sistema corpo exhibe subsistemas, como o muscular e o respiratório, que possuem, cada um, suas particularidades de composição, organização e funcionamento, da mesma forma que os

sistemas psicossociais, como as famílias e a linguagem. Além das propriedades particulares a cada subsistema, o conjunto de subsistemas, tanto corporais quanto psicossociais partilham outras propriedades. Este modo de funcionamento análogo e a hipótese de que os sistemas orgânicos permitem e sustentam os sistemas psicossociais evidenciam a existência de uma correlação que justifica o apoio nas questões do corpo para compreender a linguagem e mesmo redefinir um conceito.

As palavras e suas definições vêm carregadas, entre outros, de uma necessidade de nomeação de coisas e fatos da realidade e dependem da aceitação desta definição pela comunidade. Esta tese parte da necessidade, observável na fala de alguns profissionais, de entender como falar do que se faz hoje na dança, aliada à necessidade de nomear objetos de estudo, como o trabalho de Klauss Vianna.

“Elas (as palavras) não são apenas fatos sobre o mundo armazenados na cabeça de uma pessoa, mas estão entrelaçadas no tecido causal do próprio mundo” (Pinker, 2008:22).

As palavras que usamos comunicam nossa visão de mundo, inseparável da maneira como experimentamos corporalmente este mundo. Da mesma forma, a definição da palavra técnica está atada à concepção que se tem da relação técnica-corpo, assim como à maneira como se entende/sente o próprio corpo. Neste sentido, a colaboração entre os

estudos somáticos, da comunicação e das ciências sociais é fundamental para a discussão.

“E foi especialmente Engels (1980), quem teve a visão pioneira de que na sua relação com a técnica, a mão se transformou, a mão dos agricultores romanos não era a mesma que a do homem que manejou o arado no neolítico pois o tipo de arado a transformou” (Martín-Barbero, 2003: 240).

Assim, justifica-se a proposta de entender a construção de uma categoria como o significado do termo técnica não apenas do ponto de vista social e cultural, mas buscando trazer questões do corpo para a reflexão. Distanciando-se da concepção de técnica como suporte para a criação e expressão do artista ou como instrumento para dotar o corpo de habilidades específicas. Mas, compreendendo-a como detonadora de processos corporais transformadores e adaptativos.

Os trabalhos de dança, até hoje, foram definidos como técnicas ou métodos de acordo com um pensamento dualista que não reconhece a construção de pensamento inerente ao trabalho técnico. Esta concepção está apoiada na separação entre o trabalho manual e o intelectual. Tradicionalmente, credita-se ao artesão apenas a habilidade manual e ao intelectual apenas a capacidade de desenvolver pensamento.

* “Y fue especialmente Engels (1980), quien tuvo la visión pionera de que en su relación con la técnica, la mano se transformó, la mano de los agricultores romanos no era la misma que la del hombre que manejó el arado en lo neolítico pues el tipo de arado la cambió”.

“Em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como luxo” (Sennet, 2009:31).

A dança, como toda atividade humana, requisita as faculdades corporais como um todo, o funcionamento enredado de todos os sistemas. Não há como separá-las. Esta relação é um fato no funcionamento corporal. Mas, a maneira como entendemos ou acreditamos que usamos nossas capacidades vai interferir decisivamente no que vamos esperar e buscar no trabalho técnico.

Quando Klauss Vianna dizia que as pessoas se equivocam quando procuram dançar e não buscam a dança, ele estava expressando a convicção de que, de diferentes maneiras, todos somos seres dançantes ou temos a possibilidade de dançar. Esta afirmação se relaciona com a convicção de que não é o aprendizado de passos ou de um vocabulário de formas codificadas que faz alguém dançar e, sim, a percepção do que é o movimento dançado.

“Ainda é verdade que, para aprender a dançar adequadamente, não temos que simplesmente copiar a sequência de movimentos que observamos, mas extrair dela o sistema de análise no qual está baseada.” (Sparshott, 1995:353)*

Por fazer esta distinção entre uma reprodução de passos e formas e a compreensão das qualidades do movimento dançado, Klauss propõe um ensino da dança que busca orientar a partir dos princípios básicos do movimento e da dança, com o objetivo de estimular a criação de uma linguagem própria.

Neste sentido, quando na Técnica Klauss Vianna propõe-se a percepção do acionamento de memória e pensamento a partir do movimento, do acionamento da musculatura, está-se afirmando esta unidade. Sparshott diz que só se chega ao que é a dança, ou como funciona uma determinada técnica quando, depois de um tempo de trabalho copiando passos, entende-se o pensamento que está na base daquele vocabulário. Estas reflexões estão baseadas na idéia de que toda prática envolve o desenvolvimento de um pensamento, quer ele seja percebido ou não, e que o movimento, visível ou não, aciona um processo de relações entre o sensório-motor e a cognição.

* “It is still true that, to learn the dance properly, one will have not simply to copy the movement-sequence that one observes but to extract from it the system or analysis it is based on...” (Sparshott, 1995:353).

“No início, eu suponho, não aprendemos a dançar, mas aprendemos danças... Primeiro, simplesmente fazemos os movimentos que somos ensinados a fazer, da maneira que nos dizem para fazê-los... Porque a compreensão está envolvida, os hábitos que adquirimos não são meros reflexos; eles são maneiras de usarmos nossa inteligência na ação.” (Sparshott, 1995:350)*.

É fundamental, então, mudar o ponto de vista. Não se trata de considerar técnica como o que está codificado em vocabulários de passos, nem tampouco definir método como o que propõe princípios, conceitos, temas de trabalho que transformam os corpos respeitando sua singularidade. Esta tese propõe que o que diferencia as técnicas é o entendimento que se tem do corpo e como este acarreta uma determinada metodologia, com seus conceitos e princípios assim como o conjunto de elementos trabalhados e as instruções para implementá-los nos corpos, em função dos objetivos baseados na visão de corpo que sustenta a técnica.

A proposta desta tese é, portanto, a de que a noção de técnica esteja fundamentada na compreensão da unidade corpórea, na não separação entre prática e pensamento, no entendimento da participação da ação nos processos de percepção e cognição, na compreensão da relação forma e significado nos processos comunicacionais; e no entendimento de que as

* “In the beginning, I suppose, one does not learn dancing, one learns dances....At first, one simply makes the moves one is told to make in the way one is told to make them...Because understanding is involved, the habits one thus acquires are not mere reflexes; they are ways of using one’s intelligence in action.” (Sparshott, 1995:350).

instruções de uma técnica, como qualquer informação, são processadas no corpo e nele se constituem.

O corpo, mídia de si mesmo, evolui por processos adaptativos e de contaminação com o ambiente cultural em que está inserido. São estes mesmos processos adaptativos que comunicam os estados do corpo. Assim, faz-se importante entender a complexidade das relações corpo-técnica e corpo-ambiente que podem esclarecer a ação das técnicas no corpo, do ponto de vista da evolução e da comunicação.

Capítulo três – As razões no corpo

“A dança é o pensamento do corpo” (Katz, 2005).

3.1. Ponto de partida

Diferenciar método e técnica de dança a partir da existência de uma codificação em passos e vocabulário mantém antigos dualismos em que se separa ação de pensamento, prática de teoria, porque se vê mente e corpo como entidades que se comunicam mas não são uma unidade. Para entender a técnica como um fazer que gera conhecimento, é interessante trazer para a dança a discussão sobre estudos das ciências cognitivas e da comunicação. Ao aliar ação e percepção, compreendendo que a percepção está na base do processo de cognição, damos o primeiro passo no sentido de uma definição que contempla o conhecimento que já se tem do funcionamento dos aspectos somáticos das funções mentais e de como estas participam dos processos de comunicação do corpo.

A maneira como é compreendida a relação entre prática e teoria ou experiência e pensamento carrega uma determinada visão sobre o lugar das habilidades práticas e mentais na relação com o mundo. Como visto no capítulo um, a tradicional separação prática–pensamento data do momento histórico em que o trabalho do artífice foi compreendido como sendo de

outra ordem em relação ao trabalho intelectual, quanto à possibilidade de elaboração de pensamento.

Um mergulho no estudo da percepção pode desfazer o entendimento de que a habilidade manual ou física não envolve habilidades cognitivas. Com base em argumentos que abrigam essas dicotomias, uma compreensão corrente ainda hoje é que a experiência perceptual independe de conceituação. As argumentações a favor ou contra este pensamento dependem da maneira como se entende conceito, conhecimento conceitual e a própria percepção.

“Não *aplicamos* conhecimento sensoriomotor à experiência. Preferencialmente, ele é induzido a participar *na* experiência; induzido a participar desta maneira habilita aquilo que seria de outra forma mera estimulação sensorial sem conteúdo presente do mundo *a ser* uma experiência. A experiência perceptual *é justamente*¹⁴ um modo de exploração habilitada do mundo. As habilidades necessárias são sensoriomotoras e conceituais” (Noë, 2004: 194).

O filósofo Alva Noë (2004) propõe que perceber não é simplesmente ter estimulação sensorial, mas ter estimulação sensorial que se compreenda. Justifica esta formulação afirmando que as habilidades

¹⁴ Itálicos de Alva Noë.

