

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

A ESCUTA DO CORPO:

abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna

Jussara Corrêa Miller

CAMPINAS
2005

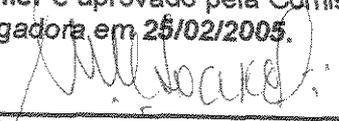
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

A ESCUTA DO CORPO:

abordagem da sistematização da Técnica Klaus Vianna

Jussara Corrêa Miller

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Jussara
Correa Muller e aprovado pela Comissão
Julgadora em 25/02/2005.


Prof.ª Dra. Marília Vieira Soares
-orientadora -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes sob a orientação
da Prof.ª. Dr.ª. Marília Vieira Soares.

CAMPINAS - 2005

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	M615e
V	EX
TOMBO BCI	65052
PROC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	7-7-05
Nº CPD	

Acompanha 1 DVD

Bibid 358635

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

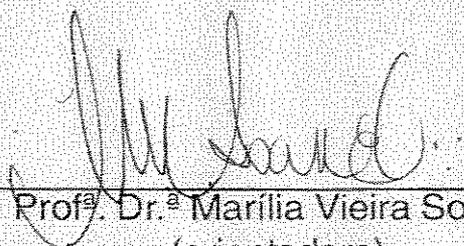
M615e
5

Miller, Jussara Corrêa
A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica
Klauss Vianna. / Jussara Corrêa Miller. - Campinas, SP: [s.n.],
2005.

Orientador: Soares, Marília Vieira
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

- 1. Dança-Pesquisa. 2. Movimento. 3. Arte e dança. 4. Corpo
- 5. Dança-Técnica. 6. Klauss Vianna. I. Marília Vieira Soares.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes
- III. Título

BANCA EXAMINADORA



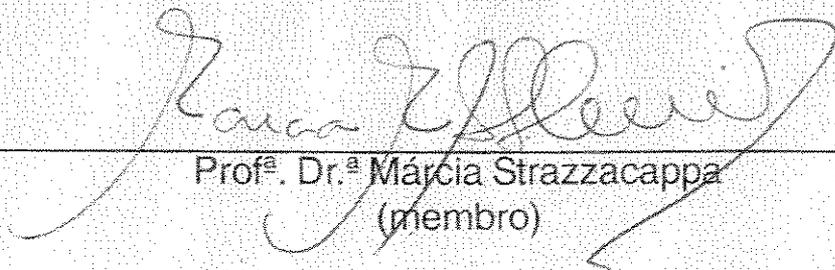
Prof.^a Dr.^a Marília Vieira Soares
(orientadora)



Prof.^a Dr.^a Angel Vianna
(membro)



Prof. Dr. Eusebio Lobo
(membro)



Prof.^a Dr.^a Márcia Strazzacappa
(membro)

Dedico este trabalho ao meu pai Durvalino Miller (*in memoriam*)
que, coincidentemente ou não, no ano de seu encantamento,
eu me encantei com a dança.

Ao professor e amigo Rainer Vianna (*in memoriam*), por
alimentar este encanto.

AGRADECIMENTOS

A **Klauss Vianna**, o mestre, pelos ensinamentos para sempre.

À **Angel Vianna**, a mestra, por sua generosidade e grandiosa simplicidade em doar-se à dança.

À **Neide Neves**, pelo incentivo constante, pelas conversas esclarecedoras e pela leitura atenciosa do trabalho.

À Prof^ª. Dr.^a **Marília Vieira Soares**, orientadora, por acreditar e contribuir.

À Prof^ª. Dr.^a **Márcia Strazzacappa**, pelo acolhimento e dedicação, que foram determinantes neste trabalho.

A **Christian**, pelo apoio constante, com amor, pelas fotos e pelo privilégio de caminharmos juntos em situações diversas e adversas e às nossas filhas, **Cora e Elis**, que me deram a benção da maternidade que, diariamente, me faz crescer.

À minha mãe, **Diva**, por me ensinar a força da mulher, não com palavras, mas com atitudes e às queridas irmãs **Sandra e Tânia**, pela cumplicidade.

Aos amigos - colaboradores:

Marinês Calori, por acreditar, contribuir e compartilhar muitos “vamos!” nos treze anos de parceria na dança.

Bukke Reis, artista plástico, por seus desenhos vivenciados em movimento.

Ivana Cubas, pela criatividade na diagramação visual.

Léo Sardenberg, médica, por sua cuidadosa atuação de aplicar a técnica nos seus pacientes da Saúde Pública.

Alberto Kawakami, médico, por acreditar no trabalho ao encaminhar-me seus pacientes.

Milene Suzano, pelas fotos, com o seu olhar de bailarina.

Maria Kenney, pela revisão cuidadosa.

Ciça Ohno, que faz de sua vida uma dança e nos contamina com sua veracidade.

Aos meus **alunos do Salão do Movimento**, de cinco a oitenta e cinco anos, pelo prazer da busca e por me ensinarem a aprender.

A todos que contribuem para o desenvolvimento da técnica, com suas vivências e experimentações.

Resumo

O presente trabalho é fundamentado nos princípios desenvolvidos pelo professor e pesquisador Klauss Vianna (1928-1992) que, por aproximadamente quarenta anos, se dedicou a um trabalho de observação e pesquisa das estruturas do corpo e do movimento humano, posteriormente sistematizado por seu filho Rainer Vianna (1958-1995), e por sua nora, Neide Neves, resultando na Técnica Klauss Vianna.

Esta dissertação aborda a sistematização da Técnica Klauss Vianna, explanando o processo didático e a criação da coreografia "*Corpo Sentado*" como aplicação conclusiva da pesquisa.

O objetivo principal deste trabalho é contribuir para o entendimento e reconhecimento da Técnica Klauss Vianna, com a apresentação de sua estruturação didática e o estudo dos tópicos corporais trabalhados no dia a dia de sala de aula.

Abstract:

LISTENING TO ONE'S BODY: an approach to Klauss Vianna's technique systematization

This work is based on the principles developed by the professor and researcher Klauss Vianna (1928-1992), who dedicated approximately forty years of his life to a work of observation and research on body structures and human movement, later systematized by his son Rainer Vianna (1958-1995) and his daughter-in law, Neide Neves, resulting in today's known Klauss Vianna's Technique.

This dissertation approaches the systematization of Klauss Vianna's Technique, explaining its didactic process and the creation of the "Seated Body" choreography as a conclusive application of the research.

The main objective of this work is to contribute to the understanding and acknowledgement of Klauss Vianna's Technique, with the presentation of its didactic structuring and the study of the corporal topics worked out in daily classroom practices.

Key Words: dance, body, movement, corporal technique, body preparation.

Sumário

Apresentação	17
Introdução - A dança da vida	23
Capítulo I: Histórico: Os movimentos dos Viannas	35
I. 1 - Klauss Vianna.....	37
I. 2 - Angel Vianna.....	46
I. 3 - Rainer Vianna.....	50
Capítulo II: Técnica Klauss Vianna - a sistematização	57
II. 1. Processo Lúdico – acordar o corpo.....	61
II. 2. Processo dos Vetores – direções ósseas.....	89
Capítulo III: Processo Coreográfico: “Corpo Sentado”	103
Capítulo IV: Considerações Finais	129
Apêndice: Ciclo Klauss Vianna-2002 (em anexo DVD)	131
Bibliografia	137

A ESCUTA DO CORPO

abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna





Apresentação

“Lançar as sementes no corpo de cada um”

Klauss Vianna

A presente dissertação de mestrado é uma reflexão sobre a minha própria vivência como pesquisadora da Técnica Klauss Vianna, analisando o processo didático e como este influencia e orienta o processo criativo.

As primeiras sementes da Técnica Klauss Vianna lançadas em meu corpo, foram em janeiro de 1986, quando fiz o curso de férias com Klauss Vianna, na Escola de Dança Ruth Rachou, em São Paulo. Na época, cursava o 1º ano da graduação em Artes Corporais na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Nesta fase, estava com muita “sede” de conhecimento em dança e, com a intenção de “beber” direto da fonte, procurei Klauss Vianna, que era citado por alguns professores da faculdade, como: Antônio Nóbrega, J.C.Violla, José Antônio Lima, Patrícia Noronha e Joana Lopes. Portanto, queria saber quem era o mestre que influenciara estes professores que, por sua vez, estavam me influenciando.

No curso de férias, fiquei intrigada com a simplicidade de suas aulas pois, apesar do curso receber o nome de “Balé Clássico”, nós ficávamos experimentando os espaços articulares, os apoios dos pés e as possibilidades da coluna vertebral, com um enfoque sobre o corpo ao

qual não estava habituada. Foi então que eu conheci os meus pés, tocando-os, abrindo os espaços entre os ossos metatársicos, com o interesse que despertava a percepção daquela parte do corpo. Voltei com “novos pés”.

Após este curso, com a atitude de uma neófito, visualizei uma “trilha corporal” e fui caminhando conforme as minhas necessidades de pesquisadora do movimento pois, a partir do momento que você entra em contato com a Técnica Klauss Vianna, você se torna um pesquisador do corpo, não um reproduzidor de movimentos, e sim, um criador, um estudioso, um dançarino, um ser humano em auto-conhecimento e, tudo isto, se junta numa coisa só.

Em 1988, iniciei o curso regular com Rainer Vianna e, depois de dois anos, comecei o curso com Klauss Vianna, sem interromper as aulas com Rainer. Na época, os dois professores davam aulas na Academia Steps, no bairro Pinheiros, em São Paulo. Com Klauss Vianna, tive aulas nos seus dois últimos anos de vida e com Rainer Vianna, durante sete anos até a sua partida.

Em 1993, fui convidada por Rainer Vianna a dar aulas no “Curso de Formação Profissional da Técnica Klauss Vianna”, na Escola Klauss Vianna¹, mas somente em 1994

¹A Escola Klauss Vianna foi fundada por Klauss Vianna, Rainer Vianna e sua esposa Neide Neves, no início de 1992, em São Paulo. Oferecia o “Curso de Formação Profissional da Técnica Klauss Vianna”, capacitando o aluno ao exercício profissional na dança.

pude aceitar o convite e começar uma nova etapa em minha trajetória no campo da dança.

Como professora, pesquisadora e colaboradora, passei a trabalhar ao lado de Rainer, participando do processo didático da Técnica Klauss Vianna. Foi um aprendizado pois, através dos estudos didáticos, a minha aula mudou e se reestruturou. Iniciado em 1987 o caminho como professora de dança, eu não tinha uma didática definida, pois, eu me baseava nas aulas que eu mais gostava e com as quais me identificava, abordando várias técnicas corporais consideradas interessantes e enriquecedoras e fazendo assim a minha montagem. Esta observação, entretanto, não desmerece a qualidade das aulas dadas, visto os resultados positivos observados em meus alunos. Mas, não deixava de ser um grande quebra-cabeça, no qual eu ia encaixando as peças conforme o momento, e sempre com a sensação de estar faltando alguma peça que permitisse visualizar uma estrutura de ensino.

Sob a orientação de Rainer, os estudos didáticos me ajudaram a confiar em minha própria ação, me permitindo elaborar as aulas de forma não só intuitiva, mas consciente e crítica. A peça do quebra-cabeça foi encontrada. *“Há diferença entre um aluno que se transforma em professor e outro que estuda para ser professor.”*²

² Citação de Rainer Vianna, retirada do material didático da escola.

Infelizmente, com a sua súbita partida, em agosto de 1995, a Escola Klauss Vianna fechou as suas portas. Como professoras da escola e como diretoras da *Cia de Dança Quase Mudo*³, Marinês Calori e eu tínhamos uma parceria de trabalho e, diante da fragilidade do momento, nos unimos para poder dar continuidade ao trabalho iniciado na escola. Os alunos queriam continuar a formação, mas onde? Fomos então, acolhidas pelo Estúdio Nova Dança⁴, participando de sua inauguração. Com a continuidade do curso no estúdio, a grande maioria dos alunos da Escola Klauss Vianna nos acompanhou. Concluímos então o processo de formação da Técnica Klauss Vianna, com a única turma formada pela escola.

Retornando a Campinas SP em 2001, inaugurei o *Salão do Movimento*, um espaço que proporciona atividades que têm como foco a reflexão do corpo e o estudo do movimento, através da Técnica Klauss Vianna. Este é o meu território de ensino, pesquisa e criação⁵, onde ministro aulas para estudantes e profissionais da saúde, das artes cênicas em geral, e a todos os interessados em conhecer e melhorar seu desempenho corporal e qualidade

³ Este grupo existiu no período de 1994 a 2000, e fez apresentações em diversos eventos de dança do país.

⁴ O Estúdio Nova Dança é um espaço do “movimento Nova Dança” de São Paulo.

⁵ Além das aulas no *Salão do Movimento*, realizo workshops e espetáculos em diversas unidades do SESC (Serviço Social do Comércio) da capital e interior de SP, entre outros. Em 2003, ministrei aulas no Dep. de Artes Corporais da UNICAMP. No 1º semestre, foi oferecida na disciplina “Tópicos Especiais em Dança I” (AD 442), como professora palestrante e, no 2º semestre, na disciplina “Dança: Investigação e Percepção II” (AD 244), com a bolsa PED.

de vida, inclusive crianças que, através de atividades lúdicas, passam a conhecer seu corpo e suas possibilidades.

Esta abrangência de público é uma característica da Técnica Klauss Vianna pois, estando todos com o propósito de aprender a *escutar e respeitar* o seu próprio corpo é possível a participação de bailarinos profissionais, donas de casa, executivos, atores, etc em uma mesma aula. Nesse ambiente, não há espaço para comparações e competições pois, cada um está focado no (re)conhecimento do próprio corpo, compartilhando com o outro suas experiências e vivências corporais.

A escuta do corpo é um dos princípios da Técnica Klauss Vianna: um olhar para dentro, para o movimento se exteriorizar com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e, com o de dentro para dentro, criando assim, uma rede de percepções.



Introdução

A dança da vida

“Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seus corpos. Por isso não faço qualquer proposta de movimentos que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural.

(...)O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. Todo esse trabalho tem qualquer coisa de paradoxal: falo sobre coisas que devem ser sentidas e não pensadas”.

Klauss Vianna

Klauss Vianna estimulou o dançar de cada um, anunciando que dança é vida; é um modo de existir. Ele não limitou a dança como privilégio de dançarinos, estimulou a expressividade de cada um, preservando e (re)descobrimo o seu movimento. Dessa forma, ele não restringiu o seu trabalho a um instrumento só para as artes cênicas, mas para as atividades da vida diária também, como meio de prevenir tensões e estresses desnecessários. Já o artista cênico que vivencia esta técnica, cria uma “nova” relação com o corpo, descobrimo os princípios do movimento. O cuidado e o respeito com o corpo são uma premissa neste trabalho, e serve como subtexto para a descoberta ou (re)descoberta do corpo próprio.

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, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.(VIANNA, 1990: 88).

Os tópicos trabalhados nas aulas de Técnica Klauss Vianna não se reduzem ao virtuosismo nem ao acúmulo de habilidades corpóreas, mas envolvem o *pensamento* do corpo, que é um “estar presente” em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tomando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo.

Essa atenção não se dá somente entre as quatro paredes da sala de aula, mas também na vida. É um convite a perceber o corpo na rua, no trabalho, em casa etc. Portanto, a

destreza técnica não é o foco da aula, como em algumas aulas de dança. É uma prática corporal que dá espaço à criatividade, onde são trabalhados elementos técnicos necessários para o corpo, resultando numa melhor execução e expressão do movimento. A abordagem é o uso da técnica como construção de um corpo próprio, buscando um caminho para acessar o próprio corpo, que é diferente do corpo do outro.

Pretendo aqui, apresentar a Técnica Klauss Vianna, como um processo de descobertas, constantemente reformuladas, buscando respostas para novas e antigas indagações, considerando que as verdades, com o tempo, se transformam em outras verdades. Falo de princípios e não de regras fixas; trilhando, assim, o caminho apontado por Klauss Vianna: *“Não decore passos, aprenda um caminho!”*.

Klauss Vianna não se preocupou em sistematizar a pesquisa de ensino. Ele deixou claro que, enquanto criador, não teria interesse em entrar na análise didática de seu trabalho, afirmando que uns nascem para criar e que cabe a geração que vem depois analisar e estruturar o que foi criado⁶.

Foi na segunda metade da década de 80 e início de 90 que, Rainer Vianna ao lado de Neide Neves, desenvolveram o processo de sistematização, sugerindo procedimentos

⁶ Depoimento de Klauss Vianna no vídeo “Memória Presente” (Casali e Navas, 1992).

para abordar seus princípios em sala de aula, criando uma estruturação didática da técnica. Chamaram-na, a princípio, de *Dança Livre*, mas como este nome foi mal interpretado, dando a impressão de ser apenas uma liberação de movimento, foi modificado para *Técnica de Dança Consciente*; depois, para *Técnica do Movimento Consciente*; e, finalmente, para *Técnica Klauss Vianna*.

Alguns destes princípios podem ser enunciados desta maneira:

- Auto-conhecimento e o auto-domínio são necessários para a expressão pelo movimento
- Sem intenção não há possibilidades de auto-conhecimento e expressão
- É preciso buscar estímulos que gerem conflitos e novas musculaturas, para acessar o novo
- Das oposições nasce o movimento
- A repetição deve ser consciente e sensível
- A dança está dentro de cada um
- Dança é vida. (NEVES, 2004: 6-7).

Por se tratar de um estudo relativamente recente, há várias discussões sobre a validade desta sistematização, sendo que poucos a conheceram e, quem vivenciou as aulas de Klauss Vianna, e não a sistematização, resistem em reconhecê-la como técnica, já que ele próprio não o fez. Este reconhecimento foi zelosamente defendido por Rainer Vianna, com o cuidado de preservar o trabalho do pai, e torná-lo vivo no século XXI.

Rainer Vianna teve uma participação direta na transmissão desta técnica, criando um centro de estudos didáticos com o grupo de professores da Escola Klauss Vianna, do qual eu fazia parte, e na aplicação da técnica, combatendo interpretações errôneas e superficiais de anos de pesquisa. Foi arrojado ao encarar de frente a exposição desse trabalho pois, a partir do momento em que se afirma algo, fica-se aberto a críticas, com apreciações tanto favoráveis quanto desfavoráveis. Ele teve o distanciamento e a objetividade de organizar e aplicar em estágios diferenciados os tópicos corporais abordados em sala de aula. Sistematizar é organizar.

Não se trata de aprisionar ou cristalizar o trabalho. Pelo contrário, com uma sistematização, as bases ficam claras e firmes para poder construir, transformar e pesquisar um caminho. É aí que está o movimento de uma pesquisa: explicitar o trabalho, criando uma discussão detalhada para mantê-lo vivo e presente para as próximas gerações. A sistematização foi, sem dúvida, uma grande conquista. Apesar de me dedicar a tão delicado assunto, tenho a convicção de que as explicações sobre a técnica só são validadas com as vivências práticas.

Nestes doze anos como professora da Técnica Klauss Vianna, observo a importância de especificar os princípios de Klauss Vianna, repassando as devidas referências do desenvolvimento desta técnica, por respeito e valorização de uma pesquisa brasileira de

aproximadamente quarenta anos de dedicação, reflexão, reformulação, transformação e todo o movimento que uma pesquisa permite.

Observo a expressão de espanto dos meus alunos, principalmente dos bailarinos, quando relato a história da Técnica Klauss Vianna. É comum ouvir dos estudantes: “Já ouvi falar em Laban, Butô, Eutonia, RPG, Pilates, etc, mas não em Técnica Klauss Vianna. Como este pesquisador foi importante!”

“Klauss abrangeu com sua presença e trabalho praticamente todo o Brasil.(...) Estudou, trabalhou, pesquisou, ensinou e faleceu no Brasil. Seu trabalho é autenticamente nacional. O que se trata de uma particularidade de grande importância. Todas as técnicas de dança que se popularizaram no Brasil são produtos estrangeiros. No caso da dança, Klauss é o primeiro mestre brasileiro.” (REZENDE e VIANNA P., 1992: 185)

Atento ao fato de valorizarmos diversos trabalhos, que se utilizam de seus princípios e as convergências com outras técnicas em educação somática⁷, saudando-as e fortalecendo-as. Utilizo-me do antigo ditado: “*Todos os caminhos levam à Roma*”, sendo que todas as técnicas em educação somática levam ao corpo próprio, ou seja, há diversos caminhos que levam ao mesmo ponto. Estou considerando aqui a Técnica Klauss Vianna, além de uma

⁷ Thomas Hanna define assim a educação somática: “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia”.(Hanna apud Fortin, 1999: 40).

técnica de dança, uma técnica em educação somática. “Assim, temos as práticas como as técnicas de Alexander, Feldenkrais, Body-Mind-Centering, Eutonia, Fundamentals, entre outras. Como representantes da vertente brasileira de educação somática, temos o trabalho de Klauss Vianna e de José Antonio Lima.” (Strazzacappa, 2001:76).

No Brasil, a educação somática está sendo conhecida e divulgada nesta última década, tendo os pioneiros iniciado a pesquisa do final do século XIX à 1930, na América do Norte, Europa e Austrália. Para um melhor entendimento da educação somática, segue uma classificação, segundo Mangione:⁸

- Do final do século XIX à 1930: pioneiros/reformadores.
- De 1930 à 1970: discípulos/sistematização e divulgação.
- De 1970 aos dias de hoje: disseminação de técnicas, formação rizomática
- Em 1980: criação do termo “*Somatics*”(Hanna), Educação Somática.

Como bailarina/coreógrafa, pode parecer limitador colocar a Técnica Klauss Vianna como educação somática, já que Rainer Vianna a colocava como técnica de dança e Klauss, intitulando o seu livro “A dança”, já revela o seu enfoque e, com seu trabalho também

⁸ Ver Márcia Strazzacappa, *Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'Etat de São Paulo, Brésil, au Xxème siècle*. Tese de Doutorado em Estudos Teatrais e Coreográficos, Université de Paris VIII, Saint Denis. França 2000.

na área de teatro, fica evidente seu direcionamento para a criação cênica. Mas, como a educação somática engloba as três áreas: a arte, a saúde e a educação; fica claro, na aplicação da Técnica Klauss Vianna, a confluência dos diferentes enfoques, deixando a cada profissional a separação em categorias para abordagem metodológica, vinculando a técnica a processos terapêuticos, educacionais ou estéticos.

Cada vez mais, a dança hoje, busca o enfoque somático para a criação e expressão do movimento. “... a educação somática surgiu à partir de preocupações terapêuticas de indivíduos, mas constatamos que membros da comunidade de dança deixaram o caráter terapêutico para dar corpo à sua pesquisa dentro de uma orientação educativa e artística.”(FORTIN, 1998: 51). Essa afirmação combate o preconceito dos próprios bailarinos, de que é dança apenas o virtuosismo de pernas cada vez mais altas, giros mais rápidos e toda a vasta gama de mais movimentos almejada no treinamento mecanicista do mundo da dança.

“Comumente, os trabalhos desenvolvidos na linha de exploração e improvisação de movimentos raramente recebem o ‘status’ de dança. As modalidades ‘criativas’ geralmente são, no mundo da dança institucionalizada, simplesmente consideradas como laboratórios ou exercícios para aqueles que não são ‘capazes’ de executar outras modalidades codificadas (e virtuosas) de dança.(...), para os desavisados, pressupõem um conceito de ‘não dança’, de pura experimentação, quando experimentação não é considerada dança.”(MARQUES, 1999: 80)

Portanto, o que observo no meio da dança, é que há toda uma busca para outras formas de criação, mas o pensamento da dança ou o que se espera de dança fica muito arraigado à própria formação de anos atrás, do bailarino que busca a técnica como sinônimo de mais. Com a prática de educação somática, percebemos que o menos é mais e que um pequeno detalhe faz uma grande diferença.

No Brasil, Klauss Vianna foi o pioneiro na pesquisa em educação somática, termo este não utilizado em sua época. Entre as linhas técnicas somáticas, a sua técnica tem o diferencial de ser a única que chegou à pesquisa anatômica/estrutural, partindo da pesquisa didática/estética de um professor/coreógrafo, deixando passagem para um processo criativo mais permeável ainda, sendo que todas as outras técnicas tiveram o caminho inverso, pois partiram da pesquisa terapêutica e ampliaram, posteriormente, para a pesquisa estética.

Mesmo que a Dança não seja vista como uma atividade natural, ela depende de padrões naturais de movimento que formam, por sua vez, uma base de eficiência motora para a Dança. Apesar da Dança, como qualquer forma artística, ser um artifício, ela necessita de um corpo em bom funcionamento para a produção. Infelizmente muitas técnicas de dança são um pouco mais do que uma série de exercícios e seqüências mecânicas, que propõem um vocabulário de “coisas a serem feitas”, mas que freqüentemente fracassam no ensino de uma percepção corporal aprofundada, fundamental para a apreensão de vocabulário técnico e qualitativo. (WOODRUFF, 1998: 38).

Este estudo investiga o processo didático e a maneira pela qual a prática da Técnica Klauss Vianna pode vigorar no palco, resultando em uma obra coreográfica, a partir das minhas vivências como coreógrafa e professora desta técnica, observando que os enfoques didáticos, estéticos e terapêuticos convergem na prática de sala de aula, em um ambiente em que todas essas informações dialogam.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos: o primeiro aborda os movimentos dos Viannas, apresentando a trajetória de cada um e suas contribuições para a transformação da dança e do teatro no Brasil; o segundo aborda a sistematização, embasando-me nos estudos didáticos com Rainer Vianna, enquanto professora da Escola Klauss Vianna, a partir da minha própria vivência como professora desta técnica; o terceiro aborda o processo criativo com a produção cênica de uma obra coreográfica, tendo como base a utilização desta técnica, tanto na preparação corporal, quanto na concepção da criação e, no quarto capítulo, algumas considerações finais. Acrescento, como apêndice, o registro do *Ciclo Klauss Vianna-2002*: evento em homenagem a Klauss Vianna, que reuniu profissionais de diversas regiões do Brasil, que trabalham e/ou trabalharam com seus princípios.

Doze anos após a morte de Klauss, podemos ver traços de sua obra em evolução. Muitos intérpretes nas áreas de dança e teatro têm no corpo as instruções assimiladas em anos de trabalho com Klauss.(...)Monografias, capítulos e dissertações (e.g.: Santos 1994, Queiroz 2000, Pedroso 2000, Alvarenga 2002, Tavares 2002) têm sido escritas sobre este coreógrafo e professor(...).⁹
(NEVES, 2004:2).

Todos estes trabalhos citados anteriormente, têm uma relação com os princípios e atuação de Klauss Vianna, mas nenhum aborda, como objeto de pesquisa, os tópicos trabalhados na prática de sala de aula e sua estruturação didática. Com esta dissertação tenho o objetivo de contribuir com um olhar sobre a Técnica Klauss Vianna que focaliza a sistematização. Atento para a dificuldade de transformar em texto o que é trabalhado e sentido no corpo e de colocar em palavras as vivências cinestésicas.

O objetivo principal deste trabalho justifica-se pela carência de registros bibliográficos da pesquisa de Klauss Vianna e, principalmente, pela ausência de registro da sistematização da técnica. Sendo esta dissertação inédita nesse aspecto, ela pode contribuir para o entendimento e o reconhecimento da Técnica Klauss Vianna.

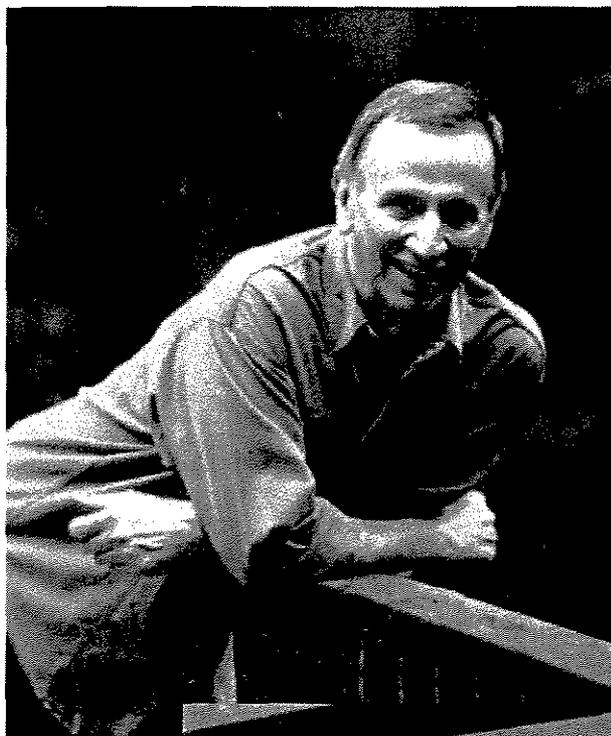
O trabalho *“A escuta do corpo”*, traça um caminho de observação que é como um eco do que diz Jung: *“Quando você olha para fora, você sonha, quando olha para dentro, acorda.”*¹⁰

⁹ Sobre a Técnica Klauss Vianna, no ano de 2004, além da conclusão de mestrado de Neide Neves, pela PUC SP, foi concluído o mestrado de Luzia Carion Braz, pela USP, abordando o treinamento do ator.

¹⁰ Silveira, N. *Jung: Vida e Obra* RJ Paz e Terra 1981.

Capítulo I: Histórico

Os movimentos dos Viannas.



“Klauss como mestre, como artista, e como amigo, é impossível de ser esquecido. Mas lembrar Klauss é um exercício plural pois seu caminho esteve sempre iluminado por duas outras estrelas que foi Rainer e é Angel.”

Dulce Aquino



I.1. Klauss Vianna

Transformando suas aulas num laboratório de idéias, desafiando seus alunos, promovendo o intercâmbio da dança com outras linguagens, Klauss abriu caminho para os avanços pretendidos pela dança brasileira.

Ana Francisca Ponzio

A investigação da trajetória da família Vianna, desde Minas Gerais, passando pela Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, contribui para o resgate da história da dança no Brasil. Klauss Vianna nasceu em 12 de agosto de 1928, em Belo Horizonte - MG, onde iniciou seus estudos em dança. Seu interesse pelo movimento humano começou na infância. Ele observava os gestos dos familiares, que eram analisados com fascinação e detalhamento. Criara um distanciamento próprio de observador, como consequência de um estranhamento de seu próprio corpo. *“Não tinha corpo: vivia o corpo dos outros. Os gestos do meu pai, da minha mãe, o jeito de andar, de pisar, o movimento das mãos. E me fascinavam os ossos do esqueleto, os encaixes.”*(VIANNA: 1990: 19).

O seu interesse inicial era pelo teatro: sempre obtinha os primeiros papéis nas peças de escola, escrevia textos para teatro, inventava cenários com as cadeiras. Eram essas as suas atividades preferidas, causando, desta forma, um isolamento das outras crianças, que não se interessavam por este tipo de brincadeira.

Decidiu estudar dança na adolescência, após assistir o espetáculo do Balé da Juventude apresentado em Belo Horizonte, que o deixou encantado. Carlos Leite, o primeiro bailarino da companhia, fixou-se em Belo Horizonte para dar aulas, a convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE), da Universidade de Minas Gerais – UFMG. Klauss Vianna foi o primeiro aluno a matricular-se, iniciando assim, o seu percurso na dança com aulas de balé clássico. Mas logo decepcionou-se com a distância entre o espetáculo visto e a rotina da sala de aula, com regras rígidas e sem explicações.

Sua pesquisa se iniciou na década de 40, partindo de insatisfações e indagações sobre como fazer a dança. Ele descobriu que tinha uma deficiência técnica: uma perna mais comprida que a outra, dificultando, desta forma, a execução dos movimentos propostos nas aulas de dança. Começou a estudar a relação dos movimentos do balé clássico com as artes plásticas pois, na época, ele posava para o pintor Alberto da Veiga Guignard. *“A cada dia inventava uma historinha: ‘Hoje vou ser o orgulhoso’. E observava que músculo atuava: a reação muscular a partir de uma idéia. A intenção anterior ao movimento.”*(VIANNA, 1990: 20). Foi então, levando estas reflexões para o seu aprendizado em dança.

Relacionava os movimentos do balé clássico com as linhas de movimento sugeridas nas obras de vários artistas plásticos. *“(…)aprendia mais sobre a dança com as*

artes plásticas. Passei a visitar museus e a observar a articulação, os músculos, o apoio dos corpos. Descobri Rafael, Da Vinci, Modigliani e, lentamente, comecei a vislumbrar minha própria técnica”:(VIANNA, 1990: 23). Por meio de estudos anatômicos e cinesiográficos, começou a experimentar uma nova forma de ensinar a dança. Criou, em parceria com Angel Vianna, a Escola Klauss Vianna e, posteriormente, o Balé Klauss Vianna, em 1958. Explorava em suas pesquisas, os elementos que estruturam uma coreografia e o funcionamento dos corpos dos bailarinos.

Com as pesquisas coreográficas desta época, buscava uma linguagem brasileira de dança, inspirada em temas literários nacionais como:

- *“O Caso do Vestido”*, sobre poema de Carlos Drummond de Andrade.
- *“Arabela, a Donzela e o Mito”*, sobre o romance *“Amanuense Belmiro”*, de Cyro dos Anjos.
- *“A Face Lívida”*, sobre poema homônimo de Henriqueta Lisboa.

Estes estudos eram permeados de inovações, alguns exemplos são: a exploração do espaço cênico sem as rotundas, coreografias dançadas no silêncio ou com música concreta composta por ruídos de carro, máquina de escrever e passos na nave de uma igreja, pesquisa do gestual do homem mineiro e outros olhares que, na época, causavam apreciações diferenciadas.

Na atuação pedagógica, tirou as sapatilhas de seus alunos para poder ver melhor seus pés, sugerindo a pesquisa das direções ósseas do corpo em movimento. Os movimentos do balé continuavam os mesmos, mas o que mudavam eram os espaços articulares dados a esses movimentos, flexibilizando assim, o balé clássico. Criara uma escola onde o primordial era a expressão de cada um, e o papel do professor seria revelar a dança que se encontra em cada aluno, como resultado de uma didática inovadora para a época.

Em 1962, o Balé Klauss Vianna participou do I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba, organizado por Pascoal Carlos Magno. Nesta ocasião conheceu Rolf Gelewsky, bailarino alemão, então diretor da Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia UFBA, sendo convidado para dar aulas e criar o setor de dança clássica na universidade, onde trabalhou no período de 1962 a 1964.

Em 1964 mudou-se com a família para o Rio de Janeiro e logo que chegou sobrevivia dando aulas em escolas e clubes. Foi no Rio de Janeiro que houve a sua aproximação com o teatro. Em 1968 foi convidado a fazer uma coreografia para a peça *A ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato. Entre os atores estavam Marília Pêra e José Wilker, este em começo de carreira. No ano seguinte, José Celso Martinez Corrêa e Flávio Império o chamaram para fazer *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda.

Em 1968, foi professor da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro e, segundo NEVES (2004: 95-96):

Iniciou-se uma fase de muitas montagens, que avançou pelos anos 70 e 80. Desta época pode-se ressaltar:

- “*Navalha na Carne*”, de Plínio Marcos, com direção de Fauzi Arap e Tônia Carrero como atriz (1968);
- “*Jardim das Cerejeiras*”, de Tchecov, com direção de Ivan de Albuquerque e atuação de Rubens Corrêa e outros (1968);
- “*O Arquiteto e o Imperador da Assíria*”, com direção de Ivan de Albuquerque, atuação de Rubens Corrêa e José Wilker. Por esta montagem recebeu o prêmio de melhor coreógrafo pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, (1970);
- “*Hoje é dia de Rock*”, de José Vicente, dirigida por Rubens Corrêa, com atuação de Rubens Corrêa, Ivan Albuquerque, o próprio Klauss e outros. Por esta montagem, Klauss recebeu o Prêmio Molière, categoria especial, (1972);
- “*O Exercício*”, de Lewis Jonh Carlino, direção de Klauss, com Marília Pêra e Gracindo Junior, pelo qual recebeu Prêmio Mambembe, na categoria diretor; (1977);
- “*Mão na Luva*”, de Vianinha, direção de Aderbal Freire Filho, com Marco Nanini e Juliana Carneiro como atores, (1984).

A expressividade com que Klauss Vianna desenvolvia as coreografias, criou uma identificação cada vez mais forte com o teatro, que começou a perceber a grande presença do “corpo” em cena. Com toda esta atuação no teatro, por volta de vinte e cinco peças teatrais ao todo, Klauss Vianna, inaugurou a função de preparador corporal, com orientações corporais que diferem da função do coreógrafo.

Em 1975, em parceria com Angel Vianna e a professora de balé Tereza D'Aquino, fundou o Centro de Pesquisa Corporal – Arte e Educação, posteriormente transformado em curso de formação, na década de 80 e que resultou, mais tarde, na Escola Angel Vianna.

Em 1975, tornou-se diretor da Escola de Teatro Martins Pena, pondo em prática a sua abordagem corporal nas artes cênicas, permanecendo até 1978, quando passou a dirigir o Inearte – Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro, até 1980, quando mudou-se para São Paulo.

Em São Paulo, inicia uma nova fase em sua carreira, na qual sua atuação é mais direcionada para a dança, já que no Rio de Janeiro sua trajetória foi mais marcante no teatro. Logo que chegou em São Paulo, deu aulas na academia de Lala Deheinzelin, com quem participou, no ano seguinte, da montagem de “*Clara Crocodilo*”, a partir das músicas de Arrigo Barnabé. Deu aulas também, nas escolas de Ruth Rachou e Renée Gumiel e, por último, na academia Steps.

De 1981 a 1982 dirigiu a Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo. Com sua postura inovadora de pensar a dança, deixou inúmeras contribuições, dentre as quais estão: a introdução de aulas de dança moderna; a realização de espetáculos com os alunos; a abertura da escola para a comunidade, com a criação de uma turma noturna, para aqueles que

não tinham condições de fazer aulas durante o dia. Nesta iniciativa, duzentos rapazes procuraram a entidade.

De 1982 a 1983, assumiu a direção do Balé da Cidade de São Paulo, deixando, igualmente, importantes contribuições, como: solicitou à Secretaria da Cultura livros sobre história da arte, como estímulo aos bailarinos para a leitura, inclusive de jornais diários, para a reflexão crítica; convidou artistas para introduzirem outras abordagens das artes cênicas; criou o Grupo Experimental com bailarinos para desenvolver pesquisa de criação. O grupo contava com a presença de bailarinos que faziam dança fora de um grupo oficial, como Ismael Ivo, Denilto Gomes, Suzana Yamauchi, Sônia Mota, Mara Borba, João Maurício e Mazé Crescenti.

Em sua direção, foram realizados os espetáculos: “*Valsa das Vinte Veias*”, de J. C. Violla; a remontagem de “*Certas Mulheres*”, de Mara Borba; “*Bolero*”, de Lia Robatto, pelo qual Klauss Vianna foi contemplado com o prêmio da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), como diretor artístico do melhor espetáculo de dança do ano; e “*A dama das Camélias*”, de José Possi Neto.

Em 1985, teve uma breve passagem pela Unicamp. Foi convidado por Marília Oswald de Andrade a trabalhar no “*Laboratório de Expressão*”, um núcleo de pesquisa da Unicamp, dirigido por ela e por Luis Otávio Burnier. Este núcleo de pesquisa estava em processo

de criação da peça *“O Pedro e o Lobo”*. Neste mesmo ano, a Faculdade de Dança estava sendo fundada e, Klauss Vianna participou das reuniões de elaboração da grade curricular do curso, mas não chegou a ministrar aulas. (vide depoimento da Prof^a Joana Lopes - no DVD do Ciclo Klauss Vianna.)

Com a subvenção do Minc-Inacen, da Secretaria de Cultura de São Paulo e por órgãos estaduais e federais, iniciou, em 1985, a pesquisa que resultou no espetáculo *“Dã-Dá”*, com os bailarinos Zélia Monteiro, Duda Costilhes e Izabel Costa, o músico João de Bruçó, um pianista, um grupo de percussão e um coral. Este espetáculo foi apresentado em 1987.

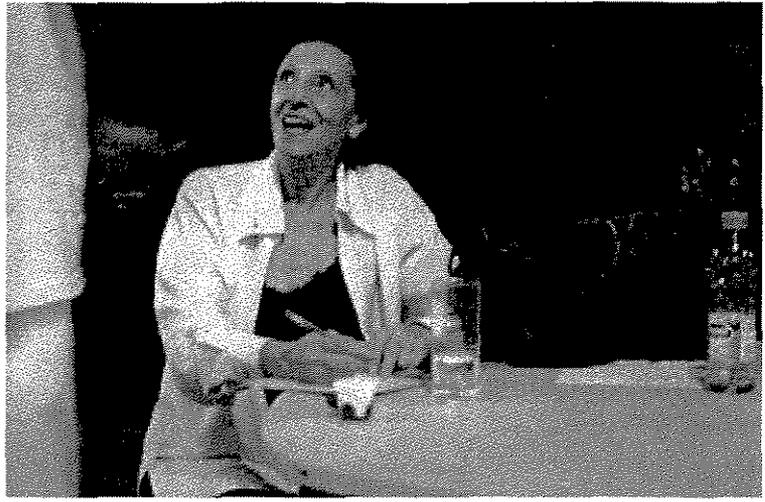
Em 1990, foi contemplado com a bolsa de estudos da Fundação Vitae, de São Paulo, para escrever o livro *“A Dança”*, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho.

Em parceria com seu filho Rainer Vianna e a nora Neide Neves, criou, em 1992, a Escola Klauss Vianna, para habilitar bailarinos e professores, com o curso de formação na Técnica Klauss Vianna.

Aqui no Brasil, teve um papel importante para a utilização da improvisação, inclusive em cena, e foi um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de intérpretes criadores, em que o bailarino não se restringe a decorar e reproduzir passos do coreógrafo, mas em criar em processo colaborativo, com espaço à expressividade de cada um.

Não só atores e bailarinos se interessaram pela maneira de Klauss Vianna trabalhar o corpo. Profissionais de outras áreas começaram a procurar o trabalho como: músicos, psicólogos, médicos, engenheiros, artistas plásticos, educadores, ou seja, pessoas interessadas na saúde e expressão do corpo.

No dia 12 de abril de 1992, faleceu em São Paulo, deixando muitas marcas pelo Brasil. Propôs mudanças no contexto da dança, sempre experimentando novas idéias, estimulando, com sua própria inquietação, todos que por ele passavam. Foi um grande semeador nos campos da arte, saúde e educação.