* “We don’t *apply* sensorimotor knowledge *to* experience. Rather, we bring it to bear *in* experience; bringing it to bear in this way enables what would otherwise be mere sensory stimulation without world-presenting content *to be* experience. Perceptual experience *just is* a mode of skillful exploration of the world. The necessary skills are sensorimotor and conceptual.”

sensoriomotoras são conceituais ou protoconceituais, diferentemente de outras acepções que relacionam conceito com a possibilidade de fazer julgamentos. Isto explica como bebês, que não têm a capacidade de julgamento, têm experiências perceptuais que são conceituais e formam a base da habilidade futura de conceituação complexa. A capacidade de conceituação complexa independente do contexto presente depende desta habilidade mais primária de conceituação sensoriomotora. Conclusão semelhante à de Mark Johnson e George Lakoff em seu estudo sobre as metáforas conceituais embasadas nas experiências sensoriomotoras do início da vida.

“Se habilidades sensoriomotoras são um tipo de conceito simples, então a experiência perceptual depende da compreensão conceitual, embora de uma sorte especial e primitiva”* (Noë, 2004: 184).

Desta forma, Noë afirma que quando se percebe, já se está pensando. Avança que conceito, porque ligado à experiência do mundo, não é uma coisa mas uma ação conceitual. Favorece com estas colocações o entendimento da ação como produtora de pensamento, do pensamento como ação e da conseqüente conexão teoria e prática. Pensamento e experiência prática não são apartados, a diferença entre ambos é o grau de

* “If sensorimotor skills are a kind of simple concept, then perceptual experience depends on conceptual understanding, albeit of a special and primitive sort”

complexidade, mas ambos os fenômenos são da mesma natureza, são cognição.

“O que é primitivo não são as qualidades sensoriomotoras (sensações, idéias, o que seja). O que é primitivo é o conhecimento sensoriomotor. Mas o conhecimento sensoriomotor é só isto, um tipo de conhecimento. A raiz da nossa habilidade para pensar sobre o mundo é nossa habilidade para experienciá-lo; mas experiência é uma forma de encontro habilitado”^{*} (Noë, 2004: 208).

Esta proposição é confirmada por Alain Berthoz¹⁵ quando define a percepção como antecipação da ação com objetivos de adaptação, deixando clara a produção de pensamento presente nos processos de percepção e esta como base da cognição.

A dança, como arte do movimento, produz e comunica pensamento e conhecimento. E, se é compreendido que as técnicas de dança são criadas, sistematizadas para viabilizar uma linguagem e um pensamento que se quer comunicar, fica a necessidade de estudar os processos comunicacionais no corpo e do corpo com o ambiente. Também neste caso, para o entendimento adequado das técnicas corporais, sua função e atuação, é necessário aprofundar o entendimento dos processos da percepção, da cognição e da memória, do ponto de vista da comunicação.

* “What is primitive are not sensorimotor qualities (sensations, ideas, whatever). What is primitive is sensorimotor understanding. But sensorimotor understanding is just that, a kind of understanding. The root of our ability to think about the world is our ability to experience it; but experience is a mode of skillful encounter”.

¹⁵ Ver página 83, neste mesmo capítulo.

Linguagens e projetos estéticos em dança não só espelham, mas interagem de modos diferentes com o mundo; estão inseridos em um momento histórico de uma sociedade, em suas dimensões ética, estética e grau de conhecimento. As linguagens têm como consequência escolhas técnicas que definem maneiras de abordar as questões do movimento dando ênfase aos aspectos desejados. Quando se estuda dança, está-se falando de movimento, na relação com o espaço-tempo e em seus aspectos biomecânicos, que não estão apartados de percepção, emoção, pensamento, memória, consciência e cognição. A maneira de lidar com todas estas faculdades define e é definida pelas escolhas técnicas e de linguagem. Quando se leva em conta o caráter dinâmico e relacional do funcionamento cerebral, escolhe-se uma maneira de ver o corpo e o movimento, as expectativas e objetivos do trabalho corporal, os questionamentos, uma maneira de se mover, uma posição no mundo.

Além disto, falar de movimento implica em reconhecer uma variedade de fenômenos que não se restringem ao que é visível. Enquanto se vê um movimento, reconhece-se uma expressão facial e rememora-se uma situação vivida. Muita atividade se dá no corpo que se move e naquele que o vê. Isto pode ser constatado em vários estudos que explicam o nível baixo de descrição das funções corporais, isto é, as relações enredadas não visíveis a olho nu, entre os diversos sistemas corporais, que resultam no movimento e são por ele realimentadas.

Giacomo Rizzolatti (1990) demonstra, no estudo da imitação e da empatia, que a atividade neuronal detectada em cérebros de macacos que executam uma ação é a mesma quando estes mesmos macacos vêem a ação ser executada. Trata-se da mesma atividade eletroquímica que percorre as células nervosas e, através de seus axônios, transmite impulsos para outras células nervosas (a atividade sináptica); movimento interno que não resulta necessariamente em movimento visível.

Esta experiência, como muitas outras nesta área, confirma a existência de movimentos internos, invisíveis para um interlocutor, que compõem as atividades dinâmicas enredadas da atividade mente-cérebro, mente-corpo, fundamentais para o desenvolvimento, a evolução e a permanência do ser humano e suas faculdades. Outra implicação que interessa aqui, e da qual falaremos mais tarde, é a participação dos processos de empatia e imitação na aprendizagem de movimentos.

Estudar o movimento envolve entender sua relação com processos mentais como pensamento, aprendizagem, memória, percepção, cognição, consciência. Primeiramente, é necessário entender que a mente é resultado de processos evolutivos complexos, que envolvem o cruzamento de muitos domínios, biológicos e culturais, na presença do movimento. Para o neurocientista Rodolfo Llinás a mente é produto de diversos processos evolutivos que ocorrem no cérebro das criaturas que se movem.

“Assim, conforme protocolos práticos desenvolvidos por (Rodolfo) Llinás, o movimento é sempre criado a partir de uma oscilação, um evento rítmico (como o do pêndulo e o do metrônomo), que se processa em um neurônio como atividade elétrica, manifestada no momento preciso em que a voltagem atravessa a membrana que envelope a célula. As ações potenciais são as mensagens que viajam pelos axônios (o prolongamento da célula nervosa) tecendo a relação entre a informação do cérebro e os nervos periféricos do corpo. O processo começa sempre por uma transformação sensório-motora, por isso a mente não emerge de repente e o seu desenvolvimento evolutivo ocorre exclusivamente nas criaturas que se movem.” (Greiner, 2005:65).

Ainda segundo Llinás, o movimento resultante da ação neuronal é uma resposta adaptativa a mudanças que ocorrem no ambiente. Como as funções mentais não prescindem da presença do movimento, para ele, pensamento é um processo de internalização evolutiva do movimento. O movimento é, então, parte deste processo adaptativo, que desenvolve pensamento numa relação entre os sistemas corporais e o ambiente. O movimento, como todo o corpo, também se transforma nestes processos adaptativos às alterações do ambiente.

Estas afirmações trazem consequências para o estudo do movimento nas técnicas de dança, uma vez que o artista do corpo necessita especializar seu movimento para torná-lo sempre mais sutil e mais rico em possibilidades. Este conhecimento torna impossível separar o movimento das faculdades mentais, a ação do pensamento e define sua relação como

parte de um processo evolutivo. O pesquisador do movimento, ao se mover, está construindo pensamento. A partir deste ponto, as escolhas possíveis estão entre lidar com estas relações complexas apenas reconhecendo-as na pesquisa de movimento ou investir na sua exploração. Qualquer que seja a escolha, ela definirá os procedimentos para o trabalho técnico do corpo e do movimento e a linguagem decorrente destas escolhas.

3.2. Percepção e memória – criação e imaginação

Em uma primeira busca para entender a unidade corpórea, a participação do movimento nos processos mentais e as consequências para a comunicação corporal nas artes cênicas, alguns estudos do neurologista Gerald Edelman foram fundamentais (Neves, 2008). Estes permitem compreender os fundamentos biológicos da mente, a importância do movimento para o funcionamento cerebral, a convivência da estabilidade com a instabilidade nos processos da memória e da aprendizagem, os mecanismos da consciência e sua evolução. Como foi aprofundado em meu mestrado¹⁶, a proposta de Edelman iluminou a minha prática, ajudando a esclarecer a atuação das instruções de trabalho no corpo, as estratégias de ensino, a pertinência dos objetivos traçados pela Técnica Klaus Vianna e

¹⁶ Publicado em livro com o título “Klaus Vianna– estudos para uma dramaturgia corporal”.

os resultados obtidos ao longo dos anos nos corpos dos profissionais, alunos e no meu próprio corpo.

Gerald Edelman propôs a Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – TNGS – uma teoria complexa, baseada em três princípios que explicam de que modo a anatomia do cérebro é primeiro ativada durante o desenvolvimento; de que forma padrões de resposta são então selecionados a partir desta anatomia, durante a experiência; e como a reentrada, um processo de sinalização entre os mapas resultantes no cérebro, provoca importantes funções de comportamento.

O primeiro princípio – a seleção de desenvolvimento – explica que a anatomia do cérebro é ativada durante o desenvolvimento do feto por um processo dinâmico que leva à formação da neuroanatomia característica da espécie, resulta em uma população de grupos variados de neurônios em uma determinada região cerebral, compreendendo redes neurais formadas por processos de seleção somática, conhecidas como repertório primário. O código genético não provê um diagrama de conexões específico para este repertório, mas impõe um conjunto de regras ao processo de seleção. Mesmo com estes limites, indivíduos geneticamente idênticos não possuem redes de conexão idênticas, porque a seleção é epigenética¹⁷.