I. 2. Angel Vianna

Angel atua como uma guerreira, move-se no espaço como um pássaro, fala, trabalha como rege uma sinfonia. É um exemplo contínuo de aprendizagem – no prazer como na dor. Uma educadora que confirma na praxes o seu saber.

Julieta Calazans

Angel Vianna nasceu em Belo Horizonte – MG, filha de libaneses, batizada com o nome de Maria Angela Abras. Bailarina, artista plástica, atriz, coreógrafa, professora e pesquisadora do movimento, com trajetória semelhante a de Klauss Vianna, pois os dois foram parceiros de trabalho e de vida durante muitos anos. Quando eles se conheceram no colégio, ambos tinham cerca de 14 anos. Tornaram-se grandes amigos e iniciaram as aulas de balé clássico juntos.

Desde pequena estudou piano e na adolescência foi fazer balé clássico com Carlos Leite, em meados da década de 40. Em 1948, ela e Klauss Vianna passariam a fazer parte do Ballet de Minas Gerais, a companhia de Carlos Leite. Esta iniciação na dança não foi bem recebida pelo pai, mas sua mãe a acobertava para que ela pudesse fazer suas aulas de balé clássico.

Fez formação em Belas Artes pela Escola Guignard, onde recebeu prêmios nos festivais universitários de Arte, promovidos pela União Nacional de Estudantes (UNE). Fez

aulas de pintura com Guignard, mas considera a escultura o seu verdadeiro talento. Ela afirma que a escultura, a música e a dança formam uma tríade que resultou no seu trabalho corporal. *“Da escultura, sinto que trouxe toda a percepção tátil, de como tocar. Da música, a percepção de ouvir. Da dança, toda a parte do fluxo do movimento e do espaço”*.(Revista Gesto, 2002: 56).

Em 1962, foi para Salvador, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, UFBA, onde permaneceu por dois anos. Em 1964, partiu para o Rio de Janeiro, onde permanece até a presente data.

Logo que chegou ao Rio de Janeiro, foi trabalhar com dança na televisão. No período de 1966 a 1975, deu aulas de balé na escola de Tatiana Leskova e, posteriormente, abriu uma turma para adultos que queriam estudar “expressão corporal”. Em 1975, abre o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, com Klaus Vianna e Tereza D’Aquino, dedicando-se a dar aulas e dirigir o grupo Teatro do Movimento, criado por ela e Klaus.

Em 1983, em parceria com o filho Rainer Vianna e a nora Neide Neves, inaugura o Centro de Estudo do Movimento e Artes – Espaço Novo, destinado à formação profissional em dança, posteriormente, Escola Angel Vianna, que hoje é um centro formador e um núcleo de pesquisas e de prestação de serviços através da dança, com diversas manifestações culturais

e sócio-educacionais. Mantém intercâmbio com instituições educacionais, terapêuticas, artístico-culturais, nacionais e internacionais.

Em 2001, conquistou a autorização do MEC para o nível superior, resultando na Faculdade Angel Vianna que oferece o curso de dança com duas habilitações: formação de docente e formação de dançarino que, em 2004, diplomou a primeira turma.

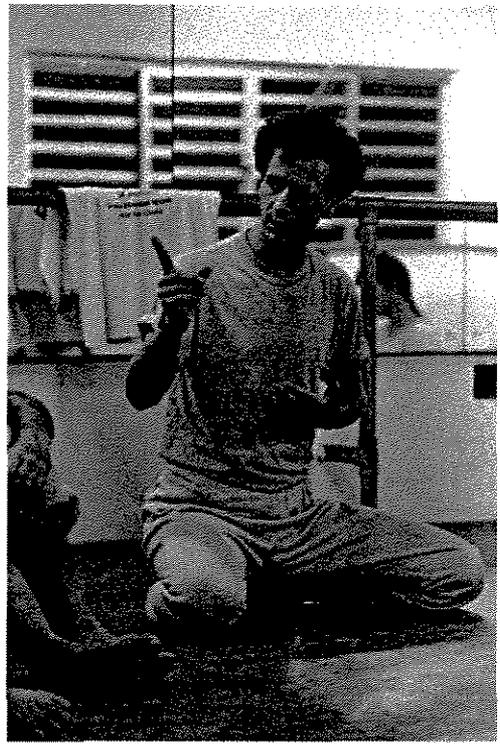
Angel Vianna tem uma atuação interdisciplinar, sendo que os profissionais já formados por sua escola possuem uma visão global da dança, permitindo abrir frentes de trabalho nas áreas das artes, saúde e educação. Muitos atuam em destacadas companhias de dança da cidade do Rio de Janeiro e vários profissionais têm atuação na área da saúde, como exemplo, desenvolvendo trabalhos com portadores de lesão medular e crianças com necessidades especiais.

Angel demonstra e transmite, em suas aulas, a convicção de que este trabalho é conscientemente um conhecimento maior, uma pesquisa permanente. É, sem dúvida, um estudo plural transformador e que revitaliza os sujeitos que interagem na sociedade: sujeitos subordinados às leis, às instituições e a outros dogmas. Homens e mulheres - simples passageiros - frutos de um tempo histórico, no qual a pesquisa, a produção de conhecimentos científicos e tecnológicos deve estar a serviço dos cidadãos. (CALAZANS, 2003:16)

Em 2002, Angel Vianna foi indicada ao prêmio de artista multicultural, pelo jornal Estado de São Paulo. O seu trabalho vem sendo reconhecido, no Brasil e no exterior, através de homenagens, condecorações e prêmios, entre os quais destacam-se:

- *Omaggio a Angel Vianna* – Constante Cambiamento 5ª Edizione, Omfrhida Teatrodanza, Florença – Itália, 2001.
- *Diploma Orgulho Carioca* – pela sua importância na vida cultural da Cidade do Rio de Janeiro, conferido pelo Prefeito do Município do Rio de Janeiro, 2000.
- *Comenda da Ordem ao Mérito Cultural* – inspirada na Ordem do Mérito Cultural na Classe de Cavaleiro, pela Presidência da República do Brasil, por suas relevantes contribuições à cultura brasileira, Brasília, 1999.
- *Prêmio Mambembe* – pelo total da obra, 1996.

Atualmente Angel Vianna mantém uma única turma como professora, que integra os cursos livres da Escola Angel Vianna e, eventualmente, ministra algumas aulas específicas, tanto no curso técnico, quanto no curso superior da Faculdade Angel Vianna. Além das aulas que ministra e da direção geral da Escola e da Faculdade Angel Vianna, ela ainda mantém um ritmo de workshops e apresentações. É admirável a energia desta artista que, com mãos zelosas, continua plantando, diariamente, a dança neste país.



I.3. Rainer Vianna¹¹

Rainer, como uma resultante vetorial de duas atitudes (“o que” da dança em Klauss e o “porque” em Angel) lidou com o “como”, buscando a sistematização dos saberes dispersos.

Helena Katz

Rainer Vianna nasceu em 24 de janeiro de 1958, em Belo Horizonte – MG. Sua formação em dança não foi apenas em sala de aula, ele sempre afirmava em tom de brincadeira:

“Minha formação é de banheiro, sala, cozinha, de casa mesmo – cresci ouvindo meus pais falarem de dança e corpo.”¹²

Em 1973, aos quinze anos, residindo na cidade do Rio de Janeiro, começou a fazer aulas com sua mãe, Angel Vianna, que seguiu até 1978. Em 1974, iniciou as aulas com seu pai, Klauss Vianna e, no ano seguinte, iniciou Expressão Corporal com Ausonia Monteiro e Dança com o assistente de Oscar Araiz.

O interesse pelo teatro foi também em 1973, quando iniciou o curso com Maria Clara Machado, no Teatro Tablado e, posteriormente, com Jonas Bloch. Em 1976, aos dezoito anos, foi para Buenos Aires fazer diversos cursos: Expressão Corporal com Patrícia Stokoe e

¹¹ Fonte: currículo entregue em mãos, por Rainer Vianna, em 1992, requisitado para inscrição de projeto de minha autoria, para o Prêmio Estímulo em Dança - Campinas SP.

¹² Comunicação oral em sala de aula.

Lola Brickman, Eutonia com Gerda Alexander (em 1978, cursou novamente com a mesma), Anatomia e Expressão Corporal com Irupê Pau e Teoria e Prática Musical para acompanhamento de aulas de Expressão Corporal, com Carlos Gianni.

Retornou para o Rio de Janeiro, com aulas de Dança Contemporânea com Graziela Figueroa, Dança Clássica, Capoeira, Danças Afro-Brasileiras, Dança Moderna, além das aulas com o pai.

Em 1982, fez o curso de Eutonia com Berta Vishnivetz, no Rio de Janeiro.e, em 1985, fez novamente o curso de Expressão Corporal com Patrícia Stokoe, Lola Brickman e Perla Jarintonski, todos no Rio de Janeiro.

Além da ampla formação em dança e da vasta experiência profissional como bailarino, coreógrafo, diretor e professor de dança, realizou diversos trabalhos com teatro e cinema, tanto como ator, quanto diretor e preparador corporal.

O único trabalho de dança que fez com a direção de Klauss Vianna foi o solo "*Reflexões de uma Mão Desesperada*", que foi apresentado inúmeras vezes, por vários anos.

Trabalhou com cinema, participando dos seguintes filmes de longa metragem:

- "*Estranho Triângulo*", como ator, filme de Pedro Camargo, com José Wilker, entre outros, 1976.

- "*Feminino Plural*", como ator principal, filme de Vera de Figueiredo, 1977.
- "*Ele, o Boto*", como preparador corporal, com atuação de Ricardo Ricelli e direção de Walter Lima Jr, 1987.

Em 1985, fez a preparação corporal do seriado da TV Globo, "*Grande Sertões*

Veredas", de Guimarães Rosa e foi coreógrafo do curta metragem "*Balada das Dez Bailarinas do Cassino*", com narração de Rubens Corrêa e direção de João Carlos Velho.

Na área teatral, trabalhou em diversas peças, podendo-se ressaltar:

- "*Avatar*", como bailarino, direção de Luís Carlos Ripper, com José Wilker, Lara Amaral entre outros, 1976.
- "*Rock Horror Show*", de Richard O Brian, 1976.
- "*Depois da Hora*", como ator principal, peça infantil de Eduardo Meirelles, 1976.
- "*O Palhaço Imaginador*", peça infantil, como diretor, recebendo dois prêmios: Prêmio Molière e Prêmio S.N.T., 1976.
- "*As Quatro Patas do Poder*", como coreógrafo, peça de Clóvis Levy, 1979.
- "*Teu nome é Mulher*", como orientador de expressão corporal, com Tônia Carrero, 1979.

- *"Ruth Escobar"*, com o patrocínio do Ministério de Cultura do Estado de São Paulo, participou como bailarino, em São Paulo, 1981.
- *"Eu Posso"*, fez a preparação corporal, com direção de Luiz Carlos Ripper, com Jardel Filho, Lara Amaral, entre outros, 1982.
- *"Os Mal Amados"*, fez a preparação corporal, com direção de Pierre Astrie, 1982.
- *"A Divina Sarah Bernhardt"*, fez a preparação corporal, com Tônia Carrero, 1984.
- *"Laços"*, fez a preparação corporal e a coreografia, direção de Odvalas Petti, 1985.
- *"O Outro Lado do Circo"* resultado do curso/montagem *"Os Cantos do Corpo"*, que visava a integração do corpo com o canto, este curso foi ministrado juntamente com o maestro Marcos Leite. 1986

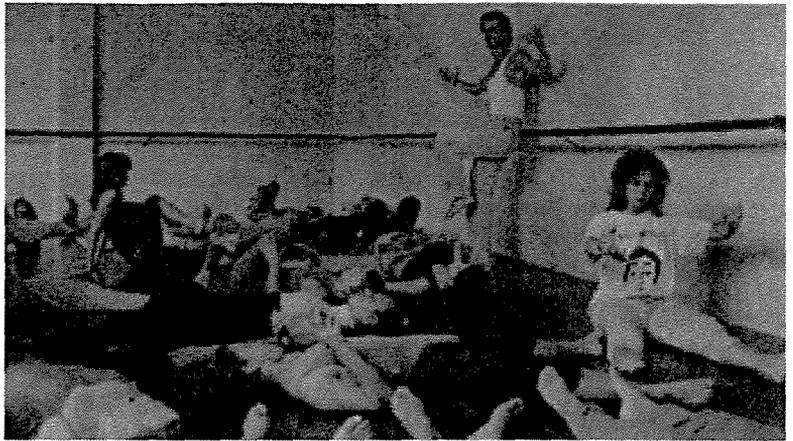
No período de 1975 a 1980, foi professor de dança contemporânea do Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação - Rio de Janeiro. Teve uma carreira precoce, inclusive como professor, pois em 1975, ano em que começou a dar aulas, tinha apenas 17 anos. No ano seguinte,

foi convidado ao cargo de diretor deste mesmo espaço, onde permaneceu até 1981, ano que fundou o Grupo Pé de Pato.

Na sua experiência profissional deve ser destacado o pioneirismo na idealização e participação dos Encontros de Dança Contemporânea no país: *Deixa Eu Dançar, Dançando o Sete, Dançando na Corda Bamba, Dança que se Dança*, dentre outros realizados no período de 1976 a 1981 no Parque Lage, Teatro Gláucio Gil, Museu de Arte Moderna/RJ, Circo Voador, Teatro Cacilda Becker, Teatro Tereza Raquel e Teatro Glória.

Em 1983, fundou, em parceria com Angel Vianna e a esposa Neide Neves, o Centro de Estudo do Movimento e Artes – Espaço Novo, que hoje é a Escola Angel Vianna. Além das aulas que ministrava neste espaço, também dava o curso de expressão corporal, promovido pelo Inacem e Cenacem - RJ, destinado a atores e profissionais de arte.

Em 1985 cria o Centro de Dança Livre de Botafogo – RJ, onde coreografa e dirige o espetáculo “*Movimento Cinco - Mulher*” com Neide Neves e participação de Angel Vianna. Neste mesmo ano foi professor na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras, no curso de formação de atores e, em 1986, deu o curso para atores e bailarinos, promovido pela Secretaria de Cultura de Uberlândia MG.



Aula de Rainer Vianna na Academia Steps (São Paulo – 1988)

Em 1988 começa uma nova fase em sua trajetória, muda-se com a esposa Neide Neves e a filha Tainá para São Paulo. Logo que chegou na capital paulista, ministrou aulas na academia Steps, no bairro Pinheiros. A sala de aula ficava lotada com, aproximadamente, umas trinta pessoas bem diferentes entre si, de diversas ocupações e idades.

Rainer Vianna sempre teve um ritmo de dar muitos workshops, em variadas cidades, divulgando bastante o trabalho, não só no país, mas também fora. Foi em 1988 para Argentina, onde deu um curso e fez algumas apresentações, a convite do Ministério da Cultura do Brasil e também na Espanha, na Escola de Bailados de Madri, a convite do governo espanhol.

Em 1989, foi convidado para dançar no programa musical de Wagner Tiso, “*Manu Saruê*”, da TV Manchete e, em 1990, fez a direção corporal do espetáculo “*Pantaleão e as Visitadoras*”, dirigido por Ulisses Cruz.

Além de todas as obras artísticas realizadas, teve também importante atuação didática com os princípios de Klauss Vianna. Ele teve o cuidado de analisar minuciosamente o trabalho, deixando-o acessível às pessoas que tinham o interesse numa formação nesta técnica.

As aulas de Klauss Vianna causavam uma desconstrução, pois ele mexia com toda uma estrutura não só física, mas psicológica, se é que dá para separa-las. Os alunos saíam de suas aulas pensantes, com o corpo pensante. Rainer Vianna então, fez uma análise

detalhada deste processo, estudando os tópicos corporais abordados e, quais os procedimentos que seriam mais adequados para o entendimento e recepção corporal do aluno. Ele dissecou a técnica no afã de compreendê-la.

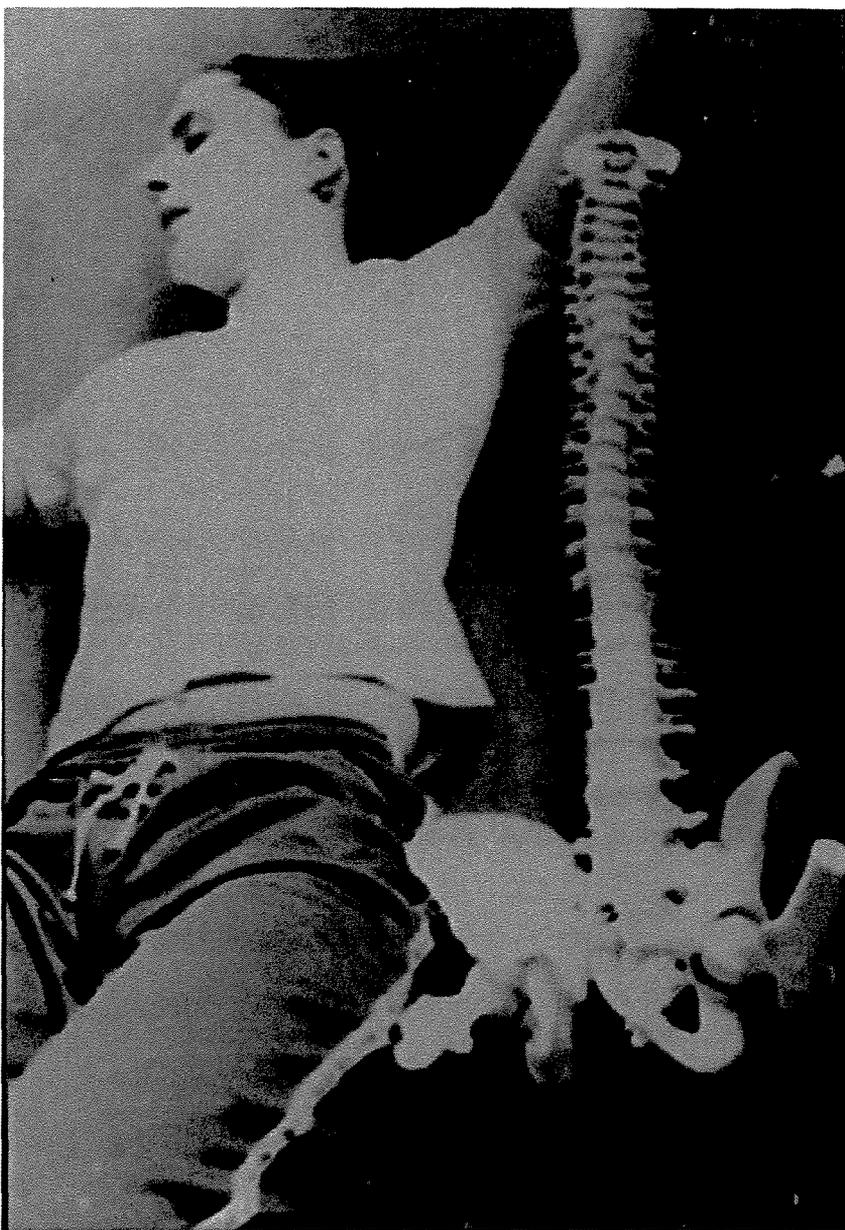
Com o propósito de oferecer um curso de formação na Técnica Klauss Vianna, fundou, em 1992, juntamente com Klauss Vianna e Neide Neves, a Escola Klauss Vianna. Rainer Vianna dirigia a escola e ministrava aulas, diariamente, além de dar workshops, não só na própria escola, mas também em outros espaços, como por exemplo, na Oficina Oswald de Andrade, nas unidades do Sesc, em festivais de dança, entre outros.

No dia 02 de outubro de 1992, Rainer Vianna, representando o pai, recebeu o Prêmio Unesco, que foi divulgado na França pelo valor da técnica totalmente elaborada por um brasileiro.

Em 1993, criou e dirigiu o seu último trabalho coreográfico, intitulado “*Do Outro Lado do Som*”, com a bailarina Marinês Calori e música ao vivo de Ricardo Costa, utilizando-se de improvisação em cena. Este trabalho foi apresentado em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, até 1994.

Em agosto de 1995, aos trinta e sete anos, partiu precocemente, deixando um vazio...

Capítulo II: Técnica Klauss Vianna



“ Voar é para os pássaros, os sonhadores e as nuvens. Mas quando os sonhadores assumem a posição de professores, e conseguem transmitir suas idéias e conceitos a ponto de transformá-los em movimentos conscientes, seus alunos sentem-se pássaros. Seus espíritos chegam às nuvens.(...)Gente é como nuvem, sempre se transforma...”

Angel Vianna



Capítulo II: Técnica Klauss Vianna – a sistematização

Klauss Vianna baseou toda a sua técnica no desafio à gravidade. Desafiou o limite e fez dele uma possibilidade.

Rainer Vianna

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades para, a partir desta consciência corporal, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação através da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um. Portanto, a Técnica Klauss Vianna propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive.

Acreditamos que técnica é algo vivo, flexível que, sem perder o seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante nos lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para poder se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca ao contrário. A técnica é um 'meio', e não um 'fim'.¹³

¹³ Texto de Klauss Vianna, retirado do material didático da Escola Klauss Vianna.