O segundo princípio provê um outro mecanismo de seleção que, em geral, não envolve uma alteração no padrão anatômico e opera, durante o

¹⁷ Epigenética – qualidade da seleção natural, que provê um desenvolvimento gradual, na troca com o ambiente, sem alteração do conjunto de regras do código genético, fazendo com que, mesmo indivíduos geneticamente idênticos, exibam variedade nas redes de conexões.

comportamento, fortalecendo ou enfraquecendo seletivamente conexões sinápticas na anatomia por processos bioquímicos específicos. Este mecanismo, que fundamenta a memória e várias outras funções, efetivamente esculpe uma variedade de circuitos (com sinapses fortalecidas) a partir da rede anatômica, por seleção. Este conjunto de circuitos funcionais variáveis é chamado de repertório secundário. Este processo seletivo pode explicar a aprendizagem e ajudar a entender os processos de treinamento como construção de estabilidades sempre abertas a modificações uma vez que as conexões não são sempre as mesmas, mesmo quando se ‘repete’ uma ação ou comportamento. As novas informações captadas pelo corpo, sobre ele mesmo ou o ambiente, participam dos processos de ‘repetição’.

Os mecanismos dos dois primeiros princípios estão interligados. Em alguns momentos e locais, a formação do repertório primário depende da mudança de forças sinápticas como nos ajustes dependentes de atividade das conexões. Mesmo num cérebro humano desenvolvido, novos processos neurais podem formar sinapses adicionais.

O terceiro princípio explica como os mapas cerebrais interagem por um processo chamado reentrada. É talvez a mais importante das propostas desta teoria, porque sustenta como as áreas do cérebro que emergem na evolução coordenam-se com as outras para produzir novas funções.

“Para cumprir tais funções, os repertórios primários e secundários precisam formar mapas. Esses mapas são conectados por conexões massivamente paralelas e recíprocas.... Sinais reentrantes ocorrem junto com estas conexões. Isto significa que, enquanto grupos de neurônios são selecionados em um mapa, outros grupos, em mapas diferentes conectados por reentrada, podem ser também selecionados, ao mesmo tempo. A correlação e a coordenação de tais eventos de seleção são conquistadas por sinalização de reentrada e por fortalecimento de interconexões entre mapas, dentro de um segmento de tempo” (Edelman, 1992: 85).

Juntamente com a definição do processo de reentrada e da mudança de força sináptica, Edelman explica o que entende por categorização perceptual: é uma função cerebral probabilística por natureza, não consciente, dependente do movimento; lida com os sinais do mundo externo, quer dizer, sinais das camadas sensoriais; constitui uma das bases iniciais da memória. Pode ser explicada como uma discriminação seletiva de um objeto ou evento em relação a outros objetos ou eventos, com propósito adaptativo. Manifesta-se no comportamento e se dá de maneira individual, não determinada por critérios pré-determinados, mas com base na experiência. É um evento epigenético.

Nestes processos dinâmicos de formação da neuroanatomia, de seleção e de interação entre os mapas cerebrais, o movimento é fundamental. Está presente, em diferentes níveis (desde as conexões sinápticas até o movimento visível espacialmente) nos processos biológicos

evolutivos que deram nascimento à mente e mantêm suas faculdades de percepção, consciência, memória, aprendizagem, cognição.

A descrição de Edelman dos processos de memória salienta o caráter dinâmico e evolutivo do funcionamento do sistema corpo, explicando como a permanência é possível devido à convivência da estabilidade com a instabilidade na relação corpo-ambiente. Propõe a memória como um 'assentamento de mudanças', um processo que torna possível a 'repetição' de uma ação, mantendo sempre a abertura para as informações pertencentes ao momento presente, do próprio corpo e do ambiente. Desta maneira, a memória garante a possibilidade de aprendizagem e o desenvolvimento de padrões pessoais de comportamento e movimento e, ao mesmo tempo, permite que haja um ajustamento adaptativo às condições ambientais presentes no momento da ação e ao estado do corpo (ver Neves, 2008: 73-74).

Desta maneira, fica impossível pensar qualquer intervenção na organização do sistema corpo sem levar em conta o movimento, a instabilidade, a criação do novo, presente a todo momento no mínimo como possibilidade. Se diante disto tudo não cabe mais pensar a dança como reprodução de passos e o corpo como recipiente de um vocabulário; cabe sim questionar que implicações este conhecimento tem na elaboração de novas propostas de trabalho corporal e na conceituação de técnica de corpo.

A presente pesquisa propõe que, para um novo entendimento de técnica de dança, é interessante estudar os mecanismos da percepção que atuam na aprendizagem e nos processos de comunicação no corpo e do corpo com o ambiente uma vez que, como vimos acima, a percepção não existe sem o movimento, assim como as outras faculdades mentais. Portanto, pretende se apoiar em estudos do engenheiro, psicólogo e neurofisiologista, diretor do laboratório de fisiologia da percepção e da ação no *Collège de France* Alain Berthoz, para quem a percepção não é uma simples interpretação das mensagens sensoriais isolada do movimento e de outras funções cerebrais.

Em *Le Sens du Mouvement* (1997), Berthoz propõe que a percepção é uma ação simulada, que nos permite tomar decisões e conhecer, colocando o movimento no centro dos processos de percepção e cognição. Sua pesquisa sobre empatia e imitação pode esclarecer os processos de aprendizagem e criação de movimentos e fundamentar o entendimento de como o corpo organiza uma habilidade técnica.

Berthoz defende a escolha de tratar o estudo do cérebro a partir do movimento, porque reconhece que as relações entre percepção e ação constituem um modelo privilegiado de estudo das funções do sistema nervoso. Permitem ao mesmo tempo analisar o comportamento humano ou animal e explorar os mecanismos neuronais que os suportam.

A partir de pesquisas com protocolos experimentais, que mostram a ação do cérebro nos processos de percepção, Berthoz reconhece a relação

Íntima entre percepção, ação e movimento e propõe que, pela ação dos captadores sensoriais nos processos de percepção, o cérebro antecipa o resultado da ação, simulando-o, para decidir e agir. Estes processos inicialmente não tem visibilidade e não são conscientes. Podem ser explicados como parte do inconsciente cognitivo, uma vez que a percepção está na base da cognição e sua ação não é sempre consciente.

Segundo este pesquisador, o cérebro evoluiu para tomar decisões em períodos muito curtos de tempo por razões de sobrevivência, tendo que lidar, ao mesmo tempo, com a necessidade de mover a massa corporal em relação a resistências oferecidas pelo meio. Para isto, mecanismos biológicos variados, dinâmicos, flexíveis e adaptáveis foram sendo desenvolvidos; dentre eles: a arquitetura do esqueleto, as propriedades sutis dos captadores sensoriais e a complexidade do sistema nervoso central. Estes mecanismos dotaram o cérebro de modelos internos do mundo e do corpo que refletem as grandes leis da natureza – o *Umwelt* de cada espécie – e que asseguram a sobrevivência de cada animal. O cérebro tornou-se capaz de ‘antecipar, adivinhar, apostar’ para permanecer.

Para Berthoz, a percepção está na base da cognição, uma propriedade emergente da complexidade do cérebro. As aptidões cognitivas mais refinadas também vêm da necessidade de decidir rapidamente, antecipando a ação. As espécies que ganharam a prova da seleção natural são aquelas que souberam ganhar tempo, aquelas cujo cérebro pode manipular elementos do meio para fazer melhores escolhas,

memorizar um grande número de informações dentre as experiências passadas para utilizar no calor da ação.

“O cérebro é antes de mais nada uma máquina biológica para agir rápido antecipando”* (Berthoz, 1997:10).

“O cérebro não é uma máquina reativa, é uma máquina proativa que projeta no mundo as suas interrogações” * (Berthoz, 1997:7).

Berthoz propõe o estudo da ação passando primeiramente pelos sentidos que, segundo ele, não são apenas os cinco sentidos clássicos – visão, olfato, audição, toque e paladar. É necessário identificar outros captadores dos sentidos, no ouvido interno, o sentido do equilíbrio; nos músculos, nas articulações, a propriocepção e a cinestesia. Seriam uns oito ou nove sentidos. Mas, para ele, não faz sentido estabelecer esta lista, uma vez que o cérebro não trata as informações dos sentidos independentemente uns dos outros.

O conjunto de captadores sensoriais que permitem analisar o movimento e o espaço dá o ‘sentido do movimento’, ou cinestesia. Este sentido resulta da cooperação de vários captadores e exige que o cérebro reconstrua o movimento do corpo e do meio de forma coerente. Durante a ação, o cérebro não pode verificar continuamente a situação dos captadores dos sentidos. Ele simula o desenrolar da ação e é de tempos em tempos,

* “Le cerveau est avant tout une machine biologique à aller vite en anticipant”.

* “Le cerveau n’est pas une machine réactive, c’est une machine proactive qui projette sur le monde ses interrogations”.

de maneira intermitente, que ele verifica se o estado de certos captosres está de acordo com sua predição. Berthoz chama os agrupamentos de captosres dos sentidos de ‘configurações’ e diz que o cérebro verifica a configuração dos captosres específicos ao mesmo tempo em que o movimento é programado.

“Mostrei que a percepção é multissensorial, que o cérebro escolhe, seleciona continuamente os sentidos utilizados em função da ação em curso e dos resultados esperados, que ele influencia e predetermina a sensibilidade dos receptores por sinais ligados à ação em curso ou extraídos da memória das ações passadas” (Berthoz, 2005: 29).

As informações do ambiente que são percebidas por meio dos captosres sensoriais entram em negociação com as que já estão no corpo. O corpo é resultado destes cruzamentos de informações e não recipiente delas. Esta é a noção de mídia com a qual a Teoria do Corpomídia (Greiner e Katz) lida. O corpo não é veículo de transmissão da informação, mas mídia de si mesmo.

“A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação” (Greiner e Katz, 2005:131).

É neste sentido que esta tese propõe que as instruções da Técnica Klaus Vianna são informações que se relacionam com as já existentes no corpo, transformando-o. As instruções são implementadas no corpo e passam a fazer parte do seu funcionamento, num processo de contaminação.

Antecipar, apostar, adivinhar são capacidades que levam à possibilidade de prever e implicam na habilidade de imaginar. Berthoz propõe estudar como mecanismos neuronais e modelos internos criados na interação com o ambiente permitem a predição; como a pré-seleção das mensagens sensoriais pode ser realizada e o papel da inibição sináptica e do tratamento ao mesmo tempo paralelo e hierarquizado; como se pode mostrar que as mesmas estruturas são ativadas enquanto o movimento é executado e enquanto é imaginado; como, em caso de lesão, o cérebro pode inventar soluções para restaurar uma plasticidade funcional.

Ele propõe uma concepção de cérebro como um simulador biológico que prediz com a ajuda da memória e fazendo hipóteses, quer dizer, simulando possibilidades de atuação a partir da conexão entre experiências vividas, o estado do corpo no momento presente e as informações do ambiente. O cérebro precisa criar. Ele é um simulador inventivo, que faz predições sobre eventos futuros. Funciona como um emulador de realidade.

Estas formulações lembram o neurologista Gerald Edelman quando diz “Se nossa concepção da memória está correta, em organismos superiores cada ato de percepção é, em algum grau, um ato de criação, e cada ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação” (Edelman, 2000:101).

3.3. A percepção na aprendizagem do movimento – imitação e emoção

Giacomo Rizzolatti (1990) descobriu na área 5 do cérebro de macacos os chamados *neurônios espelho*, que disparam toda vez que o animal executa um gesto em particular, assim como quando ele vê o mesmo gesto sendo executado. Esta descoberta confirma a idéia que o cérebro contém em sua organização neuronal esquemas que constituem verdadeiros atos de comportamento, um repertório de ações, graças ao qual o cérebro pode simular ações para escolher a mais apropriada predizendo suas conseqüências, o que favorece o encontro de novas soluções.

Desde o descobrimento dos neurônios espelho, Rizzolatti tem se dedicado a saber se eles estariam na base da imitação. Para isto, diferencia duas noções de imitação. A primeira refere-se à capacidade de um indivíduo de reproduzir um ato, que de alguma maneira pertence a seu patrimônio motor, a partir da visão da produção deste ato por outro. A segunda supõe que, diante da observação, um indivíduo aprende um padrão de ação novo e é capaz de reproduzi-lo em seus vários detalhes.

“Ambas noções remetem, ainda que de forma distinta, a uma série de questões que nenhuma teoria da imitação, independentemente da definição adotada, pode deixar de se colocar; antes de mais nada, as relacionadas com o chamado *problema da correspondência*, com outras palavras, como podemos, baseados na observação, realizar um ato análogo ao que percebemos? O sistema visual utiliza parâmetros de codificação distintos aos do sistema motor. Que processos corticais estão, então, envolvidos e que transformações sensório-motoras são necessárias? No caso da aprendizagem, as coisas se complicam um pouco mais: além do problema da correspondência, há o da *transmissão* de competências, de habilidades motoras que, dada a sua complexidade, não se acham presentes em nossos vocabulários de ações. Como podemos adquirir novas capacidades de agir? Como traduzir a visão de um conjunto de movimentos, em geral privados de sentido, em uma possibilidade de ação dotada de significado para nós?” *(Rizzolatti, 2006: 140–141).

Estes problemas são pertinentes e fundamentais para a compreensão dos mecanismos da aprendizagem do movimento e a internalização das habilidades técnicas na dança. Quer se trate da aprendizagem de passos por imitação ou através de instruções abertas que estimulam a criação, o

* “Ambas nociones remiten, aunque de forma distinta, a una serie de cuestiones que ninguna teoría de la imitación, independientemente de la definición adoptada, puede dejar de plantearse; ante todo, las relacionadas con el denominado *problema de la correspondencia* o, con otras palabras, ¿cómo podemos, basándonos en la observación, realizar un acto análogo al que hemos percibido? El sistema visual utiliza los parámetros de codificación distintos a los del sistema motor. ¿Qué procesos corticales están, entonces, involucrados y qué transformaciones sensoriomotoras son necesarias? En el caso del aprendizaje, las cosas se complican otro poco: además del problema de la correspondencia, está el de la *transmisión* competencias, de habilidades motoras que, dada su complejidad, no se hallan presentes en nuestro vocabulario de actos. ¿Cómo podemos adquirir nuevas capacidades para actuar? ¿Cómo traducir la visión de un conjunto de movimientos, a menudo de por sí privados de sentido, en una posibilidad de acción dotada de significado para nosotros?”

corpo aprende cruzando as novas informações com a experiência passada, ajustando a performance ao longo do tempo. Isto se dá mesmo que os movimentos propostos não pertençam ao padrão do corpo que aprende. A técnica prepara o corpo para a execução de movimentos pertencentes ou não ao seu padrão, ampliando suas possibilidades ou direcionando-o para a aquisição das habilidades específicas requeridas.

Uma formulação pioneira foi a do conceito de *esquema motor* desenvolvida por Schmidt que já ligava percepção, ação e memória. Segundo Schmidt (1975), estruturas de movimento, que ele denomina *esquemas*, são estocadas pelo cérebro. Não são elementos sensoriais ou motores, mas relações memorizadas entre vários componentes sensoriais e motores da ação. Ao executar um movimento, reunimos quatro tipos de elementos: as condições iniciais, dadas pelos sentidos, o programa do comando motor que ele chama 'especificação das respostas passadas', as consequências sensoriais que o movimento produziu, as outras consequências do movimento, como a medida da performance. O esquema não é o conjunto destes dados mas suas relações.

Com este trabalho, Schmidt liga a predição das consequências da ação à memória das consequências passadas sem fazer do movimento nem uma simples cadeia de reflexos fechados, nem a simples realização de um programa motor central. Este modelo inclui também a maneira de modificar as relações entre os elementos do esquema. O cérebro utiliza a

memória das ações passadas para preparar e detonar um movimento prevendo suas consequências.

“O movimento previsto parte de condições iniciais com um plano de ação que determina as saídas desejadas, quer dizer, os movimentos necessários para atingir o objetivo. Estas saídas desejadas são comparadas às ações feitas no passado evocadas por dois tipos de memória: ...a memória dos comandos motores e ... (e é a originalidade do modelo), a memória das informações sensoriais que foram associadas aos movimentos passados, mas também os efeitos sobre o ambiente. Isto permite evocar, ao mesmo tempo que o movimento, as consequências sensoriais esperadas, quer dizer, as mensagens detectadas pelos captosres durante e após a ação. O controle do movimento consiste em avaliar a distância entre a predição e a realização” *(Schmidt, apud Berthoz, 1997: 25).

Este modelo ajuda a compreender o processo de aprendizagem de movimentos; sobre que bases o corpo vai gradativamente fazendo ajustes para chegar ao resultado desejado, quando se trata da reprodução de movimentos vistos. Permite também reavaliar a noção de vocabulário de movimentos, bastante utilizada na dança; entender o que fica estocado no

* “Le mouvement prévu part de conditions initiales avec un plan d'action qui détermine les sorties désirées, c'est-à-dire les mouvements nécessaires pour atteindre le but. Ces sorties désirées sont comparées aux actions faites dans le passé évoquées par deux types de mémoire: ... la mémoire des commandes motrices et ... (et c'est l'originalité du modèle), la mémoire non seulement des informations sensorielles qui ont été associées aux mouvements passés, mais aussi des effets sur l'environnement. Cela permet d'évoquer, en même temps que le mouvement, les conséquences sensorielles attendues, c'est-à-dire les messages détectés par les capteurs pendant et après l'action. Le contrôle du mouvement consiste à évaluer l'écart entre la prédiction et la réalisation”.

cérebro não como o movimento em si ou módulos de movimento, mas as relações entre os comandos motores e os componentes sensoriais dos movimentos passados, reajustadas ao longo da realização do movimento.

Sobre estas relações, McKay (1987) avançou a discussão, com a proposta do conceito de *traço*. Ele dizia que os dados dos sentidos são interpretados como configurações de informações pertinentes com uma significação categorial. Isto explica a capacidade de reconhecer não apenas sensações isoladas mas perceber características de semelhança entre algumas sensações possivelmente reunidas em uma mesma categoria, o que demonstra uma capacidade de abstração necessária a operações mais complexas e a existência de um mínimo de estabilidade que permite reconhecer a si mesmo e ao mundo. Este conceito traz, portanto, complexidade para as relações que compõem o esquema sensório-motor, ajudando a concebê-las não apenas entre dados concretos como velocidade, volume, forma, mas alargando as possibilidades de mescla entre categorias sensoriais e motoras diversas.