Com a sistematização, foram estruturados diversos tópicos corporais para efetivar os princípios de Klaus Vianna. No curso de formação da Escola Klaus Vianna, estes tópicos eram aplicados em três anos, em três estágios diferenciados:

II 1 Processo Lúdico

II 2 Processo dos Vetores

II 3 Processo Coreográfico e/ou Processo Didático (opcional).

No Processo Lúdico o corpo é despertado, desbloqueado, causando uma transformação dos padrões de movimento para, na segunda etapa, ser levado a um aprofundamento do Processo dos Vetores, quando são trabalhadas as direções ósseas, resultando num processo criativo: a última etapa a ser vivenciada. Esta será abordada, separadamente, no próximo capítulo.

II. 1. Processo Lúdico-acordar o corpo

O Processo Lúdico é a introdução à Técnica Klauss Vianna, a qual denominamos como “o acordar”. Neste estágio, são abordados sete tópicos corporais, estabelecendo um jogo de inter-relações com todos eles:

- Presença
- Articulações
- Peso
- Apoios
- Resistência
- Oposições
- Eixo Global

Todo o processo da Técnica Klauss Vianna vai depender do aluno, ou melhor, de seu corpo e de suas próprias limitações. O professor é apenas um facilitador e um orientador

Para a Técnica Klauss Vianna, no próprio corpo estão os meios. A partir de um estímulo dado ao sistema motor, neste trânsito de conexões internas ao corpo e corpo-ambiente, num dado momento, podemos provocar a emergência de imagens, sensações, emoções da história de um determinado corpo, que podem, por sua vez, alimentar novamente o processo todo. (NEVES, 2004: 20).

O que geralmente se observa no início do processo é a ausência corporal, ou seja, pessoas com distanciamento do próprio corpo, falta de contato e de atenção corporal, com auto-imagem distorcida, receio do próprio movimento, queixas de má postura, cristalização de padrões posturais, dores e “crispações”¹⁴. É importante salientar que estas observações remetem à maioria, não excluindo os bailarinos, já que uma das características da Técnica Klauss Vianna é justamente o fato de a dança e o estudo do movimento não serem privilégio só de bailarinos, mas sim de qualquer ser humano interessado em conhecer e trabalhar o corpo.

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo, para ele poder fazer a transformação gradual de *ausência* corporal para *presença* corporal, ou melhor, da “dormência” para “o acordar”. Esta transformação se dá por meio do despertar dos cinco sentidos, através dos quais nos relacionamos com o mundo e, a partir dos mesmos, desenvolver o sentido cinestésico, “*que poderíamos chamar de sensação de que tudo está correto*”.(VIANNA, 1990: 95).

O que ocorre é uma desestruturação, não só física, mas uma desconstrução de conceitos pois, o aluno pode apresentar uma carga de pré informações ou pré conceitos de corpo ou de dança que, às vezes, prejudica a recepção do trabalho. Como exemplos temos: movimentos

¹⁴ A expressão “crispação” foi inicialmente empregada na ginástica alemã para designar pessoas que inconscientemente desperdiçam suas forças físicas e psíquicas - isso é, mobilizam forças demais para um trabalho que tenham diante de si.(EHRENFRIED, 1991:95)

formais, sem espontaneidade que ficam impregnados no corpo e a preocupação com o acerto a partir do julgamento binário de belo e feio, bom e ruim, certo e errado etc.

Em geral, mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo; sem essa desestruturação não surge nada de novo.(...)Se o corpo não estiver acordado é impossível aprender seja o que for. (VIANNA, 1990: 62).

Aos poucos, em sala de aula, as pessoas vão perdendo o medo de si e umas das outras. Algum constrangimento inicial de se expor, se movimentar, se propor a novas vivências corporais, vai se diluindo e se transformando numa postura de cumplicidade e o terreno desconhecido do início do processo vai se tornando acolhedor. O aluno vai se desapegando, aos poucos, do resultado almejado e vai priorizando o processo.

Os sentidos vão sendo trabalhados conforme o andamento e desenvolvimento do grupo e, a partir deste “despertar corporal”, vai surgindo a necessidade de movimentos novos, as articulações vão ganhando espaços e buscando possibilidades antes adormecidas. A pesquisa com o próprio corpo vai se estabelecendo aos poucos, como consequência do ritmo de cada um. O processo vai sendo encaminhado de uma maneira lúdica, como um jogo de experimentações orientado pelo professor. *“Como uma criança quando brinca. Ela brinca um*

pouco, mas depois larga. Outra coisa chama a sua atenção e ela passa a se interessar por uma nova atividade.”(QUEIROZ, 2001: 32).

Estabelece-se o reconhecimento das *articulações* e a exploração dirigida das possibilidades dos movimentos articulares em diferentes situações no espaço. Observam-se as diversas articulações utilizadas para mudar de posição, incluindo movimentos do cotidiano, como sentar, levantar, andar, correr, agachar etc.

Por meio de estímulos diferenciados para a utilização das dobradiças do corpo, faz-se a passagem de uma estrutura parcial das articulações para uma estrutura total, exigindo um maior controle de todas elas. Ao trabalhar parcialmente as articulações, torna-se possível recuperar a totalidade do corpo, através da experiência do movimento parcial e do movimento total, com a compreensão das possibilidades de movimento das articulações: flexão, extensão, adução, abdução, rotação interna e rotação externa, que permitem o desbloqueio das tensões musculares que podem limitar o movimento.

Nesta etapa do trabalho, é fundamental a observação do *peso*¹⁵ de cada parte do corpo e do corpo como um todo. É importante salientar a relação de peso e leveza pois,

¹⁵ Nesta situação, empregamos o termo “peso” segundo o conceito da Física, ou seja, resultante da ação da gravidade sobre os corpos. Atentamos para não confundir com a nomenclatura de Laban que o utiliza como fator de movimento.

exploramos a independência das articulações através da percepção de peso das partes que se relacionam com elas, e não através da força e tensão da musculatura, o que pode resultar na retração da articulação. Portanto, o direcionamento do peso do corpo pelo espaço possibilita a leveza do movimento. É a partir do uso do peso do meu corpo, e não do abandono deste, que me oponho à gravidade.

O chão começa a ter uma função. Eu observo os *apoios* e desperto as partes que tocam e as que não tocam o chão, diferenciando as qualidades de apoio. Inicia-se, desta forma, o reconhecimento dos apoios, não só na pausa, mas no movimento, atentando às passagem de uma posição para outra e de um nível¹⁶ para outro, tanto em relação ao chão, quanto em relação aos objetos que posso utilizar e, ainda, em relação ao próprio corpo. Com o trabalho de transferências de apoio, possibilita-se a composição do caminho do movimento. Os apoios são usados ativamente a partir da utilização da força da gravidade. Ação-reação, ou seja, a terceira Lei de Newton: se um corpo aplica uma força sobre outro corpo, receberá uma força reação com a mesma intensidade, na mesma direção e no sentido oposto.

¹⁶ Utilizamos aqui da nomenclatura de Laban. Segundo ele, temos três níveis espaciais: alto, médio e baixo. Nível é a relação de posição espacial do corpo como um todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou no espaço geral.

É a partir do estudo e da diferenciação de apoio passivo-ativo que torna-se possível a percepção de *resistência*. Entramos em contato com a musculatura agonista (que realiza o movimento) e antagonista (que realiza o movimento contrário), criando, desta forma, uma força de resistência.¹⁷

Depois de vivenciadas as etapas anteriores, o aluno encontrar-se-á com um “novo” chão, um “novo” peso, um “novo” centro de gravidade e sustentação, ou melhor, um “novo” corpo para, a partir daí, começar estabelecer as linhas de *oposições* do corpo.

É através das oposições que podemos dimensionar o corpo em sua tridimensão, considerando-se os três planos anatômicos, nos quais realizam-se os movimentos: plano transversal, que divide o corpo em parte inferior e superior; o sagital, que divide o corpo em dois lados, direito e esquerdo; e o plano frontal, que divide o corpo em parte anterior (frente) e posterior (atrás). Perceber que, além dessa oposição vertical, cima x baixo em relação à gravidade, há também a oposição frente x trás entre a musculatura anterior e posterior e os lados esquerdo e direito, estabelecendo a lateralidade.

O estudo e a prática dos tópicos anteriores proporcionam o *eixo-global*, a integração do corpo com a gravidade, na busca do eixo de equilíbrio. O aluno se reorganiza,

¹⁷ Alguns exemplos encontraremos em *Anatomia para o movimento*, vol. 1 Calais-Germain, Blandine p.23-24

podendo observar as transformações, que são visíveis. Há uma melhor distribuição do peso do corpo em pé. Mas, para que isto aconteça, todas as outras etapas têm que ser incorporadas, tendo-se o cuidado de partir sempre da sensibilização a cada nova abordagem.

Adquire-se ao final deste processo a consciência da existência de um “centro de forças”, um “centro de gravidade”, ou seja, um centro de onde parte toda a força de sustentação do eixo-global: a centralização do corpo. Essas referências nos levam ao passo seguinte e fecha essa primeira etapa: o *Processo Lúdico*. Este é fundamental para a próxima vivência, de direções ósseas: o *Processo dos Vetores*.

Especificarei, a seguir, cada um dos tópicos corporais estudados durante o Processo Lúdico.

II. 1. 1. Presença

Devemos partir do princípio que, em um processo iniciante, o professor da Técnica Klauss Vianna pode se deparar com pessoas que não têm contato algum com seu corpo, que desconhecem as próprias limitações e/ou têm uma auto-imagem distorcida. A vivência do *Processo Lúdico* é pré-requisito para vivenciar o *Processo dos Vetores*. Como a experiência

em determinada técnica de dança não garante que o corpo já esteja “acordado”, o bailarino que iniciar a Técnica Klauss Vianna, também passará pelo mesmo processo iniciante, como aquele que não tem nenhuma técnica corporal anterior.

É comum observar o bailarino chegar com movimentos “cristalizados” em certos padrões e modelos de dança, o que dificulta o trabalho de *escuta do corpo*, “(...)você trabalha técnicas específicas e são essas mesmas técnicas que o levam a adquirir couraças que impedem seu reconhecimento interior.” (VIANNA, 1990: 87). Já o leigo, muitas vezes, chega com um “frescor de movimento”, de aprendiz do corpo, que é favorável a este trabalho.

Utilizamo-nos da metáfora de que o corpo é o nosso instrumento, e que antes de saber tocar um instrumento, é necessário conhecê-lo. Não existe dança se não houver primeiro o corpo. Assim, iniciamos a auto-observação conduzida pelos sentidos, o despertar sensorial, que ampliará o sentido cinestésico, resultando em uma *Presença*: o estar presente aqui e agora. É necessário que levemos toda a atenção do aluno para aquilo que ele vê, ouve e sente.

Mas, infelizmente os alunos se anestesiavam ao entrar em uma sala de aula. E seria difícil fugir desse sono: para começar, ficam sempre nos mesmos lugares, ouvem sempre a mesma música, o mesmo som diário da voz do professor, que corrige diariamente as mesmas coisas nas mesmíssimas pessoas. Pronto: com cinco minutos de aula todo mundo está em transe, ninguém mais se encontra ali. Se um elefante passar pelo meio da sala ninguém nota. (VIANNA, 1990: 25).

O chão é um elemento primordial e a mais concreta referência para o aluno se observar e se perceber. A princípio, deve-se estimular a observação de como ele sente o chão: quente, frio, liso, duro. E como sente o contato do corpo no chão: confortável, desconfortável etc. Aos poucos, vai-se criando uma intimidade com o chão, de acolher-se, apoiar-se, deslizar, rolar, enfim, o chão vai se tornando um aliado no trabalho de percepção do próprio corpo. “*O primeiro apoio, o apoio básico que todos temos, é o solo.(...)Às vezes as pessoas estão deitadas no chão e parecem levitar: é muito difícil o contato, a entrega, a confiança*”. (VIANNA, 1990:57).

Em aula, costumo afirmar que o chão é “nosso melhor amigo”, sempre nos amparando e nos recebendo, esperando que esta observação estimule o aluno a senti-lo de formas variadas e o faça perceber este contato de maneira atenta para não entrar em um estado de dormência, mas ao contrário, despertar sua percepção deste “novo chão”.

É importante lembrar que o sentido pelo qual recebemos as sensações de contato¹⁸ e pressão não se reduzem às mãos, mas sim ao corpo inteiro, despertando a pele do corpo todo - distinguindo também o contato dos diferentes tecidos da roupa, a pressão dos elásticos, enfim, a atenção se amplia para o corpo inteiro com sua tridimensionalidade. A pele

¹⁸ A eutonia faz distinção entre *tato* e *contato*. Ver *Eutonia-um caminho para a percepção corporal* de Gerda Alexander, p. 17.

ganha vida. *“A pele é uma referência para a estimulação sensorial e motora na organização da postura, do equilíbrio e da motricidade”*. (TEIXEIRA, 2000: 257-258).

Trabalhamos a passividade ativa: estou parado, mas estou vivo e atento. O professor deve estar sempre alertando os alunos a não se ausentar da sala, e a não dormir ao deitar-se no chão, no entanto, o dormir pode ser uma necessidade a ser respeitada. A dinâmica da aula é um fator importante, para que haja realmente presença nessa pausa de observação das sensações. *“Na sensação incluímos, em adição aos cinco sentidos familiares, o sentido cinestésico, que compreende esforço(trabalho), orientação no espaço, o passar do tempo e ritmo”* (FELDENKRAIS, 1977:50). Ela deve também estimular a percepção dos movimentos involuntários e peristálticos, percebendo os movimentos internos, principalmente, a respiração.

A respiração não é direcionada com exercícios específicos, como é comum em algumas técnicas corporais. Ela é livre e acontece como consequência do trabalho de despertar e de ganhar espaços na caixa torácica e nas diversas articulações do corpo como um todo.

Segundo FELDENKRAIS (1977:58):

A reorganização da respiração é bem sucedida na medida em que, indiretamente, nós aperfeiçoamos a organização dos músculos do esqueleto para uma melhor movimentação e posição.

Como é observado na respiração do bebê, “o corpo tem sua inteligência”¹⁹ e sabe respirar. Cabe a nós conquistarmos espaços nas articulações e na musculatura para a respiração ser preservada voluntariamente, afim de que seu mecanismo involuntário e natural aconteça livremente. “Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões.(...)Respirar, significa abrir, dar espaço. Portanto, subtrair os espaços corporais é o mesmo que impedir a respiração, bloqueando o ritmo livre e natural dos movimentos.” (VIANNA, 1990: 55).

O despertar sensorial vai trazendo o aluno para o mundo aqui-agora, com o corpo vivo e atento. “Antes, durante e depois dos exercícios, durante a pesquisa de movimentos, todo o tempo éramos instados a manter o estado de atenção em relação ao que ocorria em nosso corpo e à nossa volta.” (NEVES, 2004: 57).” Este corpo presente possibilita o estado “ao vivo”, ou seja, do corpo vivo, espontâneo e atento aos acontecimentos e sensações do tempo presente. *Desliguem o piloto automático!*

¹⁹ Comunicação de Klauss Vianna em sala de aula.

II. 1. 2. Articulações

O reconhecimento das articulações é feito por meio da exploração das possibilidades de movimento de cada uma delas. Primeiramente, as articulações são identificadas e localizadas no corpo, percebendo-as como encontros ósseos, com o objetivo de ganhar espaço e liberdade de movimento. Exploramos as articulações através da pesquisa de movimento, o enfoque anatômico acontecendo como um meio de entendimento e clareza do movimento, não como um fim.

Às vezes, quando alunos deslumbrados com a anatomia em si, mergulham em conceitos que não estão em sintonia com a prática, alerto-os que não é uma aula teórica de anatomia, mas sim uma aula prática, em que o sentir e o experimentar é o primeiro e principal procedimento desta técnica. O estudo teórico anatômico se apresenta como necessidade da prática e como reflexão para aprimoramento do que está sendo vivenciado.

Klauss Vianna direcionou seus estudos anatômicos e cinesiológicos, buscando respostas para questionamentos de sala de aula. *“Não tenho, porém, qualquer preocupação específica com anatomia. A questão é descobrir os ossos. Ou mais do que isso: é verificar os espaços que existem entre eles, porque é aí que estão baseadas as alavancas do corpo”*

(VIANNA, 1990:123). O conhecimento anatômico, neste trabalho, é consequência da prática e experimentações em sala de aula, portanto, é preenchido de significado prático, facilitando a percepção.

O isolamento e independência das articulações é trabalhado através do estudo do *movimento parcial*, quando utilizamos uma articulação isoladamente, enquanto as demais permanecem em pausa. Assim, começamos a diferenciar o que é movimento de ombro, que é diferente do movimento de braço; o movimento da perna, que pode ser independente do movimento da bacia; e, com diversas experimentações, vamos tomando consciência das articulações: coxo-femural, escapuloumeral etc. A atenção às articulações é dada tanto para a exploração de sua mobilidade, quanto para a conquista da estabilidade do corpo.

Passamos em seguida para a exploração do *movimento total*, quando todas as articulações participam em diferentes possibilidades de movimento e em diferentes níveis. Utilizamos aqui, como aquecimento e/ou lubrificação das articulações, a transição pelos três níveis, articulando em diferentes tempos, transitando pelo agachar, sentar, deitar, levantar etc. *“É muito importante executar e perceber esses movimentos, pois eles acontecem a todo momento, quando sentamos numa cadeira, deitamos numa cama ou caminhamos pela rua”*.(VIANNA, 1990: 109).



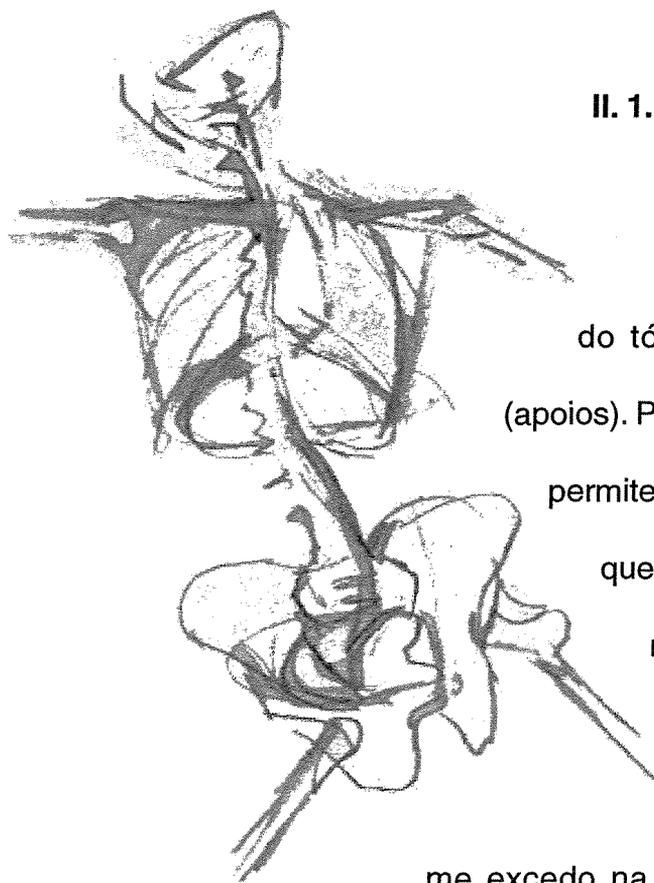
Através de improvisações, com o uso das dobradiças do corpo, o vocabulário corporal do aluno vai aumentando, as tensões vão se diluindo e os espaços articulares vão se ampliando. *“Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, onde é possível localizar importantes fluxos energéticos e onde se inserem os vários grupos musculares”.* (VIANNA, 1990:55).

O reconhecimento das articulações facilita o trabalho de flexibilização da coluna vertebral, possibilitando a diferenciação e exploração de movimento dos três segmentos da coluna: as regiões cervical, torácica e lombar, despertando o alinhamento postural. Dá-se importância à preservação dos espaços entre as vértebras da coluna, à percepção da flexibilização do joelho, que tem ligação direta com a posição da pelve, à flexibilização do cotovelo, que tem ligação direta com a cintura escapular.

Todo o estudo tem enfoque na estrutura óssea. Além da consciência do modo de conexão de dois ou mais ossos e sua mobilidade, o esqueleto vai ganhando uma dimensão de suporte do corpo como um todo, como um sistema integral, em que uma parte interfere na totalidade. *“As articulações estão interligadas e qualquer movimento em um determinado osso ou músculo leva informações para o resto do corpo”* (VIANNA, 1990: 126).

O aluno entra em contato com as suas tensões musculares, percebendo qual articulação está limitada e como desbloquear as tensões limitadoras do movimento, conquistando maior liberdade para se movimentar. Com maior amplitude das articulações, o percurso do movimento ganha clareza e fluidez.

II. 1. 3. Peso



Esse tópico corporal é uma transição do tópico anterior (articulações), para o posterior (apoios). Pois, com liberdade de movimento nas articulações permite-se a percepção de peso de cada parte do corpo que, por sua vez, desperta-nos aos diferentes apoios no chão.

A percepção de peso evidencia a dosagem do tônus muscular²⁰ pois, quando eu me excedo na tensão da musculatura, a sensação de peso

²⁰ 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, 2003: 61).

desaparece e, como conseqüência, a articulação se retrai. Quando eu doso a tensão na musculatura, equilibrando o tônus muscular, resulta numa sensação de leveza, com esforço adequado para executar o movimento, transformando assim, tensão muscular em “atenção muscular”.