Esta proposta esclarece a relação sintaxe-semântica no movimento. Ajuda a esclarecer como, na aprendizagem de movimentos, esta relação está presente tanto quanto no dia a dia, uma vez que não é possível separar forma de conteúdo no corpomente. Estas relações aparecem na execução de todo movimento.

Isto ainda evidencia a inadequação de se tentar prover o movimento com significados externos a ele; problema que aparece, muitas vezes,

quando se trata de uma composição no teatro ou na dança. Ignorar a unidade de forma e significado no corpo, leva a uma compreensão errônea de que seria preciso acrescentar ao movimento um significado que se quer tornar visível. Quando existe a compreensão adequada desta unidade, fica claro que todo movimento informa, é carregado de sentido, mesmo que não se trate de uma compreensão racional. A comunicação entre os corpos se faz em vários níveis. A leitura que se faz dos outros corpos não é necessariamente consciente e se dá porque os mecanismos de funcionamento corporeamente são compartilhados. As particularidades individuais acrescentam variedade, riqueza de olhares devido à singularidade de experiências.

O processo de aprendizado do movimento, em situação de imitação ou criação a partir de instruções não formais, dá-se com base nas experiências de movimento passadas, envolve não só esquemas motores, mas o reconhecimento das categorias sensoriais envolvidas, num processo sempre dinâmico de contaminação com o ambiente no presente.

Não há nenhuma percepção, sensação, movimento que não sejam acompanhados de emoção ou que não induzam a uma emoção. Desta forma, o conhecimento não se organiza só no âmbito racional, envolve também a emoção. Para Berthoz, esta última também é uma simulação da ação. É uma ação, enquanto mudança de estado corporal, que tem materialidade, pois está representada mentalmente nos mapas cerebrais.

Berthoz vê a sensibilidade como a faculdade de tender a ou desejar e, como consequência, sentir prazer ou dor. A tendência é um movimento ou uma interrupção do movimento no estado nascente; é sinônimo de necessidades, apetites, instintos, inclinações, desejos. É o termo genérico que tem a vantagem de carregar ao mesmo tempo os dois aspectos, fisiológico e psicológico, do fenômeno.

Apesar da palavra emoção habitualmente incluir a noção de sentimento, António Damásio (2004) explica que, de fato, há uma distinção não estudada pela filosofia. O afeto inclui emoção e sentimento. As emoções ocorrem no teatro do corpo e os sentimentos no teatro da mente. Na cadeia complexa de acontecimentos que começa na emoção e termina no sentimento, a parte pública do processo é a emoção e a privada é o sentimento. O sentimento é a representação mental, enquanto mapa cerebral, da emoção. Como diferentes manifestações do afeto, ambos envolvem movimento.

As reações regulatórias simples, o prazer e a dor, os apetites, assim como as emoções propriamente ditas (da alegria à mágoa, do medo ao orgulho, da vergonha à simpatia), fazem parte dos processos de regulação da vida, em que os sentimentos também participam, mas em um nível mais alto. Os sentimentos são a expressão de todos os outros níveis da regulação homeostásica.

“...as emoções são ações ou movimentos, muitos deles públicos, que ocorrem no rosto, na voz ou em comportamentos específicos’ (Damásio, 2004: 35).

O sentimento surge quando as consequências da sabedoria natural para a regulação da vida são mapeadas no cérebro. O surgimento do sentimento permitiu prolongar o impacto das emoções ao afetar a atenção e a memória de maneira duradoura. Mais tarde, os sentimentos levaram à emergência da capacidade de antevisão e previsão de problemas e à possibilidade de criar soluções novas e não estereotipadas.

“Como acontece frequentemente quando um dispositivo novo é incorporado no repertório biológico, a natureza serve-se daquilo de que já dispunha, o que, no caso do sentimento, nada mais é do que a emoção. No princípio foi a emoção, claro, e no princípio da emoção esteve a ação” (Damásio, 2004:88).

Tal explicação pode ser remetida novamente a Berthoz e à compreensão da percepção como ação que simula usando memória e emoção para predizer possibilidades de ação e soluções. Com estes esclarecimentos, pode-se deduzir que mesmo nas técnicas de dança mais formais, a expressividade do movimento não se deve à inspiração especial do bailarino que ‘dá alma’ aos passos que executa. Sua habilidade está em reconhecer as imagens, sensações, emoções que emergem nos seus

movimentos. Outras técnicas se ocupam de entender estes mecanismos e fazer uso deles em suas instruções de trabalho.

3.4. A percepção na criação de movimentos – conservação e projeção

Para Berthoz, a percepção é um simulador no sentido de um simulador de vôo e não de uma simulação em computador. Significa que o conjunto da ação que é encenada no cérebro por modelos internos da realidade física, que não são operadores matemáticos mas verdadeiros neurônios cujas propriedades de forma, resistência, oscilação, amplificação fazem parte do mundo físico, estão de acordo com o mundo exterior.

Berthoz propõe um esquema segundo o qual o cérebro trata o movimento segundo dois modos, um conservador, que funciona continuamente como um sistema cativo e outro, projetivo, mais recente na evolução, que simula o movimento para predizer suas consequências e escolher a melhor estratégia de ação no momento. O cérebro não calcula mas simula para encontrar novas soluções adaptativas. No primeiro modo, o cérebro funciona como um controlador e no segundo, como um simulador.

O funcionamento do cérebro segundo este esquema permite compreender como, a partir de possibilidades de movimento já existentes, o corpo simula novas combinações, além de garantir a recuperação do que se tornou estável. O modo de simulação funciona segundo a qualidade de

predição do cérebro no tratamento do movimento, conferindo à percepção o seu caráter de ação simulada e permitindo a adaptação às circunstâncias presentes na ação. Isto permite compreender o espaço da criação como reorganização ou recombinação dos fatores que constituem o movimento – motores, sensoriais e cognitivos – na comunicação com os ambientes externo e interno, no presente. A dinâmica própria da percepção e seu aspecto de adaptabilidade evidenciam o aspecto dinâmico e relacional da criação de movimentos. Sendo assim, o novo não deve ser confundido com novidade, mas uma nova organização num processo de contaminação com o ambiente.

O conhecimento dos modos de funcionamento da percepção – conservação e projeção – ilumina os mecanismos de aprendizagem e criação de movimentos; esclarece que determinadas estratégias de trabalho corporal podem investir em um aumento de complexidade nas relações que geram o movimento. Isto se dá porque, apesar da percepção sempre se dar da maneira descrita, existe uma grande diferença entre o ensino do movimento pela sua forma ou por ignições que permitam ao corpo resolver alguns ‘problemas’, baseado apenas no seu próprio modo de funcionamento.

3.5. A percepção na improvisação de movimentos – adaptação e decisão

A improvisação requer leitura rápida do próprio corpo e do ambiente. Qualidades como disponibilidade para a mudança e rapidez de resposta aos estímulos internos e externos são habilidades técnicas indispensáveis ao corpo que dança. Nesta prática, é então fundamental compreender a capacidade corporal de prover respostas rápidas.

Anokhin (1974), fisiologista da escola russa, define *ato reflexo*, uma ação que é efeito da estimulação de um arco reflexo. Assim definido, todo reflexo é um ato completo e sua realização pressupõe a intervenção de todo o organismo e, por consequência, de suas faculdades de invenção, de criatividade e de adaptação.

Os reflexos são reações automáticas, involuntárias, conscientes ou não, que visam a proteção ou adaptação do organismo. São respostas a um estímulo sensorial que chega ao órgão receptor e é enviado à medula espinhal através de neurônios sensitivos ou aferentes. Na medula, neurônios associativos recebem a informação e emitem uma ordem de ação através dos neurônios motores. Os neurônios motores ou eferentes chegam ao órgão efetor que realizará uma resposta ao estímulo inicial. Esse caminho seguido pelo impulso nervoso e que permite a execução do ato reflexo descreve um movimento em forma de arco, o chamado arco reflexo.

Os atos reflexos são comandados pela ação dos neurônios da substância cinzenta da medula espinhal e do bulbo (parte do tronco encefálico, que estabelece comunicação entre o cérebro e a medula espinhal). O que Anokhin propõe é a existência de um *ato* reflexo, um ato completo, estimulado pelo arco reflexo, que envolve a intervenção de todo o sistema nervoso, inclusive da córtex e suas faculdades complexas, e os outros sistemas corporais, como todo movimento e ação do corpo.

Esta proposta, aliada à definição da percepção como ação simulada, em um cérebro emulador de realidade, explica a possibilidade de reações imediatas aos estímulos percebidos nos processos de improvisação como respostas adaptativas na forma de movimentos.

Ainda na busca de explicar o processo de criação de movimentos em uma improvisação, pode-se voltar ao fisiologista russo Bernstein (1967) que, para escapar de uma descrição linear e ingênua da regulação e da coordenação do movimento como sucessão de fases, propôs um esquema circular, introduzindo o conceito de ciclo ação-percepção, que tem como elemento fundamental um comparador que estabelece o 'valor requerido'. Este valor requerido tem três funções diferentes: a medição de um erro entre o movimento realizado e o movimento previsto que induz a uma correção; o reconhecimento de que um ato foi realizado, o que permite passar ao seguinte; e uma função de adaptação, em que um receptor de informações age não para buscar corrigir o curso da ação para cumprir o

plano inicial, mas é responsável por detonar mudanças adaptativas no programa em execução diante da situação imprevista.

“Este (comparador) ocuparia uma posição estratégica entre duas informações dadas pelos receptores e os elementos que vão efetuar as correções ou as reorganizações necessárias. Ele não funciona entre duas recepções sucessivas ou simultâneas para comparar dois acontecimentos distintos, mas entre a recepção corrente, contínua e um guia interno”* (Berthoz, 1997: 20-21).

Nas práticas de improvisação, pode-se então afirmar que, exposto à movimentação de um parceiro de trabalho, o executante está todo o tempo ‘lendo’ as informações que vêm deste outro corpo e adequando suas respostas motoras de acordo com cada alteração de movimento percebida, o que é possibilitado pela função de adaptação, parte do esquema de organização do funcionamento cerebral proposto por Bernstein.

Os corpos lêem os movimentos de acordo com sua experiência motora e fazem os ajustes às propostas dos outros corpos todo o tempo. A comunicação dos corpos em movimento é, então, resultante deste jogo contínuo de decisões, que se dá em frações de segundo, caso contrário perde-se a eficácia do jogo cênico comunicacional. Este jogo envolve o

* Celui-ci occuperait une position stratégique entre les informations données par les récepteurs et les éléments qui vont effectuer les corrections ou les réorganisations nécessaires. Il ne fonctionne pas entre deux réceptions successives ou simultanées pour comparer deux événements distincts, mais entre la réception courante, continue et un guide interne”.

trânsito de informações entre os corpos e o ambiente e este último se torna também um parceiro de trabalho.

“Uma propriedade importante é sua (do comparador) capacidade de detectar *variações* nas informações sensoriais graças à utilização pelo sistema nervoso central de “vestígios frescos”. Ele (Bernstein) precisa que é importante estabelecer que, nos nossos organismos, não há aparelho de recepção capaz de perceber a velocidade diretamente. Esta função é resolvida no sistema nervoso central pelo comparador. Ele compara a recepção de posições do órgão em movimento instantâneo com o vestígio fresco de sua posição em torno de 0,1 segundo antes. O cérebro conheceria assim duas posições com um certo intervalo de tempo entre elas. Ele poderia então facilmente reconstituir uma velocidade uma vez que é um deslocamento (a diferença das duas posições) dividido por um tempo” (Berthoz, 1997, 21).

Esta descrição mostra a importância do movimento e do espaço para a percepção do tempo e chama a atenção para os mínimos intervalos de tempo em que acontecem os processos intrincados da percepção, como ocorre de maneira particularmente importante nos corpos de dançarinos improvisadores. É fundamental para todos os seres vivos a prontidão

* “Une propriété importante en est sa capacité de détecter des *variations* dans les informations sensorielles grâce à l'utilisation par le système nerveux central de 'traces fraîches'. Il précise qu'il est important d'établir que, dans nos organismes, il n'y pas d'appareil de réception capable de percevoir la vitesse directement. Cette tâche est résolue dans le système nerveux central par le comparateur. Il compare la réception des positions de l'organe en mouvement instantané avec la trace fraîche de sa position environ 0,1 seconde avant. Le cerveau connaîtrait ainsi deux positions avec une certaine intervalle de temps entre elles. Il pourrait donc facilement reconstituer une vitesse puisque c'est un déplacement (la différence des deux positions) divisé par un temps”.

para decisões, mas o exercício da improvisação envolve especificamente a capacidade de reorganização rápida do sistema sensório-motor em situação de movimento. No seu treinamento, paralelamente à complexificação das capacidades pertencentes à função de percepção, faz-se necessário um trabalho que dê conta da necessidade de alterações rápidas do estado corporal e de uma disponibilidade corporal para respostas adaptativas imediatas.

A improvisação está radicalmente no domínio da experiência pelo seu caráter de imediatismo. Nem por isso é uma atividade apartada do pensamento. Como foi visto com Alva Noë no início do capítulo, a experiência é o pensar e pensar já é uma experiência. A diferença entre ambos é o grau de complexidade, mas a natureza dos dois fenômenos é cognitiva. A experiência sensorio-motora implica em ação e pensamento. Nos movemos fazendo escolhas que envolvem a relação da faculdade de conceituação sensorio-motora na experiência presente, que nem sempre é consciente, com a conceituação complexa do mundo, através dos processos da memória.

“A experiência nos apresenta *como* as coisas são – por exemplo, como cervo pastando no prado – e nos apresenta o mundo *como ele aparece daqui*. Se o argumento deste livro está correto, ela apresenta *como as coisas são* porque nós entendemos a relação entre como as coisas são e o modo como as coisas

mostram mudanças enquanto nos movemos. Este entendimento é sensoriomotor, mas é, crucialmente, uma forma de entendimento” (Noë, 2004: 205).

Do ponto de vista filosófico, a experiência é pensável e *intensional* (com “s”), da forma como define Daniel Dennett (1997). Como Noë, Dennett afirma que o conteúdo do pensamento e da experiência são os mesmos pois o pensamento não acontece só no cérebro, mas também no mundo. Como a experiência é intensional, a intensionalidade primária é uma ação.

Dennett define a intensionalidade como relacionalidade. Algo exhibe intensionalidade quando contém a representação de alguma coisa, quando se relaciona com ela de alguma forma e não com outra coisa. Por esta razão, a intensionalidade está na base dos processos de escolha, de seleção.

A improvisação é basicamente relação. Na dança, o movimento improvisado emerge da relação com o ambiente – corpos, espaço, sons. A intensionalidade pode descrever o tipo de relação que ocorre em uma improvisação, pois, não sendo necessariamente consciente, está presente em respostas involuntárias ou automáticas aos estímulos externos. Percepção, emoção, memória e, portanto, movimento exibem intensionalidade e são a matéria prima da improvisação.

* “Experience presents us with *how* things are – for example, with deer grazing in the meadow – *and* it presents us with the world *as it appears from here*. If the argument of this book is right, it presents *how things are* because we understand the relation between how things are and the way how things appear changes as we move. This understanding is sensorimotor, but it is, crucially, a form of understanding”.

Na improvisação de movimentos o corpomente precisa agir com rapidez, em consonância com os estímulos externos e internos. A ação resultante da orquestração dos processos de percepção, que se conectam, no momento presente, via redes neuronais com a memória, a emoção, a cognição, produzindo pensamento e movimento em intervalos de tempo muito pequenos, conscientemente ou não, é a forma de trabalho na improvisação. Estas conexões rápidas levam a respostas em movimento que envolvem escolhas, decisões esclarecidas pelos processos da percepção e pelo conceito de intencionalidade.

É importante, então, diferenciar os conceitos de *intencionalidade* e *intencionalidade*. O primeiro tratado pela filosofia, o segundo pela neurobiologia. Segundo Gerald Edelman, somos seres intencionais. Nossa mente, apesar de surgir de interações da matéria cerebral não intencional, é intencional pois sempre ‘está para’. Somos conscientes de ou sobre alguma coisa. *Intencionalidade* é a faculdade de ‘se referir a’, é o aspecto consciente. Já *intencionalidade* é o aspecto relacional, é ação, não necessariamente consciente.

Definida desta maneira, intencionalidade lembra também um aspecto do conceito de intenção do movimento em Klaus Vianna. Palavra que este pesquisador usava muitas vezes para designar uma qualidade presente no movimento, não necessariamente compreensível racionalmente, mas que oferece um reconhecimento de relações espaciais, de escolhas, de intencionalidades que conferem presença ao corpo. É uma ação corporal,

intensional e não necessariamente *intencional* (com “c”), resultante de habilidades sensoriomotoras e da atenção focada.

“A intencionalidade é um ‘estar para’. Já a intenção, como definida por Klaus, é produto da qualidade de expressividade do corpo, carregada dos *qualia* presentes nas imagens, conceitos e percepções da história daquele corpo” (Neves, 2008: 97).

Por trabalhar com a busca de novas possibilidades no corpo, valorizar o momento em que se dá a comunicação, Vianna sempre usou a improvisação como estratégia de pesquisa. Foi criando, assim, uma metodologia de trabalho para a improvisação cênica, baseada em procedimentos de trabalho em pesquisas de longa duração que resultaram na mostra do espetáculo “Dã-dá Corpo”, seu último trabalho em dança, em 1987.

“A improvisação é o processo cujo objetivo primeiro é criar, a partir do velho, do existente, o novo, o não-existente. E isto a instala como o principal recurso evolutivo do Sistema Dança.

No existente, a possibilidade do ainda não-existente.

A vida nasce assim. A dança também” (Martins, 1999: 93).

Conclusão – Arte e poder

“Dessa maneira, a arte pode ser pensada como produtora de um saber prático que antes de mais nada é também uma maneira de pensar as relações de poder” (Agamben, 2009: 18).

Toda escolha se baseia e, ao mesmo tempo, expõe uma visão de mundo, tem um caráter político. E a arte não está isenta deste fato. A dança, como toda manifestação humana, se faz e se manifesta num jogo de forças, do qual não se excluem as relações de poder. Emblematicamente, a dança de corte, matriz do *ballet* clássico, tinha como figura central o rei e a função de reafirmar seu poder. Luis XIV, rei de França, que escreveu o documento criando e normatizando a dança enquanto arte, a dança teatral¹⁸, se auto intitulava ‘Deus-Sol’, como referência ao papel como o astro-rei em uma de suas coreografias. O papel e a metáfora serviram perfeitamente não só para afirmar a divindade do poder real, como para criar uma analogia entre o rei e Deus.