Entramos em contato com a relação peso x tensão e peso x leveza pois, percebemos qual o grau de tensão necessário para a realização do movimento, atentando às tensões localizadas e desnecessárias. *“Na verdade, o problema está no acúmulo de tensões, nas tensões localizadas que restringem a capacidade de movimento das articulações e dos grupos musculares, obstruindo o fluxo energético que atravessa nosso corpo.”* (VIANNA, 1990:97).

Nesta etapa, o trabalho a dois pode ajudar a dar mais referências relativas à percepção de peso das partes do corpo e do corpo como um todo, em diferentes posições e em diferentes relações com a gravidade. Como exemplo, o exercício em dupla, onde um aluno manipula o peso do outro, percebe desta forma a parte do corpo que está tensionada com excesso, inibindo a experiência de peso. Aqui, os pontos de tensão ficam evidentes, a partir da dificuldade que o aluno pode apresentar para soltar e entregar o peso de determinadas partes do corpo.

Permite-se o abandono do peso, dando uma característica pesada e “preguiçosa” no movimento para, a partir desta noção de peso do próprio corpo, introduzir o trabalho de tônus corporal, tanto no nível baixo, onde temos muito contato com o chão, quanto no nível médio e alto, onde as superfícies de apoio diminuem e a musculatura reage de forma diferente em relação à gravidade. Exploramos também o peso como impulso para transferências e deslocamentos, utilizando a qualidade de pêndulo do movimento.

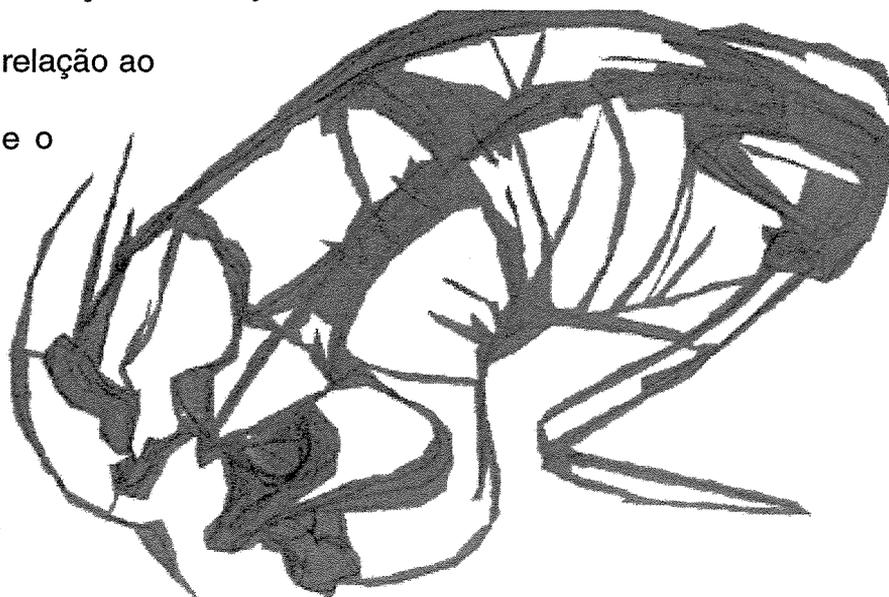
Com a percepção de peso, entramos em contato com o relaxamento da musculatura que é diferente do abandono da mesma. O uso do peso do corpo, não o seu abandono, favorece a flexibilização do movimento. O relaxamento é um conceito muitas vezes mal utilizado e, portanto, mal compreendido. Entendemos relaxamento como alívio de tensões desnecessárias na musculatura para desbloquear o movimento, que é diferente do movimento abandonado, sem tônus e sem presença corporal. Possibilita-se a variação de tonicidade da musculatura, dando o “colorido” do movimento, fugindo da “mono-tonia” do movimento.

II. 1. 4. Apoios

A princípio, como foco principal, utilizamos a sensibilização do apoio oferecido pelo chão, percebendo as partes do corpo que encostam no chão e as que não encostam. Qualquer contato que o corpo estabelece com o chão deve ser considerado como suporte, suporte este que provém do solo, ou, como transferência do corpo, acionando o movimento a partir da pressão dos apoios no chão, ao espreguiçar, sentar, deitar, ajoelhar, levantar etc.

O chão tem uma função primordial para o reconhecimento dos pontos de apoio, tanto na pausa, quanto em movimento, na passagem de uma posição para outra. A relação com o solo vai se ampliando para a relação com objetos que posso utilizar e, ainda, em relação ao próprio corpo e ao espaço que o circunda.

Os apoios são usados ativamente, ou seja: a partir da utilização da força da gravidade, eu empurro o chão e



a força-reação me projeta em sentido oposto. “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, 1990: 78).

Quando utilizamos os apoios passivamente, sem nenhuma pressão na superfície de contato, chamamos de *apoio passivo*. E quando pressionamos – ou afundamos, como se preferir, a superfície de contato ativando a musculatura, transformamos o *apoio passivo* em *apoio ativo*, um estado de alerta muscular adequado à ação. Os músculos ligados a esses apoios obtêm um tônus muscular equilibrado, evitando o desgaste de energia para realizar o movimento. Portanto, o *apoio ativo* é a qualidade de usar o chão como base de suporte, em estado de prontidão para o movimento, estando alerta e presente, com “atenção muscular”.

O tônus muscular adequado a cada situação é adquirido a partir das experiências vividas nas aulas, através da propriocepção. “*Propriocepção é a percepção espacial do corpo em situações dinâmicas e estáticas. A regulação do tônus muscular é função do sistema proprioceptivo*” (TAVARES, 2003: 62). Experenciamos, com este estudo, a diferença de hipotonia, tensão muscular aquém da necessária e, hipertonia, tensão muscular além da necessária. O *apoio ativo* é conquista de cada um, pois cada indivíduo apresenta um tônus muscular próprio, que é diferente do outro.

Essas observações são estimuladas, não só em sala de aula, mas também na vida, ao caminhar, sentar, trabalhar etc. Podemos, por exemplo, perceber o desenvolvimento de hábitos compensatórios como tensões excessivas, localizadas em determinadas partes do corpo, em atividades da vida diária - demonstrando que o trabalho de sala de aula reverbera no dia a dia. *“A ligação dança/vida aponta para a atividade fora da sala de aula como um permanente campo de testes das experiências que se realizam dentro das aulas - laboratórios(...)”* (NAVAS e DIAS, 1992: 179).

O *apoio ativo* também é trabalhado na postura ereta, qualquer contato que o corpo estabelece deve ser utilizado como uma troca de ação e reação, resultando em um jogo de forças opostas. *“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 a partir de um contato íntimo com o solo.”* (VIANNA, 1990: 78).

Posteriormente, numa fase mais avançada de experimentações, inicia-se o trabalho de transferências de apoio, possibilitando a leitura do caminho do movimento, conforme a organização da musculatura utilizada durante o movimento. A percepção da ossatura se amplia e o movimento ganha uma característica maleável e articulada, um “movimento fácil”, quase que sem esforço muscular.

II. 1. 5. Resistência

O estudo de apoio passivo-ativo possibilita a percepção de volume e amplitude do corpo, que prepara e direciona para o uso da resistência. Trabalhamos as musculaturas agonista e antagonista, criando, desta forma, uma força de resistência, resultando num movimento mais denso e mais amplificado, que dá a característica do corpo cênico, com tônus muscular elevado, diferenciado do tônus cotidiano.

Com o treino de resistência, utilizamos a tensão dos músculos antagonistas em sinergia com os músculos agonistas, possibilitando a “vida” do movimento, até mesmo na pausa, ou seja, estou em pausa como resultado do movimento de tensões opostas equilibradas. Esta qualidade de pausa não é apenas parar de se mover; pelo contrário, nesta pausa há um movimento interno, com uma atenção e prontidão muscular em que o corpo ganha outra dimensão, ou melhor, uma tridimensão, o que poderíamos chamar de presença cênica.

A resistência é utilizada tanto na pausa, quanto no movimento, ou mesmo em qualquer gesto, o que Klauss Vianna chamava de intenção e contra-intenção. *“Temos que criar espaço para as alternâncias.(...)Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular.”* (VIANNA, 1990: 66-67).

Com a presença da resistência, o corpo ganha tridimensão (as dimensões: frente/atrás, cima/baixo, lados direito/esquerdo). Expandindo as costas em relação à frente, percebemos todas as direções do corpo, as laterais do corpo, o ápice da cabeça se projeta para cima, enquanto que os pés enraizados fazem oposição, empurrando o chão e ativando, desta forma, o corpo por inteiro.

A abordagem do trabalho de resistência inicia-se pelo contato com o chão; passando ao trabalho de contato com a parede; depois, o contato com o outro; para, a partir daí, despertar o uso da resistência em relação ao espaço, mas sempre com oposição. Poderíamos fundir resistência e oposição em um mesmo tópico corporal a ser trabalhado, mas diferenciamos-las em dois momentos apenas por motivos didáticos.

Com o trabalho de resistência, aumentamos o tônus muscular com o intuito de acordar a musculatura do corpo inteiro, possibilitando, desta forma, mais clareza e limpeza de movimento, além da prontidão e força de sustentação do corpo como um todo. Em sala de aula, temos o cuidado de alternar soltura com resistência, para deixar claro que, o movimento solto com fluência mais livre e portanto com menos força de resistência, é diferente do movimento de fluência controlada e força de resistência mais intensa. Nos dois tipos de movimento porém, a resistência está presente, com respeito aos espaços articulares. Com o uso da resistência,

mesmo nos momentos de baixo tônus, o movimento não fica abandonado, independente da velocidade de execução do mesmo.

II. 1. 6. Oposições

O trabalho de oposições que gera o movimento permeia todo o trabalho da Técnica Klauss Vianna, sendo um dos seus princípios: “*Duas Forças Opostas geram um Conflito, que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço.*” (VIANNA, 1990: 78). Com as oposições do corpo podemos dimensioná-lo em sua tridimensão, considerando-se os três planos anatômicos nos quais se realizam os movimentos: transversal, frontal e sagital.

O uso das oposições é aplicado para proporcionar espaços nas articulações a partir do jogo de forças opostas, com duas tensões opostas. Dá-se bastante ênfase aos espaços intervertebrais com a oposição sacro/crânio e outras como: a oposição entre as duas escápulas ou, mais especificamente, entre os acrômios; entre os cotovelos; crânio e escápulas; ísquios e calcânes, etc. “*Desse equilíbrio de forças opostas e complementares nasce minha dança.*” (VIANNA: 1990: 118).

Este estudo das oposições é o preâmbulo do processo dos vetores de forças do corpo, desenvolvendo a capacidade de sentir os ossos, despertando a sutileza de direcioná-los para cima, para baixo, para frente, para trás ou para os lados, conforme a postura.²¹ a ser explorada. As forças opostas são aplicadas não só na postura ereta, mas em diversas posturas e transferências do corpo, como ao espreguiçar, ao deitar de costas, de bruços e de lado, ao sentar, ao ajoelhar etc.

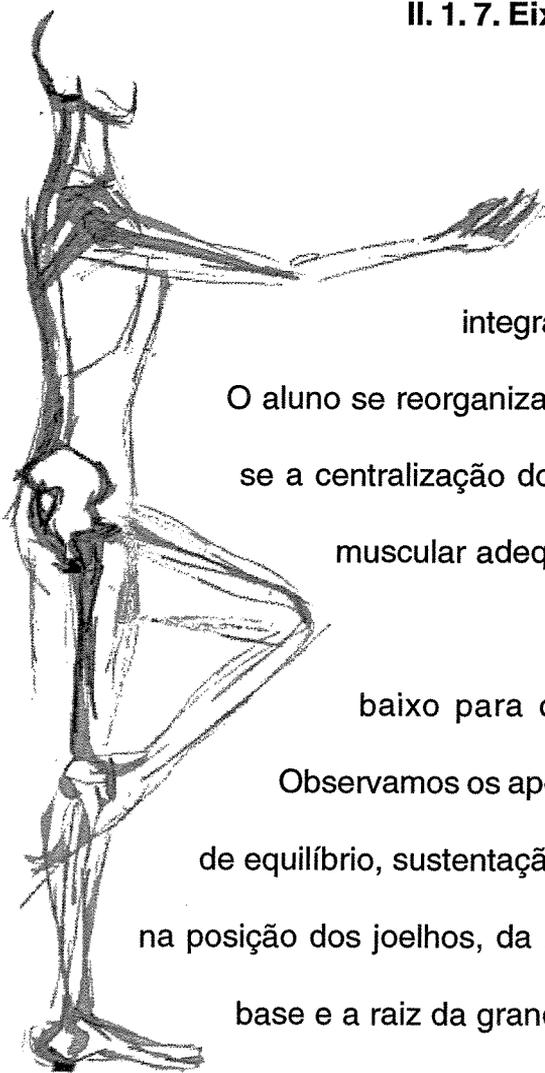
O trabalho das forças de oposição deve respeitar os limites anatômicos, com enfoque na ossatura, a partir do uso de direcionamentos ósseos para acionar musculaturas específicas. Vai-se criando familiaridade com a nomenclatura óssea, simplificando, desta forma, o entendimento anatômico do aluno. Se tivéssemos que nos ater à nomenclatura dos músculos, que é vasta e complexa, isso poderia dificultar a consciência do movimento, já que vários músculos participam na movimentação. Klauss exemplificava em aula: *“pensar em osso traz alongamento e projeção, pensar em músculo pode trazer tensão.”*

²¹ Postura pode ser definida como o arranjo conjugado das partes corporais para uma atividade específica. Todo movimento pode ser considerado, nessa perspectiva, uma alteração da postura. O movimento começa com uma postura e termina com outra. Assim, postura e movimento estão intimamente ligados. (TAVARES, 2003: 62).

Toda vez que o corpo direciona um osso, aciona-se músculos que movem outros ossos, numa reação em cadeia, que não se provoca voluntariamente, mas que é resultado de como ossos e músculos estão organizados naquele determinado corpo. (NEVES, 2004: 26).

As linhas de oposição do corpo são exploradas, despertando a percepção do eixo global e possibilitando a análise do ajuste da ossatura para permitir a transformação das alterações causadas pelo mal uso do corpo. Com esse trabalho, o aluno torna-se autônomo de seu corpo e de seu movimento.

II. 1. 7. Eixo Global



A vivência e aplicação dos tópicos anteriores proporcionam o eixo-global, ou seja, a integração do corpo com a gravidade na conquista de equilíbrio.

O aluno se reorganiza, conscientizando-se da labilidade desse eixo. Adquire-se a centralização do corpo com o alinhamento da estrutura óssea e tônus muscular adequado.

Para o alinhamento ósseo, utilizamos o caminho de baixo para cima, iniciando nos pés e chegando até a cabeça.

Observamos os apoios dos pés e como estes interferem em toda a estrutura de equilíbrio, sustentação e locomoção. O contato dos pés com o chão interfere na posição dos joelhos, da bacia, do tronco e da cabeça. Consideramos os pés a base e a raiz da grande “árvore humana”.

A coluna vertebral é um meio de união entre a bacia, caixa torácica e cabeça, sendo explorada tanto a sua sustentação, quanto a sua flexibilização.

Estudamos a importância do encaixe da bacia, relacionando-a com a posição da caixa torácica e da cabeça e, a partir deste alinhamento, exploramos a independência dos membros.

No estudo do eixo global, exploramos o corpo em sua totalidade e a inter-relação de todas as partes do corpo. Analisamos as particularidades dos três segmentos da coluna: cervical, torácica e lombar. Atentamos que coluna alongada e alinhada não é retificada e rígida, já que, anatomicamente, a coluna é sinuosa e apresenta curvas articuladas por todos os discos intervertebrais. Com a organização do eixo global, a coluna vertebral conquista uma capacidade de adaptação em variadas posturas.

A postura, portanto, não é uma coisa fixa. É tão flexível quanto o galho de bambu e profundo como suas raízes, o que permite que meu eixo oscile para a frente e para trás, de acordo com meu estado físico-emocional. Porém, à grande flexibilidade deve corresponder uma enorme força e resistência. Assim como o bambu, o corpo humano tem a propriedade de se dobrar sem se quebrar – quando respeitamos sua natureza e colocamos em prática suas potencialidades. (VIANNA: 1990: 118).

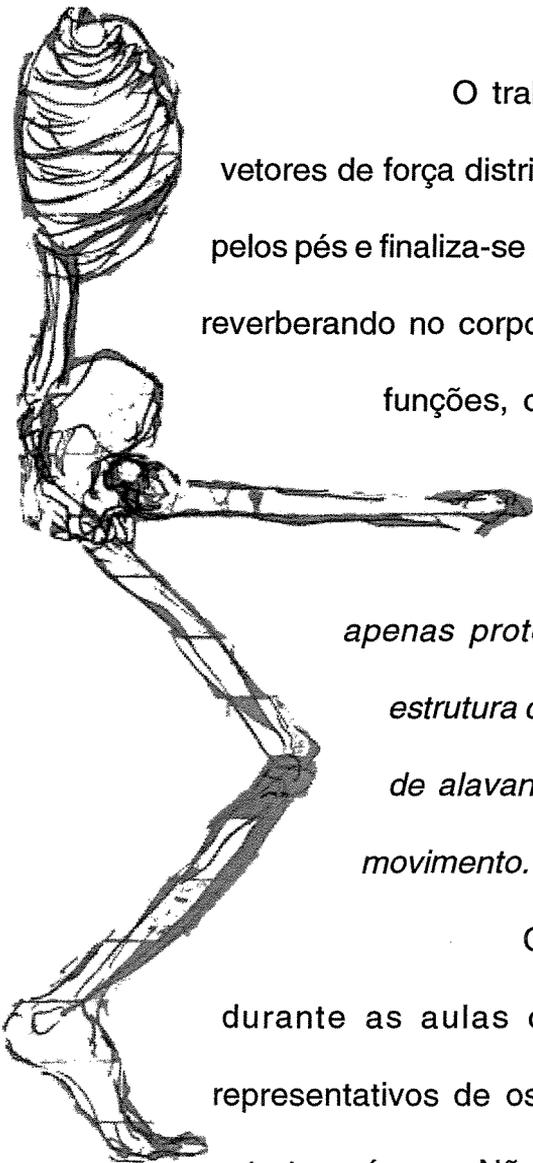
No final deste processo, o corpo estará presente e equilibrado para, a partir daí, iniciar o trabalho dos vetores de força. Separamos as partes do corpo apenas por motivos didáticos, mas sempre sentindo a unidade e considerando o seu conjunto. Como o alinhamento estrutural é construído a partir dos pés, este mesmo caminho é respeitado com o estudo dos

vetores, sendo o primeiro vetor aplicado aos pés e o último aplicado ao crânio, relevando a interdependência das partes. Quando trabalhamos uma parte do corpo, podemos sentir alterações em todo o conjunto.

Com o estudo do eixo, exploramos simetria e assimetria em diferentes posturas, explorando a relação dos membros inferiores e membros superiores com o tronco. Pesquisamos movimentações variadas como, espirais, recolhimento e expansão, movimentos periféricos, centrípetos, centrífugos etc.

Ao final do Processo Lúdico, conquistamos um corpo com maior liberdade de movimento, com capacidade de propriocepção mais desenvolvida, podendo registrar, conscientemente, as sensações de um corpo presente. O corpo fica preparado para um estudo mais detalhado de direções ósseas, com toda a percepção aguçada para registrar o desenvolvimento do processo em sua individualidade, respeitando os limites de cada corpo, com suas peculiaridades, memórias e vivências.

II. 2. Processo dos Vetores - direções ósseas



O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força distribuídos no corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se no crânio, sendo que todos estão inter-relacionados, reverberando no corpo todo. Os vetores de força têm suas respectivas funções, ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada. *“Os ossos não oferecem apenas proteção para nosso organismo, mas também uma estrutura de apoio para o peso do corpo. Através de uma força de alavanca organizada, os ossos dirigem e determinam o movimento.”* (VIANNA, 1990: 92).

Como a estrutura óssea é a base deste trabalho, durante as aulas os alunos visualizam e manipulam modelos representativos de ossatura para facilitar a percepção de sua própria estrutura óssea. Não utilizamos nenhuma imagem metafórica como

estímulo para o movimento, todas as instruções são pautadas na estrutura do corpo, não dando margens a possíveis interpretações que podem distancia-los da sensopercepção.

A sensopercepção é um conceito difícil de definir com palavras, pois a linguagem é um processo linear e a sensopercepção é uma experiência não linear. Consequentemente, perde-se dimensões de significado na tentativa de articular essa experiência. (...) Pode-se dizer que a sensopercepção é o meio pelo qual experienciamos a totalidade da sensação. (LEVINE, 1999: 68-69).

No presente texto, não será realizada a análise anatômica detalhada de cada vetor, tendo em vista que, além de não ser o foco primordial desta técnica, trata-se de um vasto campo de pesquisa que ultrapassaria o objetivo desta dissertação. O propósito é explicitar as ferramentas utilizadas diariamente em sala de aula, ou seja, direcionar o aluno ao “corpo sentido”, com o estudo vivenciado do corpo e movimento, e não o “corpo analisado”, com o estudo de anatomia do movimento.

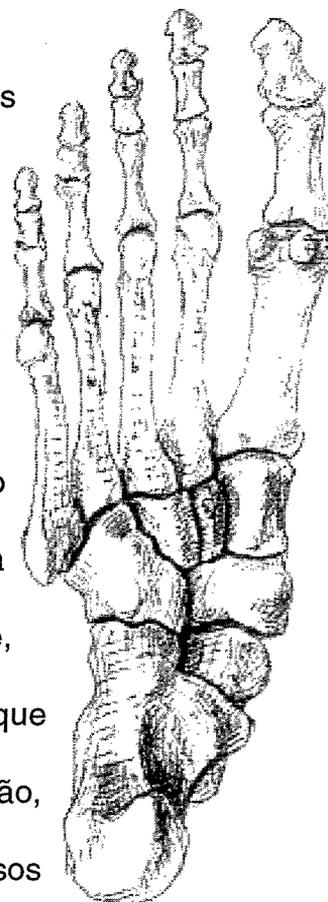
Minha formação como bailarina, coreógrafa e professora abarca o conhecimento anatômico até um certo ponto, que posso aplicar com segurança ao estudo do movimento e transmiti-lo com clareza em sala de aula, atentando para o fato de que, diferente de ser um conhecimento superficial, é um conhecimento adequado ao objetivo proposto pela técnica,

com o cuidado de não contradizer o conhecimento formal sobre o corpo humano proposto pela Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia.

II. 2. 1º vetor: metatarsos

Os metatarsos são cinco, e devem preservar os espaços articulares com a distribuição adequada do peso do corpo nos três pontos de apoio do pé: o primeiro metatarso, o quinto metatarso e o calcâneo, “o triângulo do pé”, que oferece a base mais segura para o corpo em sua totalidade.

O primeiro vetor de força é aplicado com o mesmo princípio que foi estudado no tópico *apoio ativo*, com a aplicação da pressão dos metatarsos em direção ao solo, empurrando o chão e, como força-reação ou consequência deste vetor, os três arcos que sustentam o pé se evidenciam, ampliando-se em sentido oposto ao chão, auxiliando tanto na locomoção e impulsão, como no suporte de pesos



servindo como amortecedores. Estes arcos são: arco transversal, arco longitudinal medial, arco longitudinal lateral, este é menos alto que o medial, sendo visível no esqueleto, mas não no pé, já que está preenchido pelas partes moles.

Intensifica-se a estabilidade com uma tensão constante entre o quinto, o primeiro metatarsos e o calcâneo, que empurram o chão. Quando não temos o chão como apoio, também exercemos este mesmo vetor pelo espaço da sala, com os pés dirigindo o movimento das pernas, garantindo-lhes o tônus necessário.

Além do primeiro vetor repercutir nos pés, ele reflete também na tíbia, que gira para dentro em sentido contrário ao tarso, e nos joelhos, deixando as rótulas na posição paralela, apontando para frente, alinhadas entre o segundo e terceiro dedo do pé.

II. 2. 2º vetor: calcâneos

O calcâneo é um dos três pontos de apoio que compõem o “triângulo do pé”, portanto, a sua direção para o chão, na posição vertical, é constante. O segundo vetor consiste na direção dos calcâneos para dentro, reverberando numa discreta rotação do fêmur para fora,

acionando os rotadores, refletindo na estabilidade da articulação coxo-femural e criando uma conexão entre calcâneos/ísquios ou pés/quadril. Este vetor é móvel, ou seja, em determinadas posturas pode ser aplicados no sentido oposto.

Os pés e as pernas ficam firmes e presentes, facilitando as transferências de peso, equilíbrio e controle da articulação dos joelhos, garantindo-lhes a função de “amortecedores”. Os joelhos apontam para frente, alinhados entre o segundo e o terceiro dedos dos pés. Sempre alerto o aluno para perceber que a rotação externa da articulação coxofemural é consequência e/ou reação da ação dada aos calcâneos que se direcionam para dentro, resultando na sensação de aproximação dos ísquios. A direção sai da base, ou seja, dos pés, e reverbera até o quadril. Este caminho de baixo para cima é importante, porque é comum o aluno agir diretamente na rotação externa do fêmur e perder a base, desapoando a parte interna dos pés, levantando o primeiro metatarso e o dedão.

Na postura sentada sobre os ísquios, para o exercício de alongamento da musculatura posterior das pernas, este vetor é acionado em sentido oposto, ou seja, para fora, com o cuidado de não prejudicar o alinhamento paralelo dos pés e joelhos, favorecendo uma utilização menos tensa da musculatura que circunda a coxo-femural, gerando desta forma, mobilidade nesta articulação e resultando na independência entre pernas e quadril. Esta

instrução só é favorável frente ao encurtamento da musculatura posterior, quando o aluno se encontra sentado com o apoio atrás dos ísquios, dificultando, desta forma, a flexão do quadril.

II. 2. 3 ° vetor: púbis

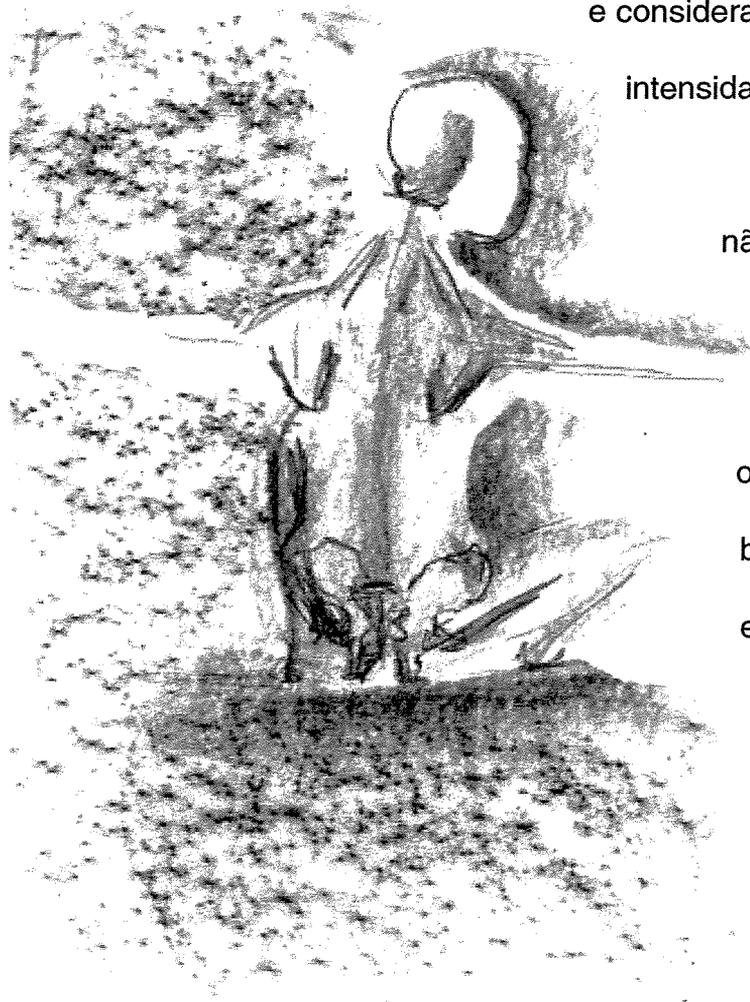
O terceiro vetor de força está relacionado com o encaixe da bacia, com a direção do púbis para cima, o que aciona a musculatura abdominal. O púbis é a parte frontal da junção dos ossos ilíacos da bacia. Com este vetor, adquire-se maior unidade corporal, sendo que o eixo global vem se estruturando desde os pés, visto que as partes superior e inferior do corpo passam a integrar melhor o centro de gravidade que, na postura ereta, está situado, aproximadamente, na cintura pélvica, ou seja, a região do quadril. A posição do centro de gravidade varia se a posição do corpo for alterada.²²

Com a direção do púbis para cima e a consequente ação da musculatura abdominal, a espinha ilíaca ântero-superior recua, alongando o músculo reto femoral. Este vetor reverbera na tonicidade da musculatura dos glúteos e do assoalho pélvico. Tomando o próprio corpo como ponto de referência, considerar-se-á todas as direções propostas.

²² Ver *Atlas de Anatomia do Movimento* de Rolf Wirhed, p. 102.

Na posição ereta, o terceiro vetor resulta no encaixe da bacia, com os ísquios apontando para o chão, dependendo das facilidades e/ou dificuldades de cada indivíduo. Caso a pessoa tenha tendência à hiperlordose lombar, o terceiro vetor é acionado com uma intensidade diferente da do indivíduo que não apresenta esta postura corporal. O corpo de cada um é analisado

e considerado para o vetor ser aplicado de maneira e intensidade adequadas.

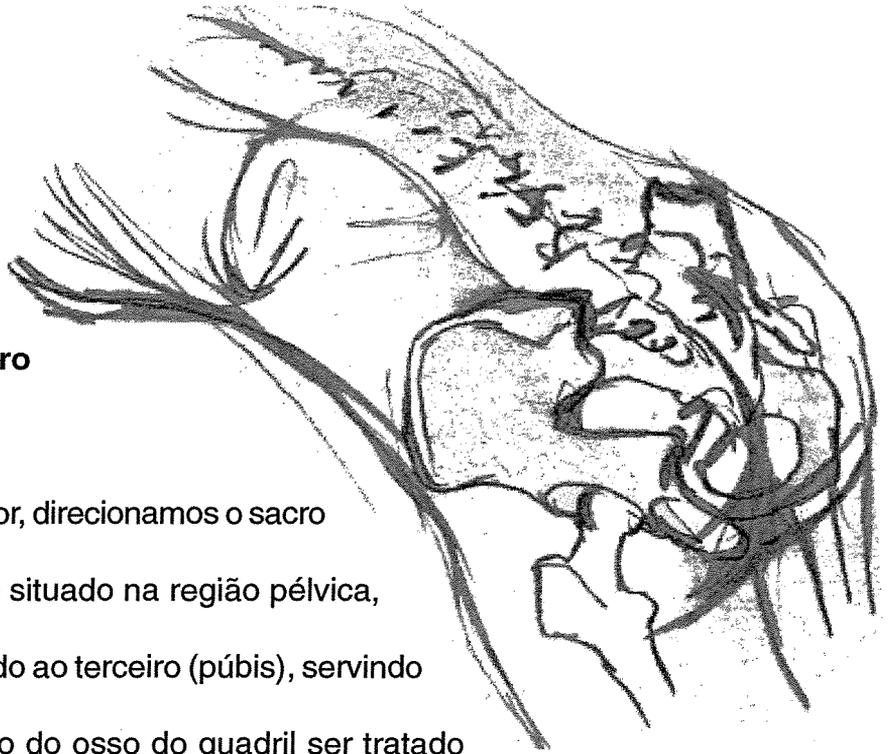


Este vetor apresenta uma variação, não só em relação ao corpo de cada um, mas também varia pela posição das pernas em relação ao quadril, por exemplo, se os ossos fêmures se encontrarem abaixo da bacia, a direção púbica será para cima. Se eles se encontrarem à frente da bacia, sentados sobre os ísquios, por exemplo, o sentido do vetor é invertido para garantir maior liberdade na articulação coxo-femural.

Com o trabalho deste vetor, atuamos diretamente sobre os músculos do abdome que funcionam para aliviar e estabilizar a coluna vertebral, não só na pausa, mas também nos movimentos que exigem esforço das costas. Portanto, praticamos o trabalho de “montaria” da caixa torácica em alinhamento com o quadril, já que os quatro tipos de músculos do abdome têm a sua origem na caixa torácica e a sua inserção na pelve.

Com a bacia encaixada, há um alinhamento do púbis com o esterno e, conseqüentemente a coluna vertebral amplia-se pela ação da musculatura abdominal. Assim, observamos a importância da posição da bacia como centro de sustentação, para a harmonia do tronco. Neste momento do trabalho fazemos a conexão da cintura pélvica com a cintura escapular.

II .2. 4° vetor: sacro



Com o quarto vetor, direcionamos o sacro para baixo. Este vetor também é situado na região pélvica, portanto, é diretamente relacionado ao terceiro (púbis), servindo como complementação. Pelo fato do osso do quadril ser tratado como uma unidade, qualquer direção aplicada ao púbis vai refletir inversamente no sacro. Mas, separar púbis e sacro em vetores distintos é apenas uma medida didática de diferenciação da musculatura anterior abdominal, acionada pelo terceiro vetor, da musculatura posterior do quadrado lombar e dos paravertebrais lombares, acionados pelo quarto vetor.

A musculatura correspondente à parte posterior do corpo é aquela que nos mantém em pé e também a que mais cedo nos derruba. A falta de exercícios apropriados ou executados de maneira equivocada faz com que essa musculatura se torne mais forte e mais tensa ainda, prejudicando a ação da musculatura anterior, que nos direciona. Assim, se a força posterior permite um certo equilíbrio, a força muscular anterior orienta esse equilíbrio no espaço. Podemos, então, dizer que as nossas costas são a base de sustentação de nossa forma e a nossa frente o ponto de partida do nosso movimento. (VIANNA, 1990: 115).

O aluno que apresentar dificuldade para o encaixe e sustentação da pelve irá sensibilizar-se ou pelo direcionamento do púbis ou do sacro, dependendo da realidade corporal

de cada um. Com o quarto vetor despertamos a presença e projeção das costas. Ganhamos estabilidade e base de equilíbrio com referência à musculatura posterior (quarto vetor) e, com o terceiro vetor (púbis), o foco está no abdômem, garantindo a percepção da pelve como dirigente do movimento.

O quarto vetor libera as pressões dos discos intervertebrais da região lombar, resultando no alongamento da musculatura lombar. A pélvis se encaixa e o sacro readquire uma posição mais próxima da vertical. A coluna lombar se alonga, atingindo seu comprimento real. As vértebras lombares se distanciam, proporcionando uma ampliação da região lombar.

II. 2. 5° vetor: escápulas

Direcionamos as escápulas para baixo e para os lados, opondo os acrômios e conquistando a lateralidade dos ombros e a ampliação da cintura escapular, que consiste nos ossos das escápulas, clavículas e articulação escápulo-umeral. Nota-se uma abertura do espaço interno na região da caixa torácica, proporcionando um alívio das tensões depositadas no músculo trapézio.



Com a sensibilização da cintura escapular a partir do uso do quinto vetor, as escápulas acomodam-se na caixa torácica, não ficando salientes ou saltadas. Elas se abrem, resultando na ampliação não só das costas, mas também da região frontal das clavículas e peitorais, uma vez que o movimento da clavícula é guiado pelo deslocamento da escápula. Com o encaixe das escápulas para baixo, a clavícula torna-se horizontal, ao invés de apontar

oblíqua para cima, resultando no “sorriso da clavícula”.

II. 2. 6° vetor: cotovelos

A direção lateral dos cotovelos complementa a direção das escápulas, resultando na ampliação do espaço da articulação úmero-escapular e uma conseqüente rotação do úmero para dentro. Este direcionamento evita a sobrecarga da articulação úmero-ulnar e úmero-radial causada pela hiperextensão da articulação dos cotovelos. Com o sexto vetor, acionamos a musculatura da “asa” (músculo redondo maior) e, por conseqüência, as escápulas se separam.



II. 2. 7º vetor: metacarpos

Os metacarpos separam-se e giram para fora direcionando a rotação externa do antebraço, completando desta forma, a torção do braço. O sétimo vetor dá função às mãos e estabelece a unidade entre escápulas, braços, antebraços e mãos. Este vetor amplia os espaços articulares dos metacarpos e falanges, amplificando os músculos das mãos, tornando-as apoios ativos nos níveis baixo, médio e alto.

Com a ativação deste vetor, observamos uma expressividade nas mãos. A musculatura é trabalhada de forma a ampliar os espaços entre os ossos dos metacarpos e a forma como estes interferem na cintura escapular como um todo.

II. 2. 8º vetor: sétima vértebra cervical

Para a complementação do trabalho com vetores, há o vetor que tratará do alinhamento final do corpo: a cabeça. Esse vetor é aplicado na sétima vértebra cervical, direcionando-a anteriormente com a ação do músculo longo do pescoço. Esta alavanca leva o

crânio posteriormente, alinhando na linha gravitacional do eixo global. Este vetor proporciona a sustentação da cabeça e a flexibilidade da coluna cervical.

Com a aplicação deste vetor na postura ereta estável, temos uma sensação de alinhamento da região occipital com a sétima vértebra cervical. Em conseqüência, obtemos a posição do queixo paralelo ao chão e a cabeça livremente equilibrada no pescoço. Isto não significa que se deva adotar uma posição fixa do crânio, mas que o equilíbrio deste esteja numa relação dinâmica adequada.

Trabalha-se este vetor, considerando a curvatura natural do pescoço. Este vetor proporciona espaço na cavidade da traquéia, melhorando o uso das cordas vocais. Nota-se uma amplitude no campo visual, modificando a posição dos olhos e a direção do olhar. Os músculos posteriores e anteriores do pescoço se ativam, descomprimindo as vértebras cervicais. O crânio dirige a exploração da flexibilidade da coluna vertebral como um todo, ampliando os espaços intervertebrais. A cabeça não sobrecarrega mais as vértebras da coluna e o indivíduo “cresce”.

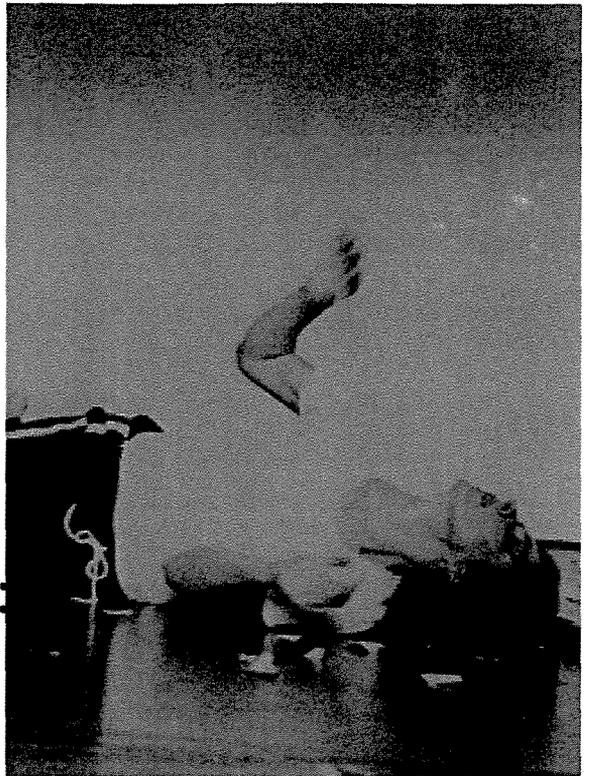
Capítulo III: Processo Coreográfico



“Descobri que a vida é bailarina e que nenhum ponto inerte
anula o viravoltar das coisas”.

Carlos Drummond de Andrade

Capítulo III: Processo Coreográfico: “Corpo Sentado”



registro de ensaio

A etapa da criação é resultante das etapas anteriores pois, a partir de minha própria vivência como bailarina, coreógrafa e professora desta técnica, me aprofundi em um processo de criação em dança, seguindo os tópicos do processo didático, utilizando-os como temas corporais. A escolha de colocar o processo coreográfico em um capítulo a parte foi um cuidado em deixar claro que este é um processo de criação coreográfica que, na prática, fui desenvolvendo, pesquisando, sem preocupação com os procedimentos de Klauss ou Rainer Vianna na criação. É evidente que não fica excluído deste processo a vivência coreográfica com Rainer Vianna, na Escola Klauss Vianna. Já com Klauss não tive esta oportunidade, pois foi na sua última aula que ele nos anunciou que abordaria o processo coreográfico.

A abordagem corporal desta pesquisa coreográfica tem por base a *escuta* das potencialidades perceptivas do corpo; das memórias registradas e imprimidas no decorrer da vida; e que se expressam na estrutura e organização corporal, deixando, desta forma, os vestígios no corpo. Cada corpo é vestido de seus vestígios.

Vestígios de Dança
Vestígios de Dança em minha pele
Raios de luz refletem em seus olhos
Ervas dançam através de todos os sentidos
nos meus sonhos
Vestígios de movimento
Árvores balançam-se com o vento
Toda minha vida uma dança.
Petra Lehnard-Olm

Chegou a minhas mãos esta poesia “ *Vestígios de Dança* “, e ela me tocou fundo. Digo *chegou a minhas mãos*, porque nestes 19 anos como criadora intérprete, pude constatar que, quando você inicia um processo criativo, portas se abrem para aquele momento e o seu olhar é todo voltado para o tema e para a necessidade da criação. Ao longo dos anos, fui aprendendo a abrir minha percepção e minha recepção a tudo que me chame a atenção e que possa contribuir para com minha criação, por exemplo: músicas, luminosidades, cenas e relações humanas e, principalmente, onde eu me situo no meio de tudo isto, o que sinto e de que forma aquilo me impressiona.