As relações de poder estão fundamentadas em dualismos, que cabe aqui analisar para entender o papel das técnicas de dança na formação do corpo do dançarino e na comunicação deste com o público e, em outro nível de descrição, entre os diversos sistemas corporais e entre os corpos.

¹⁸ Ver páginas 16–17, Capítulo um.

Segundo estudos de uma genealogia teológica da economia de Giorgio Agamben, os dualismos ser-ação, ontologia-práxis, remontam à necessidade de definição da Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito – na teologia cristã. Na busca de afirmar um governo divino providencial do mundo sem abalar a doutrina monoteísta, usou-se o dispositivo de confirmar um Deus uno, que se manifesta na Trindade para a gestão do mundo. Segundo teólogos do segundo século, Deus confiou ao Filho a tarefa de administrar e governar a história dos homens, sem com isto perder sua unidade. Para tal explicação, se serviram do termo grego *oikonomia*, usado por Aristóteles, que significa administração da casa, do *oikos* e, por consequência, gestão, *management*. Assim, o termo passou a se referir à encarnação do Filho e à economia da redenção e da salvação e, mais tarde, se fundiu com a noção de providência, e passa a significar o governo salvífico e da história dos homens. A palavra grega chegou até nós com a tradução de dispositivo.

“Mas, como frequentemente acontece, a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cesura que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental” (Agamben, 2009: 37).

Esta cisão produzida pela *oikonomia*, que separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o ambiente, reproduz de algum modo o processo de ‘hominização’ que tornou ‘humanos’ os animais que classificamos como *homo sapiens*. Está, então, na própria definição ontológica de ser humano de Agamben e cria um desejo de felicidade que está na raiz de todo dispositivo, desde aquele momento da evolução. Na captura e subjetivação deste desejo está a potência do dispositivo, cuja ação é interiorizada nos sistemas de crenças e sentimentos.

Em Foucault, o termo aparece para entender a relação entre os seres viventes e o conjunto de instituições, de processos de subjetivação e de regras em que se concretizam as relações de poder. Este filósofo não busca reconciliar nem enfatizar o conflito entre os dois elementos, mas investigar os modos concretos pelos quais os dispositivos agem nas relações, nos mecanismos e nos ‘jogos’¹⁹ de poder.

“O termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (Agamben: 2009:38).

Assim, Agamben propõe duas grandes classes, a dos seres viventes e a dos dispositivos. E, entre os dois, os sujeitos, que não são essência, mas

¹⁹ Aspas de Agamben.

resultam da relação, do corpo a corpo, entre os viventes e os dispositivos, dos processos de subjetivação que correspondem aos dispositivos.

Uma definição que aproxima os significados dados à palavra dispositivo é um conjunto de “práxis e saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens” (Agamben, 2009:39).

Mas, há uma diferença entre os dispositivos tradicionais e os modernos. Entre, por um lado, os dispositivos que levaram ao aparecimento do *homo sapiens* e, por outro, os que derivaram da noção de *oikonomia*. Os primeiros produzem um processo de subjetivação, na relação com os seres viventes, promovendo o reconhecimento dos seres como sujeitos. Os segundos apartam o vivente da sua possibilidade de ser, não agregam valor à sua existência, apenas mais controle.

“De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência...o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (Agamben, 2009: 46).

O dispositivo tradicional produz um sujeito, que se define a partir de algum valor, como o religioso limpo de seus pecados após uma confissão,

em oposição a ele mesmo em pecado. O dispositivo transforma o vivente dando-lhe uma nova subjetividade, ele passa a pertencer a uma nova classe (um operário, um penitenciário, um bailarino). Já os dispositivos modernos provocam um processo de dessubjetivação. O usuário de um celular pertence apenas a um grupo cada vez maior de pessoas controladas por este dispositivo, mas isto não compõe um novo sujeito.

Ao pensar técnica de dança nesta moldura, é necessário ter claro que, apesar do dispositivo ser ontologicamente diverso do ser, representa, veicula, está embebido em suas aspirações, situa-se no âmbito das relações humanas. Quando se adota o pensamento evolucionista, compreende-se que natureza e cultura, os seres vivos e seus dispositivos culturais, evoluem em processos de contaminação. Assim sendo, toda produção humana encontra-se encarnada no sujeito, que se reconhece no ambiente. Dispositivos, então, não são o ser, mas evoluem em processos adaptativos com ele.

Olhar um nível mais baixo de descrição, pode contribuir para entender o dispositivo como encarnado. O biólogo e neurologista António Damásio (2004) usa esse termo para explicar os mecanismos da emoção e do sentimento. Afirma que a primeira precede o segundo na evolução e que no princípio de tudo estava a ação²⁰. Como em Berthoz, aqui também temos ressaltada a importância da ação no funcionamento cerebral e na

²⁰ Ver páginas 94-95, Capítulo três.

atuação das faculdades mentais. Temos, então, que a ação participa da evolução e do funcionamento dos dispositivos mentais.

“O primeiro dispositivo (a emoção) deu aos organismos a capacidade de responder com eficácia, mas de um modo pouco original, a várias circunstâncias que promovem ou ameaçam a vida – circunstâncias boas ou más para a vida. O segundo dispositivo, o do sentimento, introduziu um alerta geral para as boas e más circunstâncias e permitiu prolongar o impacto das emoções ao afetar a memória e a atenção de maneira duradoura. Mais tarde, numa combinação frutífera de memórias do passado, imaginação e raciocínio, os sentimentos levaram à emergência da capacidade de antevisão e previsão de problemas e à possibilidade de criar soluções novas e não estereotipadas” (Damásio, 2003:88).

Dispositivo aqui está para faculdade mental, evolui em processos adaptativos com o ambiente. É corpo. O que confirma a possibilidade de um dispositivo encarnado.

Compreendida desta maneira, a palavra dispositivo parece mais adequada à definição de técnica de dança do que a palavra artefato²¹, porque se define como operador de comunicação. Enquanto artefato, apesar de pertinente, pode ainda reforçar uma visão corrente de acoplamento da técnica ao corpo.

Se, nestes dois níveis de descrição, dispositivo é sinônimo de mecanismo ou ‘aquilo em que e por meio do qual se realiza algo’, com

²¹ Ver páginas 22–23, Capítulo um.

objetivos de permanência ou de dominação; se, como diz Vieira²², os sistemas sociais “são construídos e funcionam” como os sistemas orgânicos, talvez se possa concluir que as escolhas que a evolução fez e faz, também estão baseadas em relações de poder, em uma política interna do corpo, na relação entre os diversos sistemas que não se pode separar destas mesmas relações no e com o ambiente. As técnicas, então, não só refletem mas reproduzem este *modus operandi*, uma vez que lidam com o mesmo material da vida.

“Especulamos assim talvez com demasiada ousadia, sobre uma possível auto-similaridade entre as componentes biológicas, psíquicas e sociais dos sistemas humanos” (Vieira, 2007:130-131).

Os processos de comunicação responsáveis pelo trânsito de informações ambiente-organismo, promovem a evolução por contaminação destes dois níveis, o que pode explicar esta auto-similaridade. Seguindo a lógica proposta, são também dispositivos e estão baseados no funcionamento cérebro-mente.

Toda técnica tem como base uma necessidade ou vontade de comunicação de valores e crenças; está vinculada a uma linguagem artística que comunica estas aspirações, o que pressupõe escolhas e, como tal, tem um caráter político, um posicionamento no mundo.

²² Ver páginas 64-65, Capítulo dois.

Além disto, o conhecimento pertencente a um trabalho técnico, fornece um poder, diferencia. Seja na possibilidade de excelência na execução de movimentos, no fornecimento de ferramental estratégico para a criação ou na conquista da habilidade corporal para a expressão de suas próprias questões.

Parece ser possível distinguir diferentes tipos de técnicas segundo as diferenças existentes entre os dispositivos tradicionais e os modernos. São fundamentalmente diferentes as técnicas que propõem um adestramento do corpo dentro de parâmetros rígidos de controle, daquelas que pretendem incrementar as possibilidades corporais para produzir um pensamento criativo e autônomo. São posições políticas totalmente diferentes e produzem corpos diversos. Ouso dizer que, no segundo caso, estamos mais próximos do processo de subjetivação dos dispositivos tradicionais.

Técnicas são dispositivos que promovem diferenças nos corpos. São operadores de comunicação do corpo com o ambiente. Agem por contaminação, promovendo comunicação entre as novas informações e as já existentes no sistema corpo, em processos adaptativos.

As diferenças entre as diversas técnicas de dança podem ser olhadas deste mesmo ponto de vista. Algumas reconhecem os processos de comunicação no corpo e com o ambiente e buscam estratégias para trabalhar a capacidade de compreender, realizar e utilizar estes mecanismos. Outras se definem pela intenção de moldar o corpo de acordo

com determinadas formas e linguagens estéticas e não fazem uso intencional destes processos de geração de subjetivação e comunicação.