As impressões são registradas no meu *caderno de criação*²³. A princípio, dá uma sensação de polvo, vários tentáculos que se mexem em diversas direções, mas onde fica o centro

²³ Em todo o processo criativo faço anotações neste caderno de criação como: reflexões sobre a prática e toda e qualquer idéia que me vier durante a mesma. Às vezes, depois do aquecimento, antes de iniciar os ensaios práticos, acabo escrevendo ao invés de ensaiar. A escrita passou a fazer parte do processo criativo.

de sustentação? A calma, o respeito e a confiança no próprio trabalho, mais as informações imprimidas em meu corpo vão trazendo, aos poucos, as respostas. Aos poucos, mesmo. Concluo que as palavras-chave de uma criação são: dúvida; desânimo; e ânimo para cutucar aquela dúvida. É trabalho, muito trabalho!

A princípio, “*Vestígios de Dança*”, seria o título da coreografia. Fiquei receosa de citar a palavra *dança* no título. Medo do óbvio: um trabalho de dança chamar-se *Vestígios de Dança*. Fui fazendo meus auto-questionamentos e minhas respostas foram: é dança, os vestígios que ficaram no meu corpo, da técnica e de toda a minha estória com a dança, bem como os vestígios que Klauss Vianna deixou em diversas pessoas, etc.

Dança é aquela palavra que, para cada um terá um significado diferente e todos estarão corretos. Cada resposta tem o seu lado verdadeiro, mas nenhuma pode se fechar como a mais verdadeira. Fica muito em evidência a realidade e a individualidade de cada um para interpretar um mesmo conceito. O que é dança? Se eu desse várias definições aqui, sempre estaria faltando alguma colocação mais precisa. Concluo que é pessoal e depende do momento em que você esteja. Dança para mim, hoje, é **sentir** a verdade do movimento. Cada um tem a sua verdade, cada um tem a sua dança. Cabe aqui uma colocação de Laban²⁴:

²⁴ Rudolf Laban, pesquisador do movimento que desenvolveu um método de observação e notação das ações corporais conhecida como *Labanotation*.



registro de ensaio

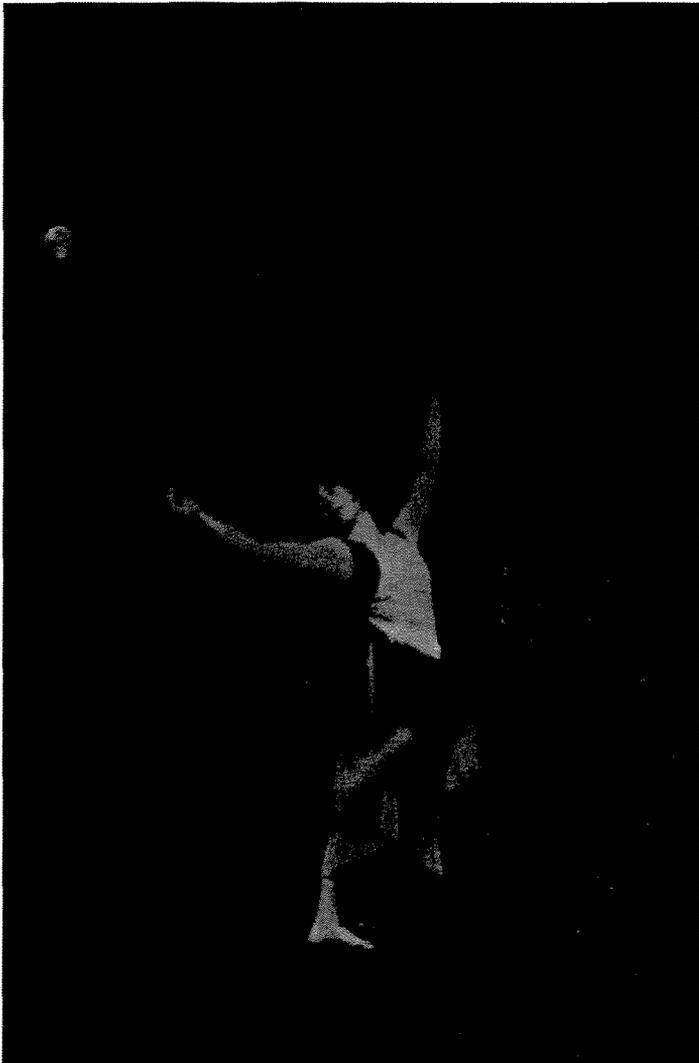
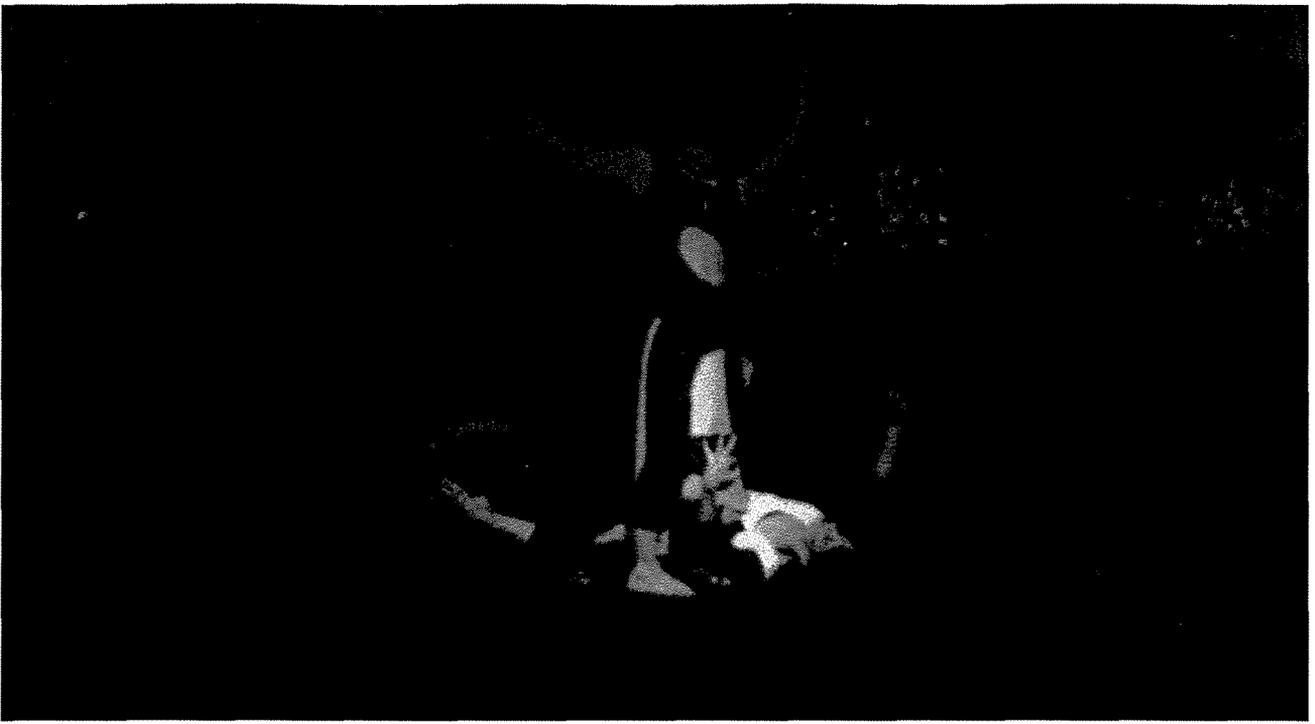
Há por trás de todo acontecimento e de toda coisa, uma energia que dificilmente se pode dar nome. Uma paisagem escondida e esquecida. A região do silêncio, o império da alma; em seu centro, há um templo em movimento. As mensagens vindas dessa região do silêncio são, no entanto, tão eloqüentes! Elas os falam, em termos sempre cambiantes, de realidades que são, para nós, de uma grande importância. O que nós chamamos habitualmente de 'dança' vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante desse país, tirando a sua força diretamente desses tesouros inesgotáveis. (LABAN apud LAUNAY, 1999: 73)

Tudo está inscrito no corpo. Este capítulo é a abertura do meu diário de trabalho em dança. Porque tudo o que acredito hoje e que abordo aqui, vem de um processo de digestão e criação que se iniciou em 1986, quando criei a minha primeira coreografia, pois até então só dançava coreografia alheia. Como dançar? O que dançar? *“De que jeito?”* (1986). Este foi o título da coreografia, criada em parceria com Marinês Calori. Depois: *“Meia Noite e Meias”* (1987), *“Jeca”* (1989), *“Declaro Ação”* (1990) e *“Quase Mudo”* (1991), trabalhos esses, que também compõem a minha prática na criação.

Exponho aqui o processo criativo de *“Corpo Sentado”*, que é o título atual, explicitando os temas corporais da técnica como motivo coreográfico, pois foi desta forma que vivenciei o processo coreográfico com Rainer Vianna, cujo resultado foi apresentado na Escola Klaus Vianna, em 1994. Desde então, venho exercitando - e ao mesmo tempo fruindo deste processo em diversas criações, como exemplo:



"Corpos de Rua" - 1995.



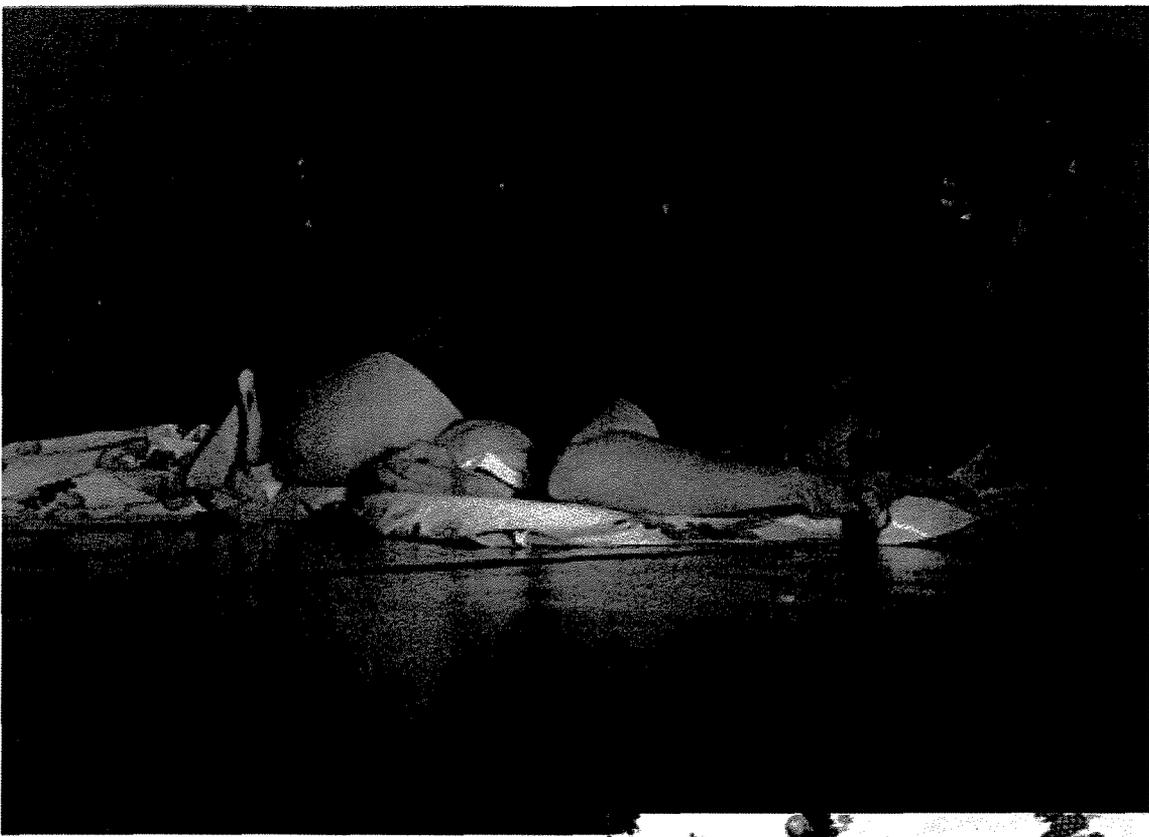
"Acordamaria" – 1996.



"Arquitentar" – 1997.



"Há dentro..." 1998



"Cacos de Louça Acaso Quebrada" – 2000

Acho importante citar todas as minhas criações anteriores, porque acredito que o processo criativo não tem fim, um trabalho interfere no outro e contribui para o próximo como um fio da meada que constrói o seu próprio enredo, que vai sendo recriado a cada espetáculo com uma essência que é comum a todos os trabalhos, como uma fragrância que vai sendo apurada a cada criação.

As coreografias nascem de uma mesma necessidade, e esta não é saciada nas estréias, portanto o processo de criação sempre está em andamento e aperfeiçoamento. A criação não é um fim, mas um meio de validar a minha pesquisa de movimento que está em constante transformação.

No processo coreográfico vivenciado com Rainer Vianna, ele propôs, como motivação de criação, poesias de Cora Coralina e o objeto bexiga. Solicitou a criação de uma frase coreográfica, a partir destes elementos, de forma livre e espontânea. A maneira como ele trabalhou a frase coreográfica inicialmente criada, foi a de fazer a leitura do vetor que estava mais em evidência em cada movimento e, a partir daí, toda a coreografia seria embasada no uso destes vetores. Afirmava que *“A direção óssea traz a força e sustentação da musculatura e, conseqüentemente, a expressão do movimento.”*²⁵

²⁵ Conceito utilizado nas aulas de Rainer Vianna.

Como caminho para a composição, foi proposta a eliminação do objeto para amplificar o uso do corpo e dos vetores para se expressar, afirmando que, o restante são elementos que não devem se sobressair frente a veracidade do movimento. Não se falava mais da poesia utilizada como estímulo, nem da bexiga utilizada como objeto cênico, já que todos os movimentos eram de manipular e de relacionar a bexiga com o volume do corpo; o não volume; a elasticidade; e os sons provocados por ela. Resultado: o corpo amplificava a sua projeção e todas as sensações e qualidades de movimento trabalhadas anteriormente já estavam presentes, mesmo com a ausência do objeto.

Foi um trabalho muito interessante. Mas me dava a sensação de insatisfação por parecer apenas um estudo técnico. Queria mais, queria música, o objeto, pois eu o considerava cênico; queria colocar o sub-texto da poesia; enfim, enquanto criadora, eu queria mais, apesar de ter gostado do resultado final. A coreografia chamava-se “A bola”. A insatisfação permanecia porque eu estava em pesquisa e é justamente a insatisfação que move uma pesquisa. O pesquisador está sempre em busca, abrindo portas que levam a outras portas a ser abertas.

Sempre inicio um processo coreográfico com “inação”, não sei nada, dá aquela sensação de impotência, os laboratórios se limitam à preparação corporal e improvisações.

Quando se está nesta etapa, eu sei que o processo criativo já está em andamento. Eu não desconsidero este início de avalanches de “nãos”. Vejo de quantos “nãos” se faz um “sim”. O primeiro sim é o que chamo de “vômito coreográfico”. É aquela frase ou várias frases que saem de uma só vez. Certos movimentos que te acompanham e se repetem, mesmo em diferentes situações de improviso. Cabe aqui ressaltar que todo o processo criativo parte de improvisações que vão sendo estruturadas, ganhando um sentido conforme a necessidade de criação e expressão.

Quanto ao vazio explicitado anteriormente, segue aqui uma anotação do caderno de criação:





registro de ensaio

Como base primeira da pesquisa coreográfica, a prática é anterior a uma teorização, portanto a vivência e experiência prática é anterior à escrita. Nesta dissertação, trabalho com duas linguagens: teórica e prática/criativa. Achar uma convergência nessas duas linguagens é o grande exercício e também o grande conflito. Um caminho foi encontrado quando resolvi fazer uma espécie de ligação poética entre o escrever e o criar, com a atenção de não deixar esta realidade se tornar um problema, mas sim um desafio.

Considerando que trabalho de pesquisa não é produto; é processo, a criação de "*Corpo Sentado*", mais que uma ação, é uma reação de tudo que está acontecendo neste momento, daí a razão da mudança de título: um corpo de anos de prática, ter que ficar anos sentado em estudos e digitações para a conclusão de uma dissertação de mestrado. Mesmo que a prática tenha continuado - já que é meu campo de pesquisa - o *corpo sentado*, muitas vezes, ficou mais em evidência.

Trago aqui não apenas o sentido pessoal, mas o sub-texto geral do corpo sentado, corpo fixado, corpo acomodado, corpo abandonado: não só o corpo sedentário que nossa sociedade constrói com todas as estratégias de não-movimento, mas o corpo preso em uma

realidade cristalizada e imutável, como o próprio bailarino pode vivenciar na sua dança ou, qualquer indivíduo em relação à sua própria vida.

Um universo de atrofiados, paralisados durante todo o dia no escritório, no automóvel, em casa, diante da televisão, à mesa, e que, durante a semana, só fazem funcionar uma parcela mínima do córtex cervical, precipitam-se, quando chega o week-end ou feriado, numa atividade pseudo-esportiva incoerente e sem qualquer relação com a existência profunda de cada um e de todo o mundo: aqui o espírito, lá o corpo, mais adiante o sexo, do outro lado o coração – vivissecção incessante cujo tormento é profundamente sentido por todo ser humano nos dias de hoje.”
(BÉJART in GARAUDY, 1980: 9).

O corpo sentado transforma-se

em corpo sentido

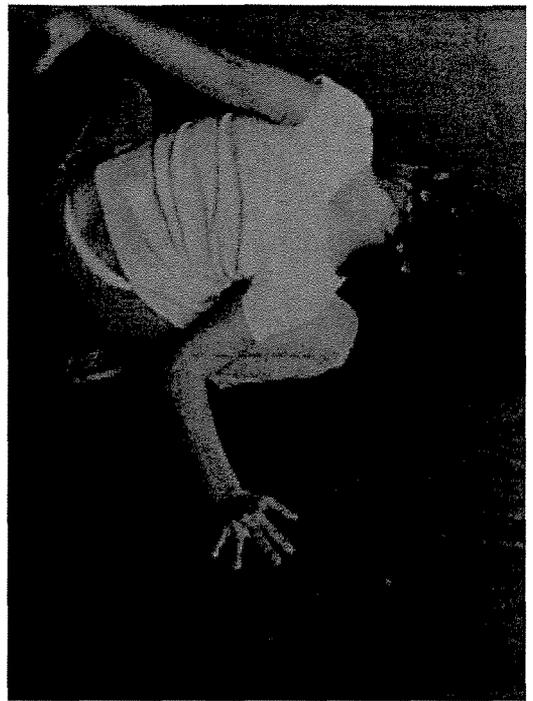
O corpo senta e sente...

e com o tempo

o corpo-templo contempla...²⁶

A escuta do corpo permeia este trabalho coreográfico. Que corpo é este? Não importa. Na Técnica Klauss Vianna não existe modelo, não tem a relação binária de certo/errado, feio/bonito ou bom/ruim. Buscamos ampliar a capacidade de adaptação do corpo em diversas

²⁶ Anotação do caderno de criação.



registro de ensaio

realidades, ou melhor, na sua realidade hoje, flexibilizando-o e não enrijecendo-o no que supostamente possa ser considerado o “melhor”. Escutar o corpo...Isto já causa um movimento e uma alteração no corpo. O corpo presente. Aqui e agora.

Observo em meu corpo e no corpo de meus alunos que a Técnica Klauss Vianna propicia a transformação do “corpo sentado” para o “corpo sentido”, favorecendo reflexões como:

Como você sente o seu corpo?

O que move o seu corpo?

Falam tanto de corpo e falam tão pouco do corpo próprio...

Os temas corporais trabalhados em “*Corpo Sentado*” são todos os tópicos do processo lúdico e todos os vetores de força. A cada etapa, um tema corporal é escolhido como caminho para acessar o corpo. Tomando o cuidado de focar, realmente, no tópico escolhido, porque, se deixar a criação muito solta, você pode ficar preso naquilo que você sempre faz ou gosta de fazer, o que chamo de vício de movimento. Mas, quando fechamos o foco sobre um tema, abrimos para novas possibilidades.

Por meio desses estímulos internos, percebo como posso lidar com os estímulos externos: música, luz, figurino, objeto, ambiente, relações etc. Na realidade, estamos o tempo

inteiro contaminados pelo exterior, e tornamos isto consciente como instrumento de trabalho. Não se distanciar da sala para não se distanciar do próprio corpo. Utilizo-me de mais um estímulo externo que são projeções de slides que desenham a cena conforme a necessidade de expressão. As fotografias são de corpos sentados e em movimento e desenhos estilizados da ossatura humana.

Os estímulos vão chegando e eu os vou acolhendo e utilizando, internalizando na criação. Não são etapas lineares. Fazendo uma analogia com informática, o processo criativo se apresenta com várias janelas abertas e sobrepostas numa mesma área de trabalho.

Além de todos os desafios que o criador-intérprete enfrenta, os que mais exigem atenção - principalmente em um trabalho solo - são: a falta de auto-estima crônica do artista neste país e, a eterna busca pelo novo. Acredito que não existe o novo: a originalidade só acontece a partir de um novo arranjo das coisas. Parafraseando Paulo Leminski: *“Nada de novo sob o sol: o que existe é o mesmo ovo de sempre, chocando o mesmo novo”*.

Apesar de todo o prazer de se expressar com liberdade, a solidão e o constrangimento permeiam a criação de dança-solo, quando você tem que se desdobrar em bailarina, coreógrafa, diretora e, neste caso, escritora de todo este processo. Sobre este desdobrar-se, o depoimento de Bob Ernst feito à Louise Steinman (COSTAS, 1997: 67) pontua:

Quando está fazendo um trabalho solo, tem de ser o ator, o diretor, o escritor. É importante conhecer a si mesmo em todas essas funções e saber em que momento cada um predomina. Então, eu posso estar improvisando, trabalhando arduamente, suando muito e achando aquilo muito bom, quando de repente, o escritor surge e eu começo a ouvir palavras e começo a me mover menos e penso: 'Oh, seria melhor eu colocar essa imagem em palavras'. E o que é diferente agora de quando comecei a trabalhar é que eu posso retomar o trabalho diretamente. E, se é o momento do diretor aparecer, eu fico atrás e olho para a aura que ficou no espaço um pouco mais...E tudo isso em contraste com toda a ansiedade inicial e o contrangimento, toda a coragem está justamente em ir para o estúdio sozinho e superar o constrangimento.

Neste trabalho, além das projeções de slides, utilizo dois objetos cênicos: uma cadeira e papéis picados. Os elementos visuais que compõem o ambiente cênico como o papel, a cadeira, os desenhos e fotografias projetados em cena, dialogam com a dança. Para facilitar o processo de criação, criei um roteiro com os "temas corporais" utilizados:

1º momento: Abertura - Presença (vide p.67).

Reconhecimento do espaço, das pessoas presentes e de como eu me incluo neste espaço.

2º momento: Resistência (vide p.81).

3º momento: Apoios (vide p.78).

O caminho dos apoios no corpo e em relação ao chão.

4º momento: Oposições (vide p.83).

Para o uso das oposições, utilizo a resistência e os oito vetores de força, focalizando cada um separadamente conforme a necessidade de expressão.

5º momento: Peso. Com utilização de impulsos no espaço (vide p.75).

6º momento: Caminhada. Eixo Global (vide p.86).

7º momento: Finalização deitada na cadeira. Articulações (vide p.72).

Exploração do movimento parcial e movimento total.

Corpo Sentado





Ficha Técnica

Direção, criação e interpretação: Jussara Miller

Fotos/Slides: Christian Laszlo

Ambientação cênica e figurino: Bukke Reis

Poema em voz off: Augusto de Campos

Poema em slide: Fernando Pessoa





*" E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer o fruto é saber-lhe o sentido. "*

Fernando Pessoa



Considerações Finais

Este olhar sobre a Técnica Klauss Vianna pretende clarificar as lentes focadas sobre ela e, mais do que tudo, compartilhar o momento de uma técnica que se personaliza em cima de um chão cada vez mais firme, firmeza esta construída com trabalho, pesquisa, reflexões e movimento, muito movimento, revelando a sua eficácia ao longo de muitos anos de aplicação.

As discussões sobre a validade da sistematização da Técnica Klauss Vianna e a resistência que o trabalho encontrou em afirmações - ou interpretações - lançadas ao ar como observações de que “não é técnica”, passaram pela apreciação natural e holística²⁷ do entendimento de uma pesquisa, pesquisa esta que nasceu da prática corporal de um bailarino pesquisador e que foi passando, na prática, para outros bailarinos pesquisadores, como rios afluentes que deságuam no grande oceano do estudo do corpo e do movimento.

Quando Gerda Alexander, criadora da Eutonia, foi questionada sobre o que aconselha aos educadores formados por ela, respondeu: *“Vocês devem ser seu próprio gurú; não necessitam de um professor que esteja por cima de vocês. A responsabilidade de seu trabalho recai sobre vocês mesmos. Eu somente mostro-lhes o caminho para que vocês façam suas próprias descobertas”*.(ALEXANDER in GAINZA, 1985: 128).

²⁷ O termo “holístico”, do grego “holos”, “totalidade”, refere-se a uma compreensão da realidade em função de totalidades integradas cujas propriedades não podem ser reduzidas a unidades menores.(Capra, 1982: 13)

O legado deixado por Klaus Vianna é evidente e gera um movimento em fluxo contínuo, fluxo este que não está estanque, “*que traça um caminho que quando você começa, percebe que não tem mais fim*”²⁸. A sistematização da técnica Klaus Vianna é como um leito de um rio, que cada um preenche com a sua própria água (metodologia), e o curso desta água vai desenhando o seu leito. Deixem a água fluir livremente... “*Não apresse o rio (ele corre sozinho)*”²⁹.

Século XXI, hoje a Técnica Klaus Vianna está sendo falada, estudada, semeada e aprofundada dentro e fora da academia. Poderia este rio ter secado em 1992 ou 1995, com a ausência de Klaus e Rainer Vianna? E o trabalho ficaria nas lembranças dos poucos privilegiados que fruíram de suas aulas? Lembranças no corpo...Estas ficam e não cristalizam.

Depois da partida de Klaus e Rainer, houve um recolhimento dos profissionais que trabalharam com a técnica, sendo que cada um continuou com o seu trabalho em diferentes espaços e atuações, quase que como um processo de digestão de tudo. Depois de dez anos, aproximadamente, as vozes estão ecoando e se cruzando numa fértil comunicação que fortalece a pesquisa da Técnica Klaus Vianna. A voz desta dissertação pode soar como um grito, um eco, um sussurro, ou mesmo como “*um pulsar quase mudo*”. Depende, mais uma vez, do momento e da escuta de cada um.

²⁸ Depoimento de Angel Vianna, no Ciclo Klaus Vianna, em Campinas-2002.

²⁹ Título do livro de Gestalt-terapia de Barry Stevens.



aula de Angel Vianna

Apêndice

Registro do evento: “Ciclo Klaus Vianna - 2002”

No ano de 2002 elaborei o projeto Ciclo Klaus Vianna, um evento em homenagem a Klaus Vianna, pontuando os dez anos de sua morte. O projeto foi aprovado e patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura, e realizado em parceria com o Departamento de Artes Corporais – Unicamp, e o Centro de Comunicação e Artes In Touch. Foi um momento histórico. O Ciclo Klaus Vianna está registrado em DVD (edição de 1h30’), que acompanha este trabalho, contribuindo e enriquecendo o acervo de dança da UNICAMP, além de vinte fitas em VHS com o registro completo, na íntegra, de todo o evento, disponibilizando para a comunidade um material rico e pertinente, disponível na videoteca do Instituto de Artes - UNICAMP.

O Ciclo Klaus Vianna, aconteceu no período de 20 a 25 de outubro de 2002. Este evento foi um encontro para reflexões sobre os princípios de Klaus Vianna e suas aplicações na pesquisa de diversos profissionais de dança, teatro, educação e saúde. Teve uma programação com workshops, mesas temáticas, mostra de vídeo, apresentações cênicas e



aula de Neide Neves

comunicação oral, que ofereceu aos profissionais e estudantes da área, a oportunidade de aprimorar e reciclar seus conhecimentos.

Desde o início desta pesquisa, pensava que de alguma forma estaria preservando a memória de Klauss e Rainer Vianna. Realizando este evento, que contou com a presença de Angel Vianna e de profissionais que trabalharam com Klauss Vianna, percebi e confirmei toda a fertilidade deste acontecimento em Campinas pois, estudantes, professores, artistas e convidados estavam juntos, reciclando e multiplicando os seus conhecimentos.

No Ciclo Klauss Vianna, tive a preocupação de estimular uma troca, não só entre os profissionais que vivenciaram o trabalho de Klauss Vianna, mas também entre os principais cursos superiores de dança do país, para, desta forma, proporcionar uma aproximação para o diálogo, possibilitando, pela primeira vez, um intercâmbio entre universidades como: Unicamp, Puc-SP, Universidade Federal de Salvador-UFBA, Faculdade Angel Vianna - RJ e a Faculdade Anhembí-Morumbi - SP.

Contamos com a participação da Unicamp, com a presença dos profissionais: Joana Lopes, Júlia Ziviani, Angela Nolf, Marília Vieira Soares, Márcia Strazzacapa e Jussara Miller; da Faculdade Anhembí Morumbi: Mariana Muniz, Ana Terra, Carlos Martins, Lu Favoreto, Valéria Cano Bravi e Marinês Calori; da Universidade Federal da Bahia-UFBA: Dulce Aquino; da



aula de Zélia Monteiro

Faculdade Angel Vianna: com a presença da mesma; da PUC–SP: Neide Neves, Zélia Monteiro, Rosa Hércoles e José Antônio Lima; além dos profissionais sem vínculo com universidades como: Irene Ziviani, de Belo Horizonte–BH, Paulo Caldas, do Rio de Janeiro–RJ e Beth Bastos, São Paulo.

Foi um evento que compartilhou a pesquisa de Klauss Vianna com a comunidade campineira. Tivemos a participação de vinte e um profissionais convidados para dar oficinas, apresentações cênicas, mesas temáticas e comunicação oral. Foram realizadas nove oficinas culturais, com trinta vagas cada uma. A partir dos dados obtidos no Ciclo Klauss Vianna, podemos observar as marcas deixadas por Klauss Vianna no trabalho de diversos profissionais brasileiros.

Foi calculado que além das cento e cinquenta pessoas inscritas nas oficinas, entre elas estudantes universitários e profissionais da área, estiveram envolvidos diretamente com o evento, mais de trezentas pessoas, através da apreciação dos dois dias de espetáculos, quatro mesas temáticas, mostra de vídeo e encerramento com uma Jam Session (exercício do improviso). O resultado final foi muito positivo, pois todos os envolvidos ficaram satisfeitos com a qualidade das oficinas oferecidas, o valor estético das apresentações cênicas e os preciosos depoimentos, reflexões e discussões desenvolvidas nas mesas temáticas.

Programação Ciclo Klaus Vianna

20 à 25 de outubro de 2002

Horários Atividade	Domingo-20	Segunda-21	Terça-22	Quarta-23	Quinta-24	Sexta-25
Workshop (Sala Ad01) 10h às 13h		Com Angel Vianna (Faculdade Angel Vianna - RJ)	Reeducação do movimento Irene Ziviani (São Horizonte - MG)	Improvisação Zélio Monteiro (PUC-SP)	Técnica Klauss Vianna: o pé Beth Bastos (São Paulo - SP)	Consciência Corporal Ativa (enfoque terapêutico) Marinês Calori (São Paulo - SP)
Workshop (Sala Ad01) 14h às 16h		O corpo do ator Neide Neves (PUC-SP / Anhembi-Morumbi)	O corpo como instrumento da cena Mariana Muniz (Anhembi-Morumbi - SP)	Dança Clássica Zélia Monteiro (PUC-SP)	Corpo cênico Ana Terra (Anhembi-Morumbi - SP)	Técnica Klauss Vianna Jussara Miller (Pós-UNICAMP)
Encerramento (Sala Ad01) 16:30h às 18:30h						Jam Session: encontro exercício do improviso Coord. Jussara Miller
Mesa Temática (auditório) 16:30h às 18:30h		mesa 1 Um caminho de descobertas para a evolução da dança no Brasil	mesa 2 São Paulo - anos 80	mesa 3 Processo de criação	Comunicação oral: Parceiros de criação anos 80 Mesa 4: Influências e abordagens	
Abertura Espetáculos Mostra (Auditório) 20h às 22h	Abertura com Angel Vianna		"CACOS DE LOUÇA ACASO QUEBRADA" com Jussara Miller "SONO" com Carlos Martins "TUFUNS" com Mariana Muniz	Mostra de Vídeo		

mesa 1: Angel Vianna, Neide Neves, Dulce Aquino (UFBA-BA) e Jussara Miller.
Mediadora: Marília Vieira Soares (DAGO-UNICAMP).

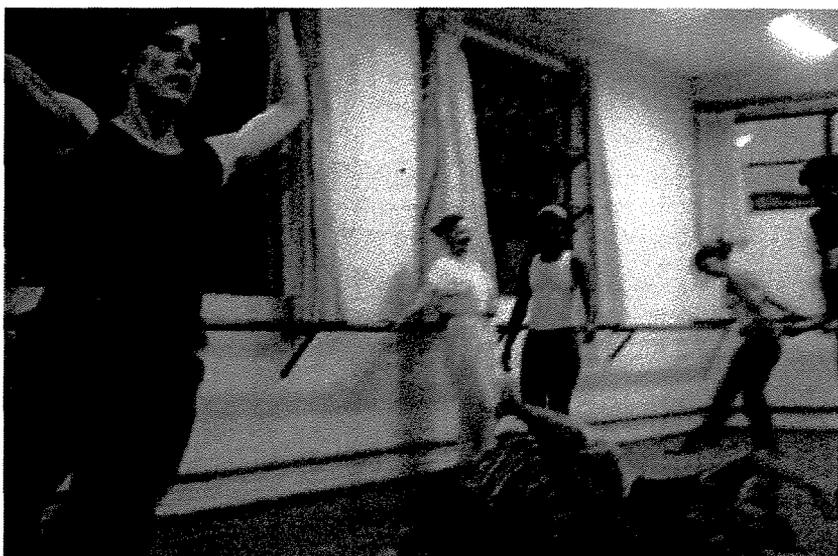
mesa 2: José Antônio Lima (PUC-SP / Anhembi-Morumbi-SP), Carlos Martins (Anhembi-Morumbi-SP) e Rosa Hércules (PUC-SP).
Mediadora: Márcia Strazzacapa (FE-UNICAMP).

mesa 3: Zélia Monteiro, Beth Bastos e Marinês Calori. Mediadora: Valéria Cano Bravi (Anhembi-Morumbi-SP).
Performance: Lu Favoreto (Anhembi-Morumbi-SP).

mesa 4: Graziela Rodrigues (UNICAMP), Júlia Ziviani (UNICAMP), Marília Vieira Soares (UNICAMP) e Angela Nolf (UNICAMP).
Mediadora: Ana Terra.
Comunicação oral: Joana Lopes (UNICAMP).



aula de Mariana Muniz



aula de Jussara Miller



encerramento: jam session (exercício do improviso)

A seguir, está reproduzido, na íntegra, o texto de Dulce Aquino, em homenagem a

Klauss Vianna, incluído no folheto do evento.

Lembrando Klauss

“ Nós nos lembramos das pessoas como corpos em movimento e não rostos estáticos”

Klauss Vianna

Os amigos de Klauss lembram de seu corpo enorme, suas mãos enormes, seus pés de dedos enormes. Os amigos de Klauss lembram daquele homem enorme - pleno de afeto, solidariedade e amor - de olhos treinados no poder da sedução.

Os amigos de Klauss sentem uma saudade enorme.

É, contudo, reconfortante saber que, maior do que a saudade, é a força das idéias que ele ajudou a espalhar pelo mundo.

Hoje, no Brasil, dificilmente se falará em novas técnicas corporais de preparação do dançarino contemporâneo sem ter como referência o trabalho desenvolvido por Klauss no passado.

Atualmente, seus ex-alunos, espalhados por todo país, vêm atuando com competência na aplicação da Eutonia, da Educação Somática e de várias outras técnicas que têm uma nova abordagem, não-mecanicista, do corpo.

A presença de Klauss tanto na área de teatro como na área de dança se caracterizou como um marco ou mesmo um divisor de águas. Diversos são os atores e dançarinos que afirmam profundas mudanças em suas trajetórias e configurações performáticas, depois que tiveram experiências artísticas pedagógicas com ele.

Por outro lado não se pode entender a história e inovação da dança em Minas, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, onde Klauss morou e atuou profissionalmente, sem levar em conta a sua participação. Sua presença foi um marco de renovação e um salto de qualidade para a dança que, nestes lugares, se fazia.

Em Minas, Klauss foi pioneiro, colocando profundas mudanças metodológicas no ensino do ballet e introduzindo o conceito de modernidade em suas criações artísticas. Na Bahia, foi fundamental para a consolidação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, introduzindo, inicialmente, o ensino do ballet aplicado ao profissional da dança contemporânea e, em um segundo momento, preparando seguidores de seu sistema de técnica corporal. No Rio, implantou o ensino da expressão corporal e atuou na área de teatro como ator e diretor teatral. Em São Paulo, como um atrator, Klauss reuniu os mais importantes dançarinos da época e contribuiu para a definitiva afirmação da dança contemporânea no contexto artístico daquela metrópole.

Klauss como mestre, como artista, e como amigo, é impossível de ser esquecido. Mas lembrar Klauss é um exercício plural pois seu caminho esteve sempre iluminado por duas outras estrelas que foi Rainer e é Angel.

Bibliografia

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia - Um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- CALAIS-GERMAIN, Blandine. *Anatomia para o movimento: Introdução à análise das técnicas corporais*. São Paulo: Manole, vol 1, 1992.
- CALAIS-GERMAN, Blandine e LAMOTE, Andrée. *Anatomia para o movimento*. São Paulo: Manole, vol. 2, 1991.
- CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan e GOMES, Simone. *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EHRENFRIED, L. *Da Educação do Corpo ao Equilíbrio do Espírito*. São Paulo: Summus, 1991.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo Movimento*. São Paulo: Summus, 1977.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FORTIN, Sylvie. "Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança". *Estudos do Corpo*. Cadernos do GIPE-CIT, n.º 2, fev. 1999, p.40-55.
- GAINZA, Violeta H. *Conversaciones com Gerda Alexander - vida e pensamiento de la creadora de la eutonia*. Buenos Aires AG: Paidós, 1985.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, Isabelle. "Laban, ou a experiência da dança". *Lições de Dança 1*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999, p. 73-89.

LEVINE, Peter. FREDERICK, Ann. *O despertar do tigre: curando o trauma*. São Paulo: Summus, 1999.

MARQUES, Isabel A. *Ensino de dança hoje: textos e contextos* São Paulo: Cortez, 1999.

NAVAS, Cássia. DIAS, Linneu *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NEVES, Neide. *O Movimento como Processo Evolutivo Gerador de Comunicação - Técnica Klauss Vianna*. Tese de Mestrado PUC SP, 2004.

PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. Rio de Janeiro: N.Fronteira, 1980.

QUEIROZ, Clélia F. P. de *Cartilha Desarrumada: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*. Tese de Mestrado PUC SP, 2001.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

COSTAS, Ana Maria R. *Corpo Veste Cor*. Tese de Mestrado Unicamp SP, 1997.

SILVEIRA, Nilse. *Jung: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STEVENS, Barry *Não apresse o rio (ele corre sozinho)*. São Paulo: Summus, 1978.

STRAZZACAPPA, Márcia "A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola" *Cadernos Cedes*, n.º 53, abril 2001, p.69-83.

STRAZZACAPPA, Márcia *Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'Etat de São Paulo, Brésil, au Xxème siècle* Tese de Doutorado em Estudos Teatrais e Coreográficos Université de Paris VIII, Saint Denis França, 2000.

TAVARES, Maria da Consolação G. C. F. *Imagem Corporal: Conceito e Desenvolvimento*. Barueri SP: Manole, 2003.

TEIXEIRA, Letícia. "Angel Vianna: a construção de um corpo." *Lições de Dança 2*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000, p.247-264.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIANNA, Patrícia. REZENDE, Luciana. *Klausindo - Nos caminhos da Dança*. Monografia PUC Campinas, 1992.

WIRHED, Rolf. *Atlas de Anatomia do Movimento*. São Paulo: Manole, 1986.

WOODRUFF, Dianne. "Treinamento na dança: visões mecanicistas e holísticas". *Estudos do Corpo*, Cadernos do GIPE-CIT, n.º 2, nov. 1998, p. 31-39.

Videografia

CASALI, E. NAVAS, Cássia. *Memória presente: Klauss Vianna* São Paulo 1h e 15', 1992.

MILLER, Jussara. *Ciclo Klauss Vianna*. Campinas SP, 2002. Vinte videocassetes disponíveis na Videoteca do Instituto de Artes - UNICAMP.

Hemerografia

BOGÉA, Inês. "Reflexões sobre o corpo ausente". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 07 de abril de 2002, p. 19.

RUBIN, Nani. "Angel Vianna: Escultora de ossos e músculos". *Revista Gesto* Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 54-57.

Documento Eletrônico

VIANNA, Angel. *Faculdade/Escola Angel Vianna*. Disponível em: <http://www.escolaangelvianna.com.br>. Acesso em: 1º set. 2004.

Documentos Iconográficos

Fotografias

BERÇOT, Aroldo. Foto da coreografia *Cacos de Louça Acaso Quebrada*, p.113 (1ª foto).

BITTENCOURT, Eduardo. Fotos da coreografia *Arquitentar*, p.111.

LASZLO, Christian. Foto/Divulgação de espetáculos de dança com Jussara Miller e Ciclo Klauss Vianna-2002.

LASZLO, Fernando. Foto da coreografia *Declaro Ação*, p.141.

LULUDI A/E. Fotos de Klauss Vianna. Capítulo I.

PEREIRA, Juvenal. Foto de Rainer Vianna, p. 50.

RODRIGUES, Aurélio. Foto de Rainer Vianna, p. 35 e 55.

SUZANO, Milene. Registro de ensaios da coreografia *Corpo Sentado*. Salão do Movimento. Campinas SP, 2004. Capítulo III.

Ilustrações

REIS, Bukke. *Desenhos em grafite*. Capítulo II. Campinas SP, 2004.

ATLAS VISUAIS, *O Corpo Humano*. São Paulo: Atica, 1998. p. 59.

KAPIT, Wynn. Elson, Lawrence. *Anatomia: Manual para colorir*. Ed. Harper e Row: São Paulo, 1981. p. 91.



Contato: Jussara Miller
jussaramiller@ig.com.br
(19) 3287 8861