Como afirmam Greiner e Katz (2005), para tratar do corpo, é preciso abolir a ‘moldura da disciplina em favor da indisciplina que (o) caracteriza’ (Katz, 2004). O estudo do movimento se aprofunda quando reconhecidas suas relações com a cognição e a comunicação. A dança, como área de conhecimento, olhando além de sua própria herança histórica, beneficia-se dos estudos do corpo e da comunicação, uma vez que lida exatamente com o movimento metafórico como mídia de sua relação com o mundo.

“As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos” (Greiner e Katz, 2005: 130).

O fundamental aqui é o entendimento da transformação a que estão sujeitos o corpo e o ambiente no processo de comunicação. Rejeitada a compreensão do corpo como recipiente das informações vindas do ambiente e como objeto que aguarda um observador, afirma-se a transformação de ambos, do ambiente e do corpo, numa troca ininterrupta

de informações que ocorre por contaminação. As novas informações entram em negociação com as que já estão no corpo e são internalizadas.

“A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo” (Greiner e Katz, 2005: 131).

Da mesma forma, as instruções de uma técnica de dança são informações internalizadas em um processo constante envolvendo a desestabilização das informações já existentes no corpo transformando-o, criando novos corpos. A implementação de novas instruções permite a desestruturação de padrões de movimento aprendidos, favorecendo a flexibilização e a abertura para novas combinações, que dão surgimento a novas possibilidades de movimento.

Técnicas de dança operam como dispositivos que, na relação com o corpo, geram processos comunicacionais adaptativos, por contaminação. É importante reafirmar que algumas técnicas, devido a suas características e objetivos, acionam processos de subjetivação. São aquelas que, como a Técnica Klaus Vianna, reconhecem e utilizam os modos de funcionamento do corpo em seus procedimentos e instruções e têm por objetivo promover a autonomia do dançarino no processo de especialização das possibilidades de comunicação do corpo em movimento.

As instruções de uma técnica são ações cognitivas. Por analogia, pode-se afirmar que, em seu processo de implementação de novas

informações nos corpos, agem como memes²³, que são unidades de replicação e não a mensagem em si. Tendo o corpo como veículo, o meme contamina outro corpo por processos de imitação²⁴, qualquer que seja sua forma de expressão no mundo, um comportamento motor, uma instrução falada. Trata-se de um processo de comunicação e a própria informação comunicada pode ser um agente evolucionário.

“Preferencialmente, a comunicação se torna um estágio em um ciclo de vida do meme, durante o qual ele produz sinais que viajam através de um meio difícil em busca de outra mente na qual o meme possa fixar residência e se reproduzir. Não são os sinais que são considerados como sendo o segundo agente evolucionário no ato comunicativo. O parasita está, de fato, mais perto de ‘casa’, dentro mesmo do cérebro”* (Aunger, 2002: 266).

Técnicas de dança, então, tem um potencial de transformação dos corpos pela ação das suas instruções, memes, que permitem a implementação, permanência e transformação de possibilidades de movimento, em um comportamento sistêmico e de troca de informações com os ambientes interno e externo, gerando pensamento e ação.

²³ Ver páginas 23–24, Capítulo um.

²⁴ De acordo com a definição de imitação de Giacomo Rizzolatti.

* “Rather communication becomes one stage in a meme’s life cycle, during which it produces signals that travel through a harsh environment in search of another mind in which the meme can take up residence and reproduce. It isn’t signals that are considered to be the second evolutionary agent in a communication act. The parasite is, in fact, closer to ‘home’, inside the brain itself”.

Funcionam também como dispositivos de poder e adaptabilidade e, sob algumas condições, são geradoras de subjetivação e autonomia.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* em “O que é o contemporâneo? e outros ensaios”. Chapecó: Argos/Ed. Da Unochapecó, 2009.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959 - 1975)* – dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação, na Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2002.
- AUNGER, Robert. “The Electric Meme – a new theory of how we think”. The Free Press, New York, London, 2002.
- BERTHOZ, Alain. “Le Sens du Mouvement”. Paris: Ed. Odile Jacob, 1997.
.....“Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente – as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France”. Santa Catarina: EDUSC, 2005.
- BRAZ, Luzia Carion. *Iniciação ao treinamento do ator através da técnica desenvolvida por Klauss Vianna*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 2004.
- COHEN, Selma Jeanne, MATHESON, Katy. Editores. “Dance as a Theatre Art – Source readings in dance history from 1581 to the present”. Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1992.

- DAWKINS, Richard. “A grande história da evolução: na trilha dos nossos ancestrais”. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
.....“O Rio que Saía do Éden – uma visão darwiniana da vida”. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.
- DUCASSÉ, Pierre. “História das Técnicas”. Publicações Europa–América, 1955.
- EDELMAN, M. Gerald. “Bright Air, Brilliant Fire – On the Matter of the Mind”. New York: BasicBooks, 1992.
.....“A Universe of Consciousness – How Matter Becomes Imagination”. New York: BasicBooks, 2001.
- FRANKO, Mark. “La danse comme texte – idéologies du corps baroque”. Paris: Kargo & l’Éclat, 2005.
- FREIRE, Ana Vitória. “Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea”. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
- GREINER, Christine e KATZ, Helena. *Por uma Teoria do Corpomídia*, em “O Corpo: pistas para estudos indisciplinados”. São Paulo: Annablume, 2005.
- JOYEUX, Odette. “Le XX siècle de la danse”. Paris: INF Hachette, 1981.
- LOUPPE, Laurence. “Poétique de la danse contemporaine – la suite”. Bruxelles: Ed. Contredanse, 2007.
- MARTÍN–BARBERO, Jesús. *Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados*. Aula inaugural da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Bogotá. Colômbia, 2003.

- MARTINS, Cleide. *A Improvisação em Dança: um processo sistêmico e evolutivo*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Estudos Pós-graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 1999.
- MAUSS, Marcel. *Techniques of the body*, em “Incorporations”, 1934.
- MILLER, Jussara. “Escuta do Corpo – sistematização da Técnica Klauss Vianna”. São Paulo: Summus, 2007.
*Qual é o corpo que dança? – Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – para obtenção do Título de Doutor em Artes. Campinas: 2010.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. “Dança Moderna” – São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NEVES, Neide. “Klauss Vianna – estudos para uma dramaturgia corporal”. São Paulo: Cortez Editora, 2008.
*A Técnica Klauss Vianna vista como sistema* em “Dança e Educação em Movimento”. Coordenação de Julieta Calazans, Jacyan Castilho e Simone Gomes. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- NOË, Alva. “Action in Perception”. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- PEDROSO, Júnia César. *Klauss Vianna e a expressão corporal do ator* – monografia de conclusão do curso de graduação, no Instituto de Artes – Unesp, São Paulo, 2000.

- PINKER, Steven. “Tábula Rasa – a negação contemporânea da natureza humana”. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
.....“Do que é feito o pensamento – a língua como janela para a natureza humana”. São Paulo: Companhia. das Letras, 2008.
- QUEIROZ, Clélia. *Cartilha Desarrumada – Circuitações e trânsitos em Klauss Vianna* – dissertação de mestrado defendida no programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2001.
- RAMOS, Enamar. “Angel Vianna – a pedagoga do corpo”. São Paulo: Summus Editorial, 2007.
- SANTOS, Maria Thaís Lima – *Interpretação no Brasil: a linguagem corporal e os novos procedimentos cênicos (1970–1971)* – dissertação de mestrado defendida no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP/SP, 1994.
- SENNET, Richard. “O Artífice”. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SHEETS–JOHNSTONE, Maxine. *Emotion and Movement – A Beginning Empirical–Phenomenological Analysis of Their Relationship*. In *Journal of Consciousness Studies*, 6, No. 11–12, pp. 259–77, 1999.
- SODRÉ, Muniz. “As Estratégias Sensíveis: Afeto, Mídia e Política”. Editora Vozes, 2006.
- SPARSHOTT, Francis. “A Mesured Pace – Toward a philosophical understanding of the arts of dance”. Canada: Univ. of Toronto Press, 1926.

- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *A técnica Klauss Vianna e sua aplicação no teatro brasileiro* – dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

.....*Klauss Vianna e a preparação corporal do ator: um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros*, tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Teatro da UNIRIO – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

- TEIXEIRA, Letícia. “Conscientização do Movimento – Uma Prática Corporal” – São Paulo: Caoá Editora, 1998.
- VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antônio de – “A Dança” – São Paulo: Editora Siciliano, 1990.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. “Ciência – formas de conhecimento: arte e ciência – uma visão a partir da complexidade”. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

Hemerografia

- JULIEN, Marie-Pierre, ROSSELIN, Céline, WARNIER, Jean-Pierre. *Le Corps: matière à décrire*. artigo em Lire
- LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos* in Lições de Dança nº 2. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 2000.
- MONTEIRO, Marianna. *Balé, tradição e ruptura*. em Lições de Dança nº 1. Rio de Janeiro: Univercidade Ed., 1998.

- Nouvelles de danse. *L'Intelligence du corps*. vol.II nº29. Bruxelles: Ed. Contredanse, 1996.
- SOTER, Silvia. *A educação somática e o ensino da dança* em Lições de Dança nº 1. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1998.

Vídeo

- NAVAS, Cássia e CASALI, Eleonora - *Memória Presente: Klauss Vianna* - Documentário - São Paulo: S.M.C. e TV Anhembi, 1992.

Site

- www.klaussvianna.art.br

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